

“L'INVISIBILE AL DI LÀ DEGLI SPESSORI”:
ESOTERISMO ED OCCULTISMO NEL FUTURISMO ITALIANO

Daria Bozzato

A dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill
in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the
Department of Romance Studies (Italian).

Chapel Hill
2016

Approved by:

Federico Luisetti

Dino Cervigni

Roberto Dainotto

Marisa Escolar

Ennio Rao

© 2016
Daria Bozzato
ALL RIGHTS RESERVED

ABSTRACT

DARIA BOZZATO:

“L’invisibile al di là degli spessori”: esoterismo ed occultismo nel futurismo italiano
(Under the direction of Federico Luisetti)

My dissertation focuses on the influence of esoteric practices on the Italian revolutionary movement founded by F. T. Marinetti, Futurism. Futurists considered esoteric fields such as theosophy, spiritism, and black magic, as a return to an intuitive, primordial sensibility. The desire to challenge the limits of reality, and attempt to represent the invisible, linked Futurism to the primitivistic motives usually attributed to avant-garde movements such as Surrealism and Dadaism. So far, few scholarly works have stressed the profound influence that esotericism had on Futurism as a whole, especially the connection between the “irrational” belief Futurists had in the existence of forces imperceptible to the senses, and their primary goal to return to a primitive sensibility. Therefore, my study intends to be a catalyst to widen the audience of a new reading of Futurism, focused on a new critical categorization of Marinetti’s avant-garde.

INDICE

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI.....	v
ABBREVIAZIONI DELLE FONTI BIBLIOGRAFICHE.....	vii
INTRODUZIONE.....	1
CAPITOLI	
I. Giovanni Papini e il <i>Leonardo</i> nel periodo dell'occultismo scientifico.....	23
II. “Buoni chirurghi dalle mani veggenti”: Marinetti e l'occulto.....	61
III. Spiriti, medium e teosofia: i conti Ginanni-Corradini tra futurismo ed esoterismo.....	91
IV. Luci di tenebre: Giacomo Balla e la rappresentazione dell'invisibile.....	126
V. “Afferrare il più che umano”: spiritismo e teosofia in Anton Giulio Bragaglia.....	156
CONCLUSIONE.....	187
BIBLIOGRAFIA.....	193

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Figura 1.1: Eusapia Palladino, lievitazione durante una seduta spiritica.....	31
Figura 2.1: Filippo Tommaso Marinetti, tavola parolibera (1917).....	73
Figura 2.2: Filippo Tommaso Marinetti, <i>Sudan-Parigi</i> , Tavola tattile (1920).....	85
Figura 3.1: Arnaldo Ginna, <i>Nevrastenia</i> (1908), Città del Vaticano, Musei Vaticani....	106
Figura 3.2: Arnaldo Ginna, disegno di Sam Dunn (1928).....	111
Figura 3.3: Edvard Munch, <i>L'urlo</i> (1885), Oslo, Galleria Nazionale.....	115
Figura 3.4: Arnaldo Ginna, <i>Ricerca nel profondo</i> (1919), Collezione privata.....	116
Figura 3.5: Arnaldo Ginna, <i>Entità tra le piante</i> (1915), Collezione privata.....	116
Figura 4.1: Giacomo Balla. <i>Villa Borghese – Parco dei Daini</i> (1910), Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.....	128
Figura 4.2: Giacomo Balla. <i>La mano del violinista</i> (1912), Londra, Tate Gallery, Estorick Collection Of Modern Italian Art.....	129
Figura 4.3: Giacomo Balla, <i>Bambina che corre sul balcone</i> (1912), Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna.....	129
Figura 4.4: Giacomo Balla, <i>Dinamismo di un cane al guinzaglio</i> (1912), Buffalo, Albright-Knox Art Gallery.....	130
Figura 4.5: Giacomo Balla, <i>Volo di rondini</i> (1913), New York, Museum of Modern Art.....	130
Figura 4.6: Étienne-Jules Marey, <i>Camminando</i> (1883), Beaune, Musée E.J. Marey.....	131
Figura 4.7: Anton Giulio e Arturo Bragaglia, <i>Dattilografa</i> (1911), Collezione Ferruccio Malandrini.....	132
Figura 4.8: Giacomo Balla, <i>Lampada ad arco</i> (1911, ma datato dall'autore 1909), New York, Museum of Modern Art.....	134
Figura 4.9: Giacomo Balla, <i>Compenetrazione iridescente, studio</i> (1912), Collezione Privata.....	138
Figura 4.10: Giacomo Balla, <i>Compenetrazione iridescente n. 4</i> (1912-13), Mart, Collezione privata.....	138
Figura 4.11: Giacomo Balla, <i>Compenetrazione iridescente radiale, vibrazioni prismatiche</i> (1913), Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna.....	139

Figura 4.12: I simboli alchemici dei quattro elementi naturali.....	140
Figura 4.13: Giacomo Balla, <i>Mercurio transita davanti al sole</i> (1914), Collezione Gianni Mattioli, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim.....	143
Figura 4.14: Giacomo Balla, <i>Trasformazione forme-spiriti</i> (1918), Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.....	145
Figura 4.15: Dettaglio della firma di Balla.....	145
Figura 4.16: Giacomo Balla, <i>Sorge l'idea</i> (1920), Collezione privata.....	148
Figura 4.17: Enrico Imoda, Lidia Gazzera in trance, <i>Fotografie di fantasmi</i> (1912).....	151
Figura 4.18: Giacomo Balla, <i>Verso la notte</i> (1918), Collezione privata.....	152
Figura 4.19: Giacomo Balla, <i>Auto-stato d'animo</i> (1920), Milano, Galleria d'Arte Moderna.....	152
Figura 4.20: Anton Giulio e Arturo Bragaglia, <i>Un gesto del capo</i> (1911), The Metropolitan Museum of Art.....	153
Figura 5.1: Thomas Eakins, <i>Doppio salto in lungo</i> (1885), Franklin Institute, Philadelphia.....	159
Figura 5.2: Étienne-Jules Marey, <i>Le fusil photographique</i> (1882), La Nature.....	160
Figura 5.3: Eadweard Muybridge, <i>Salto con ostacolo, cavallo nero</i> (1887), Parigi, Musée d'Orsay.....	161
Figura 5.4: Anton Giulio e Arturo Bragaglia, <i>Salutando</i> (1911).....	162
Figura 5.5: Fotografia spiritica affermata autentica (Duplice impressione).....	180
Figura 5.6: Il vivo e florido fantasma coperto da un elmo. (Fot. spiritica autentica).....	181
Figura 5.7: In mezzo il trasparente corpo astrale di un soggetto sdoppiato, si va condensando poco a poco presso il proprio doppio in trance (Trucco di fot. spiritica).....	181
Figura 5.8: A. Giulio e Arturo Bragaglia. <i>Il fumatore-il cerino-la sigaretta</i> (1911).....	185
Figura 5.9: Anton Giulio e Arturo Bragaglia. <i>Giovane che si dondola</i> (1912).....	185

ABBREVIAZIONI DELLE FONTI BIBLIOGRAFICHE

- ADS Ginna, Arnaldo. *Armonie e disarmonie degli stati d'animo: Ginna futurista: Roma, Museo Boncompagni Ludovisi, 12 Marzo-10 Maggio 2009*. Ed. Micol Forti, Lucia Collarile, and Mariastella Margozi. Roma: Gangemi, 2009.
- FE Cigliana, Simona. *Futurismo esoterico. Contribuiti per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*. Napoli: Liguori, 2002.
- FF Bragaglia, Anton Giulio. *Fotodinamismo futurista*. Torino: Einaudi, 1970.
- MFS Verdone, Mario. *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*. Ravenna: Longo, 1984.
- PCM De Maria, Luciano. *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1973.
- SD Corra, Bruno. *Sam Dunn è morto. Romanzo sintetico futurista*. Milano: Edizioni Futuriste di Poesia, 1917.
- TIF Marinetti, Filippo Tommaso. *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1968

INTRODUZIONE

Avendo elevato la tecnologia a simbolo di puro vitalismo e concepito “il coraggio, l’audacia, la ribellione” come elementi essenziali di una nuova poesia, il futurismo è tradizionalmente visto come un movimento basato su un’estetica della velocità, una corrente artistica poliedrica costituita dai “Primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata” (PCM 26). Influenzata dall’intuizionismo di Bergson, dal senso agonistico del vivere di Nietzsche, ma soprattutto dalla visione dell’energia e dell’interconnessione spazio-temporale di Einstein, il futurismo fu il primo movimento artistico del XX secolo a proporre una vera e propria rivoluzione antropologica basata sulla nascita di un uomo nuovo, una sorta di antropoide meccanico partorito dalla simbiosi fra l’uomo e la macchina. L’uomo dei futuristi, creatura primitiva priva del puro e solo razionalità, era un uomo ignaro degli effetti del fluire del tempo, perennemente indirizzato al superamento di se stesso e alla continua ricerca di novità nel futuro. Lungi dal rappresentare il prodotto di un’evoluzione darwiniana, quest’uomo della tecnica era il risultato di una trasformazione alchemica, insensibile alle debolezze della carne e proiettato verso la realizzazione di un progetto sovraumano. Di fatto, come afferma Marinetti ne *L’Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina* (1910), tale rivoluzione antropologica prevedeva:

preparare l’imminente e inevitabile identificazione dell’uomo col motore, facilitando e perfezionando uno scambio incessante di intuizione, di ritmo, d’istinto e di disciplina metallica, assolutamente ignorato dalla maggioranza e soltanto indovinato dagli spiriti più lucidi. Certo è che ammettendo l’ipotesi trasformistica di Lamarck, si deve riconoscere che noi aspiriamo alla creazione di un tipo non umano nel quale siano aboliti il dolore morale, la bontà, l’affetto e l’amore, soli veleni corrosivi

dell'inesauribile energia vitale, soli interruttori della nostra possente elettricità fisiologica [...] Il tipo non umano e meccanico, costruito per una velocità onnipresente, sarà [...] dotato di organi inaspettati: organi adatti alle esigenze di un ambiente fatto di urti continui. [...] L'uomo moltiplicato che noi sogniamo, non conoscerà la tragedia della vecchiaia! (PCM 39-40)¹

La disposizione lirica dei futuristi, puntando sul tema della modernità, della città e del dinamismo, si faceva promotrice di un progetto prometeico di superuomo in cui scienza e tecnologia ne rappresentavano la chiave di lettura. La macchina era diventata il simbolo di un modo di agire poetico netto, preciso e disumano, e la scienza e la tecnologia, di conseguenza, sono da sempre considerate da parte della critica al centro della meditazione poetica futurista. È importante sottolineare come questa prospettiva mostri però una visione riduttiva del futurismo italiano. Il futurismo è stato un movimento complesso, spesso caratterizzato da contraddizioni interne; un'avanguardia artistica poliespressiva e in continua oscillazione tra scienza e arte, logica e istinto, futuro e passato. Numerosi sono gli aspetti caratterizzanti questo movimento che sono stati analizzati finora in maniera marginale. Uno di questi riguarda, in particolar modo, l'interesse di Marinetti e seguaci nei confronti di pratiche esoteriche come lo spiritismo, la teosofia e l'alchimia, e le implicazioni di questo interesse per l'estetica del movimento.

¹ Un esempio di questo modello di uomo è evidente nel primo romanzo di Marinetti, *Mafarka il futurista* (1909), il cui protagonista si fa emblema dello "slancio e dell'ottimismo artificiale" di un movimento rivoluzionario in piena fase di diffusione. Secondo il critico Luciano De Maria, *Mafarka il futurista* è chiaramente un inno alla volontà creatrice, al vitalismo e alla potenza solare che non conosce tregua, un'opera in cui favola africana e leitmotiv nietzscheani tratti dallo *Zarathustra* sono evidenti. È interessante sottolineare, però, come Marinetti non riconoscesse l'accostamento che la critica faceva tra la sua opera e l'idea di uomo moltiplicato futurista, e la dottrina del filosofo tedesco. Anzi, nel testo *Contro i professori*, pubblicato nel 1910, affermava il padre del futurismo: "Nella nostra lotta contro la passione professorale del passato, noi rinneghiamo violentemente l'ideale e la dottrina di Nietzsche. Mi preme dimostrare qui che la critica si è assolutamente ingannata, nel considerarci come dei nuovi nietzschiani. Vi basterà infatti considerare la parte costruttiva dell'opera del grande filosofo tedesco, per convincervi che il suo Superuomo, generato nel culto filosofico della tragedia greca, suppone in suo padre un ritorno appassionato verso il paganesimo e la mitologia. Nietzsche riterà, malgrado tutti i suoi slanci verso l'avvenire, uno dei più accaniti difensori della grandezza e della bellezza antiche. È un passatista che cammina sulle cime dei monti tessalici, coi piedi disgraziatamente impacciati da lunghi testi greci. [...] Noi opponiamo a questo Superuomo greco, nato nella polvere delle biblioteche, l'Uomo moltiplicato per opera propria, nemico del libro, amico dell'esperienza personale, allievo della Macchina, coltivatore accanito della propria volontà, lucido nel lampo della sua ispirazione, munito di fiuto felino di fulminei calcoli, d'istinto selvaggio, d'intuizione, di astuzia e di temerità" (PCM 35).

Considerando che una delle caratteristiche fondamentali dell'ideologia futurista è data dall'obiettivo esoterico di raggiungere il più ampio pubblico possibile, grazie all'utilizzo di nuove forme di comunicazione di massa come ad esempio la radio, si potrebbe opinare che associare la parola "occulto" all'avanguardia italiana rappresenti, in realtà, una contraddizione. Tale considerazione si rivelerebbe, però, mendace, dal momento che i legami che i futuristi avevano con le succitate forme di sapere esoterico non implicano un coinvolgimento in pratiche segrete, piuttosto il contrario. L'interesse per l'occulto manifestato non solo dal padre del futurismo, ma anche da numerosi altri membri del gruppo tra cui spiccano gli artisti Giacomo Balla ed Umberto Boccioni, il fotografo Anton Giulio Bragaglia, i conti Ginanni-Corradini e il circolo fiorentino de *L'Italia futurista*, non deve essere visto come una contraddizione nei confronti di quell'attenzione rivolta dai futuristi alle scoperte scientifiche e tecnologiche dell'epoca, bensì come una conseguenza del risorgere di istanze irrazionalistiche, le cui radici affondano nelle incoerenze stesse del positivismo. A partire dalla metà del XIX secolo, sia gli scienziati che gli amanti dell'esoterismo iniziarono a sviluppare, infatti, un profondo interesse nei confronti di spiritismo, alchimia, teosofia, a testimonianza di quel crollo delle leggi della fisica classica e delle categorie scientifiche che da sole non riuscivano più a spiegare tutto quello che accadeva in natura. Si andava diffondendo sempre di più un'immagine dell'universo animato da forze misteriose e soprannaturali che le nuove scoperte scientifiche, a differenza del positivismo e del materialismo precedenti, legittimavano, evidenziando come manifestazioni fino a quel momento ritenute occulte fossero in realtà fenomeni ancora ignoti, a causa dei limiti dei sensi umani e degli strumenti di ricerca.

Preso atto del ruolo assunto dalla tradizione esoterica all'interno dell'ideologia futurista, e considerando l'interesse ancora limitato da parte della critica su questo

argomento, l'obiettivo della mia tesi è indagare le caratteristiche dell'ambiente esoterico italiano nel periodo compreso tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo e, più nello specifico, evidenziare l'influenza dello spiritismo e delle pratiche medianiche su opere letterarie, pittoriche, manifesti e fotografie appartenenti a membri influenti del movimento futurista. Il mio lavoro non ha certamente la presunzione di presentarsi come il primo esempio originale di studio delle connessioni tra esoterismo e futurismo.

All'interno del panorama critico italiano esiste, infatti, un numero esiguo di contributi sull'argomento, come il breve articolo pubblicato da Germano Celant su *Il Verri* nel 1970 intitolato "Futurismo esoterico" o l'accurata monografia realizzata in due edizioni da Simona Cigliana, il cui titolo riprende l'appena citato lavoro di Celant: *Futurismo esoterico. Contribuiti per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento* (2002). Quello che emerge all'interno di questi testi, come del resto nella più recente indagine condotta da Gloria De Vincenti nel volume *Il genio del secondo Futurismo fiorentino tra macchina e spirito* (2013), è un'analisi del binomio futurismo-esoterismo da una prospettiva prevalentemente storica. Diversamente dalle posizioni assunte finora in ambito accademico italiano, il mio progetto di ricerca esamina l'interesse di Marinetti e seguaci verso la teosofia, lo spiritismo e l'alchimia secondo una prospettiva di tipo filosofico-antropologico, interpretando tale attenzione come un ritorno da parte dei futuristi ad una forma di sensibilità "pre-razionale", generalmente attribuita agli uomini primitivi.

Nel voler inaugurare una tradizione del nuovo e, di conseguenza, un'estetica del futuro fondata sulla nascita di una sensibilità totalmente rinnovata, i futuristi desideravano prodigarsi affinché "con ardore, sfarzo e munificenza, [si aumentasse] l'entusiastico fervore degli elementi primordiali" e si iniettassero nelle opere del movimento "tutti i germi di potenza che [erano] negli esempi dei primitivi, dei barbari

d'ogni paese e nei rudimenti di nuovissima sensibilità che [apparivano] in tutte le manifestazioni antiartistiche” dell'epoca (PCM 6; *Gli scritti editi e inediti* 137). I futuristi consideravano gli appartenenti al movimento come i primigeni di una nuova forma di sensibilità e, in quanto primitivi, si elevavano ad emblema di un istinto e di una giovinezza all'epoca ormai dimenticati. Esaltando l'intuito e la creatività primordiale essi aspiravano, infatti, alla vendetta dell'“uomo primo”, cioè di quell'uomo privo di un modo di pensare solamente razionale, che andava a contrapporsi all'uomo civilizzato. Questo è evidente nell'articolo intitolato “Il giorno e la notte” pubblicato su *Lacerba* nel 1913, in cui l'allora futurista Giovanni Papini affermava in questo estratto dalle caratteristiche fortemente roussoniane: “Quest'opera di soffocamento e d'imprigionamento che si chiama civiltà e ch'è un vero e proprio assassinio dell'*uomo primo* a favore dell'*uomo secondo* non è riuscita che per due terzi, e anche per meno. Vi sono ancora, per fortuna, dei selvaggi non civilizzati” (2).

La ricerca di un ritorno all'“uomo primo” evidenzia il bisogno da parte dei futuristi di riavvicinarsi ad un puro concetto di primitivo, un primitivo senza storia e senza razionalità, simboleggiante quella forza giovane, autentica ed impetuosa che all'inizio del Novecento era diventata una metafora ricorrente in numerose avanguardie artistiche europee, prime fra tutte il cubismo e il surrealismo. L'affermarsi degli studi etnografici, antropologici e della letteratura di viaggio nel periodo a cavallo tra il XIX ed il XX secolo aveva generato una forte attrazione da parte di intellettuali ed artisti nei confronti dell'essere e dei manufatti primitivi, quasi a contrastare la profonda ansia e paura dell'epoca scaturita dal diffondersi della tecnologia e del processo di modernizzazione della società capitalista. I termini “primitivo”, “barbaro” e “civilizzato”, e specialmente la dicotomia selvaggio/civilizzato e primitivo/evoluto, avevano visto una diffusione in quel periodo al fine di giustificare quelle missioni di civilizzazione e

colonizzazione che caratterizzarono l'affermarsi del potere occidentale nelle regioni incontaminate del continente africano ed asiatico. Nonostante le avanguardie primitiviste guardassero in maniera positiva la scoperta della cosiddetta "arte negra" ed auspicassero un ritorno di quella qualità umana – la semplicità – ritenuta ormai perduta all'epoca, di frequente i termini "barbaro" e "primitivo" venivano utilizzati a significare semplicemente il premoderno e l'incivile, quindi l'inferiore. Inoltre, contrariamente a quanto accaduto secoli addietro a seguito delle grandi imprese di viaggio, e alla diffusione dell'idea del buon selvaggio, questi termini avevano assunto delle connotazioni esclusivamente negative, in contrapposizione a quello che veniva concepito, invece, come "civilizzato".

Sulle caratteristiche di primitivo e barbaro andrebbe fatta, però, chiarezza, giacché le due categorie rappresentano in realtà due concetti distinti, contrariamente a quanto concepito nel Novecento. Secondo intellettuali come Michel de Montaigne, Giambattista Vico, ed in seguito Jean-Jacques Rousseau e Giacomo Leopardi, nell'asse primitivo-barbaro-civilizzato il barbaro, da un punto di vista di complessità sociale, sarebbe molto più vicino alla sfera del civilizzato che non a quella del primitivo. Per Montaigne, ad esempio, il barbaro era colui che esulava dalla sfera delle proprie abitudini, dal momento che "ognuno chiama barbaro quello che non è nei suoi usi; sembra infatti che [le persone] non abbiamo altro punto di riferimento per la verità e la ragione che l'esempio e l'idea delle opinioni e degli usi del paese in cui [sono]" (*Saggi* 272). In un certo senso l'intellettuale francese anticipava, già dopo la metà del Cinquecento, quel discorso che sarebbe stato conosciuto, secoli dopo, con il termine di etnocentrismo: lo scambiare i propri valori con *i valori* in assoluto, attribuendo illegittimamente qualità superiori alla

propria cultura, elevandola a modello di giudizio per le altre (Piccone-Stella e Salmieri 46).²

Di fatto, Montaigne non concepiva il barbaro come inferiore e negativo rispetto al civilizzato; anzi, mettendo ad esempio a confronto le comunità tribali appartenenti alle terre “scoperte” delle due Americhe con la società europea di allora, aveva assunto delle posizioni piuttosto critiche nei confronti di quest’ultima, evidenziando come alcuni usi ritenuti dagli europei come sinonimo di barbarie, primo fra tutti l’antropofagia, non si discostassero di molto da quelle pratiche feroci che venivano adottate da coloro che si etichettavano come “civilizzati”. Un riferimento a quanto appena affermato si può evincere in questo estratto dei *Saggi* (1580):

Per molto tempo trattano bene i loro prigionieri, e con tutte le comodità che possono immaginare, poi quello che ne è il capo riunisce in una grande assemblea i suoi conoscenti; attacca una corda a un braccio del prigioniero e lo tiene per un capo di essa, lontano di qualche passo per paura di esserne colpito, e dà da tenere alla stessa maniera l’altro braccio al suo più caro amico; e tutti e due, alla presenza di tutta l’assemblea, l’ammazzano a colpi di spada. Fatto ciò, l’arrostiscono e lo mangiano tutti insieme, e ne mandano dei pezzi ai loro amici assenti. Non lo fanno, come si può pensare, per nutrirsene, come facevano anticamente gli Sciti, ma per esprimere una suprema vendetta. E che sia così lo prova il fatto che avendo visto i Portoghesi, i quali si erano uniti ai loro nemici, adottare contro loro medesimi, [...] e cominciarono ad abbandonare il loro uso antico per seguire questo.[...] Penso che ci sia più barbarie nel mangiare un uomo vivo che nel mangiarlo morto, nel lacerare con supplizi e martiri un corpo ancora sensibile, farlo arrostire a poco a poco, farlo mordere e dilaniare dai cani e dai porci, [...] che nell’arrostirlo e mangiarlo dopo che è morto. (Montaigne 277-85)

Di conseguenza, la barbarie, così come era stata definita dal suddetto filosofo, e ribadita in seguito dal pensiero illuminista, aveva in sé delle caratteristiche tali da non poter essere associata in maniera indistinta alla sfera del primitivo. Quest’ultimo, infatti, si distingueva dal barbaro non tanto per motivi di tipo storico, quanto piuttosto per motivi

² La posizione di Montaigne nei confronti di ciò che veniva concepito come barbaro – ognuno è barbaro agli occhi del suo vicino – fu a sua modo rivoluzionaria, se si pensa solo al fatto che tale visione anticipò di ben quattro secoli le teorie alla base dell’antropologia di Franz Boas. Questi, infatti, affermava in un testo del 1901 che “se attribuiamo tanto valore alla nostra civiltà è perché ne siamo membri ed essa controlla tutte le azioni fin dalla nascita” (cit. in Piccone-Stella e Salmieri 46).

di tipo ontologico. “Primitivo” era soltanto quello stato virginale, quel grado zero ancora in potenza, che dava il via a qualcosa di nuovo, a qualcosa di mai visto prima. Avendo in sé già un principio di corruzione, il concetto di “barbaro” rappresentava, invece, una categoria in un certo senso contaminata, più complessa, e per questo motivo più vicina a ciò che veniva generalmente riconosciuto con il termine di “civilizzato”.³

Con l’affermarsi dei vari imperi coloniali europei alla fine dell’Ottocento, la distinzione tra primitivo e barbaro era andata, però, piano piano perdendosi, essendosi diffuso l’uso indistinto dei due termini per definire tutto quello che rappresentava un aspetto negativo, una mancanza in particolar modo di quelle capacità logiche e razionali che secondo l’antropologo Lucien Lévy-Bruhl erano tratti distintivi della mente dei selvaggi, una mente caratterizzata da un’estrema intensità emozionale, in costante partecipazione mistica con l’universo.⁴ Muovendosi in un mondo in cui agivano numerosi poteri occulti, e credendo nella non esistenza di fatti “puramente fisici”, i primitivi

³ Interessante è la posizione di Giacomo Leopardi al riguardo come emerge nello *Zibaldone* (1817-1832) e nell’abbozzo all’*Inno ai Patriarchi* (1822). Secondo il poeta lo stato dei selvaggi delle popolazioni americane, tanto esaltato da Rousseau come testimonianza di una felice fase intermedia, non doveva essere etichettato con il termine di “primitivo”, bensì come “barbarie”. Tali popolazioni, con i propri rituali e costumi, non rappresentavano, infatti, più l’umanità delle origini, piuttosto uno stato in qualche modo avanzato e corrotto, avendo in sé un principio di civiltà imperfetta e rozza. Questo è evidente nella seguente citazione “[...] la barbarie suppone un principio di civiltà, una civiltà incoata, imperfetta; anzi l’include. Lo stato selvaggio puro, non è punto barbaro. Le tribù selvagge d’America che si distruggono scambievolmente con guerre micidiali [...] non fanno questo perché sono selvagge, ma perché hanno un principio di civiltà imperfettissima e rozzissima, perché sono incominciate ad incivilire, insomma perché sono barbare” (*Zibaldone* 4185).

⁴ Per uno studio più approfondito sulla mentalità dei primitivi, si legga *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910) o *La mentalité primitive* (1922) di Lévy-Bruhl. È importante, a mio avviso, spendere alcune parole sulla figura problematica del suddetto sociologo e filosofo francese, il quale, nel corso dei decenni, è stato attaccato duramente per la sua teoria che tendeva a contrapporre la mentalità “primitiva” alla mentalità “occidentale”, la prima dominata dalla “legge di partecipazione”, la seconda dal “principio di identità” operante per eccellenza nel discorso delle scienze positive. Sull’esistenza di un pensiero primitivo numerosi esperti, oltre a Lévy-Bruhl, fecero studi a riguardo nella prima metà del Novecento. Tra questi si possono elencare nomi come Emile Durkheim, Marcel Mauss, Lévi-Strauss, Sigmund Freud e Carl Gustav Jung, il quale fu fortemente influenzato dalle teorie del sociologo francese. A partire dai primi anni del XX secolo, il concetto di primitivo era diventato, infatti, uno dei problemi centrali nella riflessione di numerosi studiosi di filosofia ed antropologia. La “bravura” di Lévy-Bruhl fu quella di cogliere, se non anticipare, alcuni dei temi centrali nel dibattito scientifico dell’epoca. Allo stesso tempo, però, egli peccò di numerosi limiti, primo fra tutti quello di credere, secondo quanto affermato da Ernesto De Martino, nell’esistenza di due logiche, una magica e l’altra razionale, scindendo così l’umanità in due tronconi (*Magia e civiltà* 79).

venivano considerati inferiori proprio per il loro credere nell'esistenza di forze, di influenze e di azioni impercettibili ai sensi umani.

Se da un lato la mancanza di un approccio analitico di tipo logico, l'incapacità di differenziare gli elementi intellettuali, emotivi e materiali e soprattutto l'affidarsi principalmente all'intuizione e alle forze irrazionali erano visti come tratti negativi agli occhi degli occidentali "civilizzati", erano proprio queste caratteristiche dei primitivi che i futuristi cercarono di recuperare nelle loro opere (Re 357). Nel dire ciò, non si vuole affermare, però, che Marinetti e seguaci cercassero di recuperare quelle forme arcaiche appartenenti al passato, perché questo sarebbe totalmente in conflitto con quanto espresso nel *Manifesto del futurismo* (1909) e in quelli successivi. Il primitivismo dei futuristi, diceva Boccioni in una lettera indirizzata all'amico Vico Baer, non aveva "nessuna analogia con gli antichi"; esso rappresentava, infatti, "la punta estrema di una *complessità*", mentre l'antico era "il balbettamento di una *semplicità*" (Terrosi 266).

Di fatto, quello che i futuristi, e Marinetti in primis, trovarono d'ispirazione nel concetto di primitivo era la possibilità di dare il via ad un'epoca basata su una nuova forma di sensibilità in cui la macchina e la velocità rappresentavano il grado zero, vergine, quindi primordiale, di un nuovo futuro.⁵ Applicando una visione di primitivo così come quella concepita ontologicamente da Montaigne, si può guardare al futurismo da una nuova prospettiva, e parlare di primitivismo anche nel caso del movimento

⁵ Si noti che la stessa idea è stata applicata da Jean Baudrillard nei confronti dell'America. Secondo il sociologo francese, infatti, il "nuovo mondo" rappresenterebbe "the primitive society of the future, a society of complexity, hybridity, and the greatest intermingling, of a ritualism that is ferocious but whose superficial diversity lends it beauty, a society inhabited by a total metasocial fact with unforeseeable consequences, whose immanence is breathtaking, yet lacking a past through which to reflect on this, and therefore fundamentally primitive" [la società primitiva del futuro, una società della complessità, dell'ibridismo, e della più grande mescolanza, una società di una ritualità che è feroce, ma la cui superficiale diversità gli dona la bellezza, una società caratterizzata da fatti metasociali totali con conseguenze imprevedibili, la cui immanenza toglie il fiato, ma che è priva di un passato attraverso il quale riflettere su ciò, e quindi fondamentalmente primitivo] (*America* 7). Come il futurismo, l'America (per lo meno, secondo questo modo di ragionare) non avrebbe un passato, non avrebbe radici ad eccezione per quelle che verranno create nel futuro. Per questo motivo, da un punto di vista storico, essa rappresenterebbe una società primitiva, vergine e primordiale.

fondato da Marinetti. Nell'associare tale termine al suddetto movimento, è importante considerare, però, che tale parola, per i futuristi, aveva un'accezione differente rispetto alla consueta caratterizzazione attribuita alle numerose avanguardie artistiche del primo Novecento. Il primitivismo delle correnti artistiche come il cubismo e l'espressionismo si fondava, infatti, su un impulso di tipo arcaico, un regresso ad una fase pre-tecnologia che faceva delle arti africane ed oceaniche il principale motore di ispirazione. A questo tipo di primitivismo si andava a contrapporre quello dei futuristi, un primitivismo di tipo profetico, figlio della macchina e del dinamismo di inizio secolo, basato sull'istinto e la logica del pensiero dei primitivi, di cui i membri dell'avanguardia italiana erano i portavoce (Zurbrugg 4).

Marinetti e seguaci erano naturalmente consapevoli di tale diversità e, come si evince dal manifesto *Che cosa ci divide dal Cubismo*, pubblicato da Boccioni nel 1914, ritenevano fondamentale esplicitare ciò che contraddistingueva il loro modo di rapportarsi al primitivo rispetto alle altre avanguardie artistiche:

Lo studio e la conseguente influenza degli antichi arcaici, dei negri, delle sculture in legno, dei bizantini, ecc., ha portato nei quadri dei nostri giovani amici di Francia, una saturazione di arcaismo che è un'altra piaga passatista, un altro fenomeno di cultura come le influenze greco-romane. Queste influenze d'arti rudimentali se si fanno accettare per le novità, se hanno servito a liberarci dal classico, sono però dannose allo sviluppo di una pura coscienza plastica moderna. È in questo senso che noi ci dichiariamo primitivi. Nessuno di noi futuristi...è affetto di quell'arcaismo che porta con sé una immobilità ieratica di solenne antico che ci ripugna. Ripeto ancora: Vi è un *barbarico* nella vita moderna che ci ispira. (cit. in Zurbrugg 3)

Considerando quest'idea di un ritorno ad uno stato di intuizione primordiale, il fatto che Marinetti e numerosi altri esponenti del movimento futurista mostrassero un forte interesse nei confronti di pratiche esoteriche come lo spiritismo e la teosofia, da sempre ritenute illogiche e basate su una forma di istinto primitivo, non fa altro che avvalorare questa posizione che vede i futuristi in continua ricerca di affermazione e di

sperimentazione di nuove forme di sensibilità. Focalizzando l'attenzione su testi letterari dalle forti connotazioni medianico-teosofiche e su esempi di arti visive in cui la matrice occulta rappresenta un elemento distintivo dell'opera di riferimento, nei cinque capitoli che compongono il mio progetto di ricerca ho analizzato il binomio futurismo-esoterismo come un riflesso della tendenza di Marinetti e seguaci ad un ritorno al "pensiero selvaggio". Al fine di incorniciare tale aspetto all'interno del suo quadro storico di appartenenza, nel primo capitolo mi sono soffermata sulla descrizione dell'ambiente culturale a cavallo tra il XIX ed il XX secolo, momento, questo, caratterizzato non solo da nuove scoperte scientifiche, ma anche da un interesse crescente nei confronti delle discipline esoteriche sia tra gli intellettuali che tra gli scienziati di tutta Europa. In questo periodo che possiamo definire di "occultismo scientifico", numerosi furono, infatti, gli studi condotti da scienziati internazionali su pratiche occultistiche e medianiche, come quelli realizzati da Enrico Morselli e da Cesare Lombroso nei confronti della medium Eusapia Palladino. Scoperte scientifiche come l'elettromagnetismo, le onde radio e i raggi-X avevano portato alla diffusione di una vera e propria "moda esoterica" agli inizi del Novecento. Permettendo di misurare non solo la realtà, ma anche ciò che fino a quel momento aveva rappresentato il mondo dell'invisibile, tali scoperte avevano rivelato tutti quei limiti dovuti al positivismo e al materialismo che favorivano una visione ristretta dei fenomeni naturali, scendendo così in una sorta di feticismo del fatto. Dimostrandosi pieno di contraddizioni e privo di un forte impianto teorico, il positivismo aveva subito, nel passaggio tra i due secoli, un crollo di stabilità, e a ciò aveva seguito il risorgere di nuove istanze irrazionalistiche ed un interesse sempre più incalzante verso dottrine e pratiche di matrice occulta.

In questa fase di reazione alla dittatura del materialismo, una posizione di rilievo fu ricoperta dalla città di Firenze, importante centro di elaborazione di nuove idee non

solo di matrice filosofico-letteraria, ma anche e soprattutto di base esoterica. Numerosi furono gli intellettuali che parteciparono agli incontri di teosofia presso la Biblioteca Filosofica della città, e tra questi chi rivestì un ruolo cruciale nel processo di sprovincializzazione della cultura italiana fu, senza dubbio, Giovanni Papini. Nel corpo centrale del primo capitolo della mia dissertazione mi sono dedicata, quindi, alla caratterizzazione della figura del filosofo fiorentino, all'epoca conosciuto con lo pseudonimo di Gian Falco, e dei suoi legami con le tradizioni esoteriche in voga dell'epoca. Anticipando interessi e linee di tendenza elaborate in seguito dal futurismo, Papini si rivelò essere un vero e proprio apripista, uno studioso rivoluzionario che aveva trovato nell'occultismo un mezzo attraverso il quale espandere il pensiero sui grandi enigmi dell'esistenza, e portare avanti quel processo di rinnovamento intellettuale ritenuto una necessità urgente:

Credo che nell'occultismo vi siano moltissime cose da utilizzare e che gli scienziati *rontiniers* e i pensatori ordinari fanno male a disprezzarlo a *priori*. Esso allarga, prima di tutto, il nostro pensiero, suggerendoci che noi non viviamo soltanto di questa vita e che non soltanto noi esistiamo nel mondo ma che l'esistenza intelligente è molto più vasta, nello spazio e nel tempo, di quel che noi crediamo. ("Franche spiegazioni" 143)

Grazie alla frequentazione di fucine esoteriche come la succitata Biblioteca Filosofica o il caffè delle *Giubbe Rosse*, e al dialogo con figure come il teosofo Giovanni Amendola o il matematico Arturo Reghini, Papini riuscì ad alimentare la sua curiosità verso il mondo occulto creando nel periodo tra il 1903 ed il 1911 due riviste filoteosofiche dal titolo di *Leonardo* e *L'Anima*. È importante sottolineare, però, come l'apertura nei confronti delle discipline esoteriche non nascesse, al tempo stesso, un atteggiamento critico da parte dello scrittore fiorentino verso le stesse. Dall'analisi approfondita di alcuni articoli sembrerebbe, infatti, che quella di Papini fosse, in realtà, una "conversione" a metà. Egli manifestò la sua ammirazione solo verso alcuni aspetti dell'occultismo, come l'immaginazione positiva e il non limitarsi alla realtà apparente,

ma allo stesso tempo ne criticò i limiti dovuti alla mancanza di metodo e alla superficialità di osservazioni. Di fatto, la simpatia mostrata nei primi anni dell'esperienza leonardiana si trasformò in seguito alla conversione al cattolicesimo nel 1921, e questo è evidente dall'analisi di un manoscritto inedito scoperto presso l'archivio Papini della Fondazione Primo Conti di Fiesole.

In questo testo di 31 pagine, considerato facente parte del famoso *Rapporto sugli uomini* (1977), il filosofo fiorentino si faceva portavoce di una posizione piuttosto aspra nei confronti degli occultisti, associandoli al demonio ed equiparandoli addirittura alle scimmie. In un periodo in cui la teoria dell'evoluzione di Charles Darwin aveva aperto il dibattito sul problema dell'origine dell'uomo, il fatto di associare maghi ed esoterici a degli animali considerati alla base della catena degli ominidi, e per questo motivo ritenuti inferiori, confermerebbe, a mio avviso, la tendenza a vedere l'interesse per le dottrine occulte come ad un ritorno ad una forma primitiva di rapportarsi al realtà.

Detto ciò, il fatto che il Papini del *Leonardo*, quello che leggeva gli scritti teosofici di Helena Blavatsky o che trattava di esoterismo all'interno delle sue riviste, avesse adottato delle posizioni più critiche nei confronti di qualsiasi forma di magismo in seguito al suo riavvicinamento alla religione cattolica, non sminuisce il ruolo chiave svolto dallo scrittore in quel processo di rivoluzione intellettuale affermatosi nel primo Novecento. Riconoscendo alla tradizione occulta la capacità di contribuire ad amplificare nuove forme di espressione e di sensazione irrazionale, Papini aveva iniziato quel processo di rivoluzione della sensibilità umana che sarebbe stato condiviso anche da Marinetti e seguaci. Come affermava, infatti, in un articolo pubblicato il 1 dicembre 1913 su *Lacerba*: "io [Papini] sono stato, in un certo senso, un futurista prima del Futurismo" ("Perché son futurista" 266). Per questo motivo, al fine di eseguire uno studio approfondito sugli effetti della tradizione occulta nella produzione artistico-letteraria del

movimento futurista, ho ritenuto fondamentale iniziare la mia ricerca partendo da questa figura chiave del panorama intellettuale italiano di inizio Novecento.

Nel secondo capitolo della mia dissertazione mi sono dedicata, invece, al coinvolgimento di Marinetti nei confronti delle tradizioni esoteriche, alle partecipazioni del padre del futurismo a sedute spiritiche presso salotti parigini e milanesi, e agli effetti che tali frequentazioni ebbero sulla continua ricerca di nuove forme di percezione in grado di spingersi verso l'ignoto. Evidenti sono i riferimenti all'occulto, in particolar modo allo spiritismo, in numerosi scritti marinettiani, primi fra tutti *Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - parole in libertà* (1913) e *Il tattilismo. Manifesto Futurista* (1921). Nel caso specifico del paroliberismo, nel proporre la nascita di una nuova forma di comunicazione basata sull'uso delle onomatopee, sull'abolizione delle regole grammaticali e della punteggiatura e, di conseguenza, sulla distruzione del linguaggio poetico tradizionale a favore di un linguaggio nuovo ridotto alle sue forme essenziali, Marinetti si fece portavoce di una lingua intuitiva ridotta alla sua forma primitiva a-sintattica e a-grammaticale che, secondo Maurizio Calvesi, poteva essere associata alla scrittura automatica dei medium in trance. In un breve articolo pubblicato nel 1975 sulla rivista *Europe*, "L'écriture médiumnique comme source de l'automatisme futuriste et surréaliste", il critico allude, infatti, alle possibili connessioni tra la capacità dei medium di scrivere ininterrottamente, come sotto dettatura, durante alcune fasi delle sedute spiritiche, e le abilità degli artisti futuristi di dare il via ad un flusso libero ed ininterrotto di parole.

Ampliando l'intuizione presentata dal succitato critico, nella prima parte del secondo capitolo mi sono focalizzata, quindi, sull'analisi degli elementi esoterici presenti nel manifesto del paroliberismo e sullo studio, soprattutto, delle somiglianze tra lo stato di quasi possessione dell'artista futurista durante l'atto di scrittura, descritto ad esempio da

Marinetti in *Risposte alle obiezioni* (1912), e quello di inconsapevole capacità creativa vissuta dai medium, presentato da Lombroso e Morselli nelle indagini su Eusapia Palladino. Facendo riferimento agli studi effettuati dal linguista inglese Derek Bickerton sulle caratteristiche del linguaggio primordiale, ho messo a confronto il sistema a-grammaticale e a-sintattico del “protolinguaggio” con il modello linguistico proposto da Marinetti nel suo manifesto; modello, questo, basato su parole ridotte a suoni balbuzienti, sillabe ed onomatopée e, di conseguenza, su un vero e proprio “imbarbarimento” del modo di esprimersi dell’epoca. Di fatto, ciò che Marinetti cercava di ottenere grazie al parolibero era dare il via ad un nuovo linguaggio primordiale, basato su un flusso continuo di percezioni e di immagini, riflesso di una nuova sensibilità nascente in grado di andare al di là della realtà fenomenica delle cose. Facendosi promotore di una tradizione del “nuovo” in cui l’istinto e il credere nell’esistenza di forze irrazionali erano alla base di una nuova arte del futuro, Marinetti auspicava la nascita di una nuova generazione di giovani intellettuali capaci di andare oltre i limiti dei propri organi percettivi. Attraverso un lento e rivoluzionario processo di educazione dei sensi, nello specifico del senso del tatto, i futuristi avrebbero superato i limiti delle barriere epidermiche, diventando così dei “buoni chirurghi dalle mani veggenti” (PCM 62). Grazie all’uso di amplificatori sensoriali come le tavole tattili, Marinetti e seguaci non solo sarebbero entrati in contatto con l’ignoto, ma avrebbero anche dato il via ad improvvisazioni parolibere, come teorizzato nella parte finale de *Il tattilismo. Manifesto Futurista*: “Il tattilista esprimerà ad alta voce le diverse sensazioni tattili che gli saranno date dal viaggio delle sue mani. La sua improvvisazione sarà parolibera, ossia liberata da ogni ritmo, prosodia e sintassi, improvvisazione essenziale e sintetica e quanto meno umana possibile” (CPM 244).

Appare evidente che l'arte del tattilismo, associata ad una sensibilità basata sul più primitivo dei sensi umani, il tatto, nel credere di poter perfezionare "le comunicazioni spirituali fra gli esseri umani, attraverso l'epidermide" e di penetrare "meglio e fuori dai metodi scientifici la vera essenza della materia", rivelasse una matrice fortemente medianica (PCM 250; TIF 153). Questo si evince, in particolar modo, dal confronto con il ruolo assunto dalle mani, e di conseguenza dal senso del tatto, durante le sedute spiritiche descritte da Enrico Morselli in *Psicologia e spiritismo* (1903). Non solo, prendendo in considerazione lo stato di trance innescato negli sciamani dall'uso di specifici artefatti, è possibile paragonare tale condizione con quella dovuta alla sovrastimolazione sensoriale sperimentata dall'artista futurista attraverso le tavole tattili. Associando, in questo modo, il tattilismo a pratiche ritenute primitive, nella parte finale del secondo capitolo ho effettuato non solo una lettura dell'opera marinettiana in chiave esoterica, ma anche un'interpretazione della stessa da una prospettiva di tipo antropologico.

Per quanto riguarda il terzo capitolo, in questa parte della mia ricerca mi sono concentrata sulla produzione artistico-letteraria di matrice esoterica appartenente a due artisti di nicchia del movimento futurista: i fratelli Arnaldo e Bruno Ginanni Corradini, meglio conosciuti con il nome di Ginna e Corra. Nonostante le resistenze iniziali da parte degli altri esponenti del movimento, i suddetti conti ravennati ebbero un ruolo chiave nello studio e nella diffusione delle dottrine esoteriche all'interno del gruppo marinettiano. Contribuendo alla nascita non solo del gruppo fiorentino della "pattuglia azzurra", ma anche della rivista *Italia futurista* (1916 – 1918), Ginna e Corra promossero lo studio di discipline esoteriche come l'alchimia, la teosofia e l'antroposofia, influenzando così la formazione di numerosi intellettuali dell'epoca, grazie soprattutto alla pubblicazione di quattro testi teorici dal titolo *A.B.C. Metodo, Vita nova, Arte dell'avvenire* (1910) e *Pittura dell'avvenire* (1915).

Nella prima sezione del terzo capitolo mi sono dedicata, quindi, all'analisi dei suddetti trattati, nei quali si può scorgere un debito nei confronti delle teorie teosofiche di Annie Besant e C.W Leadbeater, specialmente del concetto di forme-pensiero. Per di più, emerge in questi testi una caratterizzazione delle proprietà occulte che dovevano possedere gli artisti del futuro. Secondo i fratelli Ginanni-Corradini, infatti, l'artista poteva essere equiparato ad un medium che, durante il processo creativo, doveva porsi in uno stato di subcoscienza cosciente grazie al quale poteva afferrare fatti non accessibili ai sensi ordinari, raggiungendo così lo stadio cognitivo più elevato, rappresentato dall'intuizione. Esaltando l'intuito e, di conseguenza, una forma di creatività primordiale, Ginna e Corra non facevano altro che confermare quella necessità di un regresso ad un "uomo primo", che tanto auspicavano Papini e gli appartenenti al movimento marinettiano. Dovendo l'artista possedere delle proprietà occulte, il vero punto di partenza delle teorie diffuse dai Ginanni Corradini era da ricercarsi all'interno della tradizione esoterica, la cui influenza è evidente sia nei quadri astratti e nei romanzi brevi di Ginna, sia nei cosiddetti racconti "psicoanalitici" di Corra.

Di fatto, spiritismo, telepatia, esoterismo emergono come protagonisti indiscussi nel più conosciuto romanzo sintetico di Corra, *Sam Dunn è morto*, scritto nel 1914 ed inserito nella raccolta *Con mani di vetro* nel 1916. Basato su una storia ambientata nel futuro, tra l'anno 1943 e 1952, questo testo insolito rappresenta un esempio non solo di prosa occulta, ma anche di testo avveniristico all'interno del quale i temi trattati negli scritti teorici precedenti si fondono con lo spirito antipassatista del movimento futurista. *Sam Dunn è morto* parla di un uomo fuori dal comune, bizzarro, "illogico", Sam Dunn per l'appunto, capace di azioni rivoluzionarie aventi effetti straordinari sia su di sé che sulle persone circostanti. Imbevuto di energie occulte, egli è un medium cosciente in grado di diffondere il suo potere fino a zone lontane chilometri dalla città in cui vive:

Parigi. Per questo motivo, riflettendo la definizione data in *Pittura dell'avvenire*, Sam Dunn sarebbe l'emblema dell'artista futurista, individuo dalla sensibilità amplificata, generante vibrazioni eteriche.

Nella quinta edizione del romanzo, pubblicata nel 1928 dalla casa editrice milanese Alpes Press, Ginna evidenzia l'aspetto esoterico di Sam Dunn nell'illustrazione che accompagna il testo. Tale raffigurazione, poco conosciuta all'interno dell'ambiente accademico, fatta eccezione per Gloria De Vincenti che la considera in maniera marginale nella sua monografia sulla "pattuglia azzurra", presenta a mio avviso degli interessanti spunti di analisi non solo perché conferma il valore occulto di Sam Dunn, ma anche perché mostra delle analogie con un altro quadro imbevuto di elementi esoterici: *L'urlo* (1893) di Edvard Munch. Nella seconda parte del capitolo, quindi, mi sono concentrata sull'osservazione della suddetta illustrazione, raffigurante Sam Dunn con un viso quasi alieno, con gli occhi magnetici, circondato da fasci di energia in cui sono visibili gli spiriti di due figure angoscianti. Il disegno di Ginna è intensamente occultistico e riflette la ricerca dell'artista di una pittura dell'invisibile, ricerca evidente anche in altri suoi dipinti come *Entità tra le piante* (1915) e *Ricerca nel profondo* (1919). In entrambe le raffigurazioni, infatti, le linee di forza centrifuga che celano entità occulte in procinto di materializzarsi sottolineano come uno degli impulsi di Ginna fosse quello di creare una forma esoterica di arte visiva in grado di proiettare su tela quel mondo irrazionale ed ineffabile che secondo Lévy-Bruhl era percepito solo dall'uomo primitivo (*Primitives and the Supernatural* 35). In tal senso, le tre opere da me analizzate mostrerebbero in sé quei germi di primitivismo che solitamente vengono associati ad avanguardie europee come il surrealismo o il cubismo, ma che mai sono state collegate al futurismo italiano.

Di riferimenti al primitivo, a manifestazioni occulte e a spiriti si fonda la parte finale di questo capitolo dedicato ai Ginanni-Corradini. Nello specifico, l'analisi di due

racconti brevi poco conosciuti, “Chantecler (Interpretazione lirica)” (1912) di Corra e “Strano e documentato racconto di Arnaldaz” (1930) di Ginna, mette in evidenza come i conti ravennati cercassero di permeare all’interno delle proprie opere i dettami delle dottrine esoteriche. Mentre, infatti, nel racconto di Ginna una specie di spirito nascosto all’interno dell’artista, Arnaldaz per l’appunto, sembra rifarsi alla teoria teosofica della gerarchia spirituale, l’originale testo di Corra propone una riflessione sugli effetti medianici della lettura dell’opera teatrale del drammaturgo francese Edmond Rostand: *Chantecler* (1910). È importante sottolineare, però, che Ginna e Corra non furono gli unici futuristi a rifarsi allo spiritismo e alla teosofia nelle loro opere. Come evidenziato nel quarto capitolo, alcuni dipinti di Giacomo Balla, proponendo di dare “scheletro e carne all’invisibile, all’impalpabile, all’imponderabile, all’impercettibile”, e ricreando così quella serie di vibrazioni alla base dell’universo, riflettevano l’influenza delle teorie teosofiche proprie di Blavatsky, Besant e Leadbeater (PCM 172).

Affascinato sin dai primi anni del Novecento da vibrazioni, luce e colori, Balla cercava di ritrarre nei suoi quadri ciò che si trova al di là della realtà fenomenica, e questo è evidente in opere come *Lampada ad arco* (1911), *Compenetrazioni iridescenti* (1912-1913) e *Mercurio transita davanti al sole* (1914), in cui corpi solitamente invisibili diventano *visibili* grazie alla mano “veggente” dell’artista. La trasposizione su tela di concetti quali il piano astrale, le forme-pensiero e la compenetrazione delle forze rifletteva una profonda conoscenza esoterica da parte del pittore torinese, conoscenza alimentata inizialmente dalle lezioni tenute da Cesare Lombroso all’università di Torino, e successivamente dalla frequentazione del generale Ballatore presso il Gruppo Teosofico di Roma. In questa società Balla prese spesso parte, insieme anche ad Anton Giulio Bragaglia e Benedetta Cappa Marinetti, a sedute spiritiche e a dibattiti sulla quarta dimensione, la radioattività e le aure che circondano il corpo umano. Come risultato di

queste frequentazioni, l'artista torinese creò dipinti raffiguranti le forme-pensiero, manifestazioni ectoplasmiche ed il cosiddetto doppio astrale, concetti esoterici evidenti rispettivamente in *Trasformazione forme-spiriti* (1918), *Verso la notte* (1918) ed *Auto-stato d'animo* (1920).

Nello specifico, la serie *Trasformazione forme-spiriti*, composta da traiettorie luminose ed onde invisibili dalla forma piramidale, rappresenterebbe i diversi livelli del piano astrale teorizzati dalla teosofia. Le linee di luce provenienti dalla zona superiore del quadro, che si intersecano con una serie di prismi aventi origine in nuvole dalla forma sinusoidale, simboleggerebbero, infatti, quella sfera del cosmo in cui si riversano i pensieri, energia creata dal corpo astrale che si erge come tratto distintivo anche delle altre due opere pittoriche citate. In *Auto-stato d'animo*, in particolar modo, Balla presentò un originale autoritratto in cui la propria immagine smaterializzata era resa simile a quella di un ectoplasma, grazie alla ripetizione dei lineamenti facciali e alla conseguente spiritualizzazione del proprio volto (Chessa 37). Tale tentativo di dematerializzazione riprendeva, di fatto, le "tracce ectoplasmiche" riprodotte nelle fotodinamiche di Bragaglia, la cui influenza sulla produzione artistica di Balla era comprovata dall'allontanamento dalla cronofotografia di Étienne-Jules Marey ed Eadweard Muybridge, evidente in opere pittoriche come *La mano del violinista* (1912).

Al fine di sottolineare l'intenso rapporto basato su uno scambio osmotico di idee e di stima tra Balla e Bragaglia, e per porre fine a questo studio riguardante l'influenza di spiritismo, alchimia e teosofia sul movimento futurista, nel quinto ed ultimo capitolo della mia tesi mi sono concentrata sull'analisi degli elementi esoterici presenti nel manifesto del *Fotodinamismo futurista* (1911) e in due articoli pubblicati nel 1913: "La fotografia dell'invisibile" ed "I fantasmi dei vivi e dei morti". Similmente ai fratelli Ginnani-Corradini e a Balla, con i quali condivise le conseguenze di un ostracismo

iniziale da parte di alcuni membri del gruppo marinettiano, Bragaglia rappresentò uno degli artisti futuristi più affascinati dal mondo dell'occulto, coinvolto in quegli esperimenti medianici in voga all'epoca, per i quali la prova fotografica aveva assunto un ruolo di documentazione pseudo-scientifica. Grazie alle indagini sul mondo dell'infrasensoriale e del meta-percettivo, e all'idea di rappresentare il movimento "come sublimazione della corporeità attraverso la visualizzazione dell'incorporeo", Bragaglia era riuscito a rendere nelle sue fotodinamiche l'invisibile, a vedere "*attraverso, in*" (FF 17). In tal senso, si può osservare come il fotodinamismo si rifacesse non solo ad una prospettiva scientifica, legata all'analisi microscopica degli spostamenti molecolari, ma anche a quel *quid* spirituale nel quale convergevano motivi sia del pensiero bergsoniano che della filosofia teosofica.

Di teorie blavaskiane, come il credere nell'esistenza di un'aura che circonda il corpo fisico degli individui, un'aura basata sull'unione di diversi corpi che poteva rivelarsi durante le sedute spiritiche, erano imbevuti gli scritti di Bragaglia, e questo è ben evidente nell'articolo "I fantasmi dei vivi e dei morti". Riportando le posizioni della Blavatsky e di altri teorici delle filosofie orientali, Bragaglia descrive in questo saggio il processo di stereosi dell'aura prodotta dal corpo umano, che era possibile catturare su lastra grazie all'adozione di una tecnica innovativa che andava oltre quella prova di attendibilità scientifica usata nella fotografia dei fantasmi. Alla mendace rappresentazione dell'invisibile proposta da presuntuosi "ghostbuster" come i francesi Mesnard e Plomb, Bragaglia aveva opposto, infatti, la fotodinamica, un'arte della fotografia in movimento la cui intenzione non era quella di coltivare un universo statico e non vitale, come nel caso della fotografia realistica, bensì quella di catturare ed esibire la vibrante essenza del mondo, visualizzando gli stati "intermovimentali" del moto.

Le immagini “spettrali” riprodotte in opere fotodinamiche come *Il fumatore – il cerino – la sigaretta* (1911) o *Giovane che si dondola* (1912) rivelavano, di fatto, “una diafanità singolare, simigliantissima a quella delle fotografie radiosopiche”, totalmente diversa dalla succitata fotografia dei fantasmi (FF 54). Elevando la fotografia ad una vera e propria forma d’arte rivoluzionaria – una forma d’arte unica, primitiva e futurista – Bragaglia riuscì a creare delle immagini che evocavano aspetti sia del tangibile che dell’etereo, riprendendo così le teorie teosofiche, oltre che i principi spiritualisti riguardanti la coesistenza dei corpi materiali ed immateriali (Moure Cecchini 496). In tal modo, l’artista non solo liberò la fotografia dal realismo naturale, dalla schiavitù dell’istantanea e da quei “difetti” dovuti alla natura apparentemente scientifica e non artistica della fotografia positivista, ma fornì anche gli strumenti che consentono all’invisibile di diventare visibile.

Di conseguenza, con l’obiettivo di ritrarre l’imponderabile attraverso lo sviluppo di una nuova forma di sensibilità, Bragaglia attribuì alla macchina la capacità di andare al di là di una mera rappresentazione superficiale del mondo, e di riflettere una nuova forma di lettura della realtà. Analogamente alle produzioni letterarie ed artistiche degli altri futuristi presi in considerazione in questa tesi, la fotodinamica rappresentò, quindi, un vero e proprio esempio di progetto artistico primitivo, una forma “esoterica” di arte visiva dai tratti innovativi e rivoluzionari, che cercò di far tabula rasa di quel passato vecchio ed usurato.

CAPITOLO I

Giovanni Papini e il *Leonardo* nel periodo dell'occultismo scientifico

L'affermarsi del sistema industriale e il conseguente avvento della società di massa e di profondi cambiamenti politico-sociali caratterizzarono il XIX secolo in tutta l'Europa. Da un punto di vista scientifico tale secolo si distinse come un periodo florido di scoperte, un periodo rappresentato, di fatto, dalla nascita di nuovi metodi che permettevano di misurare non soltanto la realtà, ma anche ciò che fino a quel momento aveva rappresentato il mondo dell'invisibile. Nuovi concetti come l'elettromagnetismo, le onde radio o i raggi-X si fecero strada durante questa epoca, determinando il diffondersi di nuove teorie come quella della conservazione dell'energia, della meccanica quantistica, o dell'evoluzione della specie. Grazie a scienziati quali Luigi Galvani, Alessandro Volta o André-Marie Ampere, iniziarono a definirsi nozioni, come quella di etere elettrico, che presupponevano l'esistenza di forze invisibili, di tipo elettrico-magnetico, operanti all'interno di uno spazio non percepibile ad occhio nudo. Nel 1840, in particolare, il fisico britannico Michael Faraday ridefinì il concetto di etere come quello di un "campo magnetico" all'interno del quale operavano delle linee di forza. Tale definizione fu a suo modo rivoluzionaria, perché laddove i matematici dell'epoca avevano visto fino ad allora solo del vuoto, Faraday, per la prima volta, vedeva un mezzo all'interno dello spazio.

Problemi come la distanza, la materialità degli oggetti, che fino a quel momento avevano limitato gli scienziati nelle loro ricerche, iniziarono, quindi, a trovare una soluzione, e tra le importanti scoperte che ebbero un forte riscontro sia da un punto di vista scientifico, che filosofico, bisogna annoverare quella dei raggi-X, avvenuta

casualmente nel novembre del 1895 grazie a Wilhelm Conrad Rontgen. Nonostante il riconoscimento iniziale dei suoi potenziali benefici nei confronti della chirurgia, non poche furono le persone che credettero che i raggi di Rontgen potessero essere utilizzati per fotografare spiriti, fantasmi, o addirittura per invadere la privacy delle persone. Tale scoperta apportò dei miglioramenti nell'ambito della diagnostica medica, ma allo stesso tempo determinò una vera e propria rivoluzione nell'atto di guardare le cose. Eludendo la percezione superficiale derivata dall'uso esclusivo dei sensi, i raggi-X, come la successiva scoperta della radioattività grazie a Marie Curie nel 1905, diedero la possibilità all'uomo di poter andare al di là della realtà fenomenica delle cose, penetrandone all'interno. Tali conquiste evidenziarono il potere operativo di forze invisibili e intangibili, della cui realtà non si sarebbe potuto più dubitare, come affermava la fisica Curie in una lettera citata nell'*Okkultismus und Avantgarde* (1995): “La scoperta del fenomeno della radioattività aggiunge un altro gruppo al grande numero dei raggi invisibili che ora si conoscono. Dobbiamo riconoscere ancora una volta quanto è limitata la nostra facoltà di percezione del mondo” (193).

Per tutto il primo Novecento la scienza continuò a progredire in maniera indeterminata fino a raggiungere la sua acme con le teorie della relatività di Albert Einstein, teorie che stravolsero l'interpretazione newtoniana del moto fino a quel momento preponderante, rivoluzionando la visione del mondo scientifico ottocentesco. Grazie a nuovi modi di guardare la realtà, quello che un tempo veniva considerato come incomprensibile da un punto di vista fisico, iniziò quindi ad avere una sua giustificazione ed interpretazione scientifica. Una forma d'idealismo di tipo scientifico iniziò a prendere sempre più piede, e fenomeni esoterici come l'apparizione di ectoplasmici, le sedute spiritiche e le cosiddette “tavole rotanti” iniziarono ad essere oggetto di studio da parte della scienza positivista.

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento si iniziò a diffondere, infatti, dapprima negli Stati Uniti ed in Francia, e successivamente in Italia, un interesse nei confronti del mondo occulto che vide coinvolti sia amanti dell'esoterismo che numerosi studiosi e uomini di scienza dell'epoca. Scriveva a riguardo lo psichiatra ed antropologo italiano Enrico Morselli in quello che sarà un trattato fondamentale per una panoramica di tipo storico sulla questione degli studi psichici e medianici nel periodo a cavallo tra il XIX e XX secolo:

La moda della danza tipica fu per alcuni anni, e massime dal '52 al '55, una vera generale frenesia. [...] Tutta Europa si raccoglieva la sera attorno al tavolino e lo si faceva battere e girare. [...] La questione attrasse l'attenzione dei maggiori scienziati e li obbligò a intraprenderne l'esame. [...] Gli spiritisti annunziavano d'essere ormai 12-14 milioni disseminati in tutti i paesi civili [...] la credenza è diffusissima in Europa e in America, massime nelle classi sociali alte e medie, e spinge larghe propaggini anche nelle classi inferiori. I circoli, i gruppi spiritici sono numerosissimi e operosissimi. [...] Abbondano le pubblicazioni a stampa destinate alla propaganda e alla difesa delle dottrine spiritiche; le decine di grossi volumi si avvicendano alle centinaia di opuscoli; aumentano i periodici della materia, e trovano dovunque migliaia di collaboratori spontanei e lettori appassionati. Si radunano Congressi nazionali e internazionali, ed accolgono adesioni entusiastiche da ogni parte, e non trovano aule abbastanza spaziose per le loro frequentissime assemblee. (*Psicologia e spiritismo* 118-33)

Durante quegli anni numerosi intellettuali e ricercatori si avvicinarono al mondo dell'occulto, in particolar modo allo spiritismo, che si diffuse in maniera eterogenea tra i vari strati della popolazione, diventando così un vero e proprio "fenomeno di massa". L'interesse "popolare" per qualcosa che eludeva la sfera delle scienze non era, però, nuovo. In realtà, tale interesse poteva esser fatto risalire, almeno in parte, a pratiche precedenti, come ad esempio al magnetismo animale, legato all'attività del medico e filosofo tedesco Franz Anton Mesmer. Pretendendo di poter usare dei magneti come metodo di guarigione per le malattie, Mesmer pensava che il corpo umano fosse attraversato da un fluido fisico, fluido che poteva essere identificato con la forza magnetica. Blocchi o difficoltà nello scorrimento di tale flusso erano alla base di malattie

e disfunzioni corporali, e l'uso di calamite permetteva il riaffermarsi dell'equilibrio magnetico all'interno del corpo umano. Queste teorie, conosciute con il nome di magnetismo animale o mesmerismo, non vennero naturalmente riconosciute dalla comunità medica dell'epoca per la loro infondatezza scientifica. Ciò nonostante, come afferma lo studioso Massimo Introvigne ne *Il cappello del mago. I nuovi movimenti magici, dallo spiritismo al satanismo* (2003), verso il 1830 si verificò non solo in Inghilterra, ma anche in Francia, Germania e Stati Uniti, un vero e proprio "boom" di *mesmerismo*, che coinvolse soprattutto le classi operaie, all'interno delle quali si affermò una sorta di spiritismo plebeo (50). L'Ottocento divenne un'epoca di epistemologia democratica, essendo ormai diffusa tra l'intera popolazione la tendenza ad avere un'opinione "sulla fisica e sulla chimica, sull'etere e sui fluidi, sull'elettricità e sull'abitabilità dei mondi, sulla medicina e sull'astronomia, spesso in un curioso intreccio fra scienza, religiosità 'selvaggia' ed esibizioni a pagamento di truffatori di paese" (51).

Nonostante lo spiritismo abbia delle radici antichissime e ci siano riferimenti a negromanti e fantasmi nella Bibbia, nello specifico nel libro di Samuele, la maggior parte degli studiosi di oggi associa la nascita dello spiritismo moderno al 1848, anno in cui se da una parte, in Europa, si assisteva ai moti e alle insurrezioni popolari, dall'altra parte dell'oceano, in un piccolo centro dello stato di New York, una serie di fatti inconsueti e apparentemente inspiegabili sconvolgeva una famiglia americana.

La manifestazione dei fenomeni spiritici ha turbato l'umanità fin quasi dall'origine del mondo [...]. Ciò nonpertanto, quello che è lo spiritismo propriamente detto data da ieri, cioè dallo scorcio della prima metà del secolo decimonono, e fu dall'America, e più propriamente dal piccolo villaggio di Hydesville, importato in Europa, in seguito agli straordinari fenomeni, che sconvolsero quegli abitanti, verificatisi di certi Fox. (Pappalardo 1)

Le vite dei coniugi Fox, insieme a quelle delle loro tre figlie Margaret, Katie e Leah, furono turbate e sconvolte da una serie di rumori sinistri che provenivano dalle

pareti e dai mobili della fattoria in cui la famiglia si era da poco trasferita. Agli inizi di marzo, nello specifico, iniziarono a manifestarsi i primi disturbi, una serie di colpi, o *raps*, che sembravano rispondere ad un codice ben preciso: un colpo era “sì”, due colpi significavano un “no”. In maniera sorprendente, Margaret e Kate prima, e Leah in un secondo momento, appresero a dialogare con il fantasma che infestava la casa, il quale, in seguito, si scoprì essere lo spirito di un merciaio ucciso durante un furto, il cui corpo era stato sepolto in cantina.⁶ Le conversazioni con l’aldilà non ebbero fine una volta che le ragazze crebbero e iniziarono a crearsi una nuova famiglia. Infatti, sia Kate ad Auburn, che Margareth a Rochester, continuarono ad avere contatti con entità ectoplasmiche che non si limitavano più a manifestarsi attraverso i rumori, ma iniziarono a spostare oggetti, a far “ballare” i tavolini e ad inviare dei veri e propri messaggi. È a questo punto che iniziò a diffondersi non solo fra la gente comune, ma anche tra gli scienziati, la notizia dei particolari poteri delle sorelle Fox.

Agli occhi delle persone queste manifestazioni ectoplasmiche si prospettavano come una vera e propria rivoluzione: in caso di verità, l’uomo sarebbe stato in grado, finalmente, di conoscere l’aldilà, con tutte le conseguenze sul senso della vita e della visione del mondo. È evidente, quindi, come il fenomeno non potesse passare inosservato. Per questo motivo le sorelle furono oggetto di studio di numerose commissioni pubbliche, composte principalmente da medici che, spesso increduli, non trovando trucchi, iniziarono a fare richiesta ufficiale per uno studio approfondito del fenomeno. Il fatto che i migliori medici non sapessero dare spiegazioni valide al fenomeno, che questa nuova forma di “religione” si basasse su fatti concreti e non sulla fede, e che i mass-media avessero mostrato una così grande attenzione, contribuì alla grande diffusione dello spiritismo. Nel 1854, infatti, si contavano più di tre milioni di

⁶ Per maggiori informazioni riguardanti gli scavi intrapresi in seguito alle rivelazioni fatte dallo spirito alle due sorelle Fox, ricerche che portarono alla luce capelli ed ossa umane all’interno di una parete della casa, si legga Doyle 212-37.

fedeli e diecimila medium professionisti. Le sedute spiritiche divennero, ben presto, una moda e si tramutarono in una pratica che destò la curiosità di numerose figure di spicco, sia del panorama intellettuale europeo, sia di quello oltreoceano. Tra gli amanti delle pratiche medianiche si può, infatti, menzionare lo zar di Russia, la regina Vittoria d'Inghilterra, Napoleone III, Massimo D'Azzeglio, la cattolicissima regina Margherita, Giuseppe Mazzini e Giuseppe Garibaldi, per citarne solo alcuni (FE 24).

Data la vastità del fenomeno, anche in Europa, come in America, gli scienziati iniziarono a sentire la necessità, nonché la curiosità, di analizzare le pratiche medianiche con l'obiettivo di metterne in luce la veridicità attraverso una serie di verifiche strumentali. I più noti scienziati dell'epoca si dedicarono allo studio dei fenomeni paranormali, uno studio che si trasformò ben presto in un ramo della ricerca scientifica, sia pure non accettato da tutto il mondo positivista, che prese il nome di "parapsicologia" o "metapsichica". Oltre ai fenomeni occulti, iniziarono ad essere studiate pratiche poco ortodosse come l'ipnosi, la telepatia e la scrittura automatica. In Inghilterra, ad esempio, il fisico William Crookes, inventore del tubo a raggi catodici, divenne presidente nel 1882 della *Society for Psychical Research*, una società che si proponeva di indagare con severità i fenomeni spiritici. "Un elenco di soci veramente formidabile", come scriveva Sigmund Freud a Carl Gustav Jung nella sua lettera del 17 febbraio 1911, prendeva parte agli incontri di questa associazione. Tra i massimi nomi della scienza e della cultura dell'epoca, si potevano annoverare studiosi di fama internazionale come Marie Curie, Charles Richet, John Ruskin, Henri Bergson, Jean-Martin Charcot e Jung, il quale scrisse la sua tesi di laurea, *Psicologia e patologia dei cosiddetti fenomeni occulti* (1902), proprio sui fenomeni spiritici.

In generale, considerato il clima positivista dell'epoca, scienziati ed intellettuali furono inizialmente piuttosto restii nell'accettare un fenomeno come quello spiritista, dal

momento che questa tradizione si situava in una posizione diametralmente opposta a quella del materialismo e della fede nella ragione. Per questo motivo, molti studiosi mostrarono verso lo spiritismo “una tale ristrettezza di idee, un tale bigottismo materialista, un siffatto dogmatismo, una stupefacente cecità ostinata, da far perdere ogni speranza di trovare in loro qualcosa di differente dai preti aristotelici che condannarono Galileo” (Prezzolini, “Leggenda e psicologia” 93). A Londra, per esempio, si costituì un’associazione incaricata dallo stesso governo, che aveva il compito di far luce su quelli che erano considerati dei veri e propri imbrogli: la *Dialectical Society*. Se lo scopo iniziale di questa organizzazione era quello di “smascherare” i trucchi adottati durante le sedute spiritiche, dopo circa due anni di esperimenti e di osservazioni scientifiche serie ed imparziali, contro il parere del presidente J. Lubbock e del governo stesso, i membri della *Dialectical Society* pubblicarono un trattato dalle conclusioni totalmente discordanti con l’ipotesi di partenza. All’interno del *Report on Spiritualism of the Committee of the London Dialectical Society* i commissari, infatti, affermarono di aver assistito, durante le sedute spiritiche:

- a. alla produzione di vibrazioni e rumori la cui origine sembrava essere non ben identificata;
- b. a corpi pesanti in movimento, non soggetti ad azione muscolare;
- c. alla produzione di rumori in corrispondenza dell’uso di specifici segni, rumori che rispondevano in maniera coerente a domande fatte sia verbalmente che mentalmente;
- d. alla rivelazione di informazioni sconosciute a tutte le persone presenti;
- e. all’influsso, positivo o negativo, di alcuni presenti sul manifestarsi dei vari fenomeni (FE 27-8).

La *Dialectical Society* non fu un esempio isolato di associazione nata con l'obiettivo di studiare la fenomenologia paranormale e rivelarne, eventualmente, i trucchi. Tra il 1870 e il 1880, infatti, iniziò a diffondersi in Francia una fase di "spiritismo sperimentale" che venne inaugurata dagli studi di Charcot, famoso per le sue terapie facenti uso dell'ipnosi. Il neurologo parigino si avvicinò alla chiaroveggenza, alla precognizione e alla trasposizione dei sensi in seguito ai suoi studi sulla sindrome isterica, e ricondusse la presunta trance medianica ad una condizione di tipo ipnopatologico. Grazie a Charcot, la scuola neuropatologica francese iniziò a studiare i fenomeni soprannaturali legati alle malattie nervose o alla trance medianica, come una manifestazione della "gran nevrosi isterica". Tale posizione conquistò altri studiosi d'oltralpe, tra questi il fondatore dell'antropologia criminale, Cesare Lombroso, il quale finì col dedicare molta parte dei suoi studi ai fenomeni medianici.

Il contributo di Lombroso nella ricerca sullo spiritismo non emerse, però, per originalità o coerenza di pensiero. La curiosità intellettuale dello studioso italiano era, infatti, piuttosto altalenante e la sua interpretazione dei vari fenomeni medianici cambiò notevolmente con il passare del tempo. Se l'atteggiamento iniziale di Lombroso fu quello di guardare, in maniera scettica, alla sopravvivenza delle anime, alla fine del suo processo di osservazione lo studioso fu costretto ad arrendersi alla realtà dei "fatti" paranormali, continuando ad interpretarli in chiave materialistica. Affermava, infatti, Lombroso nel suo *Studi sull'ipnotismo. Con appendice critica sullo spiritismo* (1887): "la causa dei fenomeni mediani risiede nelle condizioni patologiche del medium stesso, appunto come dimostrato per i fenomeni ipnotici" (43). Egli era convinto, quindi, della realtà dei fenomeni medianici, ma non condivideva i fondamenti della teoria spiritica. Ciò che determinò un cambio di atteggiamento dello studioso nei confronti dello spiritismo fu, di fatto, l'invito di Ercole Chiaia, intellettuale napoletano amante delle pratiche medianiche,

ad assistere ad una seduta spiritica della celebre medium Eusapia Palladino (vedi fig. 1.1).⁷



Fig. 1.1
Eusapia Palladino, lievitazione durante una seduta spiritica.
Crediti fotografici: Morselli 35.

Chiaia voleva sfidare Lombroso nel verificare di persona la possibilità e veridicità dei fenomeni spiritici. Lo scienziato partecipò ad una prima seduta il 2 marzo 1891, presso l'Hotel Genova di Napoli. Alla presenza di numerose persone, tra le quali la figlia dello stesso Lombroso, Gina, “la medium fu svestita, visitata completamente nuda, e rivestita di panni novellamente approntati [...] Si ebbero in piena luce fenomeni di levitazione di tavolo, di toccamenti, di scampanellate”. Successivamente, “si ebbero [...] apporti di rose fresche, rovesciamenti di farina, levitazioni, voci, scampanello” (Lombroso Ferrero 301-02).

Lo studioso di origini veronesi rimase fortemente colpito dagli eventi della seduta, a tal punto da affermare, in una lettera indirizzata ad Ernesto Ciolfi: “Io sono vergognato

⁷ Eusapia Palladino (o Paladino) fu una delle medium italiane più influenti di fine Ottocento. Le sue abilità paranormali la resero oggetto di studio di numerosi scienziati dell'epoca, sia italiani che stranieri. Lo scrittore e poeta scozzese Arthur Conan Doyle lodò, addirittura, le materializzazioni spiritiche prodotte dalla donna nel suo libro *The History of Spiritualism* (1926). Per informazioni più approfondite a riguardo, si leggano i seguenti testi: Barzini, *Nel mondo dei misteri con Eusapia Paladino*. Milano: Baldini e Castoldi, 1907, e Morselli, Enrico. *Psicologia e "spiritismo". Impressioni e note critiche sui fenomeni medianici di Eusapia Paladino*. Torino: Fratelli Bocca, 1908.

e dolente di aver combattuto con tanta tenacia la possibilità dei fatti così detti *spiritici*; dico dei fatti, poiché alla teoria sono ancora contrario. Ma i fatti esistono; ed io, dei fatti, mi vanto di essere schiavo” (Bozzano 49). Questo episodio segnò l’inizio di una serie di studi e la partecipazione di Lombroso a numerose sedute spiritiche, nonché la pubblicazione di articoli sullo spiritismo, tradotti anche all’estero. Ciò nonostante, Lombroso continuò a vedere nei fenomeni spiritici un semplice affare di psichiatria, ipotizzando, nel caso della Palladino, che tali manifestazioni derivassero dall’energia psichica della medium. Secondo lo studioso, infatti, questa energia, poiché esclusa dai centri corticali paralizzati dall’accesso isterico, si liberava verso l’esterno sotto forma di energia luminosa o cinetica, permettendo la telepatia, le luci e lo spostamento a distanza di oggetti (Lombroso, “I fatti spiritici” 98-100). Il supernormale rappresentava, quindi, per il famoso psichiatra italiano una manifestazione abnorme della normalità, una patologia in grado di deformare le funzioni ordinarie della vita. All’intero di quest’ottica potevano essere interpretati i fenomeni prodotti dalla medium Palladino, la quale veniva così definita da Lombroso in *Esperienze spiritiche*:

Una nevrotica [...] soggetta ad accessi epilettici, catalettici, isterici; [...] Altrettanto nevropatici erano gli altri medii veramente abilissimi come Home, Slade. [...] Ma perché quel dato medium, Eusapia, può tanto e gli altri no? Da questa differenza nasce il sospetto...dell’inganno, che è la spiegazione più semplice [...] e che risparmia di pensare e di studiare. Questo sospetto scompare davanti al psichiatra maturato da anni nello studio delle isteriche e dei simulatori, che abbia preso le sue precauzioni [...] Posto ciò, i fatti spiritici, se fossero sempre simulati, dovrebbero essere moltissimi e non così rari. [...] Qualche volta i fenomeni propri degli ipnotici e dei medium avvengono nei normali, ma in istato di profonda passione [...] come nei moribondi. (cit. in Capuana, *Mondo occulto* 74-82)

Sulla questione della veridicità o meno dei fenomeni medianici riguardanti Eusapia Palladino si interessò, inoltre, un altro nome illustre della psichiatria italiana di fine XIX secolo: Enrico Morselli, il quale sottolineò inizialmente come il *mediumnismo* fosse “frequentemente unito con la ineducabilità e colla refrattarietà alla istruzione

scolastica” e avesse “ [...] un substrato psico-neuropatico, come ormai resta provato dalla sua quasi costante associazione con l’isterismo, col sonnambulismo e coll’ipnotismo” (*Psicologia e spiritismo* 119). Così come i colleghi Charcot e Lombroso, anche Morselli si avvicinò, quindi, allo studio dei fenomeni spiritici a seguito di un iniziale interesse nei confronti del magnetismo animale e dell’ipnotismo. Lo psichiatra modenese guardava ai medium come a soggetti isterici o affetti da psicopatologie e il fatto che i medium fossero per lo più donne confermava, a suo avviso, le sue teorie, essendo l’isteria una nevrosi principalmente femminile. Morselli sosteneva che “l’automatismo senso-motorio medianico non è ‘controllato’ da entità spirituali invisibili, da coscienze estranee, ma trae le sue ragioni d’essere unicamente dal disgregarsi della coscienza personale” (*Psicologia e spiritismo* 109). Per questo motivo lo studio della medianità spettava, secondo lui, alla scienza psicologica. Contrariamente agli spiritisti, che sostenevano che in tutti gli individui sarebbero presenti, in maniera più o meno sviluppata, le facoltà medianiche, o agli spiritisti scientifici, che consideravano queste abilità esistenti solo in rarissimi individui, Morselli opinava che:

il medianismo sia un fatto anomale della personalità fisiopsichica umana, il quale, a pari di tutte le altre anormalità e anomalie individuali, non si crea ex-novo in mezzo all’università degli uomini per un capriccio o dono improvviso di natura, ma si collega direttamente alle condizioni normali somatiche, fisiologiche e mentali dell’animale Homo sapiens. (*Psicologia e Spiritismo* 93)

Spinto come nel caso di Lombroso dal puro amore della ricerca e dei fatti, lo studioso mostrò costantemente la volontà di documentarsi in maniera completa e rigorosa sullo spiritismo, in particolare sui fenomeni soprannaturali innescati dalla medium Palladino.

Dopo aver preso parte a numerose sedute, durante le quali fu costretto a confrontarsi con un’ambiente dalla natura eterogenea, e di sicuro con un ambiente non di tipo sperimentale, Morselli raccolse le sue osservazioni in un trattato, pubblicato nel 1907 con il titolo di *Psicologia e Spiritismo*. Diviso in tre parti riguardanti i problemi generali

dello spiritismo, l'analisi dei fenomeni medianici offerti da Eusapia Palladino e la sintesi della ricerca, il suddetto libro se da una parte non si concludeva con un riconoscimento dello spiritismo, dall'altra ebbe un ruolo fondamentale nel mettere in luce una crisi della scienza positivista:

che la scienza non è mai finita né definita; che essa non è mai fatta, ma si fa e si disfa continuamente da secoli e secoli; e che le convenzioni scientifiche, al pari delle filosofiche e religiose, dipendono dalle conseguenze del di fuori, dal temperamento personale e anche dall'educazione mentale degli scienziati, filosofi e credenti. (3)

La dittatura del positivismo, così come l'aveva definita lo storico Benedetto Croce, iniziava a perdere la propria fondatezza, essendosi diffuso a cavallo tra i due secoli un clima di insoddisfazione sempre più forte nei confronti dei ritrovati delle scienze.⁸ Il positivismo si era mostrato essere nient'altro che una promessa filosofica, privo di un forte impianto teorico che, scaduto in una sorta di feticismo del fatto, aveva dato il via ad un annichilimento della vita dello spirito. L'indebolirsi delle vecchie certezze, ed il ricercare nuovi punti di riferimento epistemologici, morali ed intellettuali, furono alla base di quella lunga crisi di inizio Novecento che sconvolse la cultura italiana. Questo determinò il risorgere di istanze irrazionalistiche e, soprattutto, un interessamento nei confronti degli studi occultistici, le cui radici affondavano, in realtà, nello stesso positivismo e nelle sue contraddizioni (FE 48). A testimonianza del crollo di stabilità del positivismo, lo scrittore Luigi Capuana, convinto sostenitore delle cosiddette scienze

⁸ Croce aveva assunto una posizione fortemente critica nei confronti del positivismo, essendosi basato, questo, principalmente su un tipo di ricerca che costringeva l'uomo ad una vita priva dello spirito. In un articolo pubblicato nel 1905, dal titolo *A proposito del positivismo italiano*, lo storico abruzzese affermava: "i positivisti mi offendevano con la quantità di evidenti spropositi storici di cui infioravano le loro pagine, [...] citavano di quarta o quinta o decima mano, e le loro citazioni di solito non si ritrovano nei testi, [...] scrivevano con fraseologia da medicinzolo di provincia, superbo di metter fuori i pretenziosi termini scientifici appresi nell'università della capitale [...], di solito, non bazzicavano che la letteratura francese di second'ordine, o tutt'al più i libricoli da dilettanti e per dilettanti che venivano fuori in gran copia presso gli anglosassoni [...] trattavano con grossolanità barbarica i grandi pensatori del passato [...]; e quando, per avventura, si provavano a disegnare una successione storica, la loro storia era da cima a fondo convenzionale o immaginaria" (43-4).

occulte e membro insieme ad Antonio Fogazzaro e al Lombroso della *Società di Studi*

Psichici, affermava:

Assistiamo oggi, nella vita, nell'arte e nelle più alte sfere del pensiero a un così inatteso risorgimento spiritualista, che gli osservatori spassionati non sanno ancora se giudicarlo naturale ma passeggera reazione contro gli eccessi del positivismo scientifico, o pure nuova e più eccelsa rifioritura d'un concetto antico quanto il mondo. [...] Per ora il meglio che possiamo dire è quel che dicono alcuni scienziati dinanzi a questi fatti che sconvolgono tutte le loro nozioni scientifiche, o che danno l'idea di forze ignorate, di misteri della Natura contro i quali si spunta ogni acutezza d'analisi positiva; il meglio è dire: - Aspettiamo: qualche cosa verrà fuori. (*Mondo occulto* 56)

Il modello meccanicistico proposto e supportato dalla scienza positiva, così come il naturalismo filosofico al quale si rifacevano numerosi pensatori, non aveva limitato il diffondersi di tendenze metafisiche o spiritualistiche, le quali si erano proposte come alternativa al meno "popolare" positivismo scientifico. Se le nuove teorie scientifiche avevano intaccato le fedi tradizionali, limitando la fiducia che numerose persone avevano in queste, il fatto che lo spiritismo basasse la propria teologia su fatti tangibili, quali l'apparizione e la comunicazione degli spiriti, sembrò rappresentare la giusta soluzione per chi vacillava tra la fede e l'adesione alla scienza. Lo spiritismo si affermava, quindi, come una sorta di religione dell'età della scienza, una versione moderna e più "democraticamente" accessibile di antiche pratiche esoteriche come, ad esempio, il poter comunicare con gli spiriti utilizzando lingue sconosciute, o il cadere in uno stato di trance. Lo spiritismo moderno, insieme alle altre scienze occulte, rappresentava "le conclamate certezze quanto le sotterranee insicurezze dell'uomo moderno, l'ambizione di usare gli strumenti della scienza per poter lanciare la sfida ai grandi enigmi dell'esistenza e, nello stesso tempo, il presentimento dei limiti del potere esplicativo della ratio scientifica" (FE 49).

In questa fase di reazione nei confronti della dittatura del positivismo, un ruolo fondamentale venne ricoperto dalla città di Firenze, importante centro di elaborazione di

nuove idee e di nuovi programmi, nonché punto di riferimento non solo filosofico-letterario, ma soprattutto esoterico per tutta la penisola. Figure come Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini, Giovanni Amendola, Giovanni Vailati e Arturo Reghini ebbero un ruolo importantissimo nel processo di sprovvincializzazione della cultura italiana e favorirono il contatto con nuove forme di pensiero e dottrine di matrice europea. Numerose pubblicazioni di stampo spiritualistico ed esoterico, molto spesso dirette ad un pubblico più vasto, iniziarono a venire alla luce contemporaneamente alla diffusione di periodici di tipo scientifico basati in particolar modo sulla ricerca psichica. Circoli culturali e associazioni finalizzate alla promozione di una cultura anti-positivista, sensibile ai problemi della ricerca religiosa e spirituale, iniziarono a diffondersi a macchia d'olio non solo tra una *elite* intellettuale di pochi iniziati, ma anche all'interno di una popolazione meno colta. Tra queste istituzioni, un ruolo particolarmente attivo venne svolto dalla Biblioteca Filosofica di Firenze, fondata nel 1905 da Reghini, figura vivace e controversa nel panorama esoterico nazionale, definito dall'amico Papini come “non [...] uno dei soliti dilettranti ciarlatani delle scienze magiche ma [...] uno spirito acuto, avveduto e arguto, arricchito da una cultura assai vasta, agguerrito dall'esercizio delle analisi matematiche” (*Passato remoto* 102).⁹

⁹ Arturo Reghini, nato come matematico, ma fattosi conoscere soprattutto come grande esperto di occultismo, fu una figura influente di inizio XX secolo non solo all'interno dei circoli esoterici fiorentini, ma anche a livello nazionale, in seguito alla sua collaborazione con intellettuali quali Giovanni Papini e Julius Evola, del quale fu mentore. Reduce da poco tempo dalle esperienze dadaiste, e da una breve ma intensa frequentazione dell'occultismo teosofico ed antroposofico, Evola attribuì a Reghini “la definitiva liberazione da alcune scorie derivate [...] da [...] ambienti occultistici, e in secondo luogo il definitivo riconoscimento della assoluta eterogeneità e trascendenza del sapere iniziatico rispetto a tutta la cultura profana, in ispecie moderna, filosofia compresa.” (*Il Cammino del Cinabro* 90). Conosciuto all'interno del gruppo con lo pseudonimo di Heniocos Aristos e di Pietro Negri, Reghini fu co-direttore insieme a Evola e al pitagorico e massone Giulio Parise della rivista *Ur* per il 1928. Precedentemente aveva espresso le sue idee controverse, che abbracciavano rami differenti dell'occulto, in numerose riviste quali *Leonardo* (1903), *Atanòr* (1924), e *Ignis* (1925). Oltre alla fondazione della Biblioteca Filosofica di Firenze, Reghini collaborò all'affermarsi della popolarità della Società Teosofica di Firenze e alla nascita di una sezione teosofica a Roma.

Considerata da intellettuali come Papini e Prezzolini uno dei rarissimi centri di istruzione sorti per iniziativa privata, la Biblioteca Filosofica di Firenze rappresentò non solo per il capoluogo toscano, ma anche per tutta Italia, un luogo di risveglio intellettuale e di interesse per i problemi dello spirito. Essa, di fatto, era un centro attivo di agitazione e di diffusione di idee, all'interno della quale “sacerdoti cattolici, cabalisti ebrei, occultisti italiani, pensatori indipendenti si succedettero nella sala di Piazza Donatello dinanzi a un pubblico sempre numeroso e attento, nel quale apparvero, alcune volte, anche uomini illustri accanto a giovani ignoti” (Papini, “Biblioteca Filosofica” 242).

In una fase culturale in cui la dimensione del paranormale e le tecniche dell'occultismo si presentavano come una risposta alla crisi dei tempi, la Biblioteca Filosofica, con i suoi incontri di spiritisti e teosofi, era riuscita ad affermarsi come fucina intellettuale. Papini stesso, con lo pseudonimo di Gian Falco, nell'articolo apparso su *La Voce* il 7 gennaio del 1909, vedeva nella Biblioteca un'istituzione che svolgeva “per la diffusione della cultura un lavoro non certo inferiore a quello d'una università” (“Firenze intellettuale” 3).¹⁰ Egli riteneva, infatti, che all'epoca non vi fosse persona mediamente colta, non solo sul suolo fiorentino, ma addirittura in tutta la penisola, che non fosse a conoscenza dell'esistenza della Biblioteca Filosofica. Molti di quei “magnati della cultura fiorentina”, se in un primo momento avevano cercato di ignorare questa nuova istituzione, considerandola principalmente “un luogo di ritrovo di vecchi spiritisti e teosofi o di giovani rammolliti”, in un secondo momento si erano resi conto della sua importanza intellettuale, ed erano arrivati ad incoraggiarla e a lodarla (“Firenze intellettuale” 4). La Biblioteca, quindi, ebbe un ruolo chiave nella rinascita del pensiero

¹⁰ Al momento della fondazione, nel 1903, della rivista d'assalto *Leonardo*, il filosofo fiorentino aveva una doppia identità: da una parte c'era il Papini medesimo, giovane insegnante di lingua italiana all'Istituto Inglese di Firenze e bibliotecario del Museo di Antropologia; dall'altra, Gian Falco, il capo autorevole di un gruppo di giovani “valenti” ed “audaci”, tra i quali spiccano artisti come Giovanni Costetti e Adolfo De Carolis.

agli inizi del Novecento, ed insieme a riviste come il *Leonardo* (1903) prima, e *La Voce* (1908) e *Lacerba* (1913) poi, testimoniò quell'atteso *Sturm und Drang* che “la nostra nazione abbia conosciuto, dell'urgere di forze insofferenti de clima soffocante dell'Italietta borghese del primo novecento” (Evola 16).

Come si evince dalla partecipazione attiva sia nella Biblioteca, sia nelle succitate riviste, in questo periodo di rivoluzione culturale un ruolo fondamentale fu svolto da Papini. Intellettuale in grado di proporre suggestioni ed interpretazioni in maniera provocatoria e battagliera, anticipando così interessi e linee di tendenza che successivamente furono elaborate da correnti come il futurismo, il filosofo fiorentino fu, di fatto, uno studioso capace di cogliere le istanze dei tempi. Secondo il “barone” Evola, intellettuale complesso da molti conosciuto come il teorico del fascismo, l'importanza e l'influenza di Papini era da ricercarsi soprattutto in questo periodo. Papini fu un vero e proprio apritore di breccia, un intellettuale “paradossale, polemico, individualista, iconoclasta, rivoluzionario” che ebbe un ruolo fondamentale nella critica contro la cultura ufficiale accademica, il servilismo intellettuale, i nomi fatti e i valori della morale e della società borghesi (Evola 16). Fu proprio il Papini di inizio Novecento ad agire come mentore nei confronti dei giovani studiosi dell'epoca, ai quali fece conoscere “figure di mistici, quali Meister Eckhart, e scritti sapienzali che avrebbero avviato verso ben diversi orizzonti, nel caso di un vero superamento in senso tradizionale dell'individualismo intellettualistico e anarchico” (Evola 17).

Stanco di un'Italia ormai dilaniata culturalmente dal positivismo di studiosi come Roberto Ardigò, Giuseppe Sergi e Lombroso, rinchiusa nella sua “vecchia mania salottaia ed accademica, diluita fra circoli, conferenze sciroppose e sterili sodalizi”, Papini aveva brama di dare il via, nella sua Firenze assopita, a scenari intellettuali differenti (Viviani, *Giubbe Rosse* 138). Nel 1902, infatti, iniziò ad intraprendere una lunga battaglia contro il

positivismo mosso dal fatto, soprattutto, di quanto poco fedeli al metodo positivista fossero i positivisti italiani e da quanto i positivisti ormai tradissero il positivismo, non essendo più, abbastanza positivisti (Papini, “Lettera molto aperta” 23-4). Privo di un vero e proprio impianto teorico, il positivismo aveva impoverito la ricerca filosofica e alimentato una generale tendenza all’ignoranza e alla superficialità. C’era bisogno di una rinascita culturale e speculativa, e per questo motivo Papini decise di intraprendere una stretta collaborazione con altri intellettuali fiorentini, anche loro desiderosi di “liberazione”. Nell’autunno del 1902, di fatto, il futuro Gian Falco iniziò a riunirsi nello studio del pittore Adolfo De Carolis, insieme ad un gruppo ristretto di giovani poeti, filosofi, pittori squattrinati, nauseati da “la bicocca del positivismo, la letteratura decadente, i vecchi fantocci accademici” (Ridolfi 30). L’obiettivo di questo gruppo era quello di dare vita ad una nuova rivista che portasse una ventata di rinnovamento, un vero e proprio rinascimento letterario e filosofico. Numerosi discepoli si raccolsero dietro all’eletto “capo intellettuale” Papini, il quale, come un messia, in una notte grigia e piovosa, nel succitato studio, pronunciò il discorso notturno che serrò intorno a lui quel gruppo di intellettuali ribelli:

Non saprei dire ora ciò che dissi in quella notte di finta congiura e di allegra aspettazione. C’era nel mio discorso molta letteratura, molto entusiasmo, forse un po’ d’enfasi, infinite promesse, tremende minacce e un tentativo di legare in un fascio le idee, le intenzioni, le superbie e le forze di tutti quei giovani che m’ascoltavano e avevan fede in me e in loro stessi. V’eran fra noi pittori che bazzicavano i poeti e la poesia; letterati puri tutti gonfi di critica e di storia; filosofi arrabbiati, ansiosi di polemiche e innamorati di voli e di abissi; pagani decoratori e mistici impotenti; curiosi nullafacenti e scapigliati per sistema e bisognava trovar per tutti la parola, il motto la méta, la speranza che li unisse, li scotesse e li avvolgesse finalmente nel fatto irreparabile dell’opera comune. Era necessario trovare un nome, un simbolo, un titolo che li raccogliesse tutti quanti: poeti e pensatori, pittori e sognatori. Nessun nome fra quelli sacri della tradizione nostra paesana, toscana, italiana, si prestava meglio di quello di *Leonardo*. (*Un uomo finito* 76)

Il grande sogno di una rivista antipositivista ed antiborghese era ormai un progetto *in fieri* e il 4 gennaio 1903, in una piccola tipografia di Firenze, tale sogno divenne una realtà in atto. Veniva, infatti, pubblicata la prima copia del *Leonardo*, un giornale generato dall'amore, dalla forza, dalla giovinezza universale propri di Leonardo da Vinci, l'uomo che aveva dipinto “enigmatiche anime e rocce e fiori e cieli meglio dei migliori; aveva cercato paziente la verità, tra macchine e cadaveri, più dei sapienti; e aveva scritto sulla vita e la bellezza con parole più profonde e immagini più speciose dei letterati di mestiere; e aveva sognato la potenza divina dell'uomo terrestre e la conquista dei cieli come gli animali dell'impossibile” (*Un uomo finito* 78). Come l'illustre genio del Rinascimento, Papini voleva distruggere le false teorie del passato e segnare la rinascita della modernità, “non per comune vanità, ma per desiderio di attività nuove, per sete di nuove esperienze, per voglia di sfoghi intellettuali, — per speranza (ultima e lontana) di dar vita a un movimento vinciano d'idee” (*Carteggio, I, 1903-1908* 223).¹¹

Secondo il programma sintetico della rivista, nata sotto l'influenza di Friedrich Nietzsche e di Rudolf Steiner, di Novalis e dell'idealismo magico, convergevano “giovini...vogliosi di universalità, anelanti a una superior vita intellettuale” accomunati dalla volontà di reagire alla crisi di valori e a “la mancanza di ideali, di pensiero, di fede, di parametri d'azione”. I giovani del *Leonardo* si riconoscevano “nella VITA...*pagani e individualisti*, [...] nel PENSIERO... *personalisti e idealisti*” e auspicavano alla

¹¹ È importante sottolineare che, nonostante venga considerato tra gli intellettuali fondatori del *Leonardo*, Prezzolini collaborò in maniera marginale al gruppo vinciano. L'allora conosciuto “Giuliano il Sofista” aveva, di fatto, un rapporto intellettuale solo con l'amico Papini e preferiva non aprirsi molto a conversazioni e dibattiti con gli altri leonardiani. Al contrario, invece, il filosofo fiorentino aveva un rapporto più intimo con i suoi compagni di ventura e lo stesso Prezzolini, nella lettera del 2 dicembre 1902, in cui ringrazia l'amico dell'offerta di diventare redattore filosofico del giornale, riconosceva a Papini l'autorità di promotore intellettuale e di capo della rivista: “[...] redattore filosofico, no, ma accetterò di aiutarti e di collaborare alla tua opera ogni volta che tu me lo chiederai e quanto la mia penna pigra e il mio intelletto potranno. La tua offerta mi ha fatto piacere soprattutto perché ogni tanto mi sento sfiduciato, e la tua stima mi dà coraggio. Però bene inteso io non avrò a che fare con te solo; perché — tu già l'osservasti — io ho un certo disgusto e ripugnanza per gli uomini nuovi, e quando li avvicino mi sento tutto freddo e mi raggomitolo e mi rannicchio come un istrice che metta fuori le punte. Anche per ciò intendo continuare la mia vita solitaria, che la tua conversazione verrà spero spesso ad alimentare il fuoco”.

fondazione di un “partito intellettuale” che fosse in grado di farsi promotore di una rinascita filosofica italiana (Gian Falco, “Me e non me” 57). Essendo ormai venuto meno quell’entusiasmo “per i grandi progressi esteriori, materiali, meccanici, dei quali il secolo scorso è stato così fiero”, e consapevoli del fatto che tali teorie non erano in grado di appagare le loro “più intime ed essenziali aspirazioni”, i leonardiani erano alla ricerca di “una concezione più larga, più complessa, più *filosofica*” dell’universo, che volgesse verso la propria personalità interiore ed eludesse l’insufficiente spiegazione meccanica (Giuliano il Sofista 171). Essi volevano, di fatto, uscire da quella filosofia del passato che ormai ritenevano superata, ma per fare ciò non dovevano solo giocare con le parole, ma passare ai fatti. Come descrisse Gian Falco in un articolo pubblicato nel novembre del 1904 sul secondo volume della rivista, i giovani del *Leonardo* affermavano di essere:

dei filosofi che vogliono uscire dalla filosofia, dei filosofi che hanno sorpassato o stanno sorpassando la filosofia...È allora, poiché non possiamo essere soltanto giuocatori che si baloccano colle parole, ma siamo e dobbiamo essere uomini vivi, assetati di vita, di godimento, di comando [!!!] noi abbiamo lasciato la vecchia nave e ci siamo posti, nuotando soli pel mare, alla ricerca di una nave più rapida, più potente, più sicura perché non ci conduca solo in isole di Alcina a udire suoni melodiosi fra castelli incantati, ma anche nel gran porto ove si trovano tutte le bellezze, le forze e le ricchezze del mondo.

Ma questa nave che voi cercate, Ella mi dirà, voi l’avete, essa è accanto a voi, eppure la disprezzate: è la scienza.

Ella ha ragione ricordandomela, ma solo in parte. Perché è bensì vero che la scienza mi dà, molto più della filosofia, il *dominio delle cose* [!!!], ma non così rapido, completo e immediato com’io voglio [...] Il mio sogno è la *soppressione degli intermediari*, è il dominio per cui per comandare agli uomini e alle cose non si abbia bisogno di parole, né di ordigni, né di macchine, né di fili né d’altra cosa che sia esterna ed esiga tempo per agire. Io voglio insomma la trasformazione fulminea della volontà in atto, senza bisogno di tardi mezzi esteriori. Poiché la scienza non ci dà tutto quel che desideriamo e quel che ci dà lo dà imperfettamente bisogna a tutti i costi trovare una via per fare il sogno e l’atto, la volontà e la realtà. (“Cosa vogliamo?” 11)

Naturalmente, la ricerca di una nuova idea di filosofia non veniva auspicata solo da Papini e dai giovani del suo gruppo. In una Napoli fortemente vibrante da un punto di vista intellettuale, anche Croce sperava nell’affermarsi di una forma filosofica che fosse

in grado di dominare e risolvere, meglio di come era stato fatto nel passato, tutti i problemi che fino a quel momento lo spirito umano si era proposto. Questa forma “idealistica” di filosofare doveva, in particolare, “tenersi comicamente alle falde degli zoologi, fisiologi, fisici e matematici, dai quali mendicare luce” (Croce, “Il risveglio filosofico” 10). Il rifiuto della scienza e della psicologia della scienza accostava, quindi, involontariamente i due suoi più grandi antagonisti, Croce e Papini, in questa crociata antipositivista. Entrambi alimentavano l’intenso dibattito attraverso le pagine di due riviste, *La Critica* (1903) per Croce e il *Leonardo* per Papini, mandate alle stampe nello stesso anno ma caratterizzate, ciascuna, da una diversa visione del come mutare lo stato di provincialismo ed arretratezza in cui si trovava la cultura italiana. Nonostante entrambe le riviste si muovessero nella prospettiva di un ritorno alla grande tradizione filosofica e auspicassero all’ “ideale”, i leonardiani contaminarono il disegno di idealismo crociano attraverso aspirazioni estetizzanti e una tendenza magico-spiritualista. Croce considerava il suo idealismo antimetafisico come ostile ad ogni forma di pragmatismo, intuizionismo, misticismo ed irrazionalismo. Se inizialmente il filosofo abruzzese si era avvicinato verso i giovani vinciani, così intemperanti ed entusiasti, mosso da una certa simpatia, nel momento in cui questi iniziarono ad approfondire argomenti sempre più attinenti all’ambito delle religioni, del pragmatismo jamesiano e perfino dell’irrazionalismo magico, la tolleranza di Croce venne meno. In particolare, questi iniziò ad assumere una posizione fortemente critica soprattutto nei confronti del diffondersi dell’interesse verso le scienze occulte e lo spiritismo. Nella *Letteratura e critica della letteratura contemporanea in Italia* (1908) Croce, infatti, affermava: “Chi dà diritto ai signori occultisti e spiritisti d’introdursi nella società di persone che lavorano a tavolini diversi dai loro e che hanno purtroppo in comune con essi la parola spirito, ma allo stesso modo che l’hanno in comune coi venditori di d’acquavite?” (30-1).

Contrariamente all'impostazione del filosofo abruzzese, Papini e i giovani del *Leonardo* si avvicinarono agli studi esoterici dando spazio a discorsi magico-occultistici e a indagini sulla vita spirituale trascendenti nell'occultismo. Essi vedevano, infatti, nella tradizione esoterica, accreditata dalle indagini scientifiche sul paranormale e quindi laicizzata in una prospettiva pragmatista, uno strumento per mettere in moto quel processo di rinnovamento del pensiero, sia teoretico che pratico, avvertito come una necessità urgente. Secondo il gruppo vinciano, la filosofia doveva aprire le sue porte "ad un sogno magico", il quale avrebbe permesso la trasformazione dell'attività speculativa in "ricerca e creazione pratica del particolare e del personale" (Gian Falco, "Me e non me" 57). A differenza del filosofo abruzzese, quindi, il gruppo vinciano, e in particolar modo Papini, guardava con estrema curiosità alla tradizione esoterica. Indicativa a riguardo è una lettera inedita datata 27 maggio 1906, e trovata nel Fondo Papini custodito nella Fondazione Primo Conti di Fiesole, nella quale il pitagorico Reghini presenta il filosofo fiorentino al suo amico teosofo Decio Calvari, esaltandone gli interessi per il mondo occulto:¹²

Carissimo Calvari, ho il piacere di presentarti [...] l'amico mio Giovanni Papini, direttore del *Leonardo*; la rivista di cui poco tempo fa ti ho inviato l'ultimo numero. Egli si interessa da qualche tempo e con molta serietà di misticismo e di occultismo. E dovendo passare alcune settimane a Roma ha chiesto a me qualche presentazione. Nella fase così critica che traversa ora il movimento teosofico, avrei esitato anche a presentarlo a te, se non conoscessi quanta forza e quanta esperienza e quanto amore pei nostri ideali tu abbia serbato nel cuore. Papini è giovane d'ingegno e di aspirazioni non comuni; è sempre a dire il vero in uno stato di ricerca più che di fede, e se tu potrai trovare in te stesso idee e sentimenti che gli possano agevolare questa ricerca, avrai giovato a lui ed al lavoro che ci sta a cuore. Conosco e fallo conoscere a chi credi; e quando i tempi (lo spero) ritorneranno propizii son certo che ambedue sarete lieti di esservi conosciuti e di potere lavorare per un ideale comune. Ebbi da varie parti

¹² Decio Calvari, un alto funzionario di stato che aveva aderito alla Società Teosofica di Helena Petrovna Blavatsky, fu un teosofo molto influente durante la prima metà del Novecento. Staccatosi dal filone centrale del teosofismo europeo, nel 1910 fondò a Roma una Lega Teosofica Indipendente e guidò abilmente fino alla fine degli anni Venti la rivista di matrice occulta *Ultra*, alla quale collaborarono esponenti di rilievo della tradizione esoterica italiana tra i quali il pitagorico Reghini, l'orientalista Giuseppe Tucci e il giovane neopagano Evola.

notizie tue e notizie di Roma. So che non pochi hanno avuto forza bastante per non rinnegare l'Ida; per conto nostro Papini stesso potrà dirti della Biblioteca, di M.^a Scott e di me. Mille saluti rispettosi alla tua signora ed una stretta di mano a te dal tuo aff. ^{mo} Arturo Reghini.

La partecipazione a dibattiti di matrice occulta presso la Biblioteca Filosofica di Firenze, la frequentazione di esponenti importanti del panorama esoterico italiano ed internazionale tra i quali Reghini, Amendola e la teosofa inglese Annie Besant, fecero sì che Papini si avvicinasse con serietà alle varie forme di occultismo e misticismo. In un articolo apparso nel 1907 sul quinto numero del *Leonardo*, dal titolo “Franche Spiegazioni. A proposito di Rinascenza Spirituale e di Occultismo”, Gian Falco decise di far luce sulla sua posizione a riguardo. Nonostante criticasse, in maniera anche severa, le aporie del pensiero esoterico, Papini era convinto che l'occultismo potesse “allargare il pensiero” e che nei testi esoterici ci fossero anche delle grandi verità, da non disprezzare a priori (“Franche Spiegazioni” 142). La tradizione occulta, accreditata dalle indagini scientifiche sul paranormale, sulla costituzione energetica della materia, sui campi magnetici, sembrava essere in grado di contribuire a quel processo di rinnovamento del pensiero sentito, ormai, come una necessità urgente. Papini era consapevole che un'apertura della rivista verso argomenti di tipo esoterico avrebbe destato l'opposizione di molti intellettuali, i quali avrebbero inarcato le ciglia e torto “i muscoli, meravigliandosi e irritandosi che il Leonardo” fosse andato “a perdersi nelle tenebrose illusioni della magia” (129). Ciò nonostante, di fronte alla rivoluzione intellettuale che si andava compiendo in quel periodo in Italia, lo spostarsi dell'attenzione di molti studiosi sui “problemi dell'anima, sui misteri dell'al di là, sul mondo soprasensibile, sui fenomeni occulti,” egli mostrava un certo interesse e una forte simpatia nell'occultismo (143). Questo, però, non fece sì che il filosofo fiorentino non ne vedesse e lamentasse le mancanze ed i pericoli. Anzi, come affermò nel succitato articolo, Papini professava

“umilmente di non essere ancor giunto ad accettare tutte le loro credenze e, tanto meno i metodi coi quali cercano di propagarle” (143).

Secondo Papini, l'improvvisa popolarità degli studi sull'occultismo andava ricercata, soprattutto, nella domanda crescente di argomenti nuovi sui quali poter scrivere e parlare. Il misticismo, la religione, la teosofia, lo spiritismo erano diventati dei movimenti alla moda, essendo considerati da molti come un pretesto ed alternativa per occuparsi di cose meno comuni della storia letteraria o dell'anatomia. Gli occultisti, però, peccavano di stranezza e di pazzia e per questo motivo erano sempre circondati da una moltitudine di discepoli verso i quali amavano moltissimo giocare, in maniera superba, a fare i maestri.

Il credere che tutte le religioni fossero il riflesso della stessa rivelazione primitiva, e che nel mondo non esistessero differenze, bensì solo analogie, affinità e somiglianze religiose, era un altro limite degli occultisti. Questi consideravano tutte le differenze come apparenti. La realtà, di fatto, era da vedersi come unica, e gli uomini, quindi, dovevano aspirare all'unità. Questo concetto era ben evidente nelle parole di quella che veniva considerata la madre della teosofia moderna, Helena Petrovna Blavatsky, una delle figure più controverse del XIX secolo che fece sì che questa dottrina occupasse un ruolo centrale nella storia dei nuovi movimenti spirituali, ispirando numerose generazioni di occultisti. Per il fatto di abbracciare tutte le scienze esatte, occulte, filosofiche e le religioni in generale, la teosofia esercitò su Papini un certo interesse. Fu proprio il carattere sincretico di questa disciplina a scuotere l'animo sensibile del filosofo fiorentino, il quale non solo lesse *La voce del silenzio* (1889) della già citata Blavatsky, ma era a conoscenza anche del *Compendio di teosofia* (1892) di Charles Webster Leadbeater e de

La sapienza antica (1897) della Besant.¹³ Queste opere, ritenute i codici sacri e inviolabili della sapienza occulta, diedero la possibilità a Papini di accedere ai principi della conoscenza teosofica che, se da una parte lo affascinarono per il loro mistero, dall'altra lo portarono ad assumere una posizione critica.¹⁴ Secondo il filosofo, infatti, questi importanti scrittori erano dotati di un'immaginazione fuori dalla norma, “basta pensare alla quantità di simboli da loro creati o interpretati, alle costruzioni di epoche scomparse, alla creazione di testi misteriosi che nessuno conosceva prima di loro, alle analogie ch'essi riescono a stabilire fra cose lontanissime, alle etimologie fantastiche di cui si servono per accreditarle” (139). In questi libri, però, nonostante fossero contenute, forse, delle “grandi verità”, mancava un ordine, venivano fatte affermazioni senza prove e con leggerezza, si utilizzavano citazioni imprecise e si faceva appello a fonti senza credito.

¹³ Nel suo significato originale e generale, il termine *theosophia* deriva da due parole greche: *theos* (dio) e *sophos* (saggio) e significa “sapienza di Dio”. A differenza della teologia, che opera prevalentemente sul piano razionale attraverso un confronto per di più intellettuale con i contenuti religiosi, la teosofia si fonda soprattutto sull'ispirazione e sulla visione di tipo spirituale. La teosofia considera la divinità come un *tutto*, la sorgente di ogni esistenza, l'infinito che non può essere né compreso, né conosciuto. La divinità non si fonda su una rivelazione, bensì su un'intuizione, un sentimento che proviene dall'interno di ogni individuo e che fa sì che chiunque consapevole di ciò, a prescindere dalla religione, possa ritenersi un teosofo. Grande importanza ebbe tale “religione” nel XIX secolo, soprattutto grazie a Helena Petrovna Blavatsky, da molti considerata la madre della teosofia moderna. Questa fondò nel 1882, ad Adyar, in India, quella che è ancora oggi la sede centrale della Società Teosofica e pubblicò, nell'ottobre del 1879, il saggio *What is Theosophy?* da cui è ricavata la definizione data in nota. I suoi libri più celebri, *Iside svelata* (1877), *La dottrina segreta* (1888) e *La voce del silenzio* (1889) sono considerati testi fondamentali per tutti coloro che vogliono entrare in contatto con la dottrina teosofica.

¹⁴ Papini aveva intrapreso una serie di letture di testi teosofici grazie soprattutto all'influenza dell'amico e collaboratore Amendola, arrivato a Firenze per dirigere la sede della Biblioteca Teosofica in Piazza Donatello. Nel 1911 i due studiosi decisero di fondare insieme un nuovo giornale, *L'anima*, pubblicato a Firenze per 12 numeri mensili nel biennio 1911–1912. Tale rivista, di tendenza teosofica, intendeva superare il manierismo letterario e la pura esercitazione poetica, e con essi anche l'estetica crociana che non aveva prodotto altro che questioni di forma e non di spirito. In una lettera indirizzata da Amendola a Prezzolini, datata 28 ottobre 1910, si evince l'ideologia della rivista: “[...] certo che un titolo più largo sarebbe meglio di uno troppo preciso; ma questo non perché non abbia un carattere preciso, ma perché non è puramente filosofica. Ma in fatto di filosofia, siccome ritengo che sarò il solo a scrivervi art[icoli] propriamente filosofici, il carattere non potrebbe essere più chiaro di così — idealista, ma non razionalista. Riconoscendo l'autonomia della vita religiosa dello spirito, è naturale che la rivista dia molta attenzione agli studi religiosi — ed essendo una rivista italiana, è naturale che tenti, se è possibile, di delineare una storia religiosa d'Italia, che manca. Ora questa storia religiosa bisogna vederla nella storia dello spirito, senza di che diventa esercitazione da eruditi, e non può più stare in una rivista filosofica. Ed i saggi che Papini, ed anche altri, pubblicheranno, serviranno appunto ad inquadrare la storia religiosa nella storia generale dello spirito” (*Carteggio. 1910–1912* 162-03).

Secondo Papini, a differenza delle altre dottrine, soprattutto di tipo scientifico, l'occultismo usava come prove l'esperienza personale, sottraendosi in questo modo al controllo razionale. La fede e la speranza rendeva gli occultisti non solo ciechi, ma anche un po' snob ed intolleranti, essendo questi sicuri di aver assistito alla storia del mondo fin dal primo giorno, penetrando in questo modo nel mistero dei disegni progettati dagli dei e dai profeti. Per gli occultisti, in realtà, non c'era quasi nulla di occulto nel mondo, e per questo motivo in un certo modo peccavano di hybris. Ciò nonostante, Papini decise di dargli comunque spazio nella sua rivista, poiché credeva che l'occultismo allargasse il pensiero delle persone. Disprezzare a priori le teorie esoteriche, come facevano scienziati e pensatori ordinari, risultava di fatto un limite, dal momento che "è innegabile che molte cose affermate anticamente dagli occultisti e ch'eran ritenute fandonie sono oggi conosciute da tutti" (142). Gli occultisti, paragonabili a dei Copernico in potenza, avevano intuito la necessità di "una radicale trasformazione dell'anima" e per questo motivo avevano cercato di esplorare dei modi con i quali fosse possibile cambiare le cose (143).

A partire dal febbraio 1906, per favorire questi nuovi metodi di indagine, Papini iniziò ad inserire nel *Leonardo* testi di matrice occulta, permettendo ad esponenti della tradizione esoterica italiana di pubblicare articoli spinosi che non avrebbero sicuramente aumentato la popolarità della rivista, soprattutto tra i filo-crociani. Come si evince dalla lettera inedita datata 14 dicembre 1906, Papini aveva richiesto all'amico Reghini di scrivere un articolo sull'occultismo, ed egli stesso aveva iniziato a pensare alla realizzazione di una rubrica occultistica per una rivista, progetto in seguito abbandonato. Si legge, di fatto, nella lettera:

Sto adesso pensando all'articolo del prossimo Leonardo sopra l'Occultismo, che temo non andrà tanto a genio a tutti come quello sopra la Massoneria. Ma non posso fare a meno di esprimere il mio pensiero colle sole restituzioni di rispetto opportune.

Non mi hai scritto più nulla della rubrica occultistica per quella tale rivista; come mai?

Ho trovato per la collezione di Monneret un volume di mistica ebraica.

Noi procediamo tranquillamente al nostro lavoro; ma la mancanza tra me e di Prezzolini e Vailati ci impedisce di avere le geniali conversazioni del Reininghaus. Ti scrivo di nuovo con meno fretta per questioni di libri.

Tuo aff. A. Reghini.¹⁵

Sul quinto numero del *Leonardo*, subito dopo il testo papiniano “Franchi spiegazioni” apparve, quindi, l’articolo intitolato “Il punto di vista dell’occultismo.” In un momento in cui l’interesse per il mondo occulto si stava tingendo nelle giovani generazioni di nuove sfumature, destinate a trasformare l’interesse teorico in un coinvolgimento di natura pratica, Reghini cercava di chiarire, con questo articolo, alcuni concetti legati alla tradizione esoterica. Con una certa frequenza, soprattutto nel periodo di crisi culturale dovuto alla dittatura del positivismo, la parola *occultismo* era stata utilizzata da intellettuali e scienziati con significati a volte troppo estesi ed incerti. Ognuno interpretava in maniera soggettiva questa parola, e per questo motivo numerose obiezioni erano state fatte a questa tradizione, specialmente in rapporto al problema della conoscenza. Una delle critiche principali che venivano mosse agli occultisti, e che lo stesso Papini sottolineava nel testo precedentemente esposto, era quella che gli occultisti ed i mistici non giustificassero le loro affermazioni attraverso una dimostrazione razionale. Secondo Reghini, questa pretesa poteva esser fatta soltanto da individui caratterizzati da “un singolare e ristretto abito mentale”, nello specifico, da razionalisti e “feticisti della logica” che non ammettevano l’esistenza di fenomeni che non potessero essere legittimati in maniera razionale (“Il punto di vista dell’occultismo” 146). La storia aveva reso l’uomo schiavo della ragione, e misurare lo stato di civiltà di una nazione significava analizzare lo stato di sviluppo scientifico della medesima. La scienza, però,

¹⁵ Nella lettera di Reghini viene menzionato il *Fratelli Reininghaus*, caffè ubicato a Firenze in piazza Vittorio Emanuele II, che divenne famoso come luogo di incontro per letterati e artisti italiani e stranieri con il nome di *Giubbe Rosse*. Dal 1913 questo caffè fu, infatti, la sede fissa dei dibattiti dei futuristi fiorentini.

peccava di presunzione per gli occultisti, dal momento che credeva ciecamente solo nel ragionamento e si accostava alla natura cercando di applicare le proprie leggi finite a qualcosa che era di per sé infinito. Cercare di comprendere la natura per i mistici e gli occultisti era fare opera vana. “Capire, comprendere è lo stesso che limitare” (146). Provare, quindi, a far entrare la natura infinita nell’intelletto finito dell’uomo significava, utilizzando le parole della teosofa Blavatsky, distruggere il reale attraverso il mentale.¹⁶

Consapevoli della vera natura delle cose, gli occultisti operavano in maniera contraria. Non era la natura che doveva rendersi simile agli uomini; erano gli uomini, invece, a doversi avvicinare alla natura. Per questo motivo era necessario rivolgere la propria attenzione verso se stessi, e non verso l’esterno. Per secoli l’esoterismo non faceva altro che sostenere la potenza illimitata della coscienza e vedeva nella fede un’arma indispensabile. Di fatto, secondo gli occultisti, bisognava credere che la coscienza degli uomini si riconciliasse con la Coscienza universale, dalla quale in realtà non differiva. Parlare di limitato individuale in contrapposizione ad illimitato universale non aveva più significato, dal momento che non si credeva più nella separazione dell’anima umana dall’anima universale, conosciuta anche con il nome di *Alaya*.¹⁷ Secondo Reghini, “la legge dell’unità della materia e quella dell’unità e della correlazione delle forze” erano leggi che venivano integrate “dall’altra legge riconosciuta dall’occultismo dell’unità della coscienza” (147). La scienza occulta insegnava agli uomini che l’unico modo per raggiungere la felicità permanente era quello di

¹⁶ Sul concetto dei limiti provocati dalla ragione, leggasi Blavatsky, Helena Petrovna. *La voce del silenzio*. Roma: Società Teosofica Italiana, 1957.

¹⁷ Il concetto di *Alaya*, menzionato nell’articolo di Reghini, è un concetto analizzato dalla teosofa H.P. Blavatsky nel suo libro *La voce del silenzio*, opera in cui sono contenuti alcuni frammenti in traduzione del *Libro dei precetti aurei*, uno dei testi più antichi della tradizione esoterica del Buddismo tibetano. H.P. Blavatsky attribuiva ad *Alaya* tre significati. Il primo era quello di Anima Mundi; il secondo, era quello di rappresentare il “Massimo Ego Spirituale” di ciascun individuo; il terzo, era legato alla definizione data dal Maestro K.H. ne *Le lettere dei Mahatma* in cui si afferma che la visione e percezione della maggior parte di coloro che vedono risulta, in realtà, una visione imperfetta perché non guidata dalla coscienza nascosta, conosciuta come *Alaya Vinyana*.

comprendere che l'umanità era un tutto, e che l'uomo come essere individuale personale era soltanto un'illusione transitoria. L'uomo, quindi, doveva separarsi da tutto ciò che era personale, variabile e transitorio, ed in un questo modo avrebbe raggiunto la Coscienza eterna, universale, ristabilendo così l'armonia con la natura. Cadendo il grande ostacolo principale che rendeva la natura incomprensibile, quei problemi che le scienze razionali consideravano come insolubili, sarebbero, quindi, venuti meno.

L'occultismo credeva nell'unità dell'umanità e faceva dell'egoismo il limite al raggiungimento di questa unità. Questo era il motivo per il quale l'insegnamento dei grandi iniziatori, dei fondatori di religioni, era prevalentemente di tipo etico. Il lavoro alla base della trasformazione mistica poteva essere compiuto solo dalla persona stessa, essendo, quindi, un avvenimento della vita più intima. Naturalmente, questa idea rappresentava le fondamenta non soltanto di tutti i più importanti sistemi di occultismo, ma, in generale, anche di quelli mistici e religiosi. Reghini, infatti, nell'avvalorare questo concetto, faceva riferimento nel suo articolo a testi di autori appartenenti a scuole mistico-esoteriche differenti, come *La dottrina segreta* (1888) di H.P. Blavatsky, la *Bhagavad-gîta* adorata dalle scuole di yoga indiane, il *Dogme de la Haute Magie* (1854) di Eliphas Levi, o la *Tableau Naturel de Rapports qui existent entre Dieu, l'Homme et L'Univers* (1782) di Louis Claude de Saint-Martin. Come ogni forma di religione, l'occultismo credeva nella fede e vedeva in questa una macchina potentissima grazie alla quale era possibile accedere a qualsiasi cosa. La tradizione esoterica, quindi, a differenza del razionalismo che riponeva la propria fiducia esclusivamente nella logica e nell'intelletto, credeva nella possibilità di trasformare l'uomo grazie alla volontà e alla fede. Questa posizione era naturalmente oggetto di rimproveri, ma, come affermava Reghini:

Rimproverare gli occultisti perché non si servono del metodo razionale equivale quindi a rimproverare l'aquila di servirsi delle ali e non dei piedi

per muoversi; e se un confronto può essere fatto non è da un punto di vista razionale che si debbono paragonare i due, ma alla stregua dei risultati. E chi potrà giudicare dei risultati ottenuti e della bontà del metodo occulto senza averlo sperimentato? E chi, avendo fallito l'esperimento, avrà diritto di dire che chiunque altro dovrà ugualmente fallire di necessità? (154)

Preso atto delle caratterizzazioni date da Papini e Reghini del concetto di occultismo in questi due articoli, sembra piuttosto evidente che i due intellettuali avessero una considerazione differente del tema e che, soprattutto, vi si approcciassero in modo diverso. Papini, come ricorda Evola nel suo libro autobiografico *Il Cammino del Cinabro* (1963), fu un intellettuale molto complesso, spesso circondato da un miscuglio di ostilità, incomprensione, snobismo intellettuale da parte dei critici. La sua originalità come ideologo, saggista, promotore di cultura, e soprattutto come interprete di un pensiero funzionalmente rivoluzionario ed anticipatore dei tempi, si concentrò in particolar modo nei primi due decenni del XX secolo, periodo ritenuto pioneristico dallo stesso filosofo. Per capire a fondo la forza e il valore dell'opera di Papini era indispensabile porla nella prospettiva dell'avanguardia storica. Già con l'esperienza del *Leonardo*, egli si fece, di fatto, ambasciatore di quella necessità di rinnovare, di dimenticare il vecchio e il passato, di dare importanza al presente, al nuovo, all'azione personale, attiva e creatrice, che fu alla base del movimento avanguardista. Papini aveva iniziato la sua carriera come "antifilosofo", stanco delle posizioni della filosofia del passato fatta solo di parole e non di fatti, e promotore di una nuova cultura che si distaccasse da quella accademica ufficiale dei salotti borghesi. Come precedentemente affermato, l'avventura del *Leonardo* aveva come obiettivo proprio quello di creare una nuova filosofia e allontanarsi dalla tradizione nociva del positivismo. Nell'articolo "La filosofia che muore", pubblicato sulla suddetta rivista nel novembre 1903, e nel successivo "Morte e resurrezione della filosofia" (1903) si prefigurava, infatti, la dissoluzione di ogni filosofia professata, a favore di una comunicazione letteraria della filosofia. La filosofia che muore era identificata nelle

dottrine che avevano fatto di questioni inesistenti i propri massimi problemi, per scoprire infine di non essere in grado di dirimerli. Contro la preoccupazione di “unire, legare, stringere, avvicinare”, la nuova filosofia doveva indirizzarsi alla ricerca e scoperta del particolare e assumere “una attitudine attiva, pratica” (Papini, “Morte e resurrezione” 6). Non era sufficiente conoscere e accettare il mondo, ma era necessario salvarlo, trasformarlo ed accrescerlo. A differenza di filosofi come Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Arthur Schopenhauer e Auguste Comte, che nel *Crepuscolo dei filosofi* (1906) venivano portati al patibolo per la loro tendenza a fare qualcosa di stabile, di ultimo e di definitivo, Papini cercava di liberarsi, invece, dalle catene dei padri ed auspicava ad una filosofia iniziale che aprisse una strada nuova ove altri, forse, avrebbero in seguito camminato.

Complice la diffusione tra numerosi intellettuali e ricercatori di quelle tradizioni esoteriche che permettevano una nuova apertura del pensiero sui grandi enigmi dell’esistenza, Papini si dimostrò aperto alla ricezione dei fenomeni occulti e dei fatti medianici in nome di un aggressivo spiritualismo e del conseguente risveglio mistico, dell’interesse verso i problemi dell’anima, i misteri dell’aldilà ed il mondo soprasensibile. L’occultismo rappresentava quel compagno ideale che avrebbe potuto aiutare il filosofo fiorentino a mettere in atto quel processo di rinnovamento del pensiero che tanto si prefigurava come una necessità urgente. Per questo motivo in questa fase iniziale dell’esperienza filosofica papiniana la tradizione esoterica occupò una posizione importante e, nello specifico dell’esperienza leonardiana, la teosofia, la magia e l’occultismo furono oggetto di discussione al fianco della filosofia, della religione e del misticismo. Papini alimentò la sua curiosità nei confronti delle pratiche esoteriche grazie alla frequentazione assidua della Biblioteca Filosofica di Firenze, al dialogo con figure come il teosofista Amendola o il matematico Reghini, e alla partecipazione a discussioni

fatte ai tavolini delle *Giubbe Rosse*. Questo caffè, diventato famoso soprattutto nel periodo compreso tra il 1913 ed il 1929 per i dibattiti “incendiari” tra studiosi ed intellettuali del futurismo fiorentino, era frequentato, infatti, anche da numerosi personaggi implicati in studi o speculazioni di tipo esoterico o spiritualista, come si evince in questa testimonianza tratta dallo *Spaccio dei maghi* (1929) di Mario Manlio Rossi:

A Firenze. La Voce e il futurismo. Miscuglio di nazioni e di interessi. Il Caffè delle Giubbe Rosse e il circolo scacchistico. Papini conosciuto al lume di una lampada a olio, ad un terzo piano di Costa S. Giorgio. E Marinetti. Il tango. [...] Nel tumulto, ogni tanto, qualche tenebrosa illuminazione. Ora, la grassa canizie della Besant alle Giubbe Rosse. Ora, l'astrologia scientifica di un anglo-americano chiamato Dodsworth. [...] Su tutto, l'alta statura, il viso da bonzo, la generosità signorile ed infantile del mago Reghini, che fu forse il mio miglior amico – e questo libro gli darà dispiacere. Allora, dopo qualche decina di ponci (Lebrecht offriva, non so perché) il grosso Tavolato perseguitava, per tutta una notte e per tutte le strade, il povero Dino Campana, chiedendogli come mai avesse chiamato “orfici” i suoi canti. [...] La Biblioteca Filosofica accoglieva vicino a Pavolini (lo spirito più elegante che mai navigasse nell'oriente) una serie di mistici: che sono oggi mistici cattolici. Mille strade per il Mistero. In via Masaccio, all'angolo di via degli Artisti, un salotto lungo lungo, poco illuminato, con tante vecchie nere lungo le pareti e odor di catacomba elegante: la Società Teosofica. Ci si andava il Giovedì, di preferenza con le studenti del Magistero. [...] Il Mistero non mi ha mai lasciato, nemmeno dopo. Dietro a Reghini ho conosciuto i più curiosi ebraicisti e i fenomeni meno quotidiani. Passò la guerra, e dovetti occuparmi dello scandalo Vannuccini. Poi *Atanòr*, il rinnovato movimento iniziatico, l'idealismo magico di Evola... (3-5)

In sostanza, le numerose aperture nei confronti dell'esoterismo, e i continui stimoli che questa tradizione dava ad una nuova interpretazione della realtà, sembravano gli strumenti ideali necessari a Papini per quell'auspicata rivoluzione del rapporto con la natura, rapporto che aveva portato alla nascita di quell'idea di Uomo-Dio, a metà strada tra il mago e lo psicagogo, anticipatrice del marinettiano “uomo moltiplicato”. Papini aveva dedicato a questa figura un intero saggio, “Dall'Uomo a Dio”, pubblicato sul quarto numero del *Leonardo* del 1906, nel quale ne analizzava i caratteri, gli scopi e le creazioni. Di fatto, l'Uomo-Dio papiniano aveva attributi cristiani, mistici e magici, e nel descrivere

questi aspetti si notano delle analogie con le caratteristiche proprie degli occultisti, così come presentate da Reghini nel suo articolo “Il punto di vista dell’occultismo”(1907). Sia per Papini che per Reghini, infatti, contrariamente alla posizione dei positivisti, gli uomini dovevano avvicinarsi alla natura, a Dio e non il contrario, e per fare ciò dovevano focalizzare l’attenzione verso se stessi.

Io adopro l'espressione Uomo-Dio nel senso *magico*, che inverte i rapporti tradizionali fra l'uomo e la divinità. Finora o gli Dei s'erano fatti uomini (secondo i credenti) o gli uomini avevano foggato gli Dei simili a loro (secondo gli psicologi). Ora è l'uomo che vuol farsi Dio e gli uomini vogliono foggare loro stessi simili agli Dei. Non è più Dio che *s'incarna* ma l'uomo che *s'india*. (“Dall’Uomo a Dio” 6)

Papini riteneva che la causa principale dell’insoddisfazione degli uomini era da ricercarsi nel continuo desiderio delle cose non possedute. Questa mancanza determinava un tormento continuo, al quale molti uomini cercavano di porre fine in due maniere totalmente differenti: alimentando al massimo i desideri, come sostenuto da conquistatori, ricchi, potenti, ed epicurei; annullando qualsiasi forma di desiderio, come auspicato da asceti, stoici, santi cristiani e yoghi indiani. Il metodo della rinuncia, però, era per Papini poco efficace. Al suo posto, infatti, egli proponeva il metodo dell’*onnipotenza*, unica maniera per ottenere la pace definitiva e diventare perfetti e beati come Dio. Così come gli occultisti aspiravano a far sì che il mondo diventasse una cosa unica, immobile ed omogenea, alla quale tutte le anime si sarebbero unite, trovando il cosiddetto *nirvana*, anche l’Uomo-Dio avrebbe raggiunto la pace eterna, in seguito ad un periodo d’intensa attività. L’Uomo-Dio si sarebbe avvalso di atti miracolosi che, a differenza di quelli ottenuti da santi, medium, yoghi e fachiri, non sarebbero avvenuti in maniera sporadica, bensì, sarebbero stati frutto della sua propria volontà, e per questo motivo frequenti. L’Uomo-Dio di Papini sarebbe stato in grado di far muovere corpi, trasformarli, farli apparire e sparire, provocare fenomeni naturali, vedere e conoscere l’invisibile, avere doti telepatiche e capacità di guarigione, così proprio come gli occultisti. Egli avrebbe avuto

caratteristiche magiche, caratteristiche che, nonostante i numerosi limiti attribuibili ad eventi quali le apparizioni medianiche, le comunicazioni telepatiche, o la trasformazione dei corpi, il filosofo fiorentino riteneva possibili, come si evince da questo passo:

So bene che questi fatti da molti non son creduti e vengono attribuiti alla frode o alla fantasia, ma le testimonianze son tante e così diverse e indipendenti fra loro che, pur facendo la parte dell'inganno — che del resto si riduce il più delle volte a imitazione di fatti reali — siamo costretti ad ammetterne la possibilità e la realtà. (“Dall’Uomo a Dio” 8)

L’Uomo-Dio si sarebbe avvalso, quindi, di “un’arte del miracolo”, una pratica che avrebbe raccolto ed interpretato tutte le cause dei fatti straordinari, in modo tale da definire delle regole pratiche necessarie per muoversi alla ricerca dell'onnipotenza.

Considerando l’importanza data al continuo fiorire di nuove teorie sull’anima, e l’attribuire di abilità occulte ad un nuovo progetto di uomo, il fatto che Papini fosse influenzato dalla tradizione esoterica risulta, quindi, piuttosto evidente. Dall’analisi accurata dell’articolo “Franche spiegazioni”, però, sembrerebbe che quella del filosofo fiorentino si trattasse, in realtà, di una “conversione” a metà. Papini apprezzava soltanto alcuni elementi dell’occultismo, come l’immaginazione positiva e il non limitarsi alla realtà apparente. Tolto questo, ne lamentava la mancanza quasi completa di senso critico, l’assenza di metodo, la leggerezza delle osservazioni, la mancanza di citazioni precise e l’appello a fonti molto spesso screditate. Per questo motivo, nonostante questa simpatia iniziale, nell’evoluzione del pensiero papiniano, soprattutto in seguito alla sua inattesa conversione al cattolicesimo nel 1921, la tradizione esoterica ebbe uno spazio sempre più ridotto per l’elettico intellettuale. Anzi, in un manoscritto inedito intitolato *Occultisti*, custodito presso l’archivio Papini della Fondazione Primo Conti, Papini stravolse totalmente la sua posizione, attaccando aspramente gli occultisti, in particolare i maghi, che egli definiva “scimmie di una scimmia, essendo il demonio la scimmia di Dio”. Il testo, scritto su 31 pagine di quaderno, non avendo una data in calce, è di difficile

attribuzione temporale. L'erede Papini, Anna Paszkowski, nell'analisi del materiale appartenente al fondo, attribuisce il seguente manoscritto al *Rapporto sugli uomini*, raccolta di pensieri filosofici di natura eterogenea che vide la pubblicazione solo nel 1977, ma alla quale Papini aveva iniziato a lavorare sin dal 1907. Tale opera, insieme al complementare *Giudizio universale*, pubblicato nel 1957 e dalla matrice fortemente cristiana, rappresentava il progetto a cui Papini intendeva consegnare tutto se stesso. Come afferma Luigi Baldacci, l'edizione Rusconi del *Rapporto sugli uomini* riproduce solo una parte dei materiali destinati a questo progetto, nello specifico ottantacinque capitoli risalenti agli anni Venti. Tale edizione non si presenta, di fatto, come un'edizione acritica, ma come una raccolta coerente di testi, che esclude però molti materiali previsti da Papini per quest'opera, tra questi il manoscritto *Occultisti*.

Baldacci riteneva che un Papini giovane, non ancora convertito al cattolicesimo, fosse l'autore del *Rapporto sugli uomini*. Tale posizione sembrerebbe, però, piuttosto debole se si considera il fatto che la maggior parte dei capitoli che compongono la suddetta opera risalgono per lo più agli anni Venti, periodo successivo alla conversione di Papini. Come afferma nella nota introduttiva al testo, Baldacci era convinto del fatto che “il Papini laico non [era] mai stato recuperato dal Papini cristiano e, come c'era stata una religiosità di Papini prima della conversione, così perman[eva] un suo sotterraneo ma ostinato laicismo ma anche negli anni ultimi” (8). Anche se questa posizione critica può essere in un certo senso condivisibile, nel caso specifico del manoscritto *Occultisti*, le numerose critiche a maghi, a stregoni, al loro modo di impadronirsi del mondo, alla continua ricerca di quell'unità dell'universo sulla quale si fondavano i riti dei primi esoterici, non solo mettono in evidenza un totale stravolgimento di quelle credenze magiche che tanto avevano influenzato il progetto di un Uomo-Dio, ma allo stesso tempo sottolineano un cambiamento di prospettiva da parte di Papini nei confronti della

religione. Nel manoscritto, infatti, numerosi sono i riferimenti a santi, a preti e ad asceti che Papini presenta in opposizione a maghi e a santoni. Questo riflette, in realtà, un nuovo modo di vivere il cristianesimo da parte di Papini. Come il filosofo fiorentino stesso afferma in un articolo pubblicato ne *La pietra infernale* (1934):

E vuol sapere il Croce come io sono stato condotto al Cattolicesimo? Non ho mai voluto scrivere, benché ripetutamente sollecitato, la storia del mio ritorno a Cristo ma per dimostrare al Croce che io non mi sento offeso dai suoi acervi e talvolta ingiusti giudizi voglio fare un'occasione per lui. Sarò naturalmente, brevissimo. Durante la guerra, e specie negli ultimi tempi, fui profondamente rattristato dallo spettacolo di tante rovine e di tanti dolori... Il Cristianesimo dunque mi apparve, in un primo tempo, come un rimedio ai mali dell'umanità ma, proseguendo nelle mie solitarie e ansiose meditazioni, venni a persuadermi che il Cristo, maestro di una morale così opposta alla natura degli uomini, non poteva essere stato soltanto uomo ma Dio... e perché in essa soltanto mi parve che fiorisse abbondante e splendente il tipo d'eroe che ritengo il più alto: il Santo. (150-3)

Il metodo dei santi, basato sulla rinuncia, sull'umiltà perfetta e sull'annichilimento di sé, diventa quindi per Papini l'unica via per riacquistare quella divinità che l'uomo avrebbe perso per orgoglio. Non è più alla natura, a Dio che gli uomini devono avvicinarsi attraverso il soddisfacimento di tutti i desideri, quindi l'onnipotenza, ma al suo contrario assoluto.

L'uomo non ha mai rinunciato nel suo cuore alla divinità che Dio medesimo gli ha promessa. Ma non volendo o non sapendo percorrere la sola strada che vi conduca, arranca malamente in cerca di scorciatoie per vedere se gli venga il destro di usurpare quel che gli par troppo duro guadagnare. La magia è uno di questi sentieri serpeggianti: tanto serpeggiante che finisce in un labirinto dove l'unica uscita va sopra un gran precipizio. (*Occultisti*)

Nonostante esistano delle analogie tra maghi e santi, dal momento che entrambi si preparano alla "grande opera" attraverso la purificazione e l'ascetica, l'umiltà è ciò che manca ai primi. Non basta digiunare o essere casti per avvicinarsi ai poteri divini se la superbia non viene meno. "Dio concede ai santi, che non chiedono, ciò che i maghi pretendono senza mai ottenere", e questi ultimi, in particolare, credono di poter dominare le forze della natura facendo ricorso a rituali privi di alcun fondamento. Agli uomini piace

essere lusingati dai maghi. Questo è il motivo principale del perché, secondo Papini, non solo nelle comunità più primitive, ma anche nella società intellettuale imbevuta di scienza e di letteratura, gli uomini zoppi per “salire i gradi della via mistica ma vogliosi[i] di portentosi confortevoli va[nno] dietro ai maghi che si fanno chiamare, credendo ringiovanirsi, occultisti e teosofi. Ma la filosofia occulta non è che il millenario intruglio di ermetismo e di cabala e la teosofia l’intonacatura buddista del minante magismo occidentale”.

La tradizione occulta, in sostanza, diventa una dispensatrice di falsità. A differenza dei razionalisti, che riponendo la propria fiducia esclusivamente nella logica, rimproveravano agli occultisti di seguire metodi ortodossi, poco razionali, Papini vede, ora, nei maghi alcuni elementi che li avvicinano alla scienza, in particolar modo ai fisici. Come gli scienziati, infatti, i maghi cercano di imitare la natura al fine di comandarla. Volendo ricavare effetti reali da leggi che non sono loro leggi, essi credono di poter schernire, come delle scimmie, la natura, la quale, a sua volta, scimmiotta loro. Come i poeti che cercano di abolire le diversità con le immagini, gli scienziati con le leggi ed i filosofi con il concetto, i maghi vanno contro ogni forma di pluralità. “Tutto è uno, l’uno è in tutto, il basso si riflette nell’alto, il visibile è la veste quotidiana dell’invisibile e l’intero universo è formato da una sostanza unica, che si rifrange in apparenza che paron molteplici soltanto agli occhi profani”. Quello che si trova nel microcosmo terreno è specchio, in realtà, del macrocosmo celeste; se ciò non fosse, commenta Papini, come potrebbe “l’alchimista trasformare il piombo in oro [...]? Come potrebbe l’astrologo leggere il destino degli uomini nei pianeti se il cielo non fosse tutt’uno colla terra?”

Contrariamente ad ogni tipo di teosofia, o di filosofia orientale, Papini non crede più, quindi, nell’unicità dell’universo, o meglio ancora nel fatto che tale sapere sia nelle mani di figure né pazienti né umili come i maghi. Di conseguenza, si può affermare che

l'immagine degli occultisti che viene fuori dal manoscritto sia un'immagine fortemente negativa, che ribalta totalmente la posizione assunta anni addietro dal filosofo fiorentino. È importante notare, però, come allo stesso tempo, nella parte finale del testo, Papini riscatti, a suo modo, la posizione dei maghi sulla base di quelli che, secondo lui, sarebbero i suoi eredi: gli ingegneri ed i Santi. Questo rappresenterebbe l'unico punto del manoscritto in cui si nota un'apertura positiva nei confronti non dei maghi in se per sé, ma di ciò che potrebbe esserne nato di conseguenza. Di fatto, l'ingegnere ci viene presentato come uomo in grado di dominare la natura, ubbidendo, però, alle sue leggi; il Santo, invece, ubbidendo a Dio, sarebbe l'unico a cui è data la possibilità di comandare il mondo.

In conclusione, sulla base di quanto appena affermato, appare piuttosto evidente quanto la posizione di Papini nei confronti della tradizione esoterica sia stata piuttosto altalenante nell'arco della sua evoluzione di intellettuale. Il Papini del *Leonardo*, quello che leggeva gli scritti della Blavatsky o della Besant, quello che dava spazio ad articoli sull'occultismo all'interno della sua rivista, e che si cimentava in profonde discussioni esoteriche presso la Biblioteca Filosofica di Firenze, o tra i tavolini delle *Giubbe Rosse*, aveva ceduto il posto ad un Papini imbevuto di cattolicesimo, e fortemente critico nei confronti di qualsiasi forma di magismo. Nonostante questo radicale cambio di posizione nei confronti soprattutto dei maghi, che il filosofo fiorentino animalizza e riduce a delle forme quasi primitive di uomo, non si può non considerare, però, il ruolo chiave avuto da Papini in quel processo di ribellione intellettuale che contraddistinse soprattutto le prime due decadi del Novecento italiano, e che vide nell'esoterismo un processo di rinnovamento del pensiero. La continua ricerca di una visione meno ristretta dei fenomeni naturali, e la necessità di andare oltre la realtà manifesta, aveva portato numerosi intellettuali e scienziati del tempo a considerare i segni occulti come fatti sconosciuti solo

a causa delle limitazioni dei sensi umani. In questo contesto, gli studi sulle pratiche medianiche di Morselli, e le indagini sui fenomeni di condensazione psichica e di materializzazione portati avanti da Lombroso, avevano svolto un ruolo fondamentale, come precedentemente esposto ad inizio capitolo. Ancor di più, a livello intellettuale, all'interno di quei salotti di un'Italia vecchia, accademica e assopita, dilaniata culturalmente dalla dittatura del positivismo, la figura di Papini aveva avuto un ruolo nodale nella diffusione di un interesse nei confronti di spiritismo o occultismo in generale, come testimoniato dall'esperienza del *Leonardo*, dalla pubblicazione di una rivista di stampo teosofico come *L'anima*, o dagli attributi magici dell'Uomo-Dio. Riconoscendo alla tradizione occulta la capacità di contribuire a quel processo di rinnovamento del pensiero tanto sperato, ma soprattutto il riuscire ad amplificare nuove forme di espressione e di sensazione che andassero al di là di una prospettiva razionale, Papini si fece, quindi, promotore di una forma di sensibilità con l'obiettivo di inaugurare una tradizione del "nuovo", posizione ampiamente condivisa dai membri del movimento futurista.

CAPITOLO II

“Buoni chirurghi dalle mani veggenti”: Marinetti e l’occulto

Nel capitolo precedente è stato messo in risalto come la rivoluzione di tipo scientifico e tecnologico affermata tra la fine dell’Ottocento e i primi del Novecento avesse alimentato lo studio di zone inesplorate della realtà, influenzando molteplici campi di ricerca che spaziavano dalla filosofia alla teosofia, dalla psicanalisi agli studi sul paranormale. La tradizione esoterica era diventata oggetto di interesse non solo della comunità scientifica, ma anche e soprattutto di quei gruppi intellettuali rigettanti la dittatura del positivismo che avevano trovato nell’occultismo la capacità di amplificare nuove forme di espressione, andando così al di là di ogni prospettiva razionale. Come testimoniato dall’esperienza del *Leonardo* e dalla pubblicazione della rivista teosofica *L’anima*, un ruolo fondamentale nella diffusione di questa attenzione nei confronti di spiritismo ed esoterismo era stato occupato nel panorama intellettuale italiano di inizio Novecento dal giovane Papini, il quale, grazie alle somiglianze che il suo progetto di rinascita culturale aveva avuto rispetto all’estetica rivoluzionaria postuma portata avanti da Marinetti e seguaci, si era rivelato un vero anticipatore dei tempi.

Rigettando ogni forma di connessione con quel passato assopito e decadente caratterizzato da un’“Italia retorica, professorale, greco-romana e medioevale [...] georgica, piagnucolosa e nostalgica [...] bigotta [...] erotomane e rigattiera”, i futuristi avevano dato il via, dal canto loro, a un nuovo modo di vivere la realtà in cui scienza e tecnologia ne rappresentavano la chiave di lettura (Verdone, *Che cosa è il futurismo* 7). Come afferma Marinetti in *Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - Parole*

in libertà (1913): “il Futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche” (PCM 99). È evidente che il rapporto con il sapere scientifico aveva un peso non poco influente sull’estetica futurista, anche se bisogna sottolineare il fatto che, se da un lato i futuristi tendevano a mettere in risalto nei loro scritti l’aspetto rivoluzionario, moderno e glorioso della scienza, dall’altro concepivano quest’ultima come un qualcosa di dogmatico, intransigente e passatista.

Il sapere scientifico, visto come un modo per accedere alle leggi dell’universo grazie a metodi di analisi empirico-razionali, non trovava spazio nella poesia e nella narrativa di stampo futurista. A questa forma di sapere gli appartenenti al movimento marinettiano contrapponevano, difatti, il potere creativo dell’arte e, mettendo in discussione le possibilità cognitive degli uomini di scienza, ne criticavano la mancanza di capacità intuitive, come evidenziato nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912) dalle seguenti parole di Marinetti:

L’uomo completamente avariato dalla biblioteca e dal museo, sottoposto a una logica e ad una saggezza spaventose, non offre assolutamente più interesse alcuno. Dunque, dobbiamo abolirlo nella letteratura, e sostituirlo finalmente colla materia, di cui si deve afferrare l’essenza a colpi d’intuizione, la qual cosa non potranno mai fare i fisici né i chimici. (PCM 81)¹⁸

Avendo fatto della tecnologia il suo strumento di rivoluzione, l’arte moderna ricercata dai futuristi escludeva, quindi, qualsiasi forma di sapere scientifico basato su un’impostazione passatista di tipo meccanicistico. Criticando quel modello proposto e supportato dalla scienza positivista che, come già esposto nel capitolo precedente, aveva

¹⁸ L’intuizione rappresenta un concetto chiave del pensiero futurista, ed è caratterizzata da innegabili coloriture bergsoniane, nonostante Marinetti fosse tendenzialmente restio a riconoscere gli influssi profondi esercitati dagli altri sulla sua opera. Concepita come una forma di conoscenza-contatto tra soggetto e oggetto, attraverso la quale si dissolvevano i contorni e ogni forma di separazione, l’intuizione era vista come un’esperienza attraverso la quale si rivelava all’individuo la *durata reale*, ossia il flusso, il mutamento indivisibile di tutte le cose. Sia per Bergson che per i futuristi la durata non poteva essere ricondotta a una sola forma di temporalità, dal momento che non costituiva un valore uguale per tutte le persone, ma variava a seconda del punto di vista o degli “stati d’animo” (Salaris 43).

perso la propria validità e portato ad un'insoddisfazione generale nei confronti dei ritrovati scientifici, i futuristi contrapponevano al succitato sapere la reale essenzialità degli istinti, delle determinazioni e delle finalità. Marinetti e seguaci credevano che l'arte dovesse trarre i benefici dalle scoperte scientifiche, avvicinandosi alla scienza in maniera intuitiva senza mai assimilarne la metodologia, trasformandola, invece, nel mezzo e non nel fine della visione estetica del movimento (Calvesi, *Fusione* 48). Essi si prefissavano di perseguire una forma di scienza avente lo scopo di ampliare la visione che gli uomini avevano del mondo arricchendola "di nuovi sbocchi verso l'ignoto" (MFS 207). Non stupisce, quindi, che i traguardi scientifici di fine Ottocento ed inizi Novecento, come le teorie riguardanti l'elettromagnetismo, le onde radio, o i raggi-X, rivelando quel nesso segreto e osmotico proprio delle parti invisibili delle cose, avessero avuto una forte influenza sull'estetica del movimento.

Nel loro riuscire ad andare oltre i limiti della superficie degli oggetti, arrivando a penetrare in quella parte dei corpi invisibile all'occhio umano, tali scoperte avevano rivoluzionato il concetto di materia e condotto la scienza in quella sfera di condensazione energetica comunemente conosciuta dagli occultisti con il termine di piano astrale (Glasser 205).¹⁹ Applicazioni rivoluzionarie come i cosiddetti raggi di Rontgen avevano fatto sì che la scienza sperimentasse finalmente quell'idea di immaterialità dei corpi, andando in questo modo a dare validità a quella visione astrale comunemente concepita come quarta-dimensione. Inizialmente associato alle abilità dei medium di percepire

¹⁹ Il concetto di mondo astrale, o piano astrale, divenne popolare alla fine del XIX secolo grazie alle teorie teosofiche di Annie Besant e C. W. Leadbeater, i quali credevano nell'esistenza di un livello metafisico immediatamente sopra, e allo stesso tempo interno, a quel piano fisico conosciuto da tutti gli uomini. Condivisa con altre filosofie esoteriche come la Kabbalah, lo Spiritismo di Kardec, lo Yoga e l'Induismo, la teoria astrale attribuisce alle particelle risultanti dalla divisione di atomi fisici la causa della produzione di un tipo speciale di materia non soggetta all'azione della maggioranza delle forze fisiche, bensì a quella di agenti come l'energia psichica, la volontà, le emozioni e i desideri: la materia astrale per l'appunto. La volontà dell'uomo, insieme alle sue reazioni sensoriali e ai suoi impulsi emozionali, agisce sulla materia astrale nella stessa maniera in cui l'energia fisica agisce sui corpi. In questo modo, sia la dematerializzazione degli oggetti fisici, che la materializzazione di materiale astrale, sono riconosciute come possibili dalle suddette tradizioni occulte (Uspenskij 114-5).

durante gli stati di trance quella materia imponderabile che circonda i corpi, tale concetto aveva acquistato, finalmente, quella rispettabilità di carattere scientifico che fino a quel momento era venuta meno, giustificando in questo modo le possibilità e gli usi extrasensoriali di una nuova sensibilità nascente (Gibbons 140). I raggi di Rontgen avevano rivoluzionato il modo di guardare la realtà, e di ciò i futuristi ne erano pienamente consapevoli. Questi, infatti, avevano ben chiare le proprietà paranormali e medianiche che tali raggi possedevano, grazie alle quali era possibile registrare le tracce di quei movimenti e di quell'aurea luminosa che ciascun corpo generalmente proietta al di fuori dei propri contorni.²⁰ Scrivevano a riguardo Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Gino Severini e Luigi Russolo nel *Manifesto tecnico della pittura futurista* (1910):

Per dipingere una figura non bisogna farla: bisogna farne l'atmosfera. Lo spazio non esiste più [...] Chi può credere ancora all'opacità dei corpi, mentre la nostra acuita e moltiplicata sensibilità ci fa intuire le oscure manifestazioni dei fenomeni medianici? Perché si deve continuare a creare senza tener conto della nostra potenza visiva che può dare risultati analoghi a quelli dei raggi X? (PCM 23-4)

Considerato quanto appena esposto, possiamo affermare che il coinvolgimento da parte di Marinetti e seguaci nei confronti delle discipline occulte fosse, quindi, una naturale conseguenza delle scoperte rivoluzionarie nell'ambito della materia dovute ai nuovi traguardi scientifici. Bisogna aggiungere, però, come dimostrato da Simona Cigliana nella sua monografia *Futurismo esoterico* (2002), che tale interesse rifletteva, di fatto, un quadro storico-culturale ben preciso, una forma di apprezzamento più ampio condiviso da parte dell'intelligenza europea che vedeva scienza ed esoterismo come due espressioni del sapere complementari e non antagoniste. Nello specifico panorama

²⁰ Gli studi di Rontgen, riguardanti nello specifico le vibrazioni delle onde eteriche, ebbero un ruolo fondamentale nelle analisi degli eventi di condensazione medianica, come riportato nei trattati di studiosi come Lombroso o Zöllner. Questi studi furono usati per dimostrare come l'azione del pensiero fosse spesso collegata a particolari movimenti molecolari che agivano sia sulle molecole interne che esterne ai corpi, giustificando, in questo modo, la formazione e la visualizzazione degli ectoplasmici (Celant 113).

intellettuale italiano si erano manifestate spiccate propensioni occultistiche già a partire dal tardo Ottocento, grazie ad intellettuali come Fogazzaro, Capuana e D'Annunzio (FE 170).²¹ In particolare, lo scrittore originario di Mineo, nonostante il collega e amico Giovanni Verga lo avesse ripreso per dedicarsi allo studio del paranormale, che a suo dire lo portava lontano da una forma di scrittura buona e produttiva, considerava le manifestazioni medianiche come legittimate da una veridicità scientifica.²² Più volte Capuana, come del resto i giovani appartenenti al gruppo fiorentino del *Leonardo*, aveva esaltato le opportunità di apertura del pensiero grazie alla tradizione occulta. La possibilità di comunicare con l'invisibile, il riuscire ad interagire con quei fenomeni nascosti che andavano al di là della realtà fenomenica, erano per lo scrittore siciliano solo una questione di tempo. Tutti gli uomini, prima o poi, sarebbero stati in grado di accedere al mondo dell'invisibile, e questo è ben evidente nella lettera pubblicata nella *Gazzetta del Popolo* di Torino il 2 gennaio 1906, in cui Capuana, rivolgendosi all'amico Luigi Pirandello, scriveva:

Caro Pirandello,
Probabilmente non ve ne ricordate, se mai li avete letti, ma tra i miei *Semiritmi* pubblicati da Treves nel 1888, ce n'è uno che ha per titolo un punto interrogativo, ed è rivolto agli *Spiriti* [...]. Da allora in poi, però, io mi sono ricreduto [...] ed ho la convinzione che un giorno o l'altro, tra qualche secolo, tra parecchi secoli – il tempo non fa nulla; la natura è lentissima nella sua evoluzione – le facoltà medianiche, ora privilegio di pochi, diventeranno comuni, per eredità, per svolgimento organico, come accadde agli Anfiossi dei laghi sotterranei, che hanno gli occhi in embrione vivendo nell'oscurità, e che li aprono a poco a poco dopo di esser trasportati a vivere in acque illuminate dal sole; [...] non bisogna disperare, caro Pirandello, che ciò diventi – tra un secolo, tra parecchi secoli [...] Il giorno in cui fosse dimostrato, con *assoluta certezza*

²¹ Per riferimenti ai legami tra Gabriele D'Annunzio e la tradizione esoterica vedi Mazza, Attilio. *D'Annunzio e l'occulto*. Roma: Mediterranee, 1991; e Anonimo. "D'Annunzio e Mattia Corvino." *L'Eroica* (giugno-luglio 1938), citato in Giovanni Lista. "Futurismus und Okkultismus." *Okkultismus Und Avantgarde: Von Munch Bis Mondrian 1900-1915: Schirn-Kunsthalle Frankfurt; [3. Juni Bis 20. August 1995]*. Ostfildern: Ed. Tertium, 1995: 431-44.

²² Sulle diverse posizioni tra Verga e Capuana nei confronti dell'occulto, si legga Di Blasi, Corrado. *Luigi Capuana originale e segreto*. Catania: N. Giannotta, 1968.

scientifica la reincarnazione e continuazione della nostra esistenza spirituale (mi servo di questa parola per farmi intendere: *materia e spirito* sono vocaboli e concetti convenzionali [...]), quel giorno, caro Pirandello, s'inizierebbe tale trasformazione sociale da non potercene fare anticipatamente neppur un'idea approssimativa. (*Mondo occulto* 239-42)

Nella diffusione delle teorie esoteriche all'interno del panorama culturale italiano, un peso non irrilevante è da attribuire, inoltre, all'influenza che la letteratura d'oltralpe, nello specifico quella francese, aveva avuto sugli intellettuali italiani fino agli inizi del Novecento. Il grande filosofo marxista Antonio Gramsci credeva, infatti, che “se non si studia la cultura italiana [...] come un fenomeno di provincialismo francese, se ne comprende ben poco” (*Letteratura e vita nazionale* 88-9). L'ambiente intellettuale francese, in particolar modo quello parigino, aveva subito durante tutta la metà del XIX secolo il forte fascino del sapere esoterico, fascino che aveva condizionato l'immaginazione di poeti e romanzieri, i quali attribuivano a magia, spiritismo ed alchimia un ruolo fondamentale nella loro ossessione nei confronti dell'ignoto (FE 171). I salotti parigini erano saturi di discorsi riguardanti le sedute spiritiche, le manifestazioni ectoplasmiche, gli studi sulla telepatia e sui principi fondamentali del sapere teosofico, e, nel caso specifico di Marinetti, a cui dedicheremo il nostro approfondimento in questo capitolo, il fatto che questi avesse completato la sua educazione a Parigi, dopo essersi formato presso un collegio gesuita ad Alessandria d'Egitto, non ce lo possono presentare come incolume ai discorsi esoterici dell'epoca. Certo, si potrebbe opinare che la frequentazione dei circoli intellettuali parigini, o l'amicizia che legava il padre del futurismo allo scrittore Capuana e alla poetessa triestina Nella Doria Cambon, entrambi appassionati di spiritismo, non rappresentassero dei fatti sufficienti ad affermare che Marinetti fosse coinvolto nello studio delle tradizioni esoteriche dell'epoca.²³ Questo

²³ Sulle frequentazioni marinettiane di figure illustri appartenenti all'ambiente intellettuale francese, fortemente legate ad attività di tipo esoterico, come ad esempio Guillaume Apollinaire, Robert Delaunay, Paul Adam e Jules Bois, la studiosa Cigliana dedica parte del capitolo intitolato “Marinetti gran mago,” tratto dalla succitata monografia *Futurismo esoterico* (2002). Numerose sono le citazioni tratte da testi

dubbio viene sciolto dal poeta stesso nei resoconti raccolti nel memoriale postumo curato dallo studioso Luciano De Maria dal titolo *La grande Milano tradizionale e futurista* (1969). In questo testo viene, infatti, presentato un quadro dei salotti mondani milanesi di cui Marinetti stesso era ad inizio secolo un assiduo habitu , nei quali frequenti erano le serate animate dalle apparizioni di entit  ectoplasmiche. Si legge, a riguardo, in una delle sue narrazioni: “Dopo Wagner e la cenetta gli spiriti impongono l’abituale seduta spiritica ed   il pittore Melina barbuto napoletano che la conduce da reali fenomeni ad illusori o trucchi poich  divenuto medium milanese ufficiale dei salotti spiritisti decisi a risolvere l’arduo problema” (Marinetti, *La grande Milano* 299).

A conferma del coinvolgimento di Marinetti nei confronti delle tradizioni occulte, sono presenti, all’interno dei suddetti taccuini, dei riferimenti fatti dal poeta stesso nei confronti della sua formazione culturale, formazione influenzata dall’interesse paterno per la storia delle religioni orientali in cui pratiche poco ortodosse come la telecinesi, la raddomanzia e la *telepatia* erano di gran lunga fortemente considerate. Secondo l’analisi proposta da Celant nel suo articolo “Futurismo esoterico” apparso su *Il Verri* nel 1970, la passione di Marinetti padre verso le succitate pratiche aveva portato il figlio a tradurre concetti esoterici in chiave modernista, e questo aspetto   certamente evidente in un brano tratto da *L’uomo moltiplicato e il regno della macchina* (1910), in cui di fatto si afferma:

Noi crediamo alla possibilit  di un numero incalcolabile di trasformazioni umane, e dichiariamo senza sorridere che nella carne dell’uomo dormono delle ali. Il giorno in cui sar  possibile all’uomo di esteriorizzare la sua volont  in modo che essa si prolunghi fuori di lui come un immenso braccio invisibile il Sogno e il Desiderio, che oggi sono vane parole, regneranno sovrani nello Spazio e nel tempo domati [...] [Il tipo umano sar  concepibile] studiando i fenomeni di volont  esteriorizzata che si manifestano continuamente nelle sedute spiritiche. (PCM 40)

come: Mariani, Gaetano. *Il primo Marinetti*. Firenze: Le Monnier, 1970; Baldissone, Giusi. *Filippo Tommaso Marinetti*. Milano: Mursia, 1986; e Agnese, Gino. *Marinetti, una vita esplosiva*. Milano: Camunia, 1990. In questi testi sono riportate informazioni riguardanti la formazione iniziale del padre del futurismo, e i suoi legami con gli ambienti simbolisti francesi.

Sulla base di quanto appena analizzato, asserire che le sedute spiritiche non erano delle pratiche sconosciute al poeta futurista acquista, quindi, una connotazione di certezza. Più volte Marinetti si era imbattuto in possessioni, tavole rotanti e tavolini traballanti durante le sue frequentazioni dei salotti milanesi, a casa dell'amico Balla a Roma, e perfino a Firenze, come testimoniano i riferimenti portati da Rossi nel suo libro *Spaccio dei maghi*. Non era insolito trovarlo, infatti, tra i tavolini delle *Giubbe Rosse*, coinvolto in accesi dibattiti con studiosi ed intellettuali del futurismo fiorentino, tra i quali spiccava il nome del filosofo Papini, o quello di numerosi personaggi coinvolti in pratiche di tipo esoterico, come il pitagorico Reghini, la teosofa inglese Besant e l'astrologo anglo-americano Dodsworth.²⁴ Così come i suoi seguaci, tra cui citiamo i pittori Balla e Boccioni, Marinetti manifestava, inoltre, forti interessi per quella serie di ricerche scientifiche condotte da Morselli e Lombroso, grazie alle quali le sedute spiritiche della medium Palladino avevano acquistato credibilità e popolarità (Matitti 43). Lombroso era certamente uno dei più influenti scienziati di inizi Novecento, e le sue teorie, specialmente quelle che vedevano i fenomeni spiritici come una conseguenza dell'energia psichica prodotta dai medium, erano abbastanza diffuse negli ambienti artistici di quel periodo. Nelle sue affermazioni, come del resto accadeva per i futuristi, l'antropologo veronese si rifaceva in particolar modo a quelle teorie della scienza fisica dell'epoca che avevano portato ad uno stravolgimento di quello che era stato fino ad allora il concetto di materia. Quest'ultima, infatti, non veniva più concepita come qualcosa di unico e compatto, bensì come la sintesi di centri immateriali di forza in continuo fluire, gli elettroni, i quali erano alla base di quella che comunemente conosciamo come energia elettrica. Partendo dalle idee avanzate dal chimico inglese William Crooks, il quale aveva attribuito alla forza psichica la capacità di formare figure e forme nell'etere che potevano

²⁴ Cifrare le pagine 3-5 dello *Spaccio dei maghi*, precedentemente citate nel primo capitolo.

essere colte anche da altre intelligenze al di fuori della sorgente stessa di energia, Lombroso credeva che il pensiero fosse collegato a particolari movimenti molecolari in grado di agire sia sulle particelle interne che esterne ai corpi (Celant 109). I fenomeni medianici venivano concepiti, quindi, come il risultato di una forte condensazione psichica di molecole, e se questa visione poteva essere più o meno opinabile da un punto di vista scientifico, quello che emerge dagli scritti di Lombroso è che un linguaggio prettamente tecnico, basato su parole come “materia,” “energia,” “vibrazione,” “linee di forza,” o “campo magnetico,” era diventato all’epoca di uso comune anche al di fuori della cerchia dell’ambiente scientifico.

Le discipline appartenenti alla tradizione esoterica avevano, infatti, iniziato a fare un largo utilizzo nelle loro argomentazioni della succitata terminologia, a tal punto che scienza ed occultismo sembravano avere gli stessi obiettivi conoscitivi. È importante evidenziare, però, come questo linguaggio fosse andato ben oltre la sfera delle scienze occulte, ed era diventato materia di espressione di intellettuali e membri di avanguardie artistiche, primi fra tutti i futuristi (FE 111-2). L’interesse nei confronti di onde, energia, vibrazioni, movimento, era una costante della prosa di Marinetti, dell’arte plastica di Boccioni, della rappresentazione pittorica di Balla e del fotodinamismo di Anton Giulio Bragaglia, ed era naturalmente conseguenza delle concezioni scientifiche, filosofiche, e certamente anche occulte, che avevano influenzato il movimento. Se nel concetto di materia come qualcosa non di assoluto, di statico, bensì di mobile e costituito da onde vibranti a diverse intensità, i futuristi si erano avvicinati alle teorie di Bergson, del quale avevano assorbito la filosofia vitalistica e dinamica e i concetti di libertà ed imprevedibilità, indeterminazione e creatività, nel concepire lo spazio ed il tempo come categorie morte nella loro accezione assoluta, Marinetti e seguaci riflettevano, invece, le

posizioni affermate dal fisico tedesco Einstein.²⁵ Il credere nell'esistenza di uno spazio e di un tempo fisici innati non aveva, infatti, più fondamento per i futuristi, come del resto il pensare all'esistenza di punti totalmente immobili o di termini assoluti di riferimento nell'universo, essendo oggetto e soggetto sempre correlativamente ma discontinuamente mobili (Calvesi, *Fusione* 49). Tutto era in continuo movimento, anche il corpo fermo, poiché parte di un dinamismo universale. Sostenendo questa idea i futuristi credevano che i fenomeni che si verificavano in ogni parte del mondo fossero in qualche modo collegati l'uno all'altro in maniera nascosta, essendo l'universo un insieme di energie in vibrazione. Questa posizione appare piuttosto evidente nella poetica e pratica pittorica di Boccioni, il quale, nonostante l'influenza del principio di "durata" e di "slancio vitale" di Bergson, allo spiritualismo e al coscienzialismo assoluti di quest'ultimo, aveva integrato il dato della sensazione e il principio della luce corposa, densa e molecolare, arrivando a parlare di "vibrazione universale" (Calvesi, *Fusione* 39). Affermava, infatti, l'artista calabrese ne *Il manifesto tecnico dei pittori futuristi* (1910):

Il gesto, per noi, non sarà più un momento fermato del dinamismo universale: sarà, decisamente, la sensazione dinamica eternata come tale. Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi, ma appare e scompare incessantemente. Per la

²⁵ Grazie alla teoria della relatività einsteiniana venne messa in discussione non solo l'idea, fino ad allora dominante, che la geometria euclidea fosse l'unica descrizione logicamente possibile dello spazio fisico, ma anche la visione kantiana secondo la quale lo spazio fisico ed il tempo fisico fossero innati e non basati sull'esperienza sensibile di ciascun uomo. Alla fine del secolo XIX, di fatto, gli scienziati, fisiologi e psicologi in primis, si erano posti il problema di come ciascun essere umano percepisse lo spazio fisico, passando dalle sensazioni spaziali ad una metrica degli oggetti. La risposta che il fisico Einstein diede a questo interrogativo determinò una vera e propria rivoluzione dei concetti di spazio e di tempo fino a quel momento conosciuti. Concependo queste due categorie come indipendenti dagli oggetti, Einstein credeva alla non unicità del tempo e al fatto che questo scorresse a velocità differenti a seconda del punto di osservazione in una determinata parte dell'universo, del movimento relativo di ciascun punto di osservazione, e della quantità di materia e di energia esistente in quella regione dell'universo. Scriveva al riguardo il fisico tedesco: "Considerati da un punto di vista logico [i concetti di spazio, di tempo e di evento] sono libere creazioni dell'intelletto umano, strumenti del pensiero, che debbono servire allo scopo di porre le esperienze in relazione l'una con l'altra, e di poterle quindi abbracciare meglio con lo sguardo. Il tentativo di rendersi conto delle fonti empiriche di questi concetti fondamentali deve mostrare in quale modo noi siamo effettivamente legati a questi concetti. In tal modo diventiamo coscienti della nostra libertà [...] Perché mai è necessario trascinare giù dalle sfere olimpiche di Platone i concetti fondamentali del pensiero scientifico, e sforzarsi di svelare il loro lignaggio terrestre? Risposta: allo scopo di liberare questi concetti dai tabù loro annessi, e pervenire così a una maggiore libertà nella formazione dei concetti" (*Relatività* 299-300).

persistenza della immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono. [...] Affermiamo ancora una volta che il ritratto, per essere un'opera d'arte, non può nè deve assomigliare al suo modello, e il pittore ha in sè i paesaggi che vuol produrre. Per dipingere una figura non bisogna farla; bisogna farne un'atmosfera. Lo spazio non esiste più; una strada bagnata dalla pioggia e illuminata da globi elettrici s'inabissa fino al centro della terra. [...] Innumerevoli sono gli esempi che danno una sanzione positiva alle nostre affermazioni. Le sedici persone che avete intorno a voi in un tram che corre sono una, dieci, quattro, tre: stanno ferme e si muovono; vanno e vengono, rimbalzano sulla strada, divorate da una zona di sole, indi tornano a sedersi, simboli persistenti della vibrazione universale. (PCM 20-1)

Nonostante le teorie di Bergson avessero avuto un forte peso sul movimento futurista, Boccioni, come del resto Marinetti, non condivideva, però, la posizione del filosofo francese quando questi contrapponeva la materia al movimento, ma preferiva abbracciare, invece, quella dei fisici, i quali riducevano la materia all'energia. Piuttosto che esempi di due estremità contraddittorie, la materia e il movimento venivano considerati, infatti, dal pittore e dal resto dei futuristi, dei fini riconducibili ad un unico principio, e la materia, non più vista come inerzia assoluta, rappresentava un insieme di onde che vibravano a diverse intensità. Come sottolinea Luciano Chessa nel suo volume intitolato *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult* (2012), questa posizione, collegandosi a teorie sia dell'antroposofia di Steiner che della teosofia di Besant e Leadbeater, mostrava un substrato decisamente occulto (20n24).²⁶ Di fatto, la teoria dell'energia futurista non era influenzata solamente dalle interpretazioni einsteiniane, ma rispecchiava precetti esoterici che si rifacevano a principi, come quello a fondamento dell'alchimia, che ipotizzava l'esistenza di un'unica "materia prima," l'etere, a cui in natura tutto si riconduce (Chessa 20).²⁷

²⁶ Secondo lo studioso Chessa, si possono trovare dei riferimenti all'esistenza dell'indipendenza della materia, così come all'opposizione tra materia e movimento, nella serie di lezioni tenute dal padre dell'antroposofia, Rudolf Steiner, presso la Architektenhaus di Berlino nel 1908.

²⁷ Una delle tesi principali della tematica alchemica è rappresentata dalla possibilità per i vari metalli di una trasmutazione reciproca. Questa trasformazione viene concepita come possibile dal momento che si

Concepito dalla tradizione esoterica come uno spazio di fluttuazioni e di vibrazioni di micro particelle, l'etere, la cui esistenza per molto tempo era stata solo ipotizzata da filosofi ed amanti della scienza, con l'elettrodinamica di James Clerk Maxwell era diventato oggetto di studio di numerosi scienziati, primo fra tutti Albert Einstein. Influenzato dagli esperimenti di Albert Michelson ed Edward Morley, il fisico tedesco era convinto, infatti, durante i suoi studi giovanili, dell'esistenza di un'unica materia prima, la quale non veniva interpretata come uno spazio fisico reale, bensì come un mezzo elastico capace di trasportare onde elettromagnetiche tra le più diverse. La sua posizione a riguardo si modificò, però, in seguito alla formulazione della teoria della velocità della luce come una costante universale. Einstein arrivò ad affermare nei suoi taccuini che "l'introduzione di un etere luminoso si [sarebbe rivelata] superflua, allo stesso modo in cui la teoria che [sviluppiò] qui non avrebbe richiesto uno spazio assolutamente statico" (Baker 89). Questo determinò, da parte sua, una morte momentanea della fede in un etere cosmico, una morte che non fu condivisa, però, da altri scienziati del periodo, tra i quali spiccano Hendrik Lorentz e Henri Poincaré. Condizionato dalle critiche ricevute da questi ultimi, Einstein smussò, infatti, in un secondo momento la sua precedente posizione, e questo è evidente dall'analisi della lettera inviata nel 1919 al collega Lorentz, in cui il fisico afferma:

Sarebbe stato più corretto se nelle mie prime pubblicazioni mi fossi limitato a sottolineare l'impossibilità di misurare la velocità dell'etere, invece di sostenere soprattutto la sua non esistenza. Ora comprendo che con la parola etere non si intende nient'altro che la necessità di rappresentare lo spazio come portatore di proprietà fisiche. [...] Negare altrimenti l'etere condurrebbe a supporre che lo spazio vuoto non possieda

presuppone che alla base dei metalli esista una stessa materia prima, alla quale questi possono essere ricondotti per essere poi nuovamente trasformati e dotati di altre qualità. È importante sottolineare come questo processo si rifaccia, di fatto, ad un più complesso sfondo metafisico-cosmologico in cui prevale l'idea che l'universo sia parte di un unico tutto, e dove l'operazione alchemica si presenta come imitazione e riproduzione dell'originario processo creativo. Sulla base di tale concezione, la realtà viene vista come retta da segrete corrispondenze, grazie alle quali è possibile operare e trasformare una parte del cosmo, andando contemporaneamente ad agire su altre parti dello stesso.

alcuna proprietà fisica, il che è in disaccordo con le esperienze fondamentali della meccanica. (Kostro 12)

Considerata l'idea diffusasi, sia tra gli scienziati che tra gli occultisti, dell'esistenza di uno spazio universale di condensazione energetica, e il conseguente riferimento a concetti scientifici quali quello di molecola, di onda e di vibrazione, non sorprende, quindi, che i riferimenti ad atomi e ad altri fenomeni invisibili rappresentassero una costante anche della prosa della prima avanguardia italiana. Sostituendo la "psicologia dell'uomo [...] con l'ossessione lirica della materia", l'interesse degli scrittori doveva rivolgersi per Marinetti verso l'analisi delle minime vibrazioni della materia, estendendo, così, anche al piano dell'immensamente piccolo quel processo di scomposizione riguardante la sfera del macrocosmo (PCM 81). Risultato ultimo di questa operazione, che puntava ad ottenere una rappresentazione sintetica di quella vita che agitava sia il mondo visibile che quello invisibile, è dato dalle tavole parolibere (fig. 2.1), strumenti, questi, attraverso i quali i futuristi cercavano di rendere liricamente quella simultaneità propria del ritmo rapido della vita e dell'influenza che questa esercitava sulla psiche umana.



Fig. 2.1

Filippo Tommaso Marinetti, tavola parolibera (1917).

Crediti fotografici: Calvesi, Maurizio, Claudia Salaris e Gino Agnese 35.

In Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà,

Marinetti affermava che il compito della poesia era quello di “esprimere [...] l’infinitamente piccolo che ci circonda, l’impercettibile, l’invisibile, l’agitazione degli atomi, il movimento Browniano, tutte le ipotesi appassionate e tutti i domini esplorati dell’ultra-microscopia”. Le parole dovevano riflettere nei testi “l’infinita vita molecolare che deve mescolarsi, nell’opera d’arte, cogli spettacoli e i drammi dell’infinitamente grande, poiché questa fusione costituisce la sintesi integrale della vita” (PCM 99-100).

Esaltando l’aspetto intuitivo di tutto ciò che rappresentava l’impercettibile, il padre del futurismo credeva che l’obiettivo del poeta futurista fosse quello di “metallizzare, liquefare, vegetalizzare, pietrificare ed elettrizzare la voce, fondendola colle vibrazioni stesse della materia, espresse dalle parole in libertà” (PCM 176). Queste ultime, ridotte al loro stato molecolare poiché prive di una struttura regolata, si presentavano come una nuova forma di linguaggio rivoluzionario, in contrasto con l’atto comunicativo appartenente al passato, reso più sciolto e più rapido dalla mancanza di una sintassi. Era necessario abolire, per Marinetti, quella prigione millenaria che vincolava e ostacolava le parole, perché solo in questo modo era possibile farle nascere e disporre liberamente. Seguendo questo disegno, il linguaggio doveva essere ridotto ad un flusso di sostantivi disposti a caso, verbi all’infinito, in una totale assenza di aggettivi e di avverbi, come esposto nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*:

1. Bisogna distruggere la sintassi disponendo i sostantivi a caso, come nascono.
2. Si deve usare il verbo all’infinito, perché si adatti elasticamente al sostantivo e non lo sottoponga all’io dello scrittore che osserva o immagina. [...]
3. Si deve abolire l’aggettivo, perché il sostantivo nudo conservi il suo colore essenziale. [...]
4. Si deve abolire l’avverbio, vecchia fibbia che tiene unite l’una all’altra le parole. [...]
5. Ogni sostantivo deve avere il suo doppio, cioè il sostantivo deve essere seguito, senza congiunzione, dal sostantivo a cui è legato per analogia. [...]
6. Abolire anche la punteggiatura. Essendo soppressi gli aggettivi, gli avverbi e le congiunzioni, la punteggiatura è naturalmente annullata, nella continuità varia di uno stile vivo che si crea da sé, senza le soste assurde delle virgole e dei punti. (PCM 77-8)

Privo dell'ordine data dalla sintassi, il linguaggio che Marinetti auspicava per il futuro sembrava, di fatto, regredire ad una forma di comunicazione primordiale, ad un vero e proprio "protolinguaggio", così come definito dal linguista Derek Bickerton. A differenza del collega Chomsky, sostenitore di una tesi secondo la quale le competenze linguistiche dell'uomo sono il risultato di una "grammatica universale" innata, lo studioso inglese ipotizza che il linguaggio moderno rappresenti un risultato piuttosto recente giacché, in tempi più lontani, l'essere umano faceva uso di un linguaggio rudimentale semplificato, da egli stesso definito con il termine di "protolinguaggio". Secondo gli studi effettuati negli anni '70 sulle lingue *pidgin* delle isole Hawaii, alla base del linguaggio dell'uomo primitivo ci sarebbe stato un modello linguistico a-grammaticale e a-sintattico che si sarebbe evoluto in maniera graduale e sempre più complessa in tempi successivi, fino a raggiungere una forma più articolata con l'arrivo dell'*homo sapiens*.

L'introduzione di un modello strutturale fondato sulla grammatica e sulla sintassi avrebbe portato, in seguito, ad una forma più evoluta e, di conseguenza più "civilizzata", di comunicazione.²⁸ Detto ciò, il fatto che le parole in libertà si rifacciano ad un linguaggio intuitivo ridotto alle sue parti essenziali, rappresenterebbe un vero e proprio "imbarbarimento" del modo di esprimersi dell'epoca, un imbarbarimento inteso nella sua accezione etimologico-letterale, essendo le parole utilizzate ridotte a suoni balbuzienti, sillabe ed onomatopee (Re 360).²⁹ Di quest'ultima, in particolare, Marinetti faceva largo

²⁸ Il linguista inglese Derek Bickerton viene considerato uno degli esperti più influenti per quanto riguarda lo studio della formazione delle lingue. Egli derivò l'ipotesi dell'esistenza di un linguaggio primordiale, o "protolinguaggio", da degli studi condotti sul campo sulle lingue *pidgin* delle isole Hawaii negli anni '70. Il *pidgin* studiato da Bickerton era un miscuglio di cinese, giapponese, portoghese, filippino, inglese e lingue locali parlate dalle persone venute a lavorare le piantagioni di canna da zucchero alla fine del XIX secolo. Dagli studi effettuati, emerse che quando il pidgin viene impiegato anche da generazioni successive a quelle che lo hanno creato, esso si trasforma in una lingua creola dotata di un lessico e di una grammatica più articolata. Tale fenomeno si può riscontrare in più parti del mondo, sempre con le stesse caratteristiche, ed ha portato Bickerton a credere che la lingua non sia un qualcosa di unico, bensì un insieme di sistemi sovrapposti alla cui origine si trova un linguaggio molto semplice: il "protolinguaggio".

²⁹ È importante ricordare l'etimologia della parola *barbaro*. Utilizzato principalmente dagli antichi greci per indicare una persona straniera, non di lingua greca, questo termine, di origine indo-europea (ant. ind.

uso nei suoi scritti, come evidente sin dal titolo dell'opera *Zang Tumb Tumb* (1914). Egli incitava, infatti, all'uso "audace e continuo" dell'onomatopea al fine di "vivificare il lirismo con elementi crudi e brutali di realtà" e di "rendere tutti i suoni e rumori anche i più cacofonici della vita moderna" (PCM 108). Non stupisce il fatto che, ritenuto tra i segni linguistici il meno arbitrario e quello che più direttamente dà una trascrizione istantanea e mimetica del fenomeno, l'onomatopea rappresenti, secondo quanto affermato da Giambattista Vico, l'elemento primigenio alla base della lingua articolata, dalla quale si ergerà, successivamente, la poesia. Questo è evidente in questa citazione tratta da *La scienza nuova* (1725), in cui il filosofo napoletano, infatti, scrive: "In séguito del già detto, nello stesso tempo che si formò il carattere divino di Giove, che fu il primo di tutt'i pensieri umani della gentilità, incominciò parimente a formarsi la lingua articolata con l'onomatopea, con la quale tuttavia osserviamo spiegarsi felicemente i fanciulli" (202).

Ne consegue che, considerato quanto emerge dagli studi linguistici di Bickerton e dalle riflessioni filosofiche di Vico, è lecito pensare che, nel ricercare una forma nuova di linguaggio del futuro che superasse "l'inanità della vecchia sintassi ereditata da Omero", Marinetti si volesse fare promotore di un progetto linguistico rivoluzionario che invitasse ad un ritorno ad uno stadio primitivo dell'uomo (PCM 77). Naturalmente, nel dire ciò, non si vuole asserire che l'obiettivo del padre del futurismo fosse quello di recuperare forme arcaiche del passato, giacché questa affermazione sarebbe totalmente in conflitto con quanto esposto nel *Manifesto del futurismo* e negli scritti posteriori. Ciò che Marinetti trovava d'ispirazione nel concetto di primitivo era, difatti, la possibilità di dare il via ad un'epoca basata su una nuova forma di sensibilità in cui la macchina e la velocità rappresentavano il grado zero, quindi virginale, di un nuovo futuro. Di conseguenza, per questa nuova epoca, c'era bisogno di un modello linguistico che ne rispecchiasse gli

barbaras; gr. βάρβαρος; cfr. il lat. *balbus*), significava originariamente chi pronunzia suoni sgradevoli inarticolati simili a quelli degli animali, e per questo ritenuti incapaci di usare la lingua delle persone civilizzate.

obiettivi e che facesse da guida ai giovani poeti futuristi. La nuova generazione di intellettuali rivoluzionari sarebbe dovuta essere in grado di andare oltre i limiti dei propri organi percettivi e avrebbe portato alla nascita di una nuova arte del futuro in cui l'istinto e il credere nell'esistenza di forze irrazionali ne avrebbero costituito la base. Marinetti auspicava per la generazione nascente la capacità di andare al di là della realtà fenomenica delle cose e si prodigava affinché, come affermava Boccioni, "con ardore, sfarzo e munificenza, [si aumentasse] l'entusiastico fervore degli elementi primordiali" e si iniettassero nelle opere del movimento "tutti i germi di potenza che [erano] negli esempi dei primitivi" (PCM 6; *Gli scritti editi e inediti* 137).

Secondo gli studi dell'epoca, specialmente quelli effettuati dall'antropologo francese Lucien Lévy-Bruhl, forte era l'idea che esistesse un pensiero primitivo autonomo, caratterizzato da un'estrema intensità emozionale, in costante partecipazione mistica con l'universo. Muovendosi in un mondo in cui agiscono poteri occulti, e credendo nell'esistenza di forze, influenze ed azioni impercettibili ai sensi umani, i futuristi erano attratti dal modo di rapportarsi con la realtà proprio dei primitivi, il cui affidarsi principalmente all'intuizione e alle forze irrazionali era ciò che Marinetti e seguaci cercavano di recuperare nelle loro opere (Re 357).

Guardando al parolibero secondo un'ottica esoterico-primitiva, non si può non notare, quindi, che il linguaggio futurista, ridotto alla sua forma a-sintattica e a-grammaticale e basato su un tipo di immaginazione "senza fili" caratterizzata da un flusso continuo di percezioni e di immagini, rivelasse un sostrato fortemente occulto nel suo essere simile alla scrittura automatica dei medium in trance. Come afferma Maurizio Calvesi in "L'écriture médiumnique comme source de l'automatisme futuriste et surréaliste" (1975):

Cette nouveauté avait eu un précédent avec le si discuté Marinetti, qui, dès 1912, prêchait pour l'"intuition", entendant par là "un état d'âme de la

pensée presque entièrement intuitif et inconscient”. “Un espace blanc plus ou moins long indiquera les repos et les rêves plus ou moins longs de l’intuition”. “La main qui écrit semble se détacher du corps et se prolonge en liberté, très loin du cerveau qui, lui aussi de quelque manière, détaché du corps et devenu aérien, regarde de haut, avec une terrible lucidité, les phrases inattendues qui sortent de la plume”. “Dans ces moments, je n’ai pu noter, du point de vue physiologique, qu’un grand vide à l’estomac”. De ce contexte culturel, jaillirait-il une proposition si hardie et sorprendente? Marinetti eut-il, lui aussi, une source, une source qui pourrait lui être commune avec Breton? On la chercherait inutilement dans la littérature et dans les théories de l’art, si l’on ne comprend pas qu’elle ressemble à la description d’un phénomène médiumnique.

[Questa novità aveva avuto un precedente nel tanto discusso Marinetti, che, a partire dal 1912, suffragava l’”intuizione”, intesa come “uno stato d’animo del pensiero quasi interamente intuitivo e incoscienza”. “Uno spazio bianco più o meno ampio indicherà i riposi e i sogni più o meno lunghi dell’intuizione”. “La mano che scrive sembra distaccarsi dal corpo e prolungarsi liberamente, molto distante dal cervello che, anch’esso in qualche maniera distaccato dal corpo e divenuto aereo, guarda dall’alto, con una terribile lucidità, le frasi inaspettate che escono dalla penna”. “In questi momenti, ho solo potuto notare, dal punto di vista fisiologico, un grande vuoto nello stomaco”. Da questo contesto culturale, potrebbe scaturire una proposta così ardita e sorprendente? Marinetti ebbe, anch’egli, una fonte, una fonte che potrebbe essere comune a lui e a Breton? La si cercherebbe invano nella letteratura e nelle teorie dell’arte, se non si capisse che assomiglia alla descrizione di un fenomeno medianico]. (*Europe* 45)³⁰

Durante le sedute spiritiche, così come testimoniato dagli studi di Lombroso e Morselli sulle attività extrasensoriali della Palladino, i medium erano, infatti, in grado di scrivere ininterrottamente come se la percezione cosciente del resto del corpo si annullasse del tutto. La coscienza del veggente, il suo stato razionale, riusciva a raggiungere una condizione di estremo distacco rispetto allo svolgersi del fatto, e la mano, libera di agire indipendentemente da tutto ciò che la circondava, si muoveva come soggetta ad una forza estranea. Questa condizione di quasi inconsapevole capacità creativa, basata su una forma primitiva di panintuizione, veniva ripresa, di fatto, dal padre del futurismo nelle *Risposte alle obiezioni* del 1912, all’interno delle quali così scriveva:

³⁰ Traduzione in italiano da me realizzata.

Dopo parecchie ore di lavoro accanito e penoso, lo spirito creatore si libera ad un tratto dal peso di tutti gli ostacoli, e diventa, in qualche modo, la preda di una strana spontaneità di concezione e di esecuzione. La mano che scrive sembra staccarsi dal cervello che, anch'esso in qualche modo staccato dal corpo e divenuto aereo, guarda dall'alto, con una terribile lucidità, le frasi inattese che escono dalla penna. (PCM 85)

Anche se con delle fondamentali differenze teoriche, è importante notare come nel parolibero futurista è possibile vedere un preannuncio di quel modello di *écriture automatique* che fu alla base della produzione poetica del surrealismo di Breton (De Maria, *Teoria LXX*).³¹ Se le parole in libertà si basavano sulla trasposizione in scrittura di velocità e simultaneità proprie della vita moderna, la scrittura automatica dei surrealisti cercava di dare espressione a quella parte interna dell'uomo, facendone emergere la vita più profonda. Dipendendo dalla velocità della penna, la quale non faceva altro che trasferire fedelmente sul foglio il pensiero prima di essere rallentato e modificato dalla riflessione e dall'analisi, la scrittura automatica dava, infatti, la possibilità alla sfera inconscia di potersi in questo modo esprimere (Curi 22). Di fatto, mentre Marinetti e seguaci si facevano promotori di un'arte del futuro orientata verso la rappresentazione dell'invisibile, un'arte in cui i traguardi scientifici erano d'ispirazione per il movimento, i surrealisti si rifacevano, nel rappresentare la sfera dell'irrazionale, alla psicanalisi di Freud, la cui mancata conoscenza era evidente nelle opere di Marinetti (Curi 4).

L'inconscio e la psicanalisi erano, pertanto, dei tratti distintivi dell'avanguardia francese, lontana dai modelli marinettiani non solo per motivi teorici, ma anche per una differente ricezione di critica. Nel riconoscimento dato al binomio arte-occultismo all'interno dei due movimenti, notiamo, infatti, che, diversamente da quanto accaduto per

³¹ Il futurismo italiano ebbe una forte influenza nei confronti delle altre avanguardie, anche se queste molto spesso cercarono di sfruttare in modi antimarinettiani certe intuizioni del padre del futurismo. Marinetti fu, di fatto, un provocatore avversato, ma, nonostante ciò, fu un provocatore rivoluzionario che fece scuola. Nella poetica e nella prassi futurista si potevano riconoscere, ad esempio, numerosi elementi protodadaisti: dalle serate futuriste come anticipazione delle *soirées* dada, alla teoria delle parole in libertà come scintilla dell'emancipazione lirica dei dadaisti, così come le poesie fonetiche di Hugo Ball, inimmaginabili senza le teorie marinettiane sull'onomatopea (De Maria, *Teoria LXXXI*). Lo stesso Breton, ora citando le "parole in libertà," ora alludendo polemicamente alla posizione antisintattica del fondatore del futurismo, mostrò di avere esaminato, con una certa attenzione, almeno il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (Curi 5).

il futurismo, che è sempre stato visto come una semplice esaltazione della macchina, gli studiosi hanno dato sin da subito il giusto peso all'influenza dell'esoterismo, e in special modo dello spiritismo, nei confronti delle pratiche surrealiste. Si potrebbe opinare che alla base di questo diverso atteggiamento ci sia il fatto che Breton, contrariamente a Marinetti, facesse dei riferimenti espliciti alla connessione tra scrittura automatica e magia all'interno del primo *Manifesto del Surrealismo* (1924), descrivendo il gioco dei *cadavres exquis*, la succitata scrittura automatica e la *flanerie* nella sezione intitolata "Segreti dell'arte magica surrealista". In questo scritto il poeta francese equiparava, infatti, la figura dell'artista ad una sorta di mago che, abbandonandosi ad uno stato regressivo di ascolto ed evocazione delle forze segrete che animano la materia, diventava inconsapevolmente uno strumento di tali forze nello stesso modo in cui il soggetto artistico surrealista, nell'automatismo psichico, era in balia di un potere che non poteva controllare.

L'artista surrealista, secondo la visione propostaci da Breton, si presentava, dunque, come un veggente in grado di cogliere l'essenza più profonda e nascosta della realtà, un veggente che, nel suo un essere un soggetto creativo vittima di forze esterne, riprendeva alcune caratteristiche precedentemente attribuite all'artista futurista. Come affermava, infatti, Arnaldo Ginanni Corradini nel suo trattato *Pittura dell'avvenire* (1915), l'artista doveva porsi durante il processo creativo in un stato di subcoscienza cosciente. A differenza degli antichi, che "avevano sviluppato il senso di penetrazione sul piano spirituale" sprofondando "in uno stato incosciente, come medium che cadono in trance", l'evoluzione aveva portato gli uomini dell'epoca ad acquistare consapevolezza di questo stato, influenzati anche dagli insegnamenti esoterici dell'antroposofa austriaco Steiner (MST 189). Ne consegue che gli artisti non erano più visti come dei medium

incoscienti, bensì come dei medium coscienti che dovevano avere un atteggiamento attivo durante il processo di creazione.

Preso atto del fatto che, per entrambe le avanguardie, figure come il poeta, lo scrittore, il pittore possedevano delle proprietà fortemente medianiche, appare piuttosto lapalissiana l'influenza esercitata dalla tradizione esoterica nei confronti del movimento marinettiano, movimento in continuo slancio verso l'irrazionale e l'ignoto e, di conseguenza, verso l'idea di un ritorno ad un stato primitivo. Come riportato dall'etnologo Guglielmo Guariglia nel suo studio sul mondo dei selvaggi, non è un caso che all'interno delle comunità primitive l'artista venga visto generalmente come un medium, dal momento che, artista e medium, rappresentano dei soggetti eidetici tendenti ad avere visioni e ad elaborare immagini interiori da oggettivare e far circolare all'interno della comunità (*Il mondo spirituale dei primitivi* 326). Considerato un conoscitore delle arti magiche, un ponte verso quella dimensione oscura ed irrazionale oggetto di studio anche delle discipline occulte, l'artista primitivo, attraverso la produzione di artefatti, riesce a rendere visibile ciò che normalmente risulta invisibile all'umanità, come sensibile il sovrasensibile. In un certo senso, nella sua ricerca di ritrarre l'irrappresentabile, questi rivela di possedere delle capacità molto simili a quelle dell'artista futurista, la cui missione, attraverso lo sviluppo di una nuova forma di sensibilità, era quella di rappresentare l'imponderabile.

Racchiudendo in sé degli aspetti non solo occulti, ma anche e soprattutto primitivi, l'artista futurista aveva bisogno per riuscire nell'intento di avvicinarsi all'invisibile di lavorare sui propri sensi e di educarli affinché questi avessero "la potenza di percepire ciò che [fino a quel momento] non fu mai percepita" (De Maria e Dondi 216). Per questo motivo nel manifesto de *Il tattilismo*, pubblicato inizialmente nel 1921 e rivisitato in un secondo momento nel 1924, Marinetti si fa promotore di un nuovo sistema

di scoperta dei sensi che, attraverso le cosiddette tavole tattili, auspicava l'amplificarsi degli stimoli sensoriali.

A differenza del manifesto del 1909 che aveva dato vita ad una rivoluzione poetica basata sulla velocità, sull'azione e sulla tecnologia, *Il tattilismo* non ebbe il merito, però, di proporre qualcosa di inedito e di provocatorio, poiché in passato alcuni poeti decadentisti avevano già provato a ricreare nelle loro composizioni delle sensazioni che andassero al di là della sfera uditiva. Di questo Marinetti ne era pienamente consapevole dal momento che, nella prima versione del testo datata 1921, egli affermava che non aveva mai avuto “la pretesa d'inventare la sensibilità tattile”, essendosi questa già manifestata “in forme geniali nella *Jongleuse* e negli *Horsnature* di Rachilde” (PCM 250). Tuttavia, i decadentisti non furono gli unici ad accorgersi delle proprietà del senso del tatto. A questi vanno ad aggiungersi, infatti, altri scrittori ed artisti internazionali, tra i quali spicca, in ambito più prettamente pedagogico, il nome di Maria Montessori.

La questione dell'importanza di un'educazione plurisensoriale era stata affrontata, infatti, dalla pedagoga italiana durante le sue sperimentazioni didattiche effettuate nella “Casa dei Bambini” di Roma. Al fine di insegnare al bambino ad avere piena coscienza del proprio corpo e ad apprendere a rapportarsi e a conoscere l'ambiente in cui questi veniva collocato, Maria Montessori credeva che bisognasse stimolare tutti e cinque i sensi, specialmente quello del tatto, attraverso il contatto con particolari superfici e materiali. Ne *Il Metodo della Pedagogia Scientifica applicato all'educazione infantile nelle Case dei Bambini* (1909), ella scriveva che:

Insegno al bambino [...] il modo di toccare la superficie: perciò è *necessario* prendere le dita del fanciullo e farle scorrere *leggerissimamente* [...] Il bambino impara subito e mostra di provare un grande godimento [...] I bambini esercitano veramente il senso tattile; poiché non sembrano mai sazi di toccare superfici lisce come il raso: e diventano abilissimi a discernere le differenze tra le carte smerigliate. Il materiale per la prima presentazione consiste: a) in una tavoletta di legno [...] la quale è divisa in due rettangoli uguali, uno ricoperto di cartoncino estremamente liscio,

l'altro di carta vetrata; b) in una tavoletta [...] ove si alternano strisce di carta liscia e strisce di carta vetrata; c) in una tavoletta [...] ove sono poste in gradazione carte vetrata e carte smerigliate a smeriglio più fine; d) in una tavoletta ove sono disposte carte variamente lisce e uniformi, dalla carta-pecora al cartoncino liscio della prima tavoletta. (145-6)

Carte, sete, lane: questi erano solo alcuni dei materiali utilizzati dalla pedagoga marchigiana per la creazione di specifiche tavole tattili. Gli stessi materiali che Marinetti classificava secondo scale di valori del tatto e attraverso i quali realizzava tavole sensoriali con lo scopo di permettere “alle mani di vagare su di esse”, in uno “svolgersi di sensazioni suggestive”:

Ho cominciato col sottoporre il mio tatto ad una cura intensiva, localizzando i fenomeni confusi della volontà e del pensiero su diversi punti del mio corpo e particolarmente sul palmo delle mani. Questa educazione è lenta, ma facile, e tutti i corpi sani possono dare, mediante questa educazione, risultati sorprendenti e precisi. Invece, le sensibilità malate, che traggono la loro eccitabilità e la loro perfezione apparente dalla debolezza stessa del corpo, giungeranno alla grande virtù tattile meno facilmente, senza continuità e senza sicurezza. Ho creato una prima scala educativa del tatto, che è nello stesso tempo una scala di valori tattili pel Tattilismo, o Arte del tatto.

Prima scala, piana, con 4 categorie di tatti diversi.

Prima categoria: tatto sicurissimo, astratto, freddo.

Carta vetrata, carta argentata.

Seconda categoria: tatto senza calore, persuasivo, ragionante.

Seta liscia.

Cresco di seta.

Terza categoria: eccitante, tiepido, nostalgico.

Velluto, Lana dei Pirenei, Lana, Cresco di seta-lana.

Quarta categoria: quasi irritante, caldo, volitivo.

Seta granulosa, Seta intrecciata, Stoffa spugnosa.

Seconda scala, di volumi.

Quinta categoria: morbido, caldo, umano.

Pelle scamosciata, Pelo di cavallo o di cane. Capelli e peli umani, Marabù.

Sesta categoria: caldo, sensuale, spiritoso, affettuoso.

Questa categoria ha due rami:
Ferro ruvido,
Spazzola leggera,
Spugna,
Spazzola di ferro,
Peluche,
Peluria della carne o della pesca,
Peluria d'uccello. (PCM 248)

Appare piuttosto evidente che il padre del futurismo si fosse fatto promotore di esercizi educativi che riprendevano in alcuni punti elementi molto simili a quelli proposti dalla Montessori. In che modo, però, Marinetti era venuto a conoscenza delle teorie pedagogiche di quest'ultima? Quale figura all'interno del movimento aveva fatto da tramite in tale avvicinamento? Secondo l'interpretazione offertaci dallo studioso Berghaus in "Marinetti Volta-Face of 1920: Occultism, Tactilism and Gli Indomabili" (2011), un contributo significativo allo sviluppo del tattilismo, ed in particolar modo al suo debito nei confronti delle teorie montessoriane, è da attribuirsi a Benedetta Cappa Marinetti (52).³² Prima di dedicarsi alla realizzazione di romanzi come *Le forze umane* (1924), *Viaggio di Gararà* (1931) e *Astra e il sottomarino* (1935), la futura moglie di Marinetti aveva lavorato, infatti, come insegnante elementare ed era venuta a conoscenza di quel sistema educativo rivoluzionario sperimentato nella "Casa dei Bambini" di San Lorenzo.

Compagna, moglie, collaboratrice e ispiratrice, genio indiscusso generante l'ammirazione di numerosi futuristi, Benedetta era stata in grado di offrire a Marinetti non solo intuizioni importanti nel campo della comunicazione non verbale – non bisogna dimenticare che la prima tavola tattile, intitolata *Sudan-Parigi* (vedi fig. 2.2), venne realizzata da Marinetti nel 1920 grazie all'aiuto di quella che sarebbe poi diventata sua

³² Benedetta influì profondamente sull'educazione esoterica del marito e, anche se all'interno di questa tesi non le si dedicherà un capitolo specifico come precisato nell'introduzione, sarebbe interessante affrontare uno studio parallelo sul binomio esoterismo/futurismo prendendo in considerazione non solo questa artista poliedrica, ma anche scrittrici ed artiste futuriste come Irma Valeria, Rosa Rosà e Maria Ginanni Corradini.

moglie – ma di avere un ruolo fondamentale anche nella crescita dell’interesse del marito nei confronti della tradizione esoterica.³³



Fig. 2.2

Filippo Tommaso Marinetti, *Sudan-Parigi*, Tavola tattile (1920).
Crediti fotografici: Calvesi, Maurizio, Claudia Salaris e Gino Agnese 55.

Avvezza agli studi di astrologia ed astronomia, e iniziata allo spiritismo e alla teosofia dal maestro e amico Giacomo Balla, Benedetta condivideva, infatti, con Marinetti una forte passione verso la numerologia e la scienza occulta, discipline alle quali si era avvicinata grazie anche agli interessi tramandati dalla madre e che avevano determinato nel padre del futurismo una quasi ossessione (Berghaus, “Marinetti Volta-Face” 59).³⁴

³³ Sulla paternità, o forse dovremmo dire maternità, della prima tavola tattile sembrano esserci delle informazioni discordanti. Se in alcuni testi ci si sbilancia, infatti, nell’attribuire *Sudan-Parigi* a Benedetta, oltre che a Marinetti, nessun testo ne rivendica la maternità esclusiva all’artista futurista, come affermato, invece, dallo stesso padre del futurismo in *Una sensibilità italiana nata in Egitto* (1943-44): “Benedetta creò [...] una tavola tattile formata di un cartone piatto sul quale unì e agganciò pezzi di sughero legni e metalli [...] Benedetta costruì poi la tavola Sudan-Parigi che faceva passare i polpastrelli attenti dalla granulosità dentata ruvida delle sabbie africane e vetrosità solari alle delizie lisce marine e poi cotonose e seriche e dettagli di una toeletta o piumino incipriato di una bella parigina” (cit. in Giachero 67).

³⁴ Oltre a nutrire dei forti interessi nei confronti di spiritismo, occultismo e teosofia, Marinetti era appassionato di numerologia e credeva che fosse possibile determinare, grazie ai numeri, la personalità, le abilità, i vizi e le virtù di un individuo. Marinetti aveva un’ossessione nei confronti del numero undici e, secondo i dettami di questa scienza occulta, tale numero avrebbe avuto come significato quello di “rinascita” e di “nuovo inizio,” il che rende questa mania piuttosto interessante (Berghaus, “Marinetti Volta-Face” 59). Il padre del futurismo non aveva, però, soltanto questa fissazione irrazionale. Come

Considerato quanto appena affermato e preso atto dell'eredità ricevuta da parte dei decadentisti e della Montessori nel delineare le condizioni di un'educazione plurisensoriale, in che modo il manifesto di Marinetti si differenziava dalle teorie precedentemente esposte? Qual era l'elemento di distinzione che faceva sì che l'idea di un'educazione del tatto potesse portare alla nascita di una forma di sensibilità nuova, una sensibilità virginale alla base di un nuovo futuro? Una risposta a questi interrogativi ce la dà, in realtà, lo stesso Marinetti e va ricercata in quell'interesse esoterico dei futuristi di andare oltre la realtà fenomenica e di ritrarre l'irrappresentabile.

Uno degli obiettivi espressi nel manifesto de *Il tattilismo* era quello di trovare, infatti, un modo per perfezionare “le comunicazioni spirituali fra gli esseri umani, attraverso l'epidermide”, superando la distinzione arbitraria dei cinque sensi e permettendo una sorta di osmosi tra i corpi (PCM 250). Il padre del futurismo credeva che il tatto, una volta amplificato, permettesse di guardare non solo al di là della realtà, ma anche all'interno degli oggetti stessi, acquistando delle connotazioni molto simili a quelle dei raggi-X. Attraverso l'educazione del suddetto senso, egli intendeva, di fatto, preparare dei “buoni chirurghi dalle mani veggenti”, e auspicava di penetrare “meglio e fuori dai metodi scientifici la vera essenza della materia”, eliminando la mediazione del cervello, come espresso dalla seguente citazione: “forse vi è più pensiero alla punta delle dita [...] che non nel cervello che ha l'orgoglio di osservare il fenomeno” (TIF 153).

Sulla base di quanto appena affermato, è evidente che questa nuova forma di sensibilità ricercata da Marinetti avesse delle connotazioni fortemente medianiche. Non è

sottolinea lo studioso Alberto Viviani in *Giubbe Rosse* “Marinetti...era molto superstizioso. Credeva sicuramente agli amuleti, ai portafortuna, agli jettatori, e portava sempre in tasca un assortimento magnifico di mani di Fatma, corni di corallo e di avorio, e altri eloquentissimi simboli per lo scongiuro, che quando parlava non abbandonava mai con la mano. Proprio a proposito della *jettatura* appena cominciammo a parlare di poesia e di poeti, io – ancora inesperto di questa scienza – dovetti più volte toccare gli amuleti di Marinetti perché ignorando la trista fama del tale e del talaltro, nominavo gente segnata senza appello nel libro nero degli innominabili” (18).

un caso, infatti, che il tatto rappresenti lo strumento principale attraverso il quale i veggenti sono in grado di mettersi in contatto con gli spiriti. Riunendosi intorno ad un tavolo e tenendosi per mano in modo tale da formare una catena, durante le sedute spiritiche i medium riescono ad indirizzare l'energia scaturita dai partecipanti in modo da colloquiare con le anime dei defunti. Questo fluido che si propaga attraverso i ricettori tattili dei presenti permette quelle comunicazioni attraverso l'epidermide di cui parlava Marinetti e, di conseguenza, il contatto con ciò che si cela al di là della realtà immanente. Scriveva a riguardo lo psicologo Morselli in *Psicologia e spiritismo*:

Una sera, mentre la Eusapia, ancora ignara di tutto ciò che fosse la tiptologia, se ne stava in un angolo della stanza dove avevano luogo le sedute, si trovò mancante un membro della "catena" e la giovinetta fu invitata a sostituirlo. Ed ecco, non appena essa è entrata nel circolo e ha protese le sue piccole mani presso a quelle dei compagni, che il tavolo si mette in movimento, batte i colpi, freme nella sua compagine, e si alza al suolo. I presenti, sorpresi dalla novità, non credono ai propri occhi, tanta è la veemenza con cui si annunziano gli "spiriti": si indaga chi sia tra i presenti il fortunato possessore di tanto "fluido" e, per via di esclusione si scopre che è la quasi ignota e selvatica ragazzina entrata accidentalmente nella catena. (120)

Grazie al tatto, o meglio grazie "a quella forma ancora poco conosciuta e studiata di sensibilità tatto-muscolo-ossea," i partecipanti alla seduta spiritica hanno la capacità di percepire, durante ad esempio i cosiddetti *raps*, le vibrazioni degli oggetti che vengono in contatto con il loro corpo (Morselli 276). Si avverte nell'aria quel rumore causato dall'agitazione interna delle molecole che costituiscono l'oggetto, nel momento in cui queste vengono a contatto con le vibrazioni prodotte dalle mani. La mano, estrinsecazione più comune del senso del tatto, diventa, quindi, non solo un mezzo attraverso il quale creare un ponte tra reale ed irreale, ma anche una sorgente energetica in grado di arrivare all'interno delle cose, un vero e proprio raggio-X naturale. A questa proprietà va ad aggiungersi, inoltre, la capacità di dare il via, durante le sedute spiritiche, a fenomeni psichici in grado di far rivivere esperienze del passato, fenomeni come ad esempio la

reincarnazione, menzionata dallo stesso Marinetti come un effetto conseguente del tattilismo. Scriveva, infatti, quest'ultimo nel manifesto del 1924: "Il futurista Balla dichiara che mediante il tattilismo ognuno può rigodere con freschezza e sorpresa assoluta le sensazioni della sua vita passata, che non potrebbe rigoder con uguale sorpresa mediante la musica né mediante la pittura" (TIF 153).

A sintesi di quanto finora esposto, si può asserire, quindi, che il tatto fosse per i futuristi uno strumento grazie al quale, dopo un lento ed assiduo processo di educazione, gli individui sarebbero riusciti a superare i limiti delle barriere epidermiche per connettersi con ciò che esula la realtà. Il tattilismo, partendo dall'amplificazione del tatto, avrebbe portato a "scoprire e catalogare numerosi altri sensi," sensi che avrebbero superato la convenzionale distinzione basata sulle cinque forme di percezione (TIF 152). A tutto ciò avrebbero contribuito le tavole tattili, le quali, prive di qualsiasi connessione con le arti plastiche, nel loro essere grezze, grossolane e primitive, avrebbero accompagnato i tattilisti verso un nuovo viaggio dei sensi a cui avrebbe avuto seguito un'improvvisazione "parolibera, ossia liberata da ogni ritmo, prosodia e sintassi" (CPM 244). Di fatto, attraverso un sovraccarico sensoriale dovuto al contatto con la tavola, il tattilista sarebbe riuscito a provare agitazioni emozionali profonde ed esperienze percettive anormali che lo avrebbero accompagnato a distaccarsi dalla realtà. Tali situazioni di sovrastimolazione sensoriale lo avrebbero portato in uno stato quasi di estasi paragonabile a quello degli sciamani, i quali, capaci di viaggiare nel mondo soprasensibile e di vedere l'invisibile, grazie al tatto e all'uso di particolari artefatti riescono a sperimentare fenomenologie paranormali quali la chiaroveggenza e la telepatia:

Nel corso delle generazioni, gli antichi stregoni penetrarono oltre la superficie delle apparenze ed arrivarono alla fine ad un tipo di percezione che non è più ulteriormente affinabile: la percezione del mondo come energia, ciò che Don Juan chiamava il vedere. Questo termine può venire

facilmente frainteso, in quanto noi tendiamo ad identificarlo con un'attività degli occhi. Il vedere invece, al contrario del normale guardare, è un atto del corpo intero. (Classen 25)³⁵

Sulla base della seguente testimonianza, gli sciamani “vedrebbero” il mondo grazie alla percezione del corpo intero, esattamente come Marinetti localizzava “i fenomeni confusi del pensiero e dell'immaginazione sui diversi punti del [suo] corpo” (TIF 150). Detto ciò, sembra piuttosto evidente che l'arte del tattilismo, oltre a ricercare una sensibilità di tipo medianico, mostrasse una matrice decisamente primitiva, e questo non è un caso se si considera il fatto che il tatto, così come affermava Aristotele nel *De anima* (IV sec. a.C.) rappresenta il più arcaico dei nostri sensi, essendo quello più direttamente collegato alle necessità primordiali della nutrizione corporea.

Posseduto da tutti gli animali in quanto capaci di identificare il cibo, il tatto è ciò che permette agli esseri viventi di differenziarsi dalle piante, le quali si nutrono senza coinvolgere alcun tipo di sensazione (Aristotele 414a31). Esso è un senso basilare, vitale e di fatto necessario, che, nonostante la sua primitività, non può essere sostituito dagli altri sensi, presumibilmente più raffinati, poiché il suo essere molteplice lo rende incompatibile con l'unicità e la specificità delle altre forme di percezione (Massie 87). Di conseguenza, il tatto rappresenta la forma più primitiva di conoscenza, uno strumento di percezione che può esistere a prescindere dagli altri sensi, i quali, invece, scomparirebbero qualora questo venisse distrutto. Di ciò, e delle sue molteplici potenzialità, non solo ne era consapevole Aristotele, ma anche Marinetti, il quale scriveva nella versione del manifesto del '24: “ la vista, l'olfatto, l'udito, il tatto e il palato sono le

³⁵ Numerosi sono gli antropologi, tra cui Piers Vitebsky e Michael Harner, che hanno dedicato gran parte della propria ricerca accademica allo studio dello sciamanesimo. Quando si parla di stati alterati di coscienza, estasi, comunicazione con gli spiriti e poteri terapeutici, indispensabile è la lettura di quello che viene ritenuto il testo indispensabile per gli studi sull'argomento: *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi* di Mircea Eliade. Pubblicato in francese nel 1951, grazie alla complessità, al livello di elaborazione teorica e alla ricchezza dei dati etnografici, questo testo viene ritenuto, di fatto, la prima opera comprensiva riguardante gli studi sullo sciamanesimo.

modificazioni di un solo senso attivissimo: il tatto, scisso in diversi modi e localizzato in diversi punti” (TIF 152).

In conclusione, attraverso l’educazione del tatto e l’amplificazione della percezione grazie all’uso di tavole plurisensoriali, oggetti paragonabili agli artefatti utilizzati dagli sciamani per innescare lo stato di trance, Marinetti credeva che l’artista futurista potesse entrare in contatto con l’ignoto, dando il via ad improvvisazioni parolibere basate sull’uso di un linguaggio “depurato” da ogni forma di passatismo e ridotto alla sua forma primitiva a-sintattica e a-grammaticale. Associato ad una sensibilità basata sul più antico e più primitivo dei sensi umani, il tattilismo rivelava una matrice fortemente medianica grazie non solo alla sua capacità di innescare delle comunicazioni osmotiche che permettevano di andare oltre la barriera epidermica gli individui, ma anche di penetrare “meglio e fuori dai metodi scientifici la vera essenza della materia” (TIF 153). Con il tattilismo, Marinetti si faceva promotore di una tradizione del “nuovo” in cui l’istinto, la creatività primordiale e il credere nell’esistenza di forze irrazionali sarebbero stati alla base di una nuova arte del futuro. Un’arte che avrebbe dato il via ad un’epoca basata su una nuova forma di sensibilità in cui la macchina e la velocità avrebbero rappresentato il grado zero, vergine, quindi primordiale, di un nuovo futuro. Un’arte in cui i traguardi scientifici come l’elettromagnetismo, le onde radio, o i raggi-X si sarebbero fusi con le teorie appartenenti alla tradizione esoterica, ispirando, così, quel progetto di apertura di “nuovi sbocchi verso l’ignoto”, e facendo sì che i futuristi si rivelaessero come i primitivi di una nuova sensibilità nascente.

CAPITOLO III

Spiriti, medium e teosofia: i conti Ginanni-Corradini tra futurismo ed esoterismo

Nel periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, nel clima di interesse in campi di dubbio razionalismo, in seguito alla crisi del pensiero positivista della società occidentale, le vite private di numerosi intellettuali furono condizionate in maniera così significativa dalle discipline esoteriche come lo spiritismo e la teosofia che il credere nell'esistenza di un etere e di un piano astrale, o nella possibilità di entrare in contatto con l'ignoto, si riflesse indubitabilmente nella produzione artistica e letteraria degli stessi. All'interno del movimento futurista abbiamo visto come Marinetti, influenzato non solo dalle frequentazioni dei salotti parigini e milanesi, ma anche dalle controverse discussioni intraprese ai tavolini del caffè delle *Giubbe Rosse* o tra le mura domestiche con la moglie Benedetta, avesse trovato nelle discipline esoteriche una fonte d'ispirazione per le proprie opere, ispirazione chiaramente evidente in numerosi suoi testi, primo fra tutti il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912). Auspicando all'introduzione di tre elementi come "1. il rumore (manifestazione del dinamismo degli oggetti); 2. il peso (facoltà di volo degli oggetti); 3. l'odore (facoltà di sparpagliamento degli oggetti)", il padre del futurismo aveva cercato di permeare all'interno del proprio programma letterario una serie di caratteristiche occulte generalmente presenti nelle esperienze medianiche che, come sottolinea Simona Cigliana nella sua interessante monografia, "facilmente si presenta[va]no [...] come 'naturali' espressioni di oggetti di uso comune animati, dinamizzati grazie all'intervento 'psichico' del medium" (PCM 82;

FE 234).³⁶

Considerando l'incursione dell'ignoto come un punto programmatico del manifesto fondatore, e riferendosi in numerosi scritti alla necessità per gli artisti del futuro di andare oltre i limiti della materia, Marinetti aveva giocato un ruolo chiave nella diffusione dell'interesse esoterico fra gli altri appartenenti del movimento, incanalando abilmente le “cospicue energie disordinate”, proprie dei membri del gruppo (De Vincenti 43). Detto ciò, considerare il padre del futurismo come il custode assoluto di questa insolita passione risulta, però, piuttosto limitato. Una posizione di rilievo nello studio e nella diffusione delle dottrine occulte all'interno del movimento futurista andrebbe attribuita ai meno famosi Arnaldo e Bruno Ginanni Corradini, artista il primo e scrittore il secondo, considerati da numerosi intellettuali dell'epoca come i più esoterici di tutto il futurismo. Nella prefazione al testo *L'uomo futuro*, pubblicato da Arnaldo Ginanni Corradini nel 1933, si può notare, infatti, come Marinetti si riferiva al maggiore dei due fratelli utilizzando le seguenti parole: “Fra gli ingegni futuristi Arnaldo Ginna è certamente il più elastico...: spavaldo demolitore d'ogni passatismo, intento a sezionare acutamente gli illustri filosofi di allora, e insieme preciso alchimista di infinite ricerche scientifiche e medianiche” (MFS 217).

Appassionati sin dal periodo adolescenziale di discipline esoteriche quali la teosofia e l'antroposofia, i conti ravennati condividevano con i futuristi quell'idea di un ritorno all'irrazionalità e all'ignoto, che tanto era stata esaltata all'interno del *Manifesto*

³⁶ A sostegno di quanto appena esposto, si noti la somiglianza tra le categorie di rumore, peso ed odore e la seguente osservazione riportata da Morselli di una seduta spiritica condotta dalla Palladino: “Movimenti e trasporti di vari oggetti a un tempo, dalla tavola grande al tavolo medianico. Questo fenomeno, assolutamente raro, costituì una vera ridda: una bottiglia d'acqua, un'armonica, un timbro, una trombetta ci arrivano da lontano [...] la trombetta fa uno sbalzo, vola per l'aria e suona; [...] la bottiglia si stappa da sé, si inclina, spande un po' d'acqua sul piano del tavolino [...] va a versare l'altra acqua fuori della catena, e quindi ritorna in mezzo a noi. Le espressioni mimiche del tavolino (come chiamarle altrimenti?) furono svariatissime: il mobile rise, sussultò di piacere, rise di collera, mostrò simpatia e antipatia, attrasse e respinse, pianse, sghignazzò, punì colpendo e accarezzò soffregando, fece dispetti, tenne il broncio, si risentì dei nostri dubbi, si compiacque dei nostri elogi, ci chiamò, ci comandò con aria imperiosa. Sembra che il tavolino abbia un'anima. [...] Il tavolo ride a crepappelle e mena colpi come farebbe un popolano ai motti salaci o agli scherzi maneschi” (*Psicologia* 47-8; 327)

della scienza futurista (1916). Anche se importanti esponenti del gruppo avevano manifestato apprezzamenti positivi nei confronti delle tesi sviluppate dai due, è importante evidenziare come l'adesione ufficiale dei Ginanni Corradini all'avanguardia italiana, avvenuta a Milano nel 1912, assunse dei tratti a dir poco sereni.³⁷ In una prima fase l'ingresso al movimento si mostrò, infatti, piuttosto turbolento, se si considera soprattutto il fatto che i conti ravennati avevano di per sé delle personalità piuttosto forti, e che le loro posizioni teoriche non sempre venivano considerate in linea con quelle degli altri appartenenti al gruppo. Raccontava a riguardo Arnaldo in un articolo intitolato "Vita e miracoli della stampa cinematografica", pubblicato il 1 dicembre 1930 sul periodico

Oggi e Domani:

Ricordo che partii con Bruno Corra da Ravenna per andare a Milano...Attaccammo violenta discussione con Marinetti e Boccioni. Marinetti e Boccioni rimasero addirittura sbalorditi dalla nostra violenza, dal nostro fervore, dalle nostre idee ed anche dalla nostra leale ed ingenua sicurezza. [...] Il programma delle tre giornate che restammo a Milano fu invariabilmente: mattina ore 9 in via Senato discussione violenta anche a base di epiteti poco amichevoli che tuttavia facevano sorridere di compiacenza Marinetti e Boccioni, mezzogiorno simultaneità di colazione al Cova e discussione con Carrà arrabbiatissimo perché ci prendeva troppo sul serio pomeriggio discussione nello studio di Boccioni e Russolo; sera sino a mezzanotte cena al Savini con discussioni arcì violente con Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo e intervento mellifluo di vecchi signori scandalizzati e signore eleganti. Da mezzanotte fino alle tre del mattino passeggiate nervose sotto la Galleria, strade ecc. (cit. in ADS 20-1)

Ciò che inizialmente aveva destato forte perplessità nei confronti dei due artisti ravennati erano state alcune idee presentate da Ginna che invitavano ad una pittura degli stati d'animo che esulava da quelle sperimentazioni sul dinamismo dei corpi che tanto

³⁷ Anche se l'adesione ufficiale al movimento futurista si può far risalire al 1912, i conti Ginanni Corradini ebbero modo di entrare in contatto con Marinetti già a partire dal 1910, grazie soprattutto all'influenza dell'amico Francesco Balilla Pratella che cercò di fare da tramite tra i due e il padre del movimento futurista. È possibile, infatti, leggere la genesi dell'affiliazione al futurismo nel carteggio tra Pratella e i due intellettuali di Ravenna. In una lettera datata 30 dicembre 1910, infatti, Arnaldo dice esplicitamente al musicista futurista: "Riflettendo mi sono convinto che il futurismo è sempre la scuola migliore. E perciò io e mio fratello desidereremmo di parlarvi circa la nostra eventuale partecipazione al movimento futurista" (ADS 20).

avevano caratterizzato la ricerca pittorica futurista fino a quel momento. Quella di Ginna era una pittura di puro pensiero e di puro colore, conseguenza di una profonda ricerca interiore e della successiva rappresentazione di sentimenti occulti. Una pittura che prese il nome di pittura cromatica nei suoi scritti teorici successivi, e che attribuiva al pittore delle abilità indubbiamente medianiche, come evidenziato dalle seguenti parole in *Arte dell'avvenire* (1910): “Artista è colui che toglie dalla natura [i suoi] elementi fondamentali e, conscio delle risposte tra essi e i suoi sentimenti, variamente li compone a rappresentare le passioni e i giochi di forze tra esse” (MFS 106). E ancora: “Mi auguro che i pittori di sensibilità più profonda della normale si sforzino di penetrare questo immenso mondo occulto, e mi auguro sinceramente che essi possano *vedere* ben più precisamente ed al di là di ciò che io ho potuto fare fino ad ora” (MFS 202).

Di fatto, se da una parte c'era chi all'interno del futurismo guardava in maniera scettica alle tesi proposte da Ginna, ostinandosi a rimanere sulle proprie posizioni come ad esempio Carrà e Russolo, dall'altra questa nuova visione pittorica aveva generato allo stesso tempo un interesse e un dibattito costruttivo soprattutto in artisti di rilievo come Marinetti e Boccioni. Nel testo inedito *Appunti sul futurismo* (s.d.), presente presso l'archivio Ginanni Corradini di Roma, si trova infatti scritto che:

Dall'animata discussione Carrà e Russolo rimasero piuttosto sulle loro posizioni, mentre non fu così per Marinetti e Boccioni che ammisero certe nostre idee sulla musica cromatica libera da ogni grafia geometrica. Nella discussione arrivammo ad essere d'accordo soltanto sulla pittura di uno 'Stato d'animo.' Dicendo così restammo molto lontani l'uno dall'altro nel modo di esprimere questo 'Stato d'Animo.' Boccioni stato d'animo sensibile. Ginna supersensibile... Boccioni nutriva per me una forte simpatia e discuteva con me come non faceva con altri... Marinetti fu sempre molto buono con me, ma lui lo era con tutti, sempre aperto e leale. (cit. in ADS 21)³⁸

³⁸ Sulla questione dell'apprezzamento o meno delle idee pittoriche di Ginna sembrerebbero esserci, però, dei pareri discordanti. Dall'analisi accurata delle riflessioni presenti in *Appunti sul futurismo*, Boccioni appare nutrire nei confronti del maggiore dei fratelli Corradini un certo affetto e riconoscimento artistico. Tale visione, però, viene totalmente ribaltata nello studio presentato dal critico Giovanni Lista in *Le futurisme: Création et avant-garde* (2001). Come riportato da Chessa nella sua monografia sul futurista veneto Russolo, Boccioni avrebbe criticato gli sforzi del conte ravennate poiché li considerava un esempio

I Ginanni Corradini potevano contare sull'appoggio del padre fondatore, il quale in più occasioni aveva dimostrato la sua stima e la sua ammirazione nei confronti dei due fratelli. Questo non facilitò, però, la vita dei due con i restanti appartenenti del gruppo, e per di più Arnaldo e Bruno ci mettevano, a loro volta, un po' del loro. Pur riconoscendosi in molte delle teorie propugnate dagli altri artisti futuristi, essi avevano deciso di collaborare con l'avanguardia italiana solo alcuni anni dopo il succitato incontro ufficiale (ADS 18). La posizione di Bruno, in particolar modo, come testimoniato in alcuni dei suoi scritti, per lungo tempo si era rivelata piuttosto diffidente nei confronti delle idee futuriste. L'adesione incondizionata al movimento marinettiano avvenne, infatti, soltanto nel 1914, anno della pubblicazione con l'amico Settimelli del manifesto *Pesi, misure e prezzi del genio artistico*, in cui si definivano i tratti della nuova critica come una scienza esatta con la quale valutare le forme d'arte nuova. È solo a partire da questa data che il più piccolo dei due fratelli iniziò a firmarsi con lo pseudonimo futurista di Corra, termine che sintetizzava il cognome Corradini avvicinandolo alla parola "corsa", come del resto Ginna, tratto da Ginanni, associava, invece, Arnaldo alla parola "ginnastica". Inoltre, in seguito a questa apertura nei confronti del movimento marinettiano e alla fusione dei dettami futuristi con quelli di matrice esoterica, i Ginanni Corradini portarono alla nascita non solo del gruppo fiorentino della "pattuglia azzurra", ma anche della rivista *Italia futurista* (1916 – 1918), di cui furono i membri fondatori insieme a Bruno Carli ed Enrico Settimelli. Le maggiori personalità che contribuirono alla suddetta rivista erano accumulate, di fatto, da un interesse per il paranormale e per l'occulto, e adottarono nelle loro ricerche artistico-letterarie una linea surreale, di esplorazioni medianiche, linea che

di arte pittorica troppo "letteraria". Lista avrebbe sottolineato che alla base del disaccordo tra Ginna e Boccioni ci sarebbe stata l'interpretazione del concetto di dinamismo. Mentre Arnaldo, in linea con Balla ed Evola, considerava il dinamismo come una speculazione formale che tendeva all'astrazione delle forme, Boccioni lo concepiva come una percezione vitalistica e percettiva della modernità. Questo era bastato a far nascere dell'astio tra i due suddetti pittori. Di fatto, si riuscì a porre fine a questa polemica soltanto nel 1914, anno della mostra alla Galleria Sprovieri di Roma, presso la quale Ginna espose le sue opere insieme ad altri membri del movimento, su invito dello stesso Boccioni (Chessa, *Luigi Russolo, Futurist* 49).

vide la sua acme con la pubblicazione del *Manifesto della scienza futurista*, nel quale erano motivate ufficialmente le esplorazioni nell'ultra sensibile del gruppo fiorentino (FE 270).

Preso atto delle non poche difficoltà che i conti ravennati incontrarono originariamente all'interno del movimento futurista, e allo stesso tempo della profonda influenza che questi ebbero soprattutto in ambito occulto su numerosi appartenenti del gruppo, è lecito porsi le seguenti domande: chi erano, nella realtà, Arnaldo e Bruno Ginanni Corradini? Per quale motivo il loro contributo al movimento è da considerarsi cardinale da una prospettiva prevalentemente esoterica?

Per rispondere a questi quesiti è necessario indagare sulla formazione dei suddetti intellettuali ed inquadrarli all'interno di un contesto storico-culturale più ampio.

Provenienti da una tradizione culturale emiliano-romagnola caratterizzata da frequentazioni di tipo teosofico, Ginna e Corra si dedicarono durante l'arco della loro vita allo studio di discipline come la metapsichica, l'ipnotismo, l'alchimia, le filosofie orientali e l'antroposofia, oltre ad avvicinarsi a questioni più prettamente scientifiche, come ad esempio la medicina alternativa e la fisiognomica. La passione per l'esoterismo, manifestatasi sin dai primi anni del liceo, aveva permesso ai due fratelli ravennati di stringere solidi legami con numerosi intellettuali dell'epoca, primo fra tutti il pittore Balla, al quale si devono i succitati soprannomi futuristi. Il famoso autore di opere occulte quali *Verso la notte* (1918), *Forme e pensiero – visione spiritica* (1918) e *Autostato d'animo* (1920) aveva, infatti, tratto un profondo giovamento dai numerosi incontri organizzati a Roma in seguito al trasferimento dei Ginanni Corradini dalla provincia romagnola alla capitale. A questi incontri, che solitamente avvenivano presso la casa dello stesso pittore, o nella sede del Gruppo Teosofico Roma, era presente molto spesso anche il "barone" Evola, artista poliedrico conosciuto inizialmente per le sue doti di

pittore dadaista che, convertitosi in un secondo momento agli studi filosofici ed occultistici, aveva instaurato un legame molto forte con i fratelli Ginanni Corradini, evidente in questa dichiarazione di Ginna all'amico e critico Mario Verdone:³⁹

Ci rifornivamo di libri spiritualisti e occultisti, mio fratello ed io, presso gli editori Durville e Chacornac. Leggevamo l'occultista Elifas Lévi, Papus, teosofi come la Blavatsky e Steiner, la Besant, segretaria della Società Teosofica, Leadbeater, Edouard Schuré. Seguivamo le conferenze della Società Teosofica a Bologna e a Firenze. Quando Steiner fondò la Società Antroposofica restrinsi la mia attenzione a Steiner. C'erano anche le discussioni con Evola. Ma a lui interessava specialmente il "superuomo" nietzscheano; l'occulto veniva appreso per magia. Con Steiner l'occultismo si elevava in senso spirituale: lasciarsi andare verso le forze occulte dell'Universo. (*Cinema 21-2*)⁴⁰

Forti delle nozioni teosofiche acquisite durante il periodo adolescenziale, in quegli stessi anni durante i quali si stava affermando la prima avanguardia artistica europea conosciuta con il nome di futurismo, i Ginanni Corradini erano riusciti ad esercitare sull'opera dei futuristi un notevole ascendente grazie alla pubblicazione di tre testi teorici

³⁹ Al fine della mia analisi, è importante sottolineare come Evola, nonostante sia stato per di più studiato e visto con distacco dalla critica per il suo legame con il movimento fascista, ebbe un ruolo molto importante nel panorama esoterico italiano e mostrò, soprattutto all'inizio, un forte interesse nei confronti del movimento futurista, come evidente dalla lettura di quella che può essere considerata la sua autobiografia, *Il Cammino del Cinabro* (1963). Dopo una prima fase di avvicinamento al gruppo, Evola iniziò a sentire ben presto venir meno l'influenza di Marinetti, complici anche i differenti orientamenti dei due intellettuali: "Non tardai però a riconoscere che, a parte il lato rivoluzionario, l'orientamento del futurismo si accordava assai poco con le mie inclinazioni. In esso mi infastidiva il sensualismo, la mancanza di interiorità, tutto il lato chiassoso e esibizionistico, una grezza esaltazione della vita e dell'istinto curiosamente mescolata con quella del macchinismo e di una specie di americanismo, mentre, per un altro verso, ci si dava a forme sciovinistiche di nazionalismo" (*Il Cammino del Cinabro* 7). È importante evidenziare, però, come questo rapporto conflittuale con il movimento di Marinetti non privò Evola dall'instaurare delle relazioni piuttosto solide con alcuni membri del gruppo, nello specifico con Ginna, Corra e Balla, complice anche il comune interesse verso discipline esoteriche quali la teosofia e l'antroposofia.

⁴⁰ Oltre alle testimonianze riportate da Mario Verdone nelle sue monografie dedicate al futurismo, è possibile trovare riferimenti diretti riguardo alle letture mistico-esoteriche dei fratelli ravennati all'interno di un taccuino compilato da Ginna nel 1907 dal titolo *Ipnatismo e Magnetismo*. In questo quaderno si trovano annotate frasi tratte da filosofi e letterati che vanno dall'antica Grecia alle allora diffuse filosofie orientali. Come afferma Micol Forti nel suo saggio "Pittura dell'invisibile: il concetto di rappresentazione negli scritti teorici di Arnaldo Ginna", queste citazioni testimoniano l'interesse di Arnaldo, ed indirettamente di Bruno, sull'importanza dei rapporti tra corpo e mente, e sul potere della suggestione e del controllo della volontà attraverso le facoltà mentali. Secondo la ricercatrice risultano di particolare interesse le pagine riguardanti alcuni episodi tratti dalla Bibbia e dai Vangeli, episodi centrati sul potere dello sguardo (Pietro guarisce lo storpio, Santo Stefano lapidato vede la Gloria di Dio), della parola (Anania restituisce la vista a Saulo) e delle mani. Il "vedere", il "parlare" ed il "toccare" non sono considerate da Ginna come delle attività passive di tipo denotativo. Esse sono, invece, delle attive trasmissioni di un potere in grado di agire all'interno di ciascuno di noi e di chi ci circonda (ADS 46).

dal titolo *A.B.C. Metodo, Vita nova e Arte dell'avvenire*.⁴¹ Il primo scritto, realizzato in forma anonima nel 1910, rappresentava una sorta di trattato dall'intento pedagogico in cui venivano citate le opere dei maggiori poeti ed artisti europei come Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Arthur Schopenhauer, Giacomo Leopardi, Michel de Montaigne e William Wordsworth. Dall'analisi della corrispondenza inedita tra Corra e Settimelli, presente presso l'archivio Settimelli della Fondazione Primo Conti di Fiesole, emerge come alla base di questo testo vi fosse l'apporto teorico di un movimento di Cultura Umana, la "scienza delle scienze", che si era affermato in Francia e in America in quegli anni. Tale movimento si rifaceva alle filosofie indiane, da sempre attente allo sviluppo delle facoltà mentali, facoltà effettivamente elicitate all'interno del testo corradiano preso in questione (De Vincenti, *Il genio* 126).

Presentando una serie di esercizi mentali e corporali che si rifanno all'autosuggestione, all'ipnotismo e ai dettami yogici, Ginna e Corra credevano che gli uomini dovessero purificare la loro vita quotidiana dalle deformazioni etiche e fisiche dei vizi, riuscendo in questo modo a mettere "in luce i tesori inutilizzati dell'anima" (ADS 45). Obiettivo del testo, che venne stampato successivamente in forma ridotta in un opuscolo anonimo di otto pagine dal titolo *Vita nova* (1910), era quello di educare l'uomo moderno ad usufruire pienamente delle energie occulte insite all'interno di se stesso, energie impiegate molto spesso solo in minima parte per ignoranza da parte di quest'ultimo. Di fatto, come nel caso di Marinetti e Boccioni, i quali erano attratti dalla sensibilità dei primitivi e dal loro modo di rapportarsi alla realtà grazie all'intuizione e all'uso di forze irrazionali, Ginna e Corra sottolineavano come queste energie nascoste

⁴¹ Oltre alle massime e ai suggerimenti morali presenti in *Metodo* e nei testi teorici dello stesso periodo, è doveroso menzionare lo scritto *Proposte* (1910), firmato dal solo Bruno Corradini, in cui viene data maggior attenzione al fattore della volontà, potenza estrinsecata al di fuori dell'uomo per modificare il mondo o per avverare qualsiasi desiderio. Tale testo si può trovare in *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra* (1998).

non facessero altro che ristabilire quel rapporto diretto con le forze della natura, rapporto rimasto inalterato specialmente nei popoli primitivi.⁴² Arnaldo e Bruno credevano in una sorta di superiorità dei primitivi nella gestione delle proprie energie e per questo motivo reputavano che le popolazioni primitive dell'epoca non dovessero essere soggette ad alcuna forma di civilizzazione. Un po' come affermato da Papini, il quale criticava il soffocamento e l'imprigionamento dovuti al cosiddetto *uomo secondo* e si rallegrava dell'esistenza di selvaggi ancora non civilizzati, i fratelli Corradini avevano una visione dei primitivi di ispirazione montaignesca, fortemente critica nei confronti delle azioni colonizzatrici degli occidentali "civilizzati", come evidente nel seguente passaggio:

L'uomo, l'Europeo, per esempio, eminentemente civile (così si chiama), che si serve del vapore e dell'elettricità, compie meraviglie, si gonfia di boria, si crede probabilmente un dio e sogna di civilizzare i suoi poveri fratelli, gli Africani e altri popoli selvaggi (così li chiama). Per questo s'affretta ad iniziarli alla propria religione, alle proprie credenze, alle proprie scoperte. Fa correre nei loro paesi gli automobili, le locomotive, mette le strade ferrate, i telefoni, i telegrafi ecc. ecc. [...] Credete voi forse che l'invasione nostra del suolo e di tutto ciò che costituisce l'*home* del selvaggio, che la nostra apparizione subitanea, intempestiva, brutale, anche crudele, nel suo dominio, nella sua proprietà aumenti la sua felicità diminuisca le sue disgrazie? Niente affatto. Al contrario, vi dico: noi l'obblighiamo a vivere la nostra vita che non è d'accordo con la sua, noi l'asserviamo. E questo perché? Per calmare la nostra inestinguibile sete dell'oro, per soddisfare le nostre ambizioni e le nostre passioni! Prendiamo il pretesto di civilizzare gli altri, quando noi medesimi siamo incivili! Nella nostra società il malcontento è generale, tutti si lamentano, tutti chiedono, tutti gridano, e, gelosi della tranquillità degli altri, andiamo a turbarla. Com'è... civile tutto questo! Ma guardiamoci bene attorno, guardiamo con gli occhi della pura ragione e vedremo quanto dovremmo vergognarci di portare a popolazioni barbare i barbarismi delle nostre atrocità civili. (MFS 49-50)

⁴² Considerate le problematiche esposte ad inizio capitolo tra i Ginanni Corradini e numerosi appartenenti del gruppo marinettiano, si noti in *Metodo* una certa connessione tra la prospettiva anti evolucionistica di Ginna e le posizioni assunte da Boccioni nel suo *Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste* (1913). All'interno di questo trattato, infatti, il pittore futurista afferma: "La pittura e la scultura nelle epoche primordiali si preoccupano di suggestionare e suggerire e lo fanno con qualsiasi mezzo senza il più lontano accenno alla stupida *esercitazione artistica*. In quest'epoca felice non si conosce la parola arte e non si conoscono le artificiose suddivisioni di pittura, scultura, musica, letteratura, filosofia, poesia... Tutto invece è architettura perché tutto in arte deve essere creazione di organismi costruiti con i valori astratti della realtà" (cit. in ADS 46).

Per riassumere, soltanto colui che era in grado di avvalersi in maniera accurata di tutte le energie in proprio possesso, specialmente di quelle energie occulte da sempre utilizzate dai cosiddetti primitivi – i quali erano custodi di un rapporto inalterato con le forze della natura e con le forme elementari portatrici di un significato nascosto – sarebbe riuscito a diventare, un domani, un individuo superiore. La qualità di un uomo dipendeva dalla quantità di energie che questi era capace di sviluppare e “nessuno [doveva] contentarsi del poco poiché tutti [potevano] avere il molto” (MFS 83).

Preso atto di tale affermazione, porsi alcune domande risulta lecito: in che modo questa energia insita in ognuno di noi sarebbe in grado di rivelarsi? Quali sono gli strumenti attraverso i quali è possibile averne accesso ed esplicitarla?

Simile ad una forza fisica poiché il movimento ne rappresenta uno dei caratteri dominanti, secondo quanto espresso nell’opuscolo realizzato dai due fratelli ravennati, l’energia si manifesterebbe principalmente in due modi: sotto forma di volontà e sotto forma di abilità creativa. Nel caso specifico di quest’ultima, la quantità di energia celebrale spesa per realizzare un’opera d’arte inciderebbe in maniera proporzionale sul valore della stessa, dal momento che tanto maggiore è l’energia in essa contenuta quanto superiore il suo livello di importanza. Non solo, alla base del prestigio di un determinato lavoro un fattore determinante sarebbe dato dall’interrelazione tra l’energia individuale e quella cosmica, rapporto basato anch’esso su di un principio di tipo proporzionale, secondo una visione organicistica dell’universo (FE 276).

Detto ciò, è importante notare come in questa idea di energia legata alla volontà dell’uomo e al rapporto che quest’ultimo instaura con l’energia globale che lo circonda, riecheggi quel concetto di mondo astrale divenuto molto popolare ad inizio secolo grazie soprattutto alle teorie teosofiche di Besant e di Leadbeater. Gli autori del famoso testo *Le forme-pensiero* (1901) credevano, infatti, che le emozioni e i pensieri di ciascun uomo

potessero riflettersi nello spazio sotto forma di forze, le cui vibrazioni, colorate e luminose, acquistavano forme ben precise capaci di fluttuare nell'aria, come evidente nella seguente citazione:

La qualità dei pensieri determina il colore; la natura dei pensieri determina la forma; la precisione dei pensieri determina la precisione dei contorni. Le forme e le linee-forze rappresentano infatti *esteriormente* ciò che vi è – in termine di pensieri, sentimenti, potenzialità –, all'interno del soggetto. Prendiamo un esempio: quando un uomo è sotto l'impressione di una brusca emozione, il suo corpo astrale è violentemente agitato e i suoi colori ordinari sono per un momento interamente oscurati da un afflusso di carminio, di blu, di scarlatto, corrispondente al grado vibratorio di quell'emozione particolare [...] Si potrà avere una grandissima varietà nei colori e nell'aspetto di queste forme-pensiero, perché ogni pensiero attira attorno a sé la materia appropriata alla sua espressione e la trasforma all'unisono con la propria forza. Così il carattere del pensiero ne decide il colore, e lo studio delle variazioni e delle combinazioni che può produrre è del più grande interesse. (Besant e Leadbeater 16-20)

Anche se non è possibile affermare con certezza se nel 1910 Ginna e Corra fossero già a conoscenza di quest'opera teosofica che verrà, invece, menzionata in maniera esplicita nel successivo trattato intitolato *Pittura dell'avvenire* (1915), non si può non scorgere all'interno sia di *A.B.C. Metodo* che di *Vita nova* un debito nei confronti delle teorie dei succitati maestri inglesi, specialmente nella concezione dell'arte come rappresentazione degli stati psichici e degli stati d'animo dell'uomo. Tale ascendente appare ancora più chiaro analizzando il terzo trattato, *Arte dell'avvenire* (1910), considerato dalla critica uno dei primissimi testi di avanguardia del Novecento, all'interno del quale alcune intuizioni di matrice psicoanalitica mostrano in sé già i germi dell'astrattismo e del surrealismo. Di fatto, il testo affronta la questione della scoperta della natura come se fosse un elemento vitalistico e pone la liberazione della “forza primigenia subconscia” alla base di nuovi linguaggi artistici e di un'arte nuova. Partendo dal presupposto che “tra tutte le arti esiste un parallelismo e una corrispondenza di forme assoluti”, in tale trattato Ginna e Corra affermavano che tra musica, scultura, pittura, letteratura, teatro, architettura, fotografia e, per la prima volta, anche la cinematografia,

esisteva un'interazione reciproca che faceva sì che tali arti potessero essere messe, di conseguenza, allo stesso livello della scienza (MFS 106). Proponendo una rinascita dell'arte riconosciuta come una "cosa di scienza", i fratelli Ginanni Corradini sostenevano che *"l'essenza delle arti [fosse] una; vari sono i mezzi di espressione [...] tra tutte le arti esiste un parallelismo e una corrispondenza di forme assoluti. Non v'è in un'arte forma d'opera cui non corrisponda una equivalente in tutte le altre"* (MFS 106-8).

Certamente l'idea di un'unione simultanea tra i diversi linguaggi artistici e di una corrispondenza tra le varie forme dell'arte non può esser vista come una visione esclusiva dei due intellettuali ravennati dal momento che tale posizione era stata portata avanti, infatti, anche da alcuni tra i maggiori scrittori, artisti e filosofi dell'Ottocento ed inizi Novecento; un esempio: Richard Wagner, Charles Baudelaire, Karl Schlegel, Claude Debussy, František Kupka, Robert Delaunay e Wassily Kandinskij.⁴³ Differentemente dagli artisti appena citati, però, i Ginanni Corradini avevano cercato di stabilire, come in un sistema scientifico, delle somiglianze tra le varie espressioni artistiche, ed erano arrivati ad identificare quattro forme ricorrenti d'arte pure che qualificavano con le seguenti etichette: Accordo, Motivo, Accordo-Immagine e Motivo-Immagine. Secondo

⁴³ Considerando la riflessione sulle analogie e sulle differenze tra Ginna e Kandinskij, che svilupperò nelle pagine successive del capitolo, mi sembra doveroso far riferimenti espliciti alla posizione del pittore russo sui rapporti tra le varie forme d'arte, citando questo estratto de "La grande utopia": "Senza dubbio uno dei più significativi e importanti problemi dell'arte – per quanto riguarda l'aspetto sia esteriore sia interiore – è il problema della forma, del procedimento, delle misure e delle condizioni necessarie al raggiungimento dell'arte monumentale. Naturalmente problemi del genere non possono essere risolti da un congresso di soli pittori, né da un congresso di artisti delle tre arti (pittori, scultori e architetti): tutt'al più sarà possibile in un congresso di tal genere riscontrare temi e problematiche comuni. Ma il problema deve essere risolto dai militanti di tutte le arti. A questo punto è necessario mobilitare, oltre alle arti figurative, tutte le altre: la musica, la danza, la letteratura in senso lato, e in particolare la poesia, gli artisti di ogni genere di teatro, compreso il cabaret, il varietà e persino il circo, anche se, a prima vista, questa idea utopistica proviene dalle fila dei pittori, con i quali soltanto i musicisti – forse – possono gareggiare nell'irrefrenabile aspirazione alla scoperta di nuovi e sconosciuti campi dell'arte. [...] Il pittore dovrà iniziare a parlare e parleranno sul medesimo tema il pittore assieme con il musicista, lo scultore insieme con il danzatore, l'architetto insieme con il drammaturgo, ecc. Inaspettatamente tutti si comprenderanno, [...] ci sarà confusione e chiarezza, si sentirà l'urto delle idee contrastanti, ma tutto questo provocherà un tale trauma alle forze tradizionali, alla divisione e alle barriere tra le varie arti e all'interno di ogni singola arte, che con incredibile fragore, la sfera del consueto verrà infranta e quella lontananza che già ora non ha più nome, scomparirà" (*Tutti gli scritti* 55).

tale ottica, si era stabilito che vi dovesse essere in pittura, come del resto anche in musica, la possibilità di realizzare degli “accordi cromatici”, dei “motivi cromatici” e delle “sinfonie cromatiche”. La componente musicale diveniva una fonte di ispirazione e di creatività, e tra tutte le arti la musica rappresentava l’espressione creativa più completa da un punto di vista scientifico-artistico, come evidente dall’analisi delle seguenti parole di Ginna:

Io e Bruno Corra ci “muovemmo” per cercare un parallelismo tra le arti. Ci appoggiammo principalmente sull’arte musicale che è la più esatta, diciamo così, dal punto di vista tecnico. Nella musica abbiamo l’Accordo che è composto da più suoni emessi contemporaneamente, fissi come li emette facilmente l’organo. Il motivo è composto da più suoni che si intercalano nel tempo. La Sinfonia, più suoni, timbri ecc., che è composta da Accordi, motivi ecc. variamente messi insieme. Facemmo esperimenti vari, specialmente per ciò che riguarda l’Accordo cromatico, che corrisponde all’Accordo musicale. Bruno Corra già nel 1907 fece uno “schizzo” di ciò che poteva essere, sia pure primitivo, un accordo di colori. Oggi può essere scambiato per un quadro astrattista. (MFS 15)⁴⁴

In un periodo in cui la musica esercitava un’influenza rilevante sull’attività immaginativa degli artisti dell’epoca, assumendo un ruolo fondamentale alla nascita dell’arte successivamente identificata con il termine di “astratta”, è importante

⁴⁴ In uno scritto autografo degli anni ’60, conservato presso l’Archivio Ginanni Corradini di Roma, Ginna farà una riflessione sull’importanza dei colori come espressione degli stati d’animo e parlerà dell’*Arte dell’avvenire* come di un trattato che attribuiva alla pittura la capacità di rappresentare forme e colori svincolati dalla materialità fisica. Affermava in questo scritto: “Occorre avere la forza di far esprimere, dall’anima, dei colori e delle forme libere. Libere dagli oggetti materiali nei quali, siamo avvezzi a vedere fissati questi colori. Allora ci si accorge che questi colori, liberati ed autonomi, esprimono sentimenti, stati d’animo, pensieri come se fossero esseri viventi. Ci si accorge infatti che questi colori liberamente viventi sono espressioni di entità spirituali. Ad un dato punto dell’evoluzione della pittura, gli artisti hanno prodotto opere denominate ‘astrattiste’. Il nome stesso dato a queste opere pittoriche denuncia già il fatto dell’erronea interpretazione della pittura di puri colori e forme. Già nel 1910 analizzai in ‘Arte dell’Avvenire’ la pittura di forme e colori liberi dai sensi fisici. Dovetti fare dei paragoni e somiglianze con la Musica (arte dei suoni come la pittura è arte dei colori). Il quadro pittorico fu precisato chiamandolo ‘accordo cromatico’ come in musica esiste ‘accordo musicale’. Questi ‘accordi cromatici’ e questi ‘accordi musicali’ si esprimono nello spazio e non nel tempo come avviene invece nel ‘motivo’. Queste considerazioni, diremo di precisazione scientifica, possono essere utili al fine di vedere chiaro nel meccanismo di queste arti, ma non toccano il problema principale dell’espressione spirituale. Naturalmente anche senza ricorrere all’atto di esprimere con colori sulla tela degli stati d’animo spirituali, il fatto di rappresentazioni ‘liberamente aleggianti’ di colori esiste lo stesso, anzi questa esperienza è fondamentalmente importante per poi passare a fissare con colori materiali questa rappresentazione. Ma cosa fanno i pittori astrattisti se non deviare verso la materialità le espressioni spirituali animiche dei colori liberamente aleggianti? Le direttive uniche di questa pittura è di raggiungere tecnicamente ‘la pittura’” (ADS 41).

sottolineare come le teorie corradiniane basate sulla correlazione tra la sensazione uditiva propria della musica e quella visiva dovuta alla pittura anticipassero un discorso artistico che da sempre ha visto Kandinskij come iniziatore indiscusso. Nel celebre saggio *Lo spirituale nell'arte* (1911), considerato da molti come il manifesto teorico dell'astrattismo, il pittore russo affermava, infatti, che la forma ed il colore rappresentavano una "sonorità interiore", la quale veniva trasmessa attraverso il quadro al di là di ciò che questo raffigurava. Allontanando la pittura dalla sua funzione mimetica, Kandinskij non voleva fermarsi alla sola rappresentazione esteriore dei fenomeni, alla loro superficie visibile, bensì provava ad esibirne i contenuti espressivi, mettendo in relazione l'invisibile con il visibile. La nuova arte doveva incentrarsi sul linguaggio del colore, e a ciascun tono e a ciascun colore erano associabili delle proprietà emozionali. Così come nelle idee formulate dai fratelli Ginanni Corradini nell'opuscolo *Arte dell'avvenire*, Kandinskij considerava, quindi, la musica come un modello strutturale di riferimento, essendo l'analogia tra pittura e musica legata alla percezione di tipo sinestetico.

Ora, parlare di sinestesia, ossia di quel fenomeno psicologico grazie al quale percezioni dovute ad una modalità sensoriale si associano ad immagini mentali collegate ad un'altra modalità sensoriale, acquista un'importanza ancora più forte se si considera il fatto che tale fenomeno viene analizzato in maniera approfondita all'interno dei testi della Blavatsky. La madre fondatrice della dottrina teosofica associava, infatti, questa correlazione d'impressioni provenienti da sensi diversi al cosiddetto principio di analogia. Considerata molto più di un semplice riconoscimento di corrispondenza fra cose differenti, l'analogia era la conseguenza del fatto che tutte le cose che esistono nel mondo avrebbero origine in un'unità che le sottende, essendo l'universo un luogo fitto di correlazioni, fra le quali emergono anche quelle relative alle impressioni sensoriali.

A tale definizione va ad aggiungersi, inoltre, quella data da due altri importanti teorici della teosofia: Besant e Leadbeater. Questi analizzarono, infatti, la sinestesia come un fatto vero e proprio, e dichiararono che era possibile vedere la forma ed i colori della materia dei mondi più sottili, i quali erano dipendenti non solo dalle emozioni e dai pensieri, ma anche dai suoni musicali. Secondo i due inglesi era possibile “vedere” i suoni musicali, coglierne l’aspetto concreto e di conseguenza rappresentarli, come evidente nella seguente citazione tratta dal testo *Le forme-pensiero*:

Molti sono a conoscenza del fatto che il suono è sempre associato al colore, che per esempio quando una nota risuona si verifica un bagliore corrispondente, visibile solo a coloro che hanno già sviluppato una sensibilità superiore. È meno conosciuto il fatto che il suono, oltre al colore, produce anche delle forme e che ogni brano di musica lascia dietro di sé un’impressione di forma concreta, la quale persiste per un certo periodo di tempo ed è chiaramente visibile e comprensibile per coloro che hanno “gli occhi per vedere”. (Besant e Leadbeater 68)

Considerato l’interesse dei conti Ginanni Corradini nei confronti della dottrina teosofica, non sorprende, quindi, che, ancor prima di Kandinskij e della nascita della corrente artistica dell’astrattismo, i due fratelli fossero arrivati ad una serie di formulazioni teoriche che attribuivano ai colori, alle linee, ai volumi la possibilità di rappresentare emozioni derivate da una globalità di percezioni sensoriali diverse e simultanee, conseguenza di uno stato di subcoscienza cosciente. Questo è visibile, ad esempio, nel dipinto intitolato *Nevrastenia* (vedi fig. 3.1), realizzato da Ginna nel 1908 in seguito a delle crisi nervose causate dal troppo studio, opera in cui, attraverso delle rapide pennellate lacerate da graffi inferti con il manico del pennello, l’artista riuscì a dar forma e colore a quelle pulsioni interiori appartenenti al proprio stato d’animo supersensibile.

Da un punto di vista estetico, si può notare come questa primissima opera di Ginna rappresenti, in maniera quasi embrionale, non solo molte delle posizioni espresse all’interno degli opuscoli teorici precedentemente trattati, ma anche una connessione

piuttosto evidente con le opere pittoriche di Boccioni, nello specifico con la famosa serie conosciuta con il titolo di *Stati d'animo* (1911).



Fig. 3.1
Arnaldo Ginna, *Nevrastenia* (1908), Città del Vaticano, Musei Vaticani.
Crediti fotografici: ADS 84.

Durante la conferenza tenutasi nel 1911 presso l'Associazione Artistica Internazionale di Roma, il futurista reggino aveva parlato, infatti, per la prima volta della "pittura degli stati d'animo" (ADS 57). Boccioni credeva che l'artista futurista, equiparabile ad un vero e proprio chiaroveggente, potesse essere in grado di acquisire una forza psichica divinatrice, la quale avrebbe dato ai sensi la potenza di percepire quel che non fino a quel momento non era mai stato percepito. Secondo Boccioni, il pittore doveva dipingere non tanto ciò che era visibile, bensì ciò che fino a quel momento era stato ritenuto come invisibile. La sensazione diventava la vera realtà che l'artista doveva rappresentare, ed in ciò è evidente un debito nei confronti delle teorie pittoriche di Ginna, il quale, cercando di rappresentare, a partire da *Nevrastenia*, "stati d'animo supersensibili" che tendessero a "rompere il velo che divide la materia dallo spirito", si differenziava, però, dalla pittura degli stati d'animo boccioniana, essendo questa sempre fissa e circoscritta "nel sentimento di uno stato d'animo sentimentale sensibile" (MFS 105; 99).

Definitosi in *Pittura dell'avvenire* come “il primo costruttore e ideatore della pittura occulta”, Ginna sosteneva che fosse possibile arrivare ad una forma di pittura irrealista, la cui origine doveva ricercarsi nella sfera del subcosciente, ossia in una forma di coscienza superiore. Lo stato di subcoscienza non era, di fatto, per l'artista un esempio passivo d'incoscienza; essa era, bensì, coscienza e conoscenza di un vero più lontano, più nascosto ed occulto, come espresso nella seguente citazione:

Io non so se sia vera la teoria della filosofia-psicologica-religiosa indiana che ammette altri mondi compenetranti nel nostro terreno. Non so se sia realtà o immaginazione il piano astrale, il piano mentale, e il piano Buddico...

Io non so neanche ammettere la teoria teosofica così vasta complicata e particolareggiata sebbene io, al dire di molti occultisti credenti, sia già penetrato in questi mondi.

Dal primo giorno in cui cominciai a *vedere*, come dicono i teosofi e gli occultisti, volli disegnare dipingere e fermare sulla carta e sulla tela queste visioni. (MFS 200-1)

Ginna abbracciava l'idea dell'esistenza di una dimensione occulta interna alla realtà, un vero certamente più nascosto che andava oltre ciò che normalmente viene percepito dai normali sensi umani. Durante il processo creativo, l'artista doveva porsi in un stato di subcoscienza cosciente, il quale gli avrebbe permesso di afferrare essere e fatti non accessibili ai sensi ordinari, raggiungendo, di conseguenza, quello stadio cognitivo più elevato che secondo l'antroposofa Steiner era rappresentato dall'intuizione.

Esaltando l'intuito e, di conseguenza, una forma di creatività primordiale, il maggiore dei Ginanni Corradini non faceva altro che confermare, in *Pittura dell'avvenire*, quella necessità di un regresso ad un “uomo primo”, idea pienamente affrontata nei capitoli precedenti. Di fatto, come il resto dei futuristi, Ginna auspicava ad un ritorno ad una sensibilità primitiva, una sensibilità che permettesse di “vedere” quelle parti nascoste della realtà. A differenza degli antichi, però, che “avevano sviluppato il senso di penetrazione sul piano spirituale” sprofondando “in uno stato incosciente, come medium che cadono in trance”, egli credeva che l'evoluzione avesse portato gli uomini ad

acquistare consapevolezza di questo stato, grazie anche agli insegnamenti antroposofici (MST 189). Ne consegue, quindi, che gli artisti, secondo l'interpretazione data dal pittore e teorico ravennate, non dovevano esser più visti come dei medium incoscienti, i quali agivano in uno stato di "automatismo incosciente". Essi erano, bensì, dei medium coscienti, il cui atteggiamento doveva essere attivo durante tutto il processo di creazione.

Preso atto del fatto che, per entrambi i fratelli, l'artista possedeva delle proprietà occulte, risulta piuttosto evidente, pertanto, che il vero punto di partenza delle teorie diffuse dai Ginanni Corradini debba essere ricercato all'interno della tradizione esoterica, la cui influenza si riflette sia negli esempi di pittura astratta di Ginna, sia nei cosiddetti racconti "psicoanalitici" del minore dei due fratelli, Corra. A tal proposito, spiritismo, telepatia, esoterismo emergono come protagonisti indiscussi nel primo e più conosciuto esempio di romanzo sintetico, *Sam Dunn è morto*, scritto da Corra nel 1914, ed inserito nella raccolta *Con mani di vetro*, pubblicata nel 1916. Ambientato a Parigi negli anni compresi tra il 1943 ed il 1952, nel suo proiettarsi nel futuro e verso l'esplorazione di possibilità inusitate, il romanzo rappresenta un esempio non solo di prosa occulta, ma anche di testo avveniristico all'interno del quale i temi trattati negli scritti teorici precedenti riescono a fondersi in maniera magistrale con lo spirito antipassatista del movimento futurista. Corra presenta il protagonista di questo romanzo, Sam Dunn per l'appunto, come una figura eccentrica, bizzarra, un individuo capace di azioni fuori dal comune e apparentemente estraneo nei confronti di tutto ciò che lo circonda. Egli è, di fatto, un assiduo frequentatore dei salotti parigini dell'epoca, ma nonostante la sua intensa vita mondana, i suoi atteggiamenti inconsueti lo rendono il più delle volte fortemente inadeguato agli eventi, come evidente in questa citazione del romanzo: "perdeva di vista gli avvenimenti dell'esistenza quotidiana, i problemi della comune vita sociale, i concetti e le leggi a cui deve informarsi la nostra attività normale" (SD 28).

Di conseguenza, in numerose circostanze, Sam Dunn si comporta nel modo più insensato e ridicolo possibile. Questo determina in lui un isolamento nei confronti dell'ambiente circostante, una condizione di quasi alienazione che lo aiuta a sviluppare delle facoltà veggenti molto simili a quelle possedute da figure appartenenti alla vita reale, prima fra tutte Eusapia Palladino. Negli studi effettuati da Lombroso nei confronti della medium più famosa d'Italia emerge, infatti, che durante le sedute spiritiche l'apparizione di luci o fiammelle gialle, oggetti che si muovono e si rovesciano, o rumori oscuri provenienti da entità o fonti sconosciute, erano dovuti ad un eccesso di energia psichica causata dalla paralisi di determinati centri corticali. Similmente al meccanismo che si trova alla base della telepatia, i "movimenti spiritici" sarebbero stati causati, per l'antropologo criminale, dalla trasmissione non tanto di ciò che contraddistingue il moto fisico, bensì di quelle energie che normalmente distinguiamo come luminose o elettriche e che si propagano in uno spazio di vibrazioni di micro particelle conosciuto con il nome di etere. I fenomeni medianici erano, quindi, conseguenza di un'esplosione energetica, la cui fonte, in casi non rari, era da ricercarsi in un agente portatore di neuropatie.

Ora, come scrive Elio Gianola nella sua analisi intitolata "Bruno Corra", Sam Dunn si presenta come "un centro d'inerzia psichica, che fa scoppiare il reale in virtù di un'enorme concentrazione di energie" (cit. in De Vincenti, "Genio e ambiente" 128). Egli è un nevrotico, un inetto, un individuo che opera in maniera illogica ed irrazionale, il cui essere fuori dalla normalità ne alimenta i tratti di genialità, come evidente nei commenti della voce narrante: "Chi lo conosceva, in fondo, lo stimava un forte cervello. Certe sue frasi incisive rivelavano una genialità originale e profonda. Tutti i suoi amici, prima del suo improvviso avvento alla gloria mondiale, dicevano: 'È un ragazzo di genio' [...]" (SD 14-5).

Nello stesso modo in cui la Palladino dispensava forze psichiche intorno a sé poiché affetta da nevrosi ed isteria, Sam Dunn scatena nell'ambiente circostante flussi di energia che ne modificano gli equilibri, andando così oltre l'ordine dettato dalle consuete leggi fisiche. Gli oggetti si animano, diventano mobili, come la giacca dello smoking che assume vita propria, la macchina per il caffè che inizia a spargere liquido rovente nelle sale del bar, o le porte delle gioiellerie che si spalancano per fare passare un esercito di preziosi in cerca di un momento di libertà temporanea. Di fatto, si evidenziano nel romanzo di Corra quei famosi tre elementi – il rumore (manifestazione del dinamismo degli oggetti), il peso (facoltà di volo degli oggetti) e l'odore (facoltà di sparpagliamento degli oggetti) – che Marinetti aveva cercato di permeare all'interno del proprio programma letterario, e che abbiamo visto ad inizio capitolo come conseguenza dell'intervento psichico dei medium.

Collegando le teorie avanzate da Lombroso alle caratteristiche psichiche di Sam Dunn, si può notare, quindi, contrariamente a quanto affermato da studiosi come Gianola e De Vincenti, che il protagonista di questo romanzo si presenta come un vero e proprio medium moderno, un “medium cosciente” attivo durante il processo di esplosione energetica.⁴⁵ Incarnando la definizione data da Ginna nel suo opuscolo *Pittura dell'avvenire*, Sam Dunn si erge, infatti, come modello di artista futurista, un uomo dalla sensibilità amplificata, generante vibrazioni eteriche. Questo è ben evidente nell'illustrazione realizzata da Ginna per la quinta edizione del romanzo pubblicata dalla casa editrice milanese Alpes Press nel 1928 (vedi fig. 3.2), in cui il corpo di Sam Dunn, presentandosi come una specie di sorgente di forze esoteriche, si innalza a mezzo di scambio con l'etere circostante. Raffigurato al centro del disegno con la faccia quasi

⁴⁵ Secondo Gianola e De Vincenti, infatti, Sam Dunn non può essere concepito come un medium dal momento che questo è, per loro, solo un intermediario, un agente passivo di forze sovrastanti. Considerato quanto affermato da Ginna in *Pittura dell'avvenire*, e valutando gli effetti di patologie psichiche scatenanti flussi energetici verso l'esterno, nella mia analisi proverò che in realtà Sam Dunn può essere definito come un esempio di medium attivo.

deforme, sproporzionalmente appuntita rispetto agli occhi indubbiamente troppo grandi rispetto al resto del volto, Sam Dunn si trova in primo piano, e sprigiona dal proprio corpo fasci di forze verso l'esterno. Tali energie sono importanti perché determinano



Fig. 3.2
Arnaldo Ginna, disegno di Sam Dunn (1928).
Crediti fotografici: De Vincenti, “Genio e ambiente” 134.

non solo un'azione di cambiamento nei confronti della realtà più prossima, con la quale gli uomini hanno, secondo le teorie teosofiche, un rapporto osmotico, ma anche una serie di tumulti più lontani che culmineranno con lo scardinio di una Parigi impazzita, travolta da una “corrente fantastica imposta [...] dal suo sforzo psichico” (SD 74).

Così come gli oggetti che si animano sotto l'effetto del fluido energetico emanato da Sam Dunn, anche le persone risentono, quindi, di tale energia, iniziando ad agire in modo irragionevole, “nella maniera più pazza che sia dato di immaginare” (SD 44). Questo comporta, di conseguenza, situazioni anomale che esulano le consuete leggi di causa ed effetto, situazioni come quella in cui una guardia lancia in aria il proprio berretto ed inizia a saltellare come un uccello, un prefetto di polizia che se ne va nudo a passeggio per la città con la propria consorte, anch'essa nuda, o un operaio che reagisce ad un oltraggio intonando *La Marsigliese*. Lo scatenarsi di energie occulte da parte di Sam Dunn

determina un “ribollimento di folla”, la quale si disperde nelle strade marciando compatta verso un fine ignoto, come evidente in questa citazione:

Lo scatenamento di energie occulte operato da Sam Dunn poteva sembrare, durante l’intera giornata del cinque giugno, trionfalmente avviato. C’era veramente nella realtà lo smarrimento di chi si sente assalito da una forza gigantesca e ignorata. La più complessa delle rivoluzioni era iniziata. Le vecchie apparenze materiali crollavano. Nel mondo degli uomini si aprivano crateri di imprevedibilità, emergevano foreste di capricci, irrompevano torrenti di nuove leggi e di nuove logiche. La decrepita immobilità della materia era sul punto di venir sostituita da una viva elasticità multiforme, zampillante di fenomeni elegantemente effimeri. (SD 49)

I raggi che si sprigionano a partire dal protagonista riflettono, quindi, una serie di energie complesse che danno il via ad una vera e propria “rivoluzione francese”. A questa rivoluzione energetica va a contrapporsi, però, una forza uguale e contraria, una forza il cui epicentro risiede in una città della costa ligure, in un albergo soprannominato “hotel manicomio”. Quasi a riecheggiare la terza legge della termodinamica secondo la quale ad ogni azione corrisponde una reazione pari e contraria, Corra attribuisce alla moglie del padrone dell’hotel – una tale Giuseppina Santerni, detta anche Peppona per la corporatura piuttosto robusta – un’energia dall’uguale intensità e complessità rispetto a quella sprigionata dal nostro protagonista. Come Sam Dunn, Peppona è, infatti, un epicentro di forze occulte, una fucina esoterica, conosciuta dai frequentatori dell’hotel per le sue “spiccatissime attitudini medianiche” (SD 67). Dedita a trascorre lunghe giornate pigramente seduta su una poltrona della hall dell’albergo, il suo corpo, in particolar modo il suo sedere, emana un fluido benefico dalle proprietà sia calmanti che energizzanti, e questo ha effetti sugli ospiti della struttura, specialmente quando questi si siedono sulla poltrona generalmente occupata da lei.

Anche se non è chiaro nel testo se questo flusso venga generato direttamente dal corpo della Peppona, o se quest’ultima, secondo una visione tradizionale della figura del medium, riesca ad accumulare energie provenienti dall’esterno, sta di fatto che l’hotel

Portorosa rappresenta nel romanzo un “gigantesco serbatoio di quelle sfuggevoli e fosforee energie avviluppanti il nostro mondo che da cinquant’anni le scienze nuove si sforzano di dominare” (SD 73). Se ci dovessimo attenere agli insegnamenti proposti dalla dottrina teosofica, e che sono poi quelli alla base delle teorie presentateci dai fratelli Ginanni Corradini negli opuscoli del 1910, non si può non optare per la prima ipotesi, dal momento che ogni individuo è capace di generare energia a seguito di emozioni e di pensieri.

Quello che colpisce è come ad un’espressione energetica di Sam Dunn ne corrisponda, di conseguenza, una della Peppona, la quale, però, non riesce ad incanalarla in maniera intelligente, avendo così effetti deleteri sia sulle persone che sull’ambiente circostante. Come affermava Bruno Corra in “Avventure” (1912), testo incluso nella raccolta *Con mani di vetro* (1916): “Un’energia elettrica, non intelligentemente diretta, può produrre una catastrofe. Così le energie ignote che si agitano nella materia e negli esseri, intorno a noi ed in noi stessi. Vivendo molto stranamente, agendo molto ed in maniera sempre nuova, sempre diversa, poteva ben darsi che io provocassi una scarica violenta, apparentemente illogica” (*Madrigali e grotteschi* 108).⁴⁶ Questo è esattamente ciò che avviene nel caso della Peppona, il cui flusso energetico entra in circolo a seguito del manifestarsi del potere dunniano, portando, di fatto, alla morte del nostro protagonista.

A seguito dell’innesco di una rivoluzione nella città di Parigi, che fa sì che un terribile terremoto si abbatti sulla riviera ligure, distruggendo l’albergo Portorosa e tutti i

⁴⁶ Nel racconto “Avventure”, oltre ai riferimenti chiari di matrice occulta come quelli riguardanti l’uso delle energie, Corra presenta un vero e proprio abbozzo del personaggio di Sam Dunn, evidente nella citazione che segue: “Dunque ci ho creduto. Mi son data anche la teoria: la mia vita strana, diversa da quella di tutti gli altri, generava degli squilibri di forze nell’oscuro substrato invisibile in cui si regge la vita visibile; queste forze onnipotenti, deviate, reagivano su di me, disgregandomi e ricomponendomi, trasumanandomi, rivelandomi lembi di vite nuove, scorci di spazi ignoti, abissi, vuoti; forse un giorno, quando meno me lo sarei aspettato, con un gesto troppo innaturale, avrei scatenato un cataclisma di forze disastroso per me, per altri, per il mondo; forse, ad un certo momento, alzando un dito, avrei potuto provocare la caduta di un astro. Tutto ciò era possibile” (Corra, *Madrigali e grotteschi* 107-8).

suoi clienti, il magnetismo della Peppona si fa sentire dopo solo alcuni minuti sulla folla parigina, fino ad impossessarsi della cameriera di Sam Dunn. Quest'ultima, quasi per una bizzarra legge del contrappasso, ferisce a morte il nostro protagonista, dopo averlo legato ad una poltrona e colpito ripetutamente con il fondoschiena, lanciandosi da uno scrittoio. È evidente che l'energia sprigionata dalla signora Santerni abbia degli effetti catastrofici, e non è un caso che nella già citata illustrazione di Ginna, nascoste tra le onde delle vibrazioni sprigionate da Sam Dunn, si celino le sagome di due figure angosciate, che rappresentano, a mio avviso, la giunonica Giuseppina ed il barbuto marito cav. Angelo Santerni.

A sostegno di questa teoria di forze che determinano l'affermarsi di altrettante forze uguali e contrarie, si potrebbe opinare, guardando attentamente il disegno, che il diramarsi di energia attorno al corpo di Sam Dunn sia allo stesso tempo prodotto dalla donna presente sullo sfondo dell'illustrazione. Questa tiene, infatti, un braccio alzato, quasi a sorreggere il peso di tali forze, le quali si muovono verso l'esterno a partire non solo dalla sagoma di Sam Dunn, ma anche della figura femminile stessa. Indubbiamente non si può che attribuire a questa raffigurazione di Ginna una profonda connotazione esoterica, una prerogativa condivisa con numerosi pittori del periodo, non solo italiani, ma anche stranieri. Tra questi spicca il nome dell'artista norvegese Edvard Munch, il cui quadro più famoso, *L'urlo* (vedi fig. 3.3), realizzato nel 1885, riecheggia in modo lapalissiano nel disegno realizzato da Ginna.

Le linee sinuose e continue, le immagini deformate del volto quasi alieno dell'uomo che grida, la bocca spalancata che emette una vibrazione che sconvolge e distorce il paesaggio circostante fino a toccare due figure oscure sullo sfondo, si ritrovano, infatti, trasportate all'interno della raffigurazione di Sam Dunn in maniera piuttosto sconvolgente. Ora, con questo riferimento alla celebre opera espressionista del

1893 non mi propongo di indagare sui possibili contatti ed influenze tra Munch e i fratelli Ginanni Corradini. Quello che reputo piuttosto importante è sottolineare come l'arte e la letteratura di *fin de siècle* e di inizio Novecento, sia in Italia che il resto d'Europa, fosse intrisa di quel senso dell'onirico, dell'occulto, dello spiritico, del telepatico, del visionario evidente, appunto, nel disegno di Ginna raffigurante Sam Dunn, e anche in altri suoi quadri precedenti come *Entità tra le piante* (1915) e *Ricerca nel profondo* (1919) (vedi fig. 3.4, 3.5).

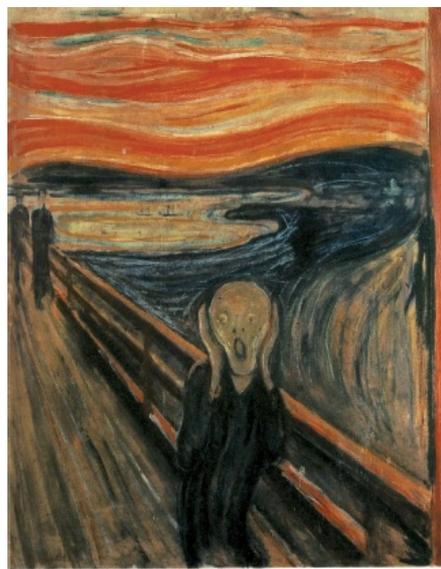


Fig. 3.3
Edvard Munch, *L'urlo* (1885), Oslo, Galleria Nazionale.
Crediti fotografici: Nicosia 49.

In tutte e tre le opere è possibile scorgere, infatti, degli elementi che si ripetono, come le linee di forza centrifuga che, partendo dal centro dell'immagine ed espandendosi verso l'esterno, celano entità occulte in procinto di materializzarsi. E non è un caso che tali raffigurazioni ricordino rappresentazioni pittoriche generalmente etichettate come primitive.

Di fatto, le succitate sperimentazioni artistiche, come quelle di altri futuristi basate sullo studio del moto, delle forze e della rappresentazione dell'invisibile, sottolineano come uno degli impulsi di Ginna fosse quello di creare una forma esoterica di arte visiva

in grado di proiettare su tela quel mondo irrazionale, e occulto, percepito usualmente dall'uomo primitivo grazie ad un livello più alto di sensibilità.



Fig. 3.4
Arnaldo Ginna, *Ricerca nel profondo* (1919), Collezione privata.
Crediti fotografici: ADS 99.



Fig. 3.5
Arnaldo Ginna, *Entità tra le piante* (1915), Collezione privata.
Crediti fotografici: ADS 99.

Della necessità di un ritorno allo stato primitivo, all'intuizione, all'istinto tanto è stato scritto nei riguardi di alcune avanguardie artistiche europee. L'affermarsi degli studi etnografici, antropologici e della letteratura di viaggio nel periodo a cavallo tra il XIX e XX secolo aveva generato, infatti, una forte attrazione da parte artisti come cubisti e surrealisti nei confronti dell'essere e dei manufatti primitivi, quasi a contrastare la

profonda ansia e paura dell'epoca scaturita dal diffondersi della tecnologia e del processo di modernizzazione della società capitalista. Pittori come Pablo Picasso, Paul Klee, Joan Mirò, esaltarono nelle proprie opere forme primordiali di culture non europee, in modo tale da porle come modello di risoluzione di quei problemi che tormentavano la società occidentale dell'epoca. A questo studio e rielaborazione dell'arte di popoli che vivevano ancora ad uno stadio considerato tribale (Africa, Oceania e America meridionale), venne dato il nome di "primitivismo". Secondo quanto affermato da Gill Perry in "Primitivism and the Modern", conseguentemente all'influenza della teoria del discorso di Foucault, tale concetto rappresentò una complessa rete di interessi sociologici, ideologici, estetici, scientifici, antropologici, politici e giuridici, tutti tessuti su relazioni di potere (*Primitivism, Cubism, Abstraction* 4). Ciò che a fine Ottocento ed inizi Novecento sarebbe stato spesso descritto con il termine di primitivo, includeva, in realtà, il prodotto di un nuovo Paese colonizzato. Di conseguenza, un'opera come la *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)* (1907), da molti concepita non solo come l'opera inaugurante la stagione cubista di Picasso, ma anche come l'emblema del recupero dell'arte africana, non sarebbe nient'altro che un effetto del discorso politico ed economico più generale del colonialismo (4).

Il concetto di "primitivo", in questo contesto, oscilla, quindi, tra un valore dispregiativo e un altro positivo, entrambi stereotipati. Da un lato, la cultura borghese e il colonialismo europeo avevano costruito quell'immagine dell'altro non-civilizzato nei musei etnografici come il Trocadero di Parigi. Dall'altro, si era creata quell'idea romantica di "purezza" dovuta alla vita cosiddetta primitiva, diffusasi grazie anche al filosofo tedesco Johann Herder e alla sua esaltazione del sapere popolare (6). Ora, a differenza degli artisti appena menzionati, attratti dalle geometrie semplici e dall'espressività delle maschere tribali, il concetto di primitivo associabile a Ginn, e

anche a numerosi futuristi, non va visto come espressione di un rapporto di subordinazione, né come conseguenza dell'osservazione di opere provenienti da regioni più semplici, colonizzate da Paesi europei. Il maggiore dei fratelli Ginanni Corradini non intraprese, infatti, viaggi verso mete esotiche come Paul Gauguin, né fu affascinato da forze e suggestioni simboliche di artefatti africani presenti presso musei etnografici come Picasso. Il suo primitivismo era, al contrario, conseguenza dell'esoterismo, o meglio di quella ricerca di un ritorno all'intuizione, al pre-razionale, ad un diverso modo di rapportarsi alla realtà, tanto esaltata da tradizioni ritenute occulte come la teosofia della Blavatsky o l'antroposofia di Steiner. In questo Ginna si avvicinava, quindi, agli altri esponenti del movimento futurista, per i quali, come già affermato nell'introduzione e nei capitoli precedenti, si può parlare di un primitivismo di tipo profetico, figlio della macchina e del dinamismo di inizio secolo, basato sulla continua ricerca di affermazione e sperimentazione di nuove forme di sensibilità non razionali.

Se la matrice occulta rappresenta una caratteristica evidente di sperimentazioni pittoriche come *Entità tra le piante*, *Ricerca nel profondo* ed il disegno di Sam Dunn, non si può non notare che propagazioni energetiche, spiriti, manifestazioni occulte e dell'invisibile siano tratti distintivi anche delle sperimentazioni in prosa di Ginna, un esempio fra tutti il racconto poco conosciuto dal titolo "Strano e Documentato Racconto di Arnaldaz". Realizzato nel 1930 e pubblicato da Mario Verdone nel 1968 sulla rivista *Il Caffè* insieme a "I sonnambuli" (1915), "Sogno a occhi chiusi" (1920) e "Attimi occulti" (1929), tale opera ci presenta una specie di spirito guida nascosto all'interno di Ginna, Arnaldaz per l'appunto, una figura dai poteri misteriosamente occulti che esulano l'analisi oggettiva propria delle scienze esatte. Stranezza, imprevedibilità, grottesco, viltà, sono gli aspetti salienti di questo "essere", il quale si comporta come lo "spirito tutelare" o l'"angelo custode" della teosofia e delle scienze occulte, avvertendo Ginna di possibili

ostacoli o della presenza di entità misteriose, o addirittura impedendo a terze persone di rovinare i suoi piani, come evidente in questo passaggio:

Per solito Arnaldaz ci mette un po' di tempo prima d'entrare in azione, ma quel giorno il suo potere fantastico cominciò subito a funzionare; ciò che mi fece prevedere una giornata eccezionale. Anzi egli cominciò a preparare tutto (chi sa ce cosa ci sarà in questo 'tutto') sin dalla mattina impedendo al mio giovane fratello ingegnere elettrotecnico di venire all'appuntamento al quale era stato pure lui invitato. Il carattere scettico ed eminentemente positivo di mio fratello avrebbe impedito ai fluidi di Arnaldaz di trasformare in stranezza gli avvenimenti e perciò, chissà con quali mezzi, era riuscito a far sorgere *naturali* impedimenti. (64-5)

Ginna è consapevole dell'esistenza di questo "spirito" all'interno di se stesso e, imparando a conoscerlo ogni giorno sempre di più, decide di presentarne i tratti anche a persone esterne, rendendo pubblica la sua esperienza e diffondendone le caratteristiche, come mostrato nella prima parte del testo:

Lo scopo di questo racconto è quello di farvi vedere come questo 'Essere' che mi accompagna nella vita, non solo ha il potere di svisare o meglio di *sviluppare* la mia realtà, ma anche quello di *trasmutare* gli avvenimenti oggettivamente per tutti. Ho adoperato il termine classico delle operazioni alchemiche per definire lo sviluppo rapido degli avvenimenti come se provenissero dalla *proiezione* (altro termine alchemico) del famoso fermento chiamato 'Pietra filosofale'. (63-4)

Ricorrendo a termini di derivazione alchemica come *proiezione* e *trasmutare* – i quali si rifanno al concetto della pietra filosofale che, ridotta in polvere, la cosiddetta polvere di proiezione, ha la facoltà di trasformare qualsiasi corpo trasmettendogli quella energia solare di cui ne è il fondamento – Ginna dipinge Arnaldaz come un essere in grado di agire sulla realtà, modificarne gli eventi, impressionando in questo modo non solo se stesso, ma anche terze persone. Nel caso specifico del racconto, lo "spiritello nascosto nelle piaghe dell'anima" del conte ravennate si diverte ad infastidire la dimostrazione di una specie di dottor Frankenstein romano, alle prese con alcuni esperimenti con una lanterna magica di sua invenzione, una lanterna in "diretta comunicazione elettrica con l'eternità" (67). Ginna ed alcuni suoi amici decidono, infatti,

di passare un pomeriggio presso il laboratorio di questo anonimo professore di fisica, ubicato in una chiesa abbandonata della zona di Trastevere a Roma. Una volta entrati nell'oscuro sito, Arnaldaz vuole subito farsi sentire. Dopo aver suonato una trombetta di plastica come un antico banditore, egli spaventa il povero Ginna facendogli credere di essere circondato da cadaveri umani e inizia a sputare sul naso del professore durante il suo discorso. L'avversione di Arnaldaz nei confronti di quest'ultimo non si limita, però, a questo episodio. Essa, infatti, diventa in seguito sempre più intensa, specialmente dopo la dimostrazione delle proprietà medianiche della lanterna inventata dal professore, lanterna che permette a Ginna di rivedere due suoi zii morti, il conte Michele e il conte Riccardo, ed una serie di personaggi bizzarri per metà uomini e per metà animali.

A riguardo, fa sorridere la scelta del conte ravennate di attribuire a queste figure quasi mitologiche i tratti propri del pollo e del tacchino. Considerando il fatto che Ginna, insieme al fratello Corra, aveva partecipato anni addietro alla redazione della rivista letteraria *Il Centauro*, nata a Firenze nel 1912 grazie alla collaborazione con Carli e Settimelli, sembra quasi parodica la scelta di sostituire la parte del corpo generalmente rappresentata nella mitologia greca dal cavallo con un animale meno nobile come il pollo e il tacchino. In un testo dalle connotazioni fortemente occulte non è un caso, però, a mio avviso, che sia presente questa allusione. Come ben afferma Maria Carla Papini nell'introduzione a *L'Italia futurista (1916-1918)*:

Ogni aspetto irrazionale, già ripudiato come esempio dell'umana bestialità, è ora accolto come elemento anch'esso reale e integrante della personalità e della natura individuale. Proprio da questa concezione razionale e insieme istintiva dell'uomo al centro dell'eterna "lotta tra il ragionamento e l'Istinto", nasce il titolo di "Centauro": simbolo della coesistenza dell'umano e del bestiale. (40)

Di fatto, uno degli obiettivi fondamentali della rivista *Il Centauro* era quello di esaltare quella parte istintiva, passionale, animale dell'uomo, un tempo negata da numerosi intellettuali, ma in seguito scelta come simbolo dell'essere moderno per il suo

connubio tra l'uomo e la bestia, l'intelligenza e la passionalità, la ragione e l'istinto (Corra, *Per l'arte nuova* 17-8). Con questa apparizione uomo-animale, e grazie anche ai numerosi episodi densi di materiale occulto, il succitato racconto di Ginna non fa altro che avvalorare, quindi, l'idea precedentemente discussa di un ritorno ad uno stato primordiale. Tale motivo è visibile anche in numerosi altri testi, precedenti e successivi, dovuti all'abile penna di entrambi i fratelli Ginanni Corradini. Un esempio fra tutti è dato dal brano intitolato "Chantecler (Interpretazione lirica)", pubblicato da Bruno Corradini l'8 dicembre 1912, sempre sulla sopra menzionata rivista fiorentina.⁴⁷

Considerato quanto appena affermato, ne conviene che la scelta del titolo del brano in questione non sembra essere del tutto casuale. La parola francese "chantecler", tradotta con il termine italiano "gallo", rimanda infatti ad uno dei racconti brevi medievali inclusi nella raccolta del *Roman de Renart*, realizzata da autori differenti, per lo più rimasti anonimi, nella Francia Settentrionale tra il XII e XIII secolo. In questo esempio di mitologia favolistica dal chiaro intento satirico, assistiamo ad inversione del mondo animale con quello umano, data da protagonisti animali come Tibert il gatto, Tiececlin il corvo e Bernard l'asino, dalle evidenti fattezze umane. In un certo senso, ci troviamo di fronte ad un altro esempio di fusione tra l'uomo e la bestia, una bestia che, come nel caso dello "Strano e Documentato Racconto di Arnaldaz", non ha l'aspetto di un animale elegante, bensì fa parte, insieme al pollo e al tacchino, della meno "nobile" famiglia dei gallinacci.

Ora, diversamente da quanto visto per il racconto di Ginna, all'interno di "Chantecler (Interpretazione lirica)" non sono presenti figure antropomorfe o spiritelli

⁴⁷ Come già affermato ad inizio capitolo, l'adesione al movimento futurista di Bruno Ginanni Corradini avvenne soltanto nel 1914, a seguito della pubblicazione del manifesto *Pesi, misure e prezzi del genio artistico* con Settimelli. Essendo il testo "Chantecler (Interpretazione lirica)" datato 1912, questo non venne firmato, quindi, con lo pseudonimo di Corra, bensì con il nome e cognome di battesimo originali. Per una questione di semplicità stilistica, ho deciso di riferirmi però, nell'analisi del testo all'autore con il nome futurista di Corra.

nascosti. Il testo di Corra si basa, infatti, su una riflessione teorica su quelli che potrebbero essere gli effetti sul corpo umano della lettura di una *piece* teatrale realizzata da Edmond Rostand, famoso per *Cyrano de Bergerac* (1897). L'opera in questione si chiama per l'appunto *Chantecler*, la quale, realizzata nel 1910 dal succitato poeta e drammaturgo francese, è stata concepita con un chiaro intento satirico, similmente al racconto fiabesco del *Roman de Renart* a cui essa è naturalmente ispirata.

In questa specie di *mise en abyme* alla luce del quale possiamo leggere il testo di Corra, dobbiamo subito sottolineare il fatto che differentemente dalle due opere francesi, “Chantecler (Interpretazione lirica)” non manifesta alcun intento satirico. Sin dall'inizio del primo paragrafo, notiamo, infatti, come il nocciolo del testo ruoti intorno ad una serie di riflessioni dall'evidente matrice occulta. Chiedendosi in che modo la lettura di *Chantecler* avrebbe potuto determinare un cambiamento di carattere non solo psicologico, ma anche di tipo corporeo, Corra ripercorre con il pensiero le sue memorie, arrivando ad un episodio avvenuto anni prima, nello specifico al momento in cui incontra e scambia delle parole con Ludwig van Beethoven. Naturalmente, considerata la data di morte del grande compositore e pianista tedesco, attestata al 1827, non è possibile che Corra abbia potuto incontrare veramente “Lodovico”, per di più a Pesaro. Nella citazione che segue - “leggendo Chantecler m'è tornata in mente un'idea stramba che Lodovico Beethoven mi suggerì, tre anni addietro, una sera in cui andai a fargli visita dentro la terza sinfonia, con altre mille persone, a Pesaro” – sembra infatti che l'autore alluda, in maniera piuttosto implicita, ad una conversazione ultraterrena con il famoso musicista (103). Tale conversazione avrebbe portato il minore dei fratelli Ginanni-Corradini a formulare la seguente idea: “Se la materia del nostro corpo si fondesse, si plasmasse, si foggiasse nel pensiero, naturalmente, senza sforzo, in quale stato sarei io uscendo da un concerto, lasciando una pinacoteca, levandomi da un tavolino? [...] Dunque: se la materia del

nostro corpo...ecc..., come sarei io, adesso, dopo aver letto *Chantecler*?” (103-5).

Considerate le teorie teosofiche precedentemente analizzate, secondo le quali i pensieri di ciascun uomo possono riflettersi nello spazio sotto forma di forze, sembrerebbe che Corra questionasse la possibilità di una trasformazione pensiero-corpo a seguito di un'esperienza di tipo artistico, musicale e letterario. Per di più, similmente a quanto affermato nel capitolo precedente a riguardo delle caratteristiche del paroliberoismo futurista, con quasi dodici anni di anticipo rispetto al *Manifesto del Surrealismo* (1924) di André Breton, egli formula delle riflessioni che ipotizzano la scrittura automatica surrealista, come evidente dalla seguente citazione:

Quando cominciate a leggere, la pagina vi afferra come una mano, forte, d'un colpo, e allora non siete più voi a leggere: vi sembra che le lettere *leggan sè stesse* col vostro sguardo, che i pensieri *squarcino sè stessi* col vostro ingegno, che i ritmi vi balzino addosso e vi avvinghino l'anima come serpenti; sotto i vostri occhi le idee sbocciano tremando sui loro stesi fragili d'armonia e se vi soffermate le vedete quasi sfumare a poco a poco perdendosi nella sonorità lucida che le circonda come aquile al sole [...]; e vi fermate, e non vi sentite più vivere, vi sentite solo le dita come una pasta argentea che si dissolve a poco a poco...(108-9)⁴⁸

Di fatto, come uno spirito racchiuso tra le pagine sbiadite di un libro che di colpo si libera per impossessarsi del suo lettore, così la lettura di *Chantecler* permea all'interno del corpo di Corra e guida senza freni la mano dello scrittore. La poesia balza “fuori dall'angustia dei libri per vivere nella luce del mondo”, ed impossessandosi del suo

⁴⁸ Piuttosto evidente è, di fatto, il riferimento di Corra alla seguente parte di *Manifesto del Surrealismo*: “Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception. Peu doit vous importer, d'ailleurs ; c'est en cela que réside, pour la plus grande part, l'intérêt du jeu surréaliste. Toujours est-il que la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe, bien qu'elle paraisse aussi nécessaire que la distribution des nœuds sur une corde vivante. Continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure. Si le silence menace de s'établir pour peu que vous ayez commis une faute : une faute, peut-on dire, d'inattention, rompez sans hésiter avec une ligne claire. A la suite du mot dont l'origine vous semble suspecte, posez une lettre quelconque, la lettre l, et ramenez l'arbitraire en imposant cette lettre pour initiale au mot qui suivra” (Breton 331).

lettore senza che questi possa avere voce in capitolo, fa sì che la penna impazzita scorra “bizzarramente, da sola” sul foglio che gli si trova davanti:

Chi non ha provato scrivendo presso una finestra spalancata, in un giorno d’Agosto, al mare, l’illusione del sentire la penna destarsi a una vita più forte della propria e correre per il foglio bizzarramente, da sola, trascinando il pugno, come impazzita, abbandonandosi al gran gorgo di sole di mare e di caldo dell’Estate, e dell’esser *costretti* a far le lettere inclinate a un buffo di vento o a farle allungate, languide, stanche, come disciolte, a un canto lungo, languido, stanco, lontano, dai campi? Nessun’altri che me forse. Ma non importa. Oggi farò così; darò la penna in mano all’atmosfera stramba del mio studio, sarà una cosa quasi spiritica, molto interessante; e vi prego di stare bene attenti. (107)

Ne consegue che, similmente ad un veggente o ad uno sciamano in stato di trance, il lettore diventa un medium in grado di cogliere l’essenza più profonda della realtà, un veggente che oltre ad essere vittima, da un punto di vista sia del pensiero che del corpo, delle conseguenze della lettura di un testo, ha la capacità di trasformare questa energia in un atto creativo, nel caso specifico la realizzazione di “Chantecler (Interpretazione lirica)”.

In conclusione, con l’analisi di questo testo quasi sconosciuto di Corra poniamo fine all’indagine condotta all’interno di questo capitolo nei riguardi dei fratelli Ginanni-Corradini, intellettuali, scrittori, artisti e teorici che, nonostante le resistenze iniziali, ebbero un ruolo chiave nello studio e nella diffusione delle dottrine esoteriche all’interno del movimento futurista. Grazie a testi come “Strano e Documentato Racconto di Arnaldaz”, *Sam Dunn è morto*, o a opere pittoriche come *Entità tra le piante* e *Ricerca nel profondo*, è evidente come i conti ravennati cercassero di permeare all’interno delle proprie opere i dettami di dottrine come la teosofia e le filosofie orientali, saperi che tanto influenzarono il loro modo di guardare e rapportarsi alla realtà. Parafrasando un concetto chiave sviluppato in *Pittura dell’avvenire*, si può affermare, quindi, che Ginna e Corra incarnassero quell’idea di artista dalle capacità fortemente medianiche, medium cosciente dall’atteggiamento attivo durante il processo di creazione, che tanto auspicavano

Marinetti e seguaci. Per questo motivo, non si può non attribuire la giusta importanza, in quello che si potrebbe definire il binomio esoterismo-futurismo, a questi due intellettuali fuori dal comune.

CAPITOLO IV

Luci di tenebre: Balla e la rappresentazione dell'invisibile

Considerato oggi uno degli artisti principali delle avanguardie storiche europee, pioniere dell'astrattismo insieme a Ginna e grande protagonista di quella "lotta" di inizio Novecento contro l'estetica ed il ruolo tradizionale dell'opera d'arte, Giacomo Balla ebbe una posizione di rilievo all'interno del futurismo italiano anche se, come abbiamo visto per i conti Ginanni-Corradini e come verrà evidenziato nel prossimo capitolo con Bragaglia, non venne accolto inizialmente a braccia aperte dai membri del movimento marinettiano.⁴⁹ Il futurismo di Balla si fondava su caratteristiche eterogenee rispetto a quelle degli altri appartenenti del gruppo e una delle sue originalità principali, molto spesso sottovalutata dalla critica, è da ricercarsi nel ruolo avuto dai principi teosofici e alchemici nella formazione dell'artista torinese. Similmente ad altri grandi maestri europei dell'astrattismo, come ad esempio Kandinskij e Mondrian, Balla si proponeva di "riprodurre" nelle sue opere le vibrazioni che costituivano l'universo, vibrazioni spesso nascoste, impercettibili, che richiedevano un nuovo modo di sentire la realtà, come evidente in questa parte del *Manifesto della ricostruzione futurista dell'universo* (1915): "Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire

⁴⁹ Come afferma Christine Poggi, nonostante si tenda a non elencare Balla tra gli appartenenti al canone dell'astrazione modernista, nel quale si includono, invece, la non oggettività di Kazimir Malevich, il cubismo orfico di Delaunay o le tendenze spirituali di Kandinskij e Mondrian, gli studi sulla luce, sui colori e le immagini caleidoscopiche del ciclo di opere *Compenetrazioni iridescenti* evidenzieranno un'impostazione astratta da parte dell'artista torinese (*Inventing Futurism* 110). Per questo motivo, all'interno di questo capitolo mi riferirò a Balla non solo come ad un complesso artista futurista, ma anche come ad un artista pioniere dell'astrazione.

l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile" (PCM 172).

A questo nuovo modo di sentire, di guardare, andando al di là della realtà fenomenica delle cose – leitmotiv comune, come si è già detto, ad altri membri del futurismo – Balla associava le teorie di importanti teosofi come Blavatsky, Leadbeater e Besant. La trasposizione su tela di concetti esoterici quali il piano astrale, le forme-pensiero e la compenetrazione delle forze avvenne, però, solo in una seconda fase della sua produzione artistica. Quando Balla firmò, infatti, insieme a Boccioni, Carrà, Russolo e Severini il *Manifesto dei pittori futuristi* (1910), siglando così la sua adesione allo spirito dell'avanguardia italiana, le sue opere erano ancora alla ricerca di nuovi termini linguistici capaci di esprimere in maniera originale concetti estetici non passatisti. Nonostante il sentito entusiasmo per le novità artistiche del periodo, che lo avevano portato all'invito, da parte degli altri futuristi, a firmare il suddetto manifesto, l'artista originario di Torino peccava ai suoi esordi ancora di "verismo", e questo a causa di un legame piuttosto intenso con la fotografia positivista. L'opera realizzata per partecipare alla mostra collettiva del gruppo, dal titolo *Villa borghese – Parco dei daini* (vedi figura 4.1), fu esclusa, infatti, sia dall'esposizione del 1911 di Milano che da quella delle altre sedi europee. A causa della possibile ambiguità di lettura del polittico, il quale rimaneva ancora vincolato, sebbene la sottile modernità, ad un linguaggio che rielaborava il vecchio divisionismo, Balla fu ritenuto incompatibile con la linea più audace del resto del gruppo. Si dovette aspettare, infatti, il periodo degli studi di *Compenetrazioni iridescenti* e di *Velocità d'automobile*, tra la fine del 1912 e quella del 1913, per l'affermarsi di un ruolo più maturo dell'artista nell'ambito del movimento marinettiano. Allo stesso tempo, però, non continuarono a mancare le critiche nei suoi confronti, critiche molto spesso taglienti nei riguardi anche della sua appartenenza al "passato", evidenti in questa lettera

di Boccioni a Severini datata 11 gennaio 1913: “Ripudia tutte le sue opere e i suoi metodi. Ha cominciato quattro quadri di movimento (veristi ancora) ma incredibilmente avanzati e stranissimi a paragone di un anno fa [...] è però ancora troppo fotografico ed episodico ma ha 42 anni” (cit. in Benzi, *Balla. Genio* 71).



Fig. 4.1

Giacomo Balla. *Villa Borghese – Parco dei Daini* (1910), Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Crediti fotografici: Benzi, “Balla” 10.

Di fatto, i quattro quadri “veristi” che Boccioni menziona nella lettera rappresentavano una nuova apertura di Balla nei confronti dello studio del dinamismo. Realizzati a seguito del primo soggiorno in Germania nel 1912, le quattro opere includevano *La mano del violinista*, *Bambina che corre sul balcone*, *Dinamismo di un cane al guinzaglio* e molto probabilmente, secondo Benzi, il quadro di reminiscenza leonardesca dal titolo *Volo di rondini* (vedi fig. 4.2, 4.3, 4.4, 4.5).⁵⁰ Questo cambiamento, soprattutto nella resa del movimento, fu possibile grazie al rapporto che Balla instaurò con il teorico della fotografia Anton Giulio Bragaglia. Questi, infatti, ebbe un ruolo chiave nell'evoluzione artistica del pittore, nello specifico nel superamento della

⁵⁰ Leonardo da Vinci fu una figura particolarmente cara a Balla, il quale spesso si identificò in lui, come evidente in questa nota riportata da Flavia Matitti: “Nel 500 mi chiamavano Leonardo o... Tiziano dopo 4 secoli di decadenza artistica son riapparso nel 900 per gridare ai miei plagiatori che è ora di finirla con il passato perché son cambiati i tempi” (“Balla e la teosofia” 43). La conoscenza degli studi sul movimento degli uccelli, riportati dal genio rinascimentale nel suo *Codice sul volo degli uccelli* (1505), ispirò, infatti, le riproduzioni del volo delle rondini del pittore torinese, il quale dedicò alle successioni dinamiche degli stormi un intero ciclo di quadri realizzati tra il 1912 ed il 1913.

cronofotografia di Étienne-Jules Marey, che Balla ebbe modo di conoscere al Primo Congresso Fotografico Nazionale di Torino nel 1898.

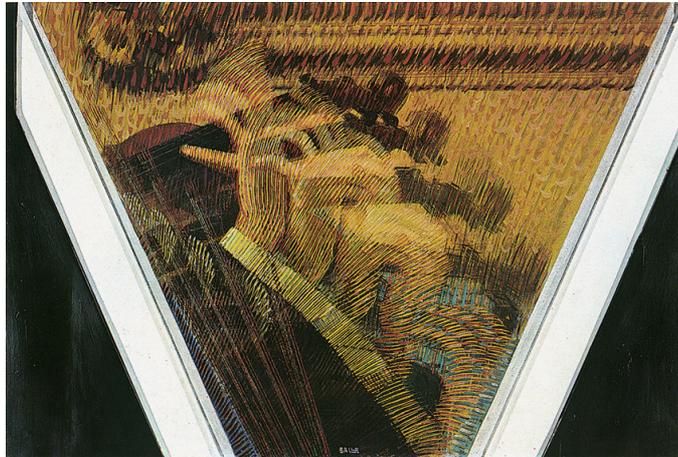


Fig. 4.2
Giacomo Balla. *La mano del violinista* (1912), Londra, Tate Gallery,
Estorick Collection Of Modern Italian Art.
Crediti fotografici: Benzi, "Balla" 17.



Fig. 4.3
Giacomo Balla, *Bambina che corre sul balcone* (1912), Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna.
Credit: Benzi, "Balla" 17.



Fig. 4.4

Giacomo Balla, *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912), Buffalo, Albright-Knox Art Gallery.
Crediti fotografici: Beni, *Balla genio* 100-1.



Fig. 4.5

Giacomo Balla, *Volo di rondini* (1913), New York, Museum of Modern Art.
Crediti fotografici: Greene 107.

Da un'analisi accurata del quadro intitolato *Bambina che corre sul balcone*, si può vedere come la cronofotografia di Marey sia chiaramente echeggiata nello stacco dei fotogrammi consecutivi che ne suggeriscono il movimento, divisioni molto simili a quelli delle fotografie del fisiologo francese, un esempio fra tutti *Camminando* (vedi fig. 4.6). In *Bambina che corre sul balcone*, la scomposizione cromatica è associata alla

moltiplicazione cronofotografica della forma, e la dematerializzazione della forma viene portata fino alla frammentarietà più precaria, implicando la scomposizione cromatica di tutta la superficie del quadro. Il colore e il moto invadono totalmente la tela e, come afferma il critico Baldacci, “la materialità del corpo è spezzata, frammentata in tasselli di colore puro, mentre l’elemento immobile costituito dalla ringhiera si fonde con la figura e ritma la composizione creando un’unità tra spazio e tempo” (*Ricostruzione di casa Balla* 14).

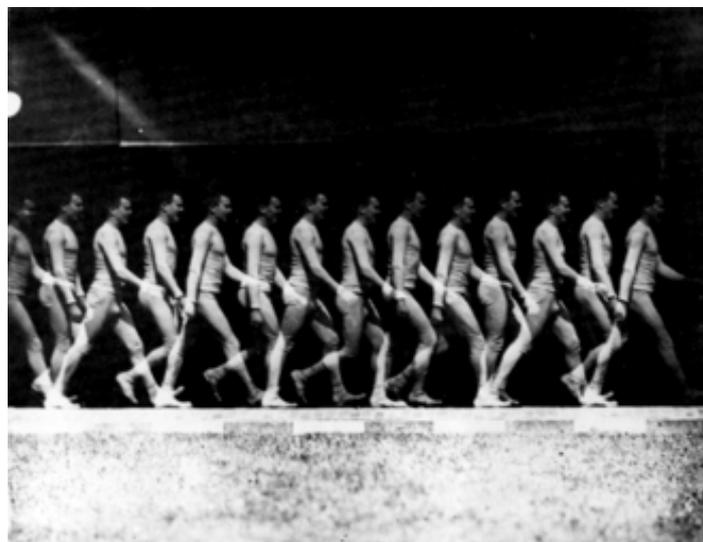


Fig. 4.6

Étienne-Jules Marey, *Camminando* (1883), Beaune, Musée E.J. Marey.
Crediti fotografici: Braun, *Picturing Time* 4.

Il movimento del quadro, rappresentato secondo tre precise linee andamentali, la prima all’altezza della mano, la seconda delle ginocchia e la terza delle scarpe, non è dato, però, dalla tecnica della sfocatura dovuta alla persistenza retinica dell’immagine, bensì dal principio della traslazione dinamica, grazie a sequenze presentate come simultanee. Se nella *Bambina che corre sul balcone* è evidente, quindi, il debito nei confronti della cronofotografia, è nei dipinti successivi come *Dinamismo di un cane al guinzaglio* e *La mano del violinista* che è più esplicito lo studio della fotodinamica di Bragaglia (Benzi, *Balla genio* 75). Questa era, di fatto, una nuova arte della fotografia in

movimento, il cui compito era catturare ed esibire la vibrante essenza del mondo, visualizzando gli stati “intermovimentali” del moto. Comparando *La mano del violinista* con l’immagine fotodinamica *Dattilografa* (vedi fig. 4.7), l’unica diffusa sotto forma di cartolina durante la pubblicizzazione del manifesto del fotodinamismo, si può notare, secondo Benzi, come il quadro di Balla sia nel pieno spirito del progetto bragagliano (75).

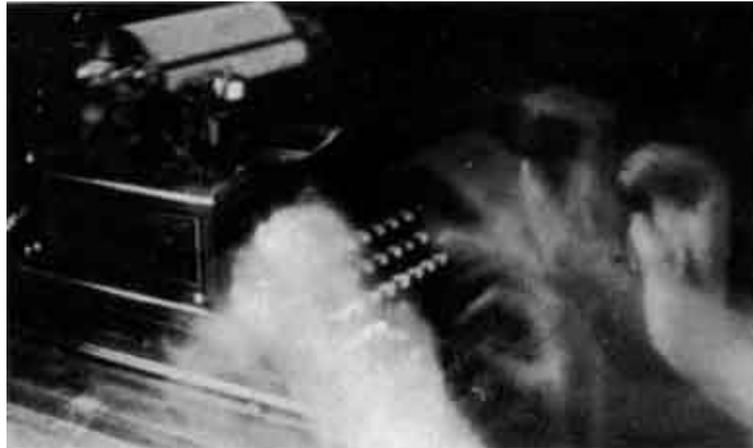


Fig. 4.7

Anton Giulio e Arturo Bragaglia, *Dattilografa* (1911), Collezione Ferruccio Malandrini.
Crediti fotografici: Greene 38.

Nella mano del musicista colta nel momento in cui questo pone il violino all’altezza della spalla, mano che occupa spazi diversi e compie movimenti di diversa ampiezza, riecheggerebbero, infatti, le mani della dattilografa che si muovono vaporose su e giù sulla macchina da scrivere. L’effetto di dinamismo dovuto alla scomposizione della mano e del violino fa sembrare che la mano del musicista, così svelta nell’esecuzione musicale, scompaia alla vista di chi la guarda. Il movimento, rappresentato in questo modo, si apre verso gradualmente e crescenti livelli di astrazione, ma allo stesso tempo l’uso delle rapide pennellate a tratti, tipiche della tradizione divisionista, evidenzia all’interno del quadro delle caratteristiche ancora analitiche.

Detto ciò, nonostante un’apertura nei confronti del movimentismo proprio della fotodinamica di Bragaglia, è importante sottolineare, a mio avviso, come le due opere non

rispondano ad un'identica resa del movimento. Le ragioni dell'astrazione per Balla e per Bragaglia erano indubbiamente differenti, anche se c'era un elemento importante che univa i progetti di entrambi gli artisti: andare oltre la fotografia scientifica del movimento propria degli studi di Marey. Come dimostra Christine Poggi nel suo volume *Inventing Futurism* (2009), a differenza dello scienziato francese che non era affatto interessato all'astrazione e basava i suoi lavori su uno studio analitico dei corpi, Balla era, difatti, motivato non solo da un interesse empirico nel campo dell'ottica, ma anche da sperimentazioni artistiche ed espressive legate all'uso dei sensi (111). Di conseguenza, l'arte balliana occupava un posto intermedio tra il lavoro scientifico di Marey ed il fotodinamismo, ed è proprio l'avvicinamento alle esperienze fotografiche di Bragaglia che permisero al pittore di risolvere il problema che lo turbava in quegli anni e che lo aveva messo inizialmente ai margini del movimento futurista. A questo bisogna aggiungere, inoltre, il manifestarsi di un interesse per i moti dell'universo, che Balla coglieva ed interpretava secondo un'accezione esoterica di matrice teosofica, e che condivideva con numerosi artisti dell'epoca, tra cui Ginna e Kandinskij.

Per riassumere, si può affermare che nell'indagine pittorica di Balla si ritrovano due correnti principali: la corrente scientifica e quella esoterico-spiritualista, comuni a molti membri del futurismo. La fusione di queste due tendenze in una sorta di razionalità metafisica costituì alla fine dell'Ottocento uno degli obiettivi della dottrina blavaskiana (Chessa 32). Il luogo di incontro preferito tra il sapere scientifico e quello teosofico si trova, infatti, nella teoria delle vibrazioni, delle quali Balla iniziò ad essere ossessionato a partire dal 1911, anno in cui realizzò, molto probabilmente, il famoso quadro *Lampada ad arco* (vedi fig. 4.8). Uso l'espressione "probabilmente" per sottolineare il carattere di ambiguità associato alla creazione di quest'opera. Anche se la data collocata nell'angolo superiore sinistro della tela riporta, infatti, il 1909, secondo numerosi studiosi tale anno

sarebbe stato aggiunto da Balla solo in un secondo momento, nello specifico nel 1912, in previsione dell'esposizione alla mostra futurista di Parigi. In una lettera ad Alfred H. Barr Jr, direttore del MOMA a New York, l'artista infatti affermava:

Per meglio precisare Vi spiego che il quadro della “Lampada” è stato da me dipinto durante il periodo divisionista (1900-1910); infatti il bagliore della luce è ottenuto mediante l'accostamento dei colori puri. Quadro, oltre che originale come opera d'arte, anche scientifico perché ho cercato di rappresentare la luce separando i colori che la compongono. Di grande interesse storico per la tecnica e per il soggetto. Nessuno a quell'epoca (1909) pensava che una banale lampada elettrica poteva essere motivo di ispirazione pittorica; al contrario, per me il motivo c'era ed era lo studio di rappresentare la luce e soprattutto, dimostrare che il romantico “chiaro di luna” era sopraffatto dalla luce della moderna lampada elettrica. (cit. in Fagiolo dell'Arco, *Omaggio* 112-3).

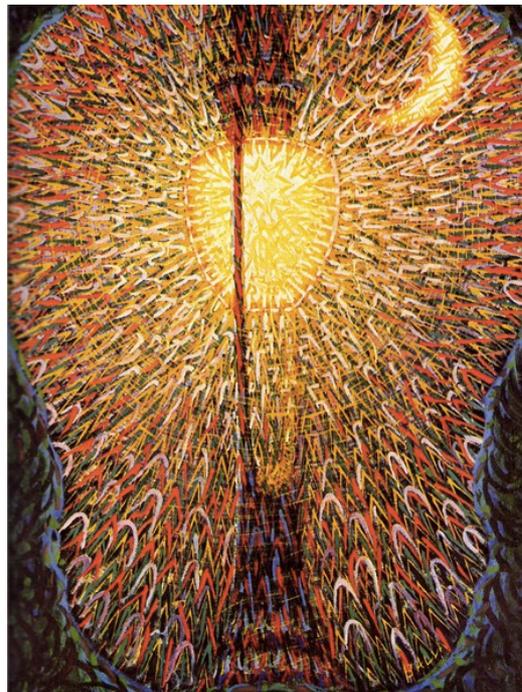


Fig. 4.8

Giacomo Balla, *Lampada ad arco* (1911, ma datato dall'autore 1909), New York, Museum of Modern Art. Crediti fotografici: Benzi, *Balla genio* 95.

È importante osservare come il tema della luce, soprattutto quella artificiale, fosse uno dei soggetti privilegiati non solo da Balla, ma anche dagli altri futuristi, i quali nel *Manifesto tecnico della pittura futurista* si consideravano i “signori della luce, poiché già [bevevano] alle fonti vive del sole” (PCM 26). La luce elettrica era un simbolo di

progresso, di svecchiamento, e per questo motivo era capace di aggredire la cultura classicista e simbolista del passato, “uccidendo” così il chiaro di luna dei romantici. Di conseguenza, considerata la comune passione per la luce, si potrebbe considerare *Lampada ad arco* come il primo quadro di apertura al futurismo da parte dell’artista torinese, il quale, influenzato dal manifesto marinettiano, rappresentava una luce elettrica vittoriosa “che soffre, e spasima, e grida con le più strazianti espressioni di colore” (PCM 24). Grazie all’uso dei colori puri, primari e secondari, accostati fra loro secondo la tecnica divisionista, emerge uno studio accurato sul modo di permeare le particelle di luce nei volumi dello spazio notturno circostante. Queste vibrazioni luminose che superano l’opacità dei corpi passano da essere *invisibili* ad essere *visibili*, e questo grazie alla mano “veggente” dell’artista futurista che, dotato di una “acuita e moltiplicata sensibilità”, riesce ad “intuire le oscure manifestazioni dei fenomeni medianici” (PCM 24).

Nel riprodurre la scomposizione cromatica della luce, e collegando ambiziosamente scienza e spiritismo, *Lampada ad arco* era una sorta di omaggio non solo al genio di Thomas Edison, anche lui membro della Società Teosofica, ma alla dottrina teosofica stessa. Se le sperimentazioni artistiche successive al suddetto quadro evidenziavano il debito dell’artista nei confronti delle pratiche esoteriche, bisogna in realtà andare indietro nel tempo, agli anni della sua formazione nella città di Torino, per trovare le prime testimonianze del suo interesse nei confronti delle dottrine occulte.⁵¹ È importante considerare, infatti, che Balla era solito partecipare alle lezioni tenute presso

⁵¹ Secondo Chessa l’elemento soprannaturale sarebbe già presente in alcune delle prime opere romane di Balla, come ad esempio nel dipinto *Ritratto della madre* (1901) o in *Fallimento* (1902) (Luigi Russolo, *Futurist* 33). Inoltre, l’incarico ricevuto nel 1904 per un ritratto dell’occultista e massone Ernesto Nathan, futuro sindaco di Roma, proverebbe il suo coinvolgimento non solo con figure o gruppi dispensatori di precetti esoterici, ma anche con un’estetica pittorica già imbevuta di esoterismo. Se di sicuro queste informazioni confermerebbero la frequentazione di Balla di ambienti esoterici, non si può, a mio avviso, sostenere che i quadri citati da Chessa abbiano in sé già i germi delle successive opere metafisiche, dal momento che è ancora troppo forte il debito nei confronti della fotografia positivista. Per questo motivo preferisco far partire il connubio Balla-teosofia da un punto di vista artistico a partire dalla studio della luce iniziato con *Lampada ad arco*, analisi che porterà successivamente alla realizzazione dei cicli pittorici esoterici come *Trasformazione forme-spiriti* e *Compenetrazioni iridiscenti*.

l'università di Torino dall'antropologo criminale Lombroso, il quale era noto per i suoi studi sulla famosa medium Palladino. L'incontro con l'occultismo si verificò, però, solo nel 1895, a seguito del trasferimento dell'artista presso la città di Roma. È qui che Balla iniziò a frequentare le riunioni del Gruppo Teosofico di Roma, ed informazioni sul primo contatto con la dottrina della Blavatsky emergono dalla testimonianza della figlia Elica, la quale riporta in un libro di memorie le seguenti parole: "Balla è anche interessato a dei fenomeni psichici e frequenta le riunioni di una società di teosofi presieduta dal generale Ballatore; si fanno in detta società delle sedute spiritiche. Un artista così intuitivo e appassionato studioso di leggi universali non poteva non interessarsi delle misteriose forze che il mondo invisibile suscita in quelle visibili" (*Con Balla* 387).

Anche se Elica tendeva a circoscrivere la passione del padre per l'occulto al periodo compreso tra il 1916 ed il 1920, ed in particolare al gruppo di dipinti dal titolo *Trasformazione forme-spiriti* (1918-1920), è evidente che la portata di questo interesse era assai più ampia rispetto a quanto dichiarato, investendo la genesi del linguaggio futurista balliano nella sua totalità. Un ruolo importante nella formazione teosofica di Balla fu ricoperto dal generale Carlo Ballatore, di cui abbiamo informazioni accurate grazie ad un primo studio condotto da Flavia Matitti nel suo articolo "Balla e la teosofia" (1998), e ad un'approfondita analisi di Fabio Benzi nel più recente volume *Giacomo Balla. Genio futurista* (2007). Presidente del Gruppo teosofico di Roma, trasformatosi nel 1907 in una sezione ufficiale della Società Teosofica, Ballatore contribuì alla diffusione della teosofia nel *milieu* intellettuale italiano di inizio Novecento grazie ad articoli sulla quarta dimensione, sulla radioattività e sulle aure che circondano il corpo umano.⁵² Oltre

⁵² Tra le figure di spicco dell'epoca che aderirono alla Società Teosofica si elenca anche Maria Montessori. È importante sottolineare che la sua non si trattò di un'adesione superficiale, dal momento che il suo pensiero pedagogico, come ad esempio l'uso delle tavole tattili, evidenziava notevoli tracce dell'influenza teosofica. La Montessori rimase legata al gruppo della Blavatsky per molto tempo, soprattutto nel periodo della Seconda Guerra Mondiale, durante il quale passò alcuni anni ad Adyar, nella sede internazionale della Società Teosofica (Pasi 587).

a tenere pubbliche conferenze principalmente nella succitata sede, egli divulgò numerosi articoli sulla rivista diretta da Decio Calvari, *Ultra* (1907-1930), la quale aveva attivi nella sua orbita contributi di futuristi come Ardengo Soffici, oltre a quelli dell'allora poco noto Julius Evola. Nell'articolo "Radioattività universale e radioattività umana", pubblicato nel febbraio del 1909 su *Ultra*, Ballatore di fatto affermava:

Se una cosa è invisibile significa, comunemente parlando, che non la si può vedere; non così in occultismo dove una cosa è invisibile non in modo assoluto, ma soltanto relativo alle capacità ordinarie dei nostri sensi. Potremo quindi avere, e si hanno, i pittori dell'invisibile che ci forniscono preziosi modelli del mondo astrale, come abbiamo opere d'arte create per intuito coll'ausilio dell'invisibile. (72)

Considerato quanto espresso nel *Manifesto tecnico della pittura futurista* e nel *Manifesto della ricostruzione futurista dell'universo*, è evidente come le parole del generale illustrassero ciò che il pensiero teosofico, in particolare la possibilità di esplorare nuovi territori ed avvicinarsi all'invisibile, offrì agli artisti dell'epoca. Legandosi alle moderne ricerche matematiche e scientifiche in maniera piuttosto indissolubile, la teosofia alimentava il nascere di idee innovative e rivoluzionarie, le quali aprivano l'universo novecentesco a teorie che riecheggiavano i principi del piano astrale (Benzi, *Balla. Genio* 123). Uno degli argomenti principali che venne affrontato con grande attenzione ed assiduità da parte di Ballatore fu, infatti, quello dell'esistenza della quarta dimensione. Mettendo in discussione gli assiomi euclidei ed anticipando, in un certo senso, la teoria della relatività di Einstein, il generale concepì un nuovo sistema che riconosceva l'esistenza di un universo con dimensioni superiori alle tre percepite normalmente dagli uomini. A questo sistema affiancò uno studio accurato della teoria ondulatoria della luce, la quale affascinava in maniera ossessiva Balla, come evidente nella serie *Compenetrazioni iridescenti* (1912-1913) (vedi fig. 4.9, 4.10, 4.11) ed in questa lettera scritta alla famiglia:

Tutto diventa, per la qualità della luce, più misterioso e velato, e la materia meno reale. I profili della città di Dusseldorf si delineano velati con punte aguzze. Il Duomo – nell'interno le alte vetrate colorite delle più vaghe tinte, brillano tra le altissime arcate gotiche. Belle vetrate colorate a triangoli e quadretti gialli e blu"; "Molto carissimi, O prima di tutto godetevi un pochetto quest'iriduccio perché son più che certo vi piacerà: dovuto tale risultato ad un'infinità di prove e riprove e trovando finalmente nella sua semplicità lo scopo del diletto. Altri cambiamenti porterà nella mia pittura tale studio e l'iride potrà mediante l'osservazione del vero avere o dare infinità di sensazioni di colori. (Fagiolo dell'Arco, *Balla: le compenetrazioni* 18)

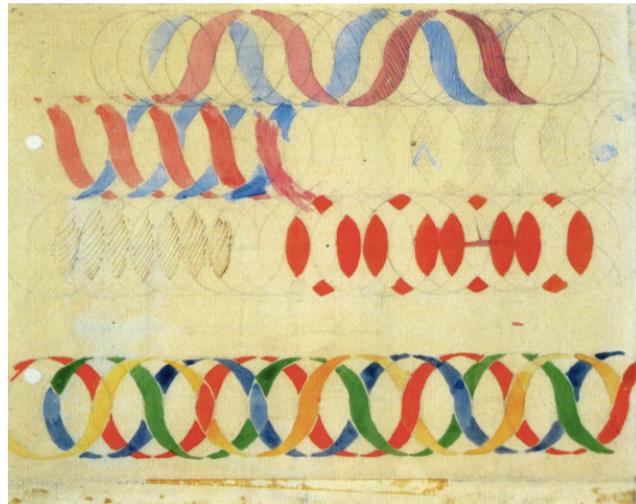


Fig. 4.9

Giacomo Balla, *Compenetrazione iridescente, studio* (1912), Collezione privata.
 Crediti fotografici: Benzi, "Giacomo Balla: le Compenetrazioni" 161.

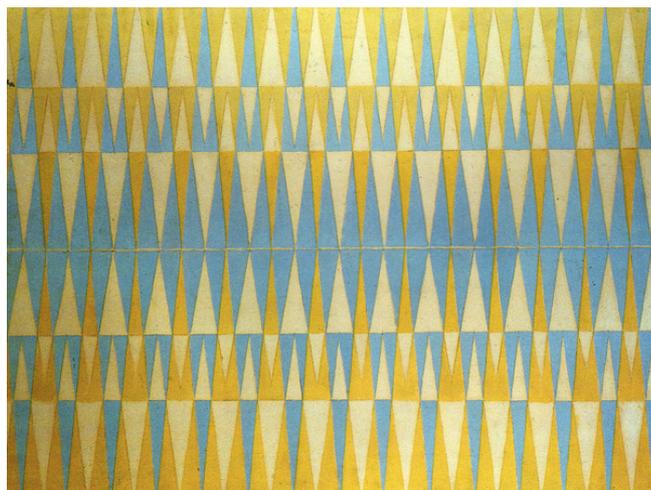


Fig. 4.10

Giacomo Balla, *Compenetrazione iridescente n. 4* (1912-13), Mart, Collezione privata.
 Crediti fotografici: Benzi, *Balla genio* 114-5.



Fig. 4.11

Giacomo Balla, *Compenetrazione iridescente radiale, vibrazioni prismatiche* (1913),
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna.
Crediti fotografici: Benzi, *Balla genio* 81.

Analizzando da vicino il ciclo pittorico e focalizzando l'attenzione sul modo di presentare la luce, si può vedere come mentre alcune *Compenetrazioni* echeggiano la scomposizione dei colori dell'iride attraverso un cristallo, altre riproducono onde elettromagnetiche di fase diversa che si propagano nella medesima direzione (Benzi, "Balla" 28). In questo modo, la serie si rivela funzionale alla comprensione dei meccanismi scientifici della luce e delle onde elettromagnetiche, e rappresenta il tentativo sperimentale di rendere visibile una parte di un mondo fino a quel momento sconosciuto, tentativo espresso, di fatto, sia nelle lezioni di Ballatore che nello stesso *Manifesto della ricostruzione futurista dell'universo*. Secondo Benzi, molti concetti pronunciati dal generale italiano durante le conferenze sulla quarta dimensione e sulla teoria ondulatoria sono così simili alle applicazioni di Balla da non poter essere considerati delle coincidenze. I discorsi sull'inter-sfericità, o inter-penetrazione, e l'uso di termini come "elasticità", "fluidità" e "compenetrazione" sono presenti, infatti, anche nei titoli delle opere futuriste di Balla, le quali possono essere comprese solo se riferite alla

rappresentazione intuitiva di un supposto mondo interiore, mosso da entità energetiche che superano il limite delle tre dimensioni (*Balla. Genio* 124).

Rifiutando lo spazio euclideo tradizionale e gettando le basi per una concezione figurativa astratta basata sulla pluralità dinamica degli effetti cromatici, Balla fu in grado di arrivare con le *Compenetrazioni* a una originale visualizzazione degli eventi luminosi. Egli riscoprì la luce e il colore come dei valori assoluti, in una gamma inesplorata di varianti e secondo effetti di progressiva mobilità ed intensità. In altre parole, analizzando la luce partendo dalla semplice osservazione della natura, egli la rappresentò come un'iride e utilizzò il cerchio ed il triangolo come simboli principali di questo studio. Il primo, normalmente associato al divino, alla perfezione, all'omogeneità, rappresenta anche il tempo, definito come una successione continua e invariabile di istanti identici tra di loro; il secondo, invece, simbolo pitagorico della saggezza e nel cristianesimo della trinità, riproduce in alchimia, a seconda delle diverse posizioni e dei troncamenti dei suoi vertici, i quattro elementi naturali: il fuoco, l'aria, l'acqua e la terra (vedi fig. 4.12).

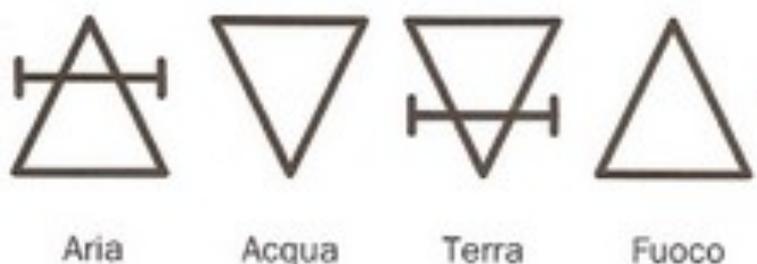


Fig. 4.12
I simboli alchemici dei quattro elementi naturali.

Per riassumere, il triangolo era, per Balla, la forma ermetica perfetta della luce e del movimento, corrispondendo, infatti, la forma a “v” al simbolo scientifico dei vettori, cioè alle linee di forza della luce. Evidenziando le caratteristiche di forme e ritmi impercettibili ad occhio nudo ma intrinseci alla natura del cosmo, le *Compenetrazioni*

iridescenti esploravano principi teosofici ed ermetici, come l'unione degli elementi naturali, che si rifacevano ad un'idea di integrazione o di *coniunctio* mercuriale, la cosiddetta compenetrazione, per l'appunto (Calvesi, *Il futurismo: la fusione* 128). Per capire meglio questo aspetto, sarebbe utile analizzare le caratteristiche principali alla base della disciplina ermetica per eccellenza: l'alchimia. Per questa dottrina esoterica, infatti, come del resto per la teosofia, la compenetrazione tra due o più elementi sarebbe possibile poiché tutto è connesso all'interno dell'universo. Tutto deriva da un unico elemento ed ogni variazione può essere determinata dal tutto. Gli alchemici credono, infatti, che sia possibile dedurre, con un'osservazione dettagliata della natura, i principi universali di queste variazioni. In questo modo essi sarebbero in grado di riprodurre, in maniera artificiale, un campione dell'armonia della natura avente le stesse proprietà dei fenomeni naturali. Inoltre, dando una nuova forma alla materia prima, attraverso un processo di ricongiungimento artificioso basato sull'unione degli opposti, essi utilizzerebbero la luce come agente catalitico.

In alchimia gli oggetti materiali sono essenzialmente variazioni di peso, forma e colore di un unico principio a cui tutto può essere ricondotto. Questo porterebbe, di fatto, ad uno degli aspetti centrali di questa scienza ermetica: passare da una sostanza all'altra attraverso l'operazione di trasformazione.⁵³ Essendo le leggi generali dell'intero universo riprodotte fedelmente sulla terra, al microcosmo corrisponderebbe strutturalmente il macrocosmo, e di conseguenza per ogni oggetto sulla terra ce ne sarebbe uno equivalente astratto in cielo. Tale concezione, centrale in Platone e presente nell'apertura della *Tavola di smeraldo* di Ermete Trimegisto, ritorna costantemente in tutto il pensiero esoterico, specialmente in quello della Blavatsky. Di conseguenza, la teoria delle corrispondenze

⁵³ Questa interconnessione spiegherebbe le radici occulte della sinestesia, fenomeno psicologico alla base di numerose correnti artistico-letterarie di fine Ottocento ed inizi Novecento, come simbolismo, scapigliatura e futurismo. Secondo queste radici il suono, il colore e il profumo sarebbero collegati tra loro dal momento che sono manifestazioni diverse di una sola energia. Lo stesso vale per l'alchimia, che sembra essere una delle forze più emblematiche alla base della poetica pittorica balliana (Chessa 37).

spiega il punto di vista scientifico, analitico-deduttivo ed alchemico della ricerca pittorica di Balla, caratterizzata da uno studio meticoloso dei dettagli e dalla conseguente riproduzione di specifici elementi su tela (Chessa 37-8). Per di più, questo atteggiamento scientifico-occulto si ritrova anche nel *Manifesto della ricostruzione futurista dell'universo*, nel quale l'artista scriveva le seguenti parole di impostazione profondamente alchemica: “Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto” (PCM 172).

Come un provetto alchimista, Balla voleva trasformarsi, quindi, in una sorta di Ermete Trimegisto, peccando di hybris nella sua impresa ambiziosa di ricostruire l'universo, padroneggiandone gli elementi. Al tempo stesso, però, l'artista non si aspettava di creare l'intero universo in un sol colpo, bensì preferiva concentrarsi sul dettaglio, rispondendo a questa idea marinettiana citata nel manifesto: “Dunque l'arte diventa Presenza, nuovo Oggetto, nuova realtà creata cogli elementi astratti dell'universo. Le mani dell'artista passatista soffrivano per l'Oggetto perduto; le nostre mani spasimavano per un nuovo Oggetto da creare. Ecco perché il nuovo Oggetto (complesso plastico) appare miracolosamente fra le vostre” (PCM 173).

Un esempio dell'attenzione di Balla al dettaglio, oltre alle già analizzate *Compenetrazioni*, è dato dalla tensione rivolta al ritmo delle figure triangolari e circolari proprie del ciclo pittorico *Mercurio transita davanti al sole* (vedi fig. 4.13). Il dipinto, di grandi dimensioni, è il risultato finale di una serie di studi preparatori compiuti da Balla a seguito di un'eclisse solare parziale avvenuta il 7 novembre 1914. Dall'analisi del quadro si può notare che, mentre l'eclisse occupa la sezione centrale superiore del dipinto, dove due cerchi – uno più piccolo, Mercurio, ed uno più grande, il Sole – si intersecano tra di loro, i raggi solari lungo il perimetro sono resi grazie all'uso di triangoli bianchi. Le

diverse fasi del movimento di Mercurio sono date da una traiettoria a spirale, la quale riproduce la grandiosa e sublime armonia di un fenomeno naturale, generalmente impossibile da cogliere nelle sue sfumature ad occhio nudo. Questo è reso visibile grazie all'uso di un telescopio, il quale amplifica la sensibilità del pittore, permettendogli di dare “scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile” (PCM 172).



Fig. 4.13

Giacomo Balla, *Mercurio transita davanti al sole* (1914), Collezione Gianni Mattioli, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim.
Crediti fotografici: Greene 114.

In base a quanto precedentemente affermato riguardo all'analisi della luce e all'influenza esoterica nella ricerca pittorica balliana, non è un caso, quindi, a mio avviso, che l'artista torinese decida di rappresentare un quadro raffigurante Mercurio. Questo pianeta ha, infatti, una triplice valenza da un punto di vista astrologico, mitologico e alchemico. Secondo l'astrologia esoterica, il pianeta rappresenta la capacità di analizzare, sintetizzare o raccogliere le percezioni. Essendo un astro legato alla mente e all'intelligenza dell'uomo, viene associato solitamente a persone come scrittori, critici o giornalisti. La mente (Mercurio), lavorando troppo, sarebbe soggetta al surriscaldamento.

Quando questa lavora con troppa intensità rispetto a quanto la coscienza (il Sole) può assimilare, gli individui cadrebbero in uno stato di confusione. Di conseguenza, essendo il quadro di Balla una raffigurazione della sovrapposizione tra Mercurio ed il Sole, la tela potrebbe esser letta come una rappresentazione simbolica del rapporto armonico tra mente e coscienza, confermando così la linea teosofica dell'artista torinese (Sarriguarte 237-8).

Allo stesso tempo, però, considerato il fatto che durante l'eclisse Mercurio si interpone tra il Sole e la Terra, i quali oltre ad essere degli astri sono anche dei principi alchemici, il pianeta può esser visto anche come un catalizzatore nell'unione di due elementi opposti, punto di contatto tra il microcosmo ed il macrocosmo, come già osservato nel caso della luce. A confermare questo ruolo di Mercurio ci sarebbe, inoltre, il suo significato mitologico ed alchemico. È noto, infatti, che per i greci Hermes-Mercurio, una delle figure più complesse e poliedriche dell'Olimpo, operasse spesso in coppia con il fratello Apollo, appunto il dio del Sole. Se questi era l'interprete e profeta della volontà di Zeus, Hermes ne era il perfetto esecutore. Avendo un'innata disposizione a trattare, a discutere e a persuadere le persone, egli era il tramite tra gli dei e gli uomini, e in aggiunta ne guidava le anime agli inferi indossando il mantello dell'invisibilità. D'altro canto, in Egitto, Mercurio (Thoth-Hermes) era conosciuto come il dio della medicina, della scienza e della letteratura. Battezzato in seguito con il nome di Ermete Trismegisto, esso divenne anche il dio della magia, della medicina e dell'astrologia. Questi era, infatti, considerato il fondatore della scienza ermetica, il grande creatore della pietra filosofale, sempre in cerca di adepti da iniziare all'arte occulta.⁵⁴

⁵⁴ In aggiunta all'interpretazione in chiave esoterica del quadro di Balla da me presentata, è interessante sottolineare come numerosi studiosi abbiano cercato di analizzare quest'opera facendo dei collegamenti a riferimenti testuali. Secondo Maurizio Calvesi, ad esempio, ci sarebbero delle analogie con un testo di Anton Giulio Bragaglia *L'innamorato del sole*, pubblicato il 29 febbraio 1912 sul periodico romano *Patria*. Il protagonista di questo racconto allegorico, Gianni Rachi, si appassiona di una particolare lampada ad arco che crea "un disco ugualmente splendido come il sole d'oro lampante" dallo "scintillio smagliante limpido

Detto questo, è evidente che *Mercurio transita davanti al sole* è imbevuto di riferimenti esoterici, come esoterica è la scelta dello studio e della rappresentazione della luce che si riflette anche nel modo in cui il pittore firmava i suoi quadri. Secondo l'interpretazione di Chessa, nel modo in cui Balla autografava le sue tele si troverebbe una prova importante dei suoi interessi nei confronti della teosofia (*Luigi Russolo, Futurist* 34-5). Come si vede, ad esempio, nella serie *Trasformazione forme-spiriti* (vedi fig. 4.14), le due "L" e la "A" finali di "Balla" si intrecciano tra di loro in maniera tale da formare una svastica dalle braccia orientate in senso orario (vedi fig. 4.15).



Fig. 4.14

Giacomo Balla, *Trasformazione forme-spiriti* (1918), Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.
Crediti fotografici: Chessa 34.



Fig. 4.15

Dettaglio della firma di Balla

e rosso di rame colato". L'azione del disco generato dalla lampada avrebbe degli effetti non tanto dissimili da quelli prodotti dal sole rappresentato da Balla. I suoi movimenti, le rotazioni e le contrazioni rifletterebero, infatti, l'andamento dell'astro: "parea che il disco roteasse ancora, e si spandesse di più, subito poi restringendosi e poi d'un colpo facendosi piccino piccino come un lontano sole sperduto nella immensità deserta e buia di un mondo sconosciuto, per piombare nuovamente innanzi fulgidissimo ed ansante. E si ritraeva ancora, e si allargava, e rotava e rotava lampeggiando, e s'avanzava d'un colpo ampissimo per moltiplicarsi in modo meraviglioso e stupendo in soli innumerevoli" (cit. in Fergonzi 92).

Contrariamente all'interpretazione comune che le attribuisce delle connotazioni negative dovute all'associazione al Partito Nazionalsocialista tedesco, la svastica ha, in realtà, una storia molto più antica. Ritrovata in civiltà diverse, da quella pre-colombiana a quelle dell'area indo-mediterranea, questo segno molto dibattuto avrebbe origini di fatto primitive e connotazioni principalmente positive. In numerose filosofie orientali, in particolar modo nella teosofia, la svastica con le braccia rivolte in senso orario simboleggia il movimento del sole da est ad ovest, e per questo motivo sarebbe un segno di nascita, di luce e di energia. Di conseguenza, essendo un simbolo importante all'interno della Società Teosofica, ma soprattutto un emblema di luce, non è un caso che Balla ne fosse affascinato e che la utilizzasse in quadri esoterici come appunto la succitata serie *Trasformazione forme-spiriti* o *Forme e pensiero-visione spiritica* (1920).⁵⁵

In queste opere il riferimento non solo alla teosofia, ma in particolar modo al libro *Le forme-pensiero* di Besant e Leadbeater, è palese sin dalla scelta del titolo. Composti di traiettorie luminose, onde invisibili dalla forma piramidale, questi dipinti sembrano riflettere su tela l'idea teosofica dell'esistenza di un piano astrale, piano che solo coloro dotati di una sensibilità non ordinaria, di tipo primitivo, riescono a percepire. Fondamentale, per raggiungere il piano astrale, è trovarsi nella forma di corpo astrale; per arrivare a questo stato l'individuo deve allontanarsi dal corpo fisico ed entrare in quello astrale, e questo è possibile solo grazie a pratiche esoteriche come la trance durante le sedute spiritiche. Da questa prospettiva, si spiegherebbe, quindi, la scelta di Balla delle parole "spiriti" e "visione spiritica" nei titoli delle suddette opere. A questo, poi, bisogna aggiungere un'interpretazione del concetto di piano astrale, pensiero descritto in maniera

⁵⁵ È noto, dai diversi riferimenti in articoli e monografie, che il quadro *Forme e pensiero-visione spiritica* fu esposto per la prima volta nel 1920 nella Casa d'Arte Bragaglia e che destò l'interesse di numerosi pittori grazie alla sua matrice ermetica e paranormale. Nonostante questo quadro venga citato più volte da critici come Benzi e Fagiolo dell'Arco, non mi è stato possibile trovare una sua immagine né nei cataloghi di storia dell'arte, né via web. Per questo motivo nel capitolo mi riferirò a questa opera solo in maniera indiretta.

approfondita nel libro omonimo di Leadbeater, il quale, secondo Ballatore, era in grado di avere visioni sovranaturali e di entrare in contatto con entità e piani d'esistenza superiori, come emerge dalla seguente citazione: “fra i più dotti e coscienziosi chiaroveggenti [...] le sue cognizioni sulla quarta dimensione attingono non solo allo studio, ma sibbene all'esperienza, ch'egli può fare trasportandosi cosciente in quello spazio” (Benzi, *Balla genio* 140).

Secondo quanto riportato dal teosofista inglese, per concepire questo livello di natura “reale” bisogna partire dal presupposto che il piano astrale è formato di per sé da sette strati, ognuno dei quali è dotato di un corrispondente piano di materialità (*Il piano astrale* 12). Elencandoli dall'alto verso il basso, dal più alto grado di materia a quello più basso, questi livelli ricadono in tre diverse classi di materia, da quella più solida, più vicina al piano materiale, a quella più aerea, più vicina al piano spirituale. In conformità a quanto appena affermato, e osservando bene i dipinti in questione, non è un caso che le linee più in alto dei quadri abbiano una forma più circolare, quasi sinusoidale, essendo il cerchio in teosofia un simbolo di perfezione. Al contrario, le zone liminali più vicine alla realtà fisica da tutti conosciuta sarebbero oltrepassate da fasci di luce a forma di piramide, figura geometrica che simboleggia la compenetrazione tra spirito e materia, tra piano superiore e quello inferiore.

In sostanza, muovendosi nell'ambito della pittura soprasensibile, una pittura, questa, di puro pensiero e di puro colore non lontana da quella predicata da Ginna, Balla si dedicò, per più di un ventennio, alla rappresentazione di realtà ineffabili, forze eteriche e incorporee, che alludevano a realtà superiori. Nel raffigurare il piano astrale in opere come la serie *Trasformazione forme-spiriti*, l'artista torinese cercò di presentare su tela quella sfera del cosmo in cui si riversano i pensieri dei corpi astrali, i quali acquistano colori e forme differenti a seconda della loro qualità, della loro natura e della loro

precisione, andando così a costituire le cosiddette forme-pensiero. Queste diventano totale astrazione, forme impalpabili e leggere in numerosi quadri balliani, un esempio fra tutti *Sorge l'idea* (1920) (vedi fig. 4.16), nel quale il prevalere di toni dell'azzurro e del blu, secondo un'analisi teosofica, indicherebbe una completa dedizione ed unione con tutto ciò che costituisce il piano spirituale (Besant e Leadbeater 39).



Fig. 4.16
Giacomo Balla, *Sorge l'idea* (1920), Collezione privata.
Crediti fotografici: Benzi, *Il futurismo* 225.

Ai colori, oltre che alla luce, Balla aveva affidato un ruolo cardinale nella sua produzione artistica e questo è confermato da una serie di brevi descrizioni autobiografiche, come ad esempio questa riportata da Flavia Matitti:

Nel 500 mi chiamavano Leonardo o... Tiziano dopo 4 secoli di decadenza artistica son riapparso nel 900 per gridare ai miei plagiatori che è ora di finirla con il passato perché son cambiati i tempi. Mi dissero pazzo: poveri tonti!!!!!!! O già creato una nuova sensibilità nell'arte espressione dei tempi futuri che saranno colorradioiridesplendorideal luminosisssssssimiiiiiii. ("Balla e la teosofia" 43)

Di fatto, presagendo l'arrivo di tempi futuri "luminosisssssssimiiiiii" e "colorradioidesplendorideal", Balla attribuiva alla luce e ai colori radianti dell'arcobaleno un'importanza cruciale per la nascita dell'arte del futuro, colori che dovevano avere connotazioni esoteriche, teosofiche, al fine di essere considerati colori futuristi. Come confermato in una nota inedita riportata da Fagiolo dell'Arco, Balla, infatti, credeva che il giallo futurista fosse gioioso, quello passatista deprimente; il blu futurista era spirituale, al contrario quello passatista monotono; il rosso futurista era violento, quello passatista diffidente; per finire, il bianco futurista era chiaroveggente, quello passatista sporco (*Balla: le compenetrazioni* 34).

Detto ciò, a mio avviso non è un caso che Balla attribuisse al bianco, il colore a più alta luminosità, contenente in sé tutti i toni dello spettro elettromagnetico, la caratteristica di "chiaroveggente" nella sua accezione futurista. "Chiaroveggente" era, infatti, una delle parole chiave di tutta la poetica dell'avanguardia italiana, giacché chiaroveggente doveva essere l'artista futurista, medium cosciente "dalle mani veggenti" in grado di percepire quello che fino ad allora non era mai stato percepito. Ricollegando questo aspetto a quanto poco prima illustrato, è chiaro come il concetto di chiaroveggente sia connesso anche a quello di piano astrale. Di fatto, per visualizzare non solo le forme-pensiero, ma soprattutto per iniziare l'ascesa del piano astrale, è necessario, secondo la teosofia, uscire dal consueto stato di corpo fisico e cadere in un stato di trance. Lo spirito, durante il passaggio dal corpo fisico a quello astrale, avrebbe così la possibilità di esteriorizzarsi, rivelarsi, come accade durante le sedute spiritiche. Solo una sensibilità "non ordinaria" come quella dei medium ha il dono, infatti, di percepire la manifestazione del corpo astrale che, a detta di Bragaglia, sarebbe caratterizzato da "un aspetto amorfo, vaporoso, lievemente luminoso, violaceo" ("I fantasmi dei vivi e dei morti" 759).

In un periodo in cui la continua ricerca di una visione meno ristretta dei fenomeni naturali e la necessità di andare oltre la realtà fenomenica aveva portato numerosi intellettuali a partecipare a sedute spiritiche, non poteva mancare, quindi, il contributo al riguardo da parte dell'artista torinese, il quale si dedicò a studi di eventi medianici sin dalla giovane età. Secondo quanto affermato dalla figlia Elica nel brano citato a inizio capitolo, Balla era solito prendere parte alle sedute spiritiche organizzate presso la sede del Gruppo Roma, alle quali partecipavano frequentemente sia la discepola Benedetta che l'amico Bragaglia. Come si è visto nei capitoli precedenti parlando di Marinetti e Boccioni, anche Balla non resistette al fascino delle manifestazioni extra sensoriali della medium Eusapia Palladino, che ebbe modo di seguire, grazie a Lombroso, durante il periodo dell'università a Torino. Bisogna osservare, però, che l'interesse del pittore nei confronti dello spiritismo andava oltre la semplice partecipazione ai fenomeni paranormali. A questi Balla affiancò, infatti, uno studio accurato delle fotografie dei fantasmi, diffuse all'epoca da numerosi scienziati, primo fra tutti Enrico Imoda. Nel libro intitolato *Fotografie di fantasmi* (1912), pubblicato dopo la morte di quest'ultimo nel 1910, vennero raccolte quarantanove immagini di stereosi ectoplasmiche avvenute durante le sedute con la medium Lidia Gazzera (vedi fig. 4.17). Se secondo Charles Richet, futuro premio Nobel per la fisiologia, queste fotografie erano da considerarsi fondamentalmente autentiche, non era della stessa opinione lo specialista dell'occulto Guglielmo di Fontenay. Questi, infatti, affermava che le materializzazioni impresse sulle lastre del medico torinese avevano un aspetto piuttosto "inquietante". Simili a delle bambole di porcellana o a delle sagome di cartone raffiguranti bambini e donne, le immagini di fantasmi scattate da Imoda erano, in realtà, poco credibili. Per di più, ad avvalorare il tutto, vi era il fatto che tali stereosi erano visibili solo alla macchina fotografica, ma non alla maggior parte dei partecipanti alle sedute, i quali, per permettere

all'obiettivo di cogliere la luce emanata dagli ectoplasmi, dovevano assistere a questi eventi in totale oscurità.



Fig. 4.17

Enrico Imoda, Lidia Gazzera in trance, *Fotografie di fantasmi* (1912).
Crediti fotografici: Bragaglia, "I fantasmi dei vivi e dei morti" 758.

Come vedremo nel prossimo capitolo, di questa problematica e del superamento dei limiti della fotografia spiritica se ne occupò ampiamente Anton Giulio Bragaglia nel suo articolo "La fotografia dell'invisibile" (1913). In maniera meno radicale, ma pur sempre di allontanamento rispetto al modello delle immagini di fantasmi presentate da Imoda, Balla dedicò una serie di opere, tra cui *Verso la notte* (1918) ed *Auto-stato d'animo* (1920), alla rappresentazione di manifestazioni ectoplasmiche raffiguranti il cosiddetto doppio astrale (vedi fig. 4.18 e 4.19). Nel primo quadro, contrariamente ai "fantocci" del medico torinese o alle immagini piatte e immobili di studiosi come Mesnard e Plomb, l'artista presentava, attraverso pennellate corpose di un giallo primula tendente al violaceo – colore simboleggiante, in teosofia, la ragione pura diretta verso

scopi spirituali – una stereosi che si muove nelle pieghe del cosmo, in attesa di raggiungere i livelli più alti del piano astrale.⁵⁶



Fig. 4.18
Giacomo Balla, *Verso la notte* (1918), Collezione privata.
Crediti fotografici: Benzi, *Balla genio* 142.



Fig. 4.19
Giacomo Balla, *Auto-stato d'animo* (1920), Milano, Galleria d'Arte Moderna.
Crediti fotografici: Benzi, *Balla genio* 153.

⁵⁶ Per maggiori informazioni sulle caratteristiche della fotografia spiritica di Mesnard e Plomb si legga l'articolo di Bragaglia "La fotografia dell'invisibile", il quale sarà ampiamente analizzato nel prossimo capitolo.

In *Auto-stato d'animo*, invece, si può osservare che, evocando aspetti sia del tangibile che dell'etereo e raffigurando il proprio volto in uno stato di dematerializzazione, Balla mostrava il suo debito nei confronti non solo della teosofia, ma anche della fotodinamica di Bragaglia. Secondo Maurizio Calvesi, infatti, è evidente in questa tela "spiritica" il tentativo del pittore di dematerializzare la propria immagine rendendola simile a quella di un ectoplasma; un'idea, questa, molto vicina a quella delle autofotodinamiche bragagliane (vedi fig. 4.20), essendo l'intento di entrambi gli artisti quello di spiritualizzare il proprio volto (Chessa 37). Va precisato, però, a mio avviso, come la resa dei movimenti dell'aurea luminosa che ciascun corpo proietta al di fuori del proprio involucro assuma dei contorni differenti a seconda dell'opera in questione. Se, infatti, il quadro balliano evidenzia una a-dinamicità dovuta alla scomposizione e sovrapposizione dei volumi intorno al volto, le "tracce ectoplasmiche" riprodotte da Bragaglia sono il risultato di un movimentismo generato dall'applicazione di una tecnica "più che umana".



Fig. 4.20

Anton Giulio e Arturo Bragaglia, *Un Gesto del Capo* (1911), The Metropolitan Museum of Art.
Crediti fotografici: Braun, *Picturing Time* 297.

Per di più, in *Auto-stato d'animo* è visibile, ancora, la passione di Balla nei confronti dello studio del colore, elemento, quest'ultimo, mancante nelle opere bragagiane, se si considera che le fotodinamiche venivano realizzate sempre con uno sfondo scuro.

In conclusione, dall'analisi delle opere trattate in questo capitolo, risulta piuttosto evidente che per comprendere appieno la sua produzione pittorica, specialmente quella riguardante il periodo futurista, è necessario collocare ogni rappresentazione di Balla in quell'alveo di interpretazioni di un universo esoterico e guardare alla teosofia, all'alchimia e allo spiritismo come a delle chiavi indispensabili di lettura. Nella sua personale accezione del futurismo, intendendo "ri-creare" e "ri-produrre", come un apprendista alchimista, le sensazioni di quei mondi superiori nascosti individuabili grazie alla scienza e alle nuove conquiste del pensiero, l'artista si fece portavoce di un nuovo modo di sentire che, come gli altri grandi maestri dell'astrazione europea, richiedeva un ritorno a uno stato primitivo, uno stato in cui il guardare oltre la realtà fenomenica delle cose era conseguenza di un sesto senso amplificato. L'aprirsi a concetti come l'esistenza di un piano astrale, la pluralità dei corpi, il doppio eterico e la quarta dimensione richiedeva lo spogliarsi di quella coltre di positivismo e credere alla possibilità di accedere e rendere visibili quei fenomeni che normalmente sfuggono all'esperienza pragmatica degli individui. Di questo Balla fu un grande promotore, e questo è riflesso non solo nella sua produzione pittorica, che raffigura un universo di forze pure, di ritmi universali che solo l'intuizione è in grado di suggerire, ma anche nel ruolo svolto dall'artista nella vita di tutti i giorni. Dalle testimonianze di Elica e dagli studi condotti negli ultimi anni da ricercatori come Matitti e Benzi è noto, infatti, quanto Balla prendesse parte personalmente a sedute spiritiche, incontri e letture in cui esoterismo ed occultismo erano i temi principali di discussione. A questo va ad aggiungersi il ruolo cruciale da lui svolto nell'"educare" ed iniziare figure importanti del panorama futurista,

come Benedetta Cappa e Anton Giulio Bragaglia, a quello che Papini considerava un sapere in grado di contribuire al rinnovamento del pensiero. Per questo motivo, nonostante le critiche iniziali di alcuni appartenenti del gruppo, non si può non considerare il contributo di Balla come una collaborazione efficace e cardinale al progetto rivoluzionario futurista, progetto che avrebbe, di fatto, portato alla nascita dei “primitivi” di una nuova sensibilità nascente.

CAPITOLO V

“Afferrare il più che umano”: spiritismo e teosofia in Anton Giulio Bragaglia

Quando nel 1912 Balla introdusse Boccioni ad Anton Giulio Bragaglia, questi aveva da poco sviluppato un metodo per catturare il movimento e prodotto una serie di fotografie che, attraverso una tecnica ipersensibile che si basava sul lasciare l’otturatore della fotocamera aperta per alcuni secondi, riuscivano a registrare, a suo avviso, l’essenza interiore delle cose. Con l’aiuto del fratello Arturo, fotografo e militante dell’ambiente cinematografico italiano, l’artista originario di Frosinone aveva dato il via al progetto del fotodinamismo, ovvero a quell’arte della fotografia in movimento la cui intenzione non era quella di coltivare un universo statico e non vitale, come nel caso della fotografia realistica, bensì catturare ed esibire la vibrante essenza del mondo, visualizzando gli stati intermovimentali del moto. A questo tema Bragaglia aveva dedicato il volume dal titolo *Fotodinamismo futurista* (1911), ispirato al *Manifesto Tecnico dei Pittori Futuristi* (1910) e presentato con il supporto finanziario di Marinetti nel 1912 nella Sala Pichetti a Roma.⁵⁷

L’uso e appropriazione della parola “dinamismo” all’interno del suddetto manifesto, e il progetto di “realizzare una rivoluzione, per un progresso, nella fotografia: e questo per purificarla, nobilitarla ed elevarla veramente ad arte”, evidenziarono sin da

⁵⁷ In questo capitolo della mia dissertazione mi concentrerò principalmente sulla figura di Anton Giulio Bragaglia. Per questo motivo, per praticità, quando userò la parola “Bragaglia” mi riferirò esclusivamente al maggiore dei fratelli. È importante sottolineare, però, come l’intera famiglia Bragaglia, originaria della città di Frosinone, fosse molto attiva da un punto di vista artistico ed intellettuale. Grazie alle connessioni con l’industria del cinema italiano, specialmente con la casa cinematografica Cines, di cui il capofamiglia, Francesco, era il direttore artistico, i fratelli Anton Giulio, Carlo Ludovico ed Arturo riuscirono ad entrare in quell’appena nato mondo del cinema, svolgendo attività di regista e fotografo. Arturo, in particolar modo, ebbe un ruolo chiave da un punto di vista tecnico nei procedimenti di sviluppo e stampa delle cosiddette foto “fotodinamiche”, le quali furono utilizzate da Anton Giulio come corredo illustrativo dei propri articoli e saggi teorici, nello specifico del manifesto del *Fotodinamismo futurista*.

subito come le intenzioni artistiche di Bragaglia avessero delle affinità con i principi del movimento marinettiano (FF 1). Non a caso il padre fondatore del futurismo aveva deciso di sovvenzionare il progetto fotografico dell'artista poco dopo averlo incontrato. Tuttavia, anche se questo lo aiutò certamente ad essere accettato dai membri del gruppo, l'inclusione di Bragaglia all'interno della fazione futurista fu problematica e di breve durata, a causa delle forti critiche ed opposizioni da parte soprattutto di Boccioni. Subito dopo la pubblicazione nel luglio 1913 della terza ristampa del *Fotodinamismo futurista* su *Lacerba*, l'artista reggino aveva condannato, infatti, l'arte di Bragaglia per il suo essere presuntuosa ed inutile, totalmente estranea al dinamismo plastico e per questo motivo in grado di rovinare questo importante progetto teorico futurista. In una lettera al gallerista Giuseppe Sprovieri datata 4 settembre 1913, Boccioni esortava a nome di tutti gli amici futuristi a rifiutare ogni contatto con la fotodinamica di Bragaglia, dal momento che questa tecnica si rivelava nient'altro che un'arrogante inutilità, la quale danneggiava le aspirazioni proprie dei futuristi di liberarsi dalla schematica riproduzione della stasi (Poggi 141). Definendo il manifesto del fotodinamismo una "grafomania di un fotografo positivista del dinamismo sperimentale", accostandolo così alla cronofotografia scientifica di Étienne-Jules Marey e di Eadweard Muybridge che invece influenzava all'epoca le opere pittoriche di Balla, Boccioni firmò insieme ai colleghi Russolo, Carrà, Severini, Soffici e Balla un vero e proprio avviso di condanna contro Bragaglia. Il testo fu pubblicato sulla stessa rivista che aveva diffuso il manifesto fotografico ed in esso si ostracizzava il creatore della fotodinamica facendo ricorso alle seguenti parole:

Data l'ignoranza generale in materia d'arte, e per evitare equivoci, noi Pittori futuristi dichiariamo che tutto ciò che si riferisce alla *fotodinamica* concerne esclusivamente delle innovazioni nel campo della fotografia. Tali ricerche puramente fotografiche non hanno assolutamente nulla a che fare col dinamismo plastico da noi inventato, né con qualsiasi ricerca dinamica nel dominio della pittura, della scultura e dell'architettura. (cit. in FE 306-7)

Nonostante le accuse di Boccioni cercassero di infangare il traguardo raggiunto da Bragaglia e soprattutto non riconoscessero la fotodinamica come una nuova forma d'arte futurista, in una cosa l'artista calabrese aveva ragione: il dinamismo delle sue opere era differente, almeno negli obiettivi, da quello espresso nelle fotografie fotodinamiche, e di questo era consapevole lo stesso Bragaglia, il quale affermava, infatti, ad inizio manifesto:

È necessario principalmente distinguere tra dinamismo e dinamismo. V'è il dinamismo effettivo, realistico, degli oggetti in evoluzione di moto reale – che, per maggior precisione, dovrebbe esser definito movimentismo – e v'è il dinamismo virtuale degli oggetti in statica del quale s'interessa la Pittura Futurista. Il nostro è movimentismo, tanto che, se non si fosse voluto precipuamente notare il dinamismo interiore della Fotodinamica, questa avrebbe dovuto dirsi Fotomovimentistica o Fotocinematica (FF 1).

Bisogna tener conto che Boccioni, nell'elaborare le sue teorie artistiche, si era concentrato principalmente sulla resa formale della continuità tra “interno” ed “esterno” e sulla dialettica tra “movimento relativo” e “movimento assoluto” di una figura o di un soggetto nelle sue connessioni con l'ambiente. In una parte del *Manifesto tecnico della pittura futurista* (1910) si leggeva il seguente assunto: “Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza della immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono. Così un cavallo in corsa non ha quattro gambe: ne ha venti [...]” (PCM 23). Sulla base di questo pensiero Boccioni aveva definito la sua visione dinamico-plastica del moto secondo la quale dinamismo e simultaneità, velocità e stati d'animo, erano nient'altro che il modo di far coincidere interno ed esterno, di conciliare idealismo e materialismo fondandosi su un concetto non meccanico del tempo come durata interiore. Il dinamismo della materia non corrispondeva, di fatto, al moto delle cose da un punto o stato A ad uno

B, bensì ad un'essenza spirituale che giustificava il continuo progresso evolutivo (Baldacci 13).

Di conseguenza, essendo il dinamismo concepito in pittura un dinamismo di tipo virtuale, “una concezione lirica delle forme interpretate nell’infinito manifestarsi della loro relatività tra moto assoluto e moto relativo”, ciò che veniva presentato da Bragaglia si trattava, invece, di “movimentismo” (Boccioni, *Pittura e scultura* 149). Avendo ben distinto tra “dinamismo effettivo” e “dinamismo virtuale”, il primo riferito agli “oggetti in evoluzione di moto reale”, il secondo agli “oggetti in statica”, Bragaglia si rifaceva, infatti, al primo, ricreando nelle fotodinamiche il ricordo, o traccia, della sensazione dinamica di un movimento. Questo avveniva non attraverso un breve spostamento o una completa distruzione dei corpi, come nelle fotografie o nelle pitture cronofotografiche, bensì grazie ad una dematerializzazione degli esseri o degli oggetti osservati (FF 2). Analizzando il movimento grazie alla percezione degli stati interstatici, intermovimentali e intermomentali di un gesto, Bragaglia si poneva come obiettivo quello di rendere la traiettoria del gesto, ricercare nuove sensazioni di ritmo, negando i vecchi valori di linea e di colore propri della cronofotografia, ossia di quella tecnica che permetteva di fissare lo svolgimento di un fenomeno in una successione di fotografie scattate a intervalli regolari di tempo (vedi fig. 5.1) (FF 27).

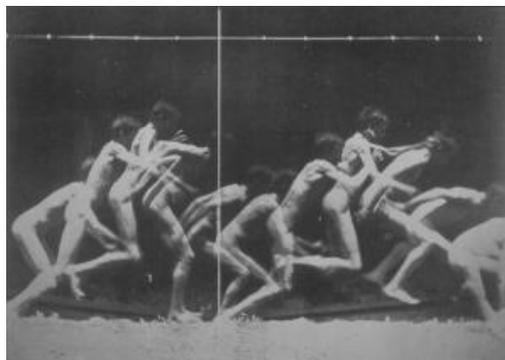


Fig. 5.1
Thomas Eakins, *Doppio salto in lungo* (1885), Franklin Institute, Philadelphia.
Crediti fotografici: Prodger 186.

Parlando di cronofotografia, bisogna dire che Bragaglia conosceva molto bene la tecnica sviluppata da Marey, il quale aveva fatto della fotografia un'arma di cruciale importanza per le sue ricerche di fisiologia. Ossessionato, infatti, dallo studio dei movimenti sia animali che umani, lo scienziato francese aveva progettato in un primo momento uno strumento simile ad un fucile da caccia, il “fotofucile”, grazie al quale riusciva a fotografare 12 volte al secondo un determinato oggetto, dedicando ad ogni immagine un tempo di posa di 1/720 di secondo (vedi fig. 5.2).⁵⁸

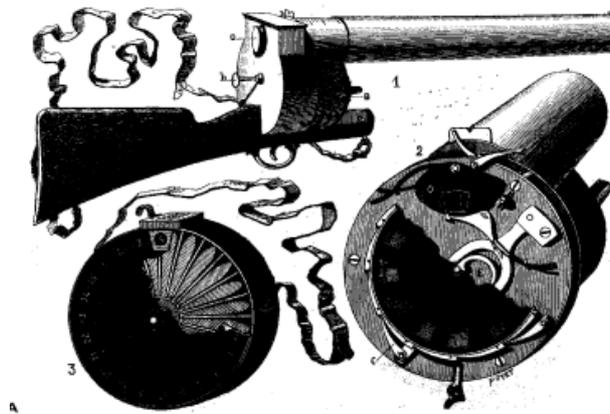


Fig. 5.2

Étienne-Jules Marey, *Le fusil photographique* (1882), *La Nature*
Crediti fotografici: Braun, *Picturing Time* 58.

Successivamente, nel 1887, Marey sostituì tale “arma” fotografica con il cronofotografo a pellicola, uno strumento molto simile ad una macchina da presa, dotato di un otturatore a disco che permetteva la ripresa di 700 immagini al secondo. Grazie a questo nuovo apparecchio egli fu in grado di cristallizzare le varie fasi del movimento su un'unica lastra fotografica, superando così la tecnica utilizzata da Muybridge, il quale fotografava uomini e animali in movimento, riprendendoli da punti di osservazione differenti tramite apparecchi sincronizzati tra di loro (vedi fig. 5.3).

⁵⁸ Sulla rivista *La Nature* del 22 aprile 1882, descriveva così Marey il fotofucile: “Sono riuscito a costruire, con le dimensioni di un fucile da caccia, un apparecchio che fotografa 12 volte al secondo l'oggetto mirato; ogni immagine richiede, come tempo di posa, soltanto 1/720 di secondo. La canna di questo fucile è un tubo che contiene un obiettivo fotografico [...] Quando si tira il grilletto del fucile, il meccanismo si mette in moto” (cit. in Tosi 218).

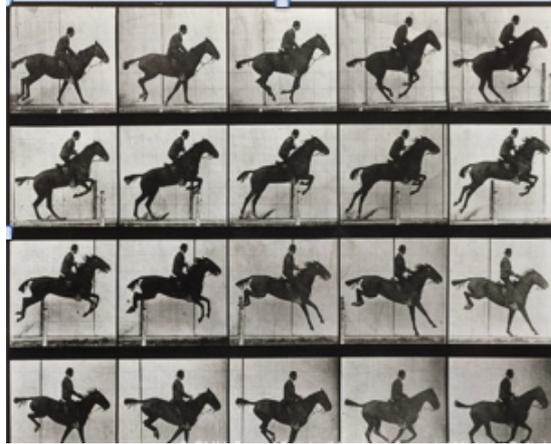


Fig. 5.3

Eadweard Muybridge, *Salto con ostacolo, cavallo nero* (1887), Parigi, Musée d'Orsay.
 Crediti fotografici: Braun, *Picturing Time* 44.

Se le opere di Marey e Muybridge erano riuscite a creare, in ambito fotografico, un linguaggio per la rappresentazione della simultaneità, rompendo quindi con quel codice prospettico che dominava la pittura sin dal Rinascimento, è solo con la fotodinamica di Bragaglia che fu possibile andare oltre la riproduzione sequenziale dei tempi del gesto (Braun, *Picturing Time* 281). Con questa rivoluzionaria tecnica fotografica, infatti, l'artista ciociaro si era proposto non solo di dare la sensazione del movimento, ma soprattutto di *ricostruire* il movimento, come evidente in questa parte di manifesto:

Mentre la Fotodinamica vuol dare il **risultato dinamico** del gesto, cioè la sintesi di traiettoria – ma pure può analizzare minutissimamente ogni spostamento dei corpi in moto e segnare l'azione del tempo, e afferrare anche ciò che accade negli intervalli, porgendo insieme ogni più piccolo valore di traiettoria e ritraendo le figure in quella dematerializzazione che i nostri occhi sentono e che quindi i nostri sensi godono – la cronofotografia non analizza le immagini, è fatta di lontane istantanee brutalmente realistiche, non osserva che la ventesima parte della moltiplicazione dei corpi nello spostamento, non vede la traiettoria che è nostro fine artistico, perché fonte della sensazione dinamica, non porge dematerializzate le figure, non ritrae il ritmo, avendo preso di esso solo rari elementi, e non può dare quindi *alcuna emozione* dinamica, né alcuna vera e propria ricostruzione perché, infine, bisogna ripetere che non è essa rivolta né a quella né a questa. (FF 27)

Le istantanee di Marey e Muybridge avevano uno scopo puramente scientifico e,

limitandosi ad una sequenza di pose frammentate di soggetti in moto, difettavano di espressività ed emotività. Al contrario, le fotografie fotodinamiche di Bragaglia erano il risultato di uno studio più complesso del movimento, attraverso il quale si cercava di rappresentare le emozioni interne, sensoriali e psichiche degli esseri umani, ritraendo “quella parte di movimento che produsse la sensazione, dalla quale ancora palpita, nella nostra coscienza, il ricordo” (FF 6). Esteticamente e concettualmente lontano dalla cronofotografia, Bragaglia ne condannava la meccanicità fotografica nel suo manifesto, considerandola niente più che utile all’insegnamento della ginnastica, e paragonandola ad un orologio le cui sfere seguono solo i quarti d’ora (FF 22). La fotodinamica, o “fotografia trascendentale del movimento”, ricercava invece “la essenza interiore delle cose: il puro movimento”, preferendo “tutto in moto, perché, nel moto, le cose, dematerializzandosi, si idealizzano” (FF 35). Essa non si preoccupava tanto della registrazione dei movimenti del corpo, quanto piuttosto della velocità delle traiettorie eseguite. Per questo, dunque, le fotografie illustravano corpi rarefatti, dissolti nell’arco di uno spostamento, in modo da rappresentare non semplicemente il gesto, ma il movimento in senso assoluto (vedi fig. 5.4).



Fig. 5.4
Anton Giulio e Arturo Bragaglia, *Salutando* (1911).
Crediti fotografici: Greene 101.

Detto ciò, contrariamente a quanto affermato da Boccioni, la cui scomunica sembrava essere più un gesto politico che effettivamente avvalorata da solide basi teoriche, la tecnica sviluppata da Bragaglia rappresentava un procedimento che era molto più di una serie di esperimenti, di limitate conseguenze, di fotografie cristallizzanti il movimento. Essa era qualcosa che andava oltre la statica fotografia positivista, “l’istantanea fotografica o pittorica [che] ridicolmente uccide i gesti vivi contraendoli e immobilizzando uno dei cento mila loro fuggevoli stati” (FF 23). Paradossalmente la fotodinamica si basava su delle idee che, secondo lo storico e critico d’arte italiano Carlo Ludovico Ragghianti, erano diverse sì, ma allo stesso tempo compatibili con il concetto di dinamismo boccioniano, se non altro per la comune concezione dell’immagine.⁵⁹ Spinto da un atto di difesa per proteggere il medium della pittura e da un’avversione a priori nei confronti della fotografia che riecheggiava la posizione di Baudelaire, l’artista reggino fu, infatti, incapace di vedere che le immagini di Bragaglia aspiravano a trasmettere all’osservatore la stessa “sensazione dinamica” propria della pittura futurista.⁶⁰ Ancora più importante, Boccioni non era stato in grado di intuire che la fotodinamica condivideva con l’arte futurista tre aspetti fondamentali: 1) l’influenza ed il superamento della filosofia vitalistica di Bergson; 2) il richiamo all’occulto, in particolare alla teosofia; 3) l’aspetto rivoluzionario e allo stesso tempo primitivo dovuto all’andare oltre la forma artistica corrispondente, imbevuta di staticità e passatismo. Ci dedicheremo, ora, all’analisi di ciascuno dei suddetti punti.

⁵⁹ Ragghianti fu uno dei primi critici a confutare le posizioni dure di Boccioni e a dare validità al manifesto di Bragaglia. Quando, infatti, ricevette l’incarico di organizzare la mostra storica del futurismo per la Biennale di Venezia, mostra che in un secondo momento sarà cancellata per contrasti con l’Ente veneziano, egli richiese che le fotografie fotodinamiche di Bragaglia venissero presentate insieme alle produzioni pittoriche e scultorie futuriste. Questo sottolineava la validità che bisognava attribuire alle fotografie dell’artista di Frosinone, lavori che dovevano essere considerati, quindi, come delle vere opere d’arte.

⁶⁰ I problemi dei futuristi con la fotografia, nel caso specifico di Boccioni, riflettevano una vecchia polemica ottocentesca legata a Baudelaire secondo il quale la fotografia corrispondeva ad una palestra di pittori mancati, senza talento e preparazione. La fotografia dimostrava, infatti, la sua inettitudine all’arte per il fatto di non pretendere da chi la praticava quelle capacità intellettuali e creative proprie del vero artista (Baudelaire 815).

Abbiamo visto ad inizio capitolo che “movimento”, “dematerializzazione”, “sintesi” e “vita” sono alcune delle parole chiave del fotodinamismo bragagliano, processo il cui scopo era rappresentare il movimento “come sublimazione della corporeità attraverso la visualizzazione dell’incorporeo” (FF 17). Nel suo riferirsi al “calcolo infinitesimale del movimento”, alla riproduzione del “flusso”, alla “traccia”, Bragaglia aveva ripreso all’interno del suo manifesto elementi della filosofia vitalistica di Bergson, la quale, circolando in Italia grazie alla pubblicazione dell’antologia *La filosofia dell’intuizione* (1909) curata da Giovanni Papini, aveva influenzato non solo il nostro artista ciociaro, ma anche numerosi altri futuristi, in particolar modo Boccioni. Di fatto, il concetto bergsoniano dell’*élan vital* ebbe un ruolo piuttosto significativo per Bragaglia e questo è ben dimostrato nel suo ripetuto caratterizzare le immagini fotodinamiche come espressione della “vibrazione della vita viva”, dello “spirito della realtà viva”, ed infine de “la vertiginosa espressione lirica della vita, viva rievocatrice della magnifica emozione dinamica di cui incessantemente vibra l’universo” (FF 2; 7; 30).

Nonostante facesse riferimento all’interno del suo manifesto agli studi di Étienne-Jules Marey, ai principi riguardanti il ritmo del moto elaborati dal filosofo inglese Herbert Spencer, e alla definizione data dall’americano William James secondo il quale il movimento era “il fatto di occupare una serie di punti successivi dello spazio, corrispondente ad una serie di movimenti successivi del tempo”, è infatti agli intervalli di Bergson che Bragaglia associava il concetto degli stati intermovimentali (FF 27).⁶¹ Le teorie antipositivistiche del filosofo francese avevano costituito una rottura

⁶¹ È importante sottolineare come la concezione del moto presentata da Bragaglia nel *Fotodinamismo* andasse oltre quella definita da Spencer nell’opera *Primi principi* (1862), dal momento che il filosofo inglese si limitava a concepire il movimento come qualcosa di semplice e finito. Al contrario, Anton Giulio Bragaglia intendeva il moto come qualcosa di infinitamente complesso e in questo si avvicinava, quindi, alle teorie di Bergson, come evidente in questa parte di manifesto: “[...] ogni vibrazione è il ritmo di infinite vibrazioni minori; dato che ogni ritmo è costituito da una quantità infinita di vibrazioni. Se sino ad oggi la conoscenza umana concepiva e considerava il movimento nel suo *ritmo generale*, faceva, per così dire, un’algebra del movimento: considerava questo come *semplice*, come **finito** (Vedi Spencer: I primi principi – Il ritmo del moto) – mentre in vece la Fotodinamica lo ha rivelato e rappresentato **complesso**, portandosi all’altezza di un **calcolo infinitesimale del movimento**” (25).

epistemologica radicale con la visione del mondo scientifico, in particolare con ciò che riguardava la natura del tempo e della materia, dal momento che egli li considerava un' incommensurabile esperienza psichica interiore. Invece che attraverso leggi facenti riferimento a fenomeni esterni naturali, Bergson pensava che i suddetti concetti potessero essere comprensibili solo attraverso l'intuizione umana e il funzionamento interno dell'animo umano (*âme*) e della mente (*esprit*). Tali formulazioni filosofiche avevano interessato, di fatto, Bragaglia e questo è ben dimostrato dalla citazione presente nella sezione 28 del *Fotodinamismo futurista*, nella quale l'artista riporta il seguente passo tratto dalla traduzione di Papini: “Nella mobilità vivente delle cose l'intelletto si preoccupa di segnare delle stazioni reali, virtuali; ossia nota delle partenze e degli arrivi. È tutto ciò che importa al pensiero dell'uomo in quanto semplicemente umano. Afferrare ciò che accade nell'intervallo è più che umano” (FF 28).

Contrariamente alle citazioni di Marey e Spencer presentate nel manifesto per essere in realtà contestate, Bragaglia faceva riferimento alle parole di Bergson non per criticarle, bensì per dare supporto al suo progetto e allo stesso tempo andarne oltre. Il fotodinamismo rappresentava l'espressione artistica che meglio esemplificava la teoria del moto e del tempo propria del filosofo francese. Come afferma Federico Luisetti nel suo articolo “A Futurist Art of the Past” (2015), il fotodinamismo era per Bragaglia un'arte degli intervalli che catturava l'essenza della “mobilità vivente delle cose” e che, afferrando “ciò che accade nell'intervallo di tempo”, si concepiva come manifestazione di quella consistenza enigmatica e fantasmatica propria del cambiamento (3-4). Preoccupato di “rendere ciò che superficialmente non si vede[...], le trascendentali qualità del reale”, il fotodinamismo era in grado di mostrare una visione del moto non accessibile ad occhio nudo, una visione alla quale era possibile accedere grazie a questo particolare tipo di ricerca che andava oltre i limiti dei normali sensi e che, al tempo stesso, era artisticamente

e scientificamente analitica (FF 7; 28). Per questo motivo si può affermare che il fotodinamismo bragagliano si trattava di un'arte "più che umana" e in questo stava il suo superamento nei confronti della filosofia di Bergson. Mentre, infatti, quest'ultimo concepiva gli intervalli come segmenti di durata, i quali a loro volta costituivano delle ineffabili unità psicologiche o spirituali, Bragaglia li vedeva come dei fenomeni topologici, i quali potevano essere realizzati e rappresentati attraverso tecnologie di tipo artistico (Luisetti 3).

In un certo senso, nell'intento di rivelare l'essenza spirituale che di solito non è percepita dall'occhio umano, Bragaglia attribuì al fotodinamismo la capacità di rappresentare l'intangibile avvicinandosi, in questo modo, alle teorie dello scettico Boccioni, il quale scriveva le seguenti parole nel *Manifesto tecnico della pittura futurista*:

La nostra brama di verità non può essere appagata dalla Forma né dal Colore tradizionali. Lo spazio non esiste più: una strada bagnata dalla pioggia e illuminata da globi elettrici s'inabissa fino al centro della terra. Il Sole dista da noi migliaia di chilometri; ma la casa che ci sta davanti non appare forse incastonata nel disco lunare? Chi può credere ancora all'opacità dei corpi, mentre la nostra acuita e moltiplicata sensibilità ci fa intuire le oscure manifestazioni dei fenomeni medianici? Perché si deve continuare a creare senza tener conto della potenza visiva che può dare risultati analoghi a quelli dei raggi X? [...] I vostri occhi abituati alla penombra si apriranno alle più radiose visioni di luce. Le ombre che dipingeremo saranno più luminose delle luci dei nostri predecessori, e i nostri quadri, a confronti di quelli immagazzinati nei musei, saranno il giorno più fulgido contrapposto alla notte più cupa. (cit. in FE 305)

Alludendo alla necessità di sviluppare una potenza visiva simile a quella dei raggi X, essendo la retina soggetta alle proprietà universali di penetrazione della luce cosmica e dinamica, Boccioni si era rifatto alle posizioni dei fisici, i quali riducevano la materia all'energia, e così facendo aveva presentato una pittura basata sulla smaterializzazione dei corpi grazie all'uso di luce e movimento. L'artista reggino aveva dato il via ad un approccio figurativo che andava oltre la tradizionale resa plastica, un metodo che si basava su forme spezzate e colori accesi, grazie ai quali era possibile rendere quella

“sensazione dinamica” che deforma i corpi e l’ambiente intorno all’osservatore. Se per i concetti di libertà ed imprevedibilità, indeterminazione e creatività si era rifatto alla filosofia di Bergson, fu proprio grazie al dato della sensazione e al principio della luce corporea, densa e molecolare che Boccioni era riuscito ad andare oltre lo spiritualismo e coscienzialismo assoluti del filosofo francese, sviluppando l’idea di vibrazione universale. Sposando la visione einsteiniana di energia, e superando di conseguenza il dualismo bergsoniano di materia e movimento, Boccioni credeva, infatti, che tutti i corpi fossero dei simboli persistenti della vibrazione universale, la quale era “sostanzialmente fenomeno luminoso: così a proposito delle ombre ‘leonardesche’ e impressioniste, più luminose delle luci dei nostri predecessori” (Birolli, *Gli scritti editi* 430). La materia e il movimento venivano considerati dei fini riconducibili ad un unico principio, l’etere, e la materia, non più vista come inerzia assoluta, rappresentava un insieme di onde che vibravano a diverse intensità. Di fatto, esaltando la continuità e non riconoscendo la separazione tra i corpi, Boccioni credeva che “le distanze tra un oggetto e l’altro non [fossero] degli spazi vuoti ma delle continuità di materia di diversa intensità” che gli artisti futuristi dovevano rivelare attraverso linee sensibili non corrispondenti alla verità fotografica (“Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste” 51).⁶² Nello stesso articolo, apparso su *Lacerba* il 15 marzo 1913, l’artista reggino sosteneva, inoltre, che alla base della pittura e della scultura futuriste c’era “la percezione di analoghi fenomeni finora occulti” alla sensibilità ottusa degli individui, fenomeni come “le percezioni delle emanazioni luminose del nostro corpo” (51).

⁶² Il principio di continuità dei corpi qui esaltato da Boccioni era condiviso anche dagli altri futuristi, in particolare da Ardengo Soffici, il quale affermava nell’articolo “Raggio” pubblicato su *Lacerba* il primo luglio 1914, ed in seguito ripubblicato sulla rivista teosofica romana *Ultra* con il titolo di “La teosofia nel futurismo”, che i corpi non sono separati l’uno dall’altro, ma che l’intero universo è in realtà un tutto unico, senza interruzione di continuità. Il mondo per Soffici non andava visto come un aggregato molecolare, bensì come un flusso di energia con ritmi diversi. Tale realtà doveva essere ricreata dagli artisti attraverso la loro energia psichica e questa idea, secondo l’artista futurista, aveva condizionato l’interesse degli altri membri del gruppo nel creare ectoplasmi grazie a soggetti sensibili in trance medianica (Chessa 25-6).

Tale affermazione, come del resto il riconoscimento del “mistero biologico della materializzazione medianica” come “una certezza, una chiarezza nell'intuizione del trascendentalismo fisico e degli stati d'animo plastici”, rispecchiava le teorie teosofiche ed antroposofiche, mostrando quindi un substrato decisamente occulto (Boccioni, *Pittura* 329). È, infatti, noto che Boccioni avesse un forte interesse per spiritismo e teosofia e che conoscesse i testi della Besant e di Leadbeater, in particolare il volume *Le forme-pensiero* che, letto assiduamente agli inizi del Novecento soprattutto da artisti interessati alla pittura astratta come Kandinsky, Kupka, Malevich e Mondrian, si era diffuso in Italia nella sua traduzione in francese influenzando la poetica di numerosi scrittori, primo fra tutti Luigi Pirandello. Secondo la tesi centrale del testo teosofico, tutti i pensieri e le emozioni prodotte dagli esseri umani creerebbero delle forme e dei colori sulle quali agiscono le vibrazioni dell'aura che circonda un corpo fisico. Tale aura, basata sull'unione di diversi “corpi”, tra i quali il corpo astrale, generato dalle passioni, e quello mentale, generato dai pensieri, può essere percepita solo dai chiaroveggenti, i quali sono in grado di vedere forme psichiche speciali, le cosiddette forme-pensiero, prodotte dalle vibrazioni dei corpi astrali e mentali. Secondo quanto riportato dalla Besant e Leadbeater, è possibile che le forme-pensiero si muovano e distanzino liberamente dal corpo nel caso in cui l'energia mentale che le produce sia sufficiente. Il colore, la forma e la nitidezza delle forme-pensiero sono date rispettivamente dalla qualità del pensiero, dalla sua natura e dalla chiarezza delle indicazioni fornite dagli individui in seguito ad uno stato di trance.

Detto ciò, considerato quanto esposto da Boccioni durante la conferenza romana dal titolo “La pittura futurista” (1911), conferenza conosciuta solo grazie alla trascrizione del critico d'arte Zeno Birolli nel volume *Altri inediti e apparati critici* (1972), appare piuttosto evidente il debito nei confronti della teosofia da parte dell'artista reggino. Quest'ultimo affermava, infatti, nel suddetto discorso che sarebbe arrivato a breve un

nuovo periodo in cui l'arte pittorica non sarebbe stata più sufficiente. L'immobilità dei dipinti sarebbe diventata qualcosa di antico se comparata al moto frenetico della vita umana. "L'occhio dell'uomo [avrebbe percepito] i colori come sentimenti in sé" ed ai colori moltiplicati non sarebbero stati necessari le forme per essere compresi (*Altri inediti* 11). "Le opere pittoriche [sarebbero diventate] vorticosi composizioni musicali di enormi gas colorati, che sulla scena di un orizzonte libero [avrebbero mosso ed elettrificato] la complessa anima di una folla che non [si poteva] ancora immaginare" (11). La pittura per Boccioni doveva essere, quindi, esoterica e l'uso dei colori come "sentimenti in sé", l'impiego di "gas colorati" elettrificanti l'anima e il legame sinestetico tra i colori e la composizione musicale ne evidenziavano il debito nei confronti della teosofia, in particolar modo con il concetto delle forme-pensiero precedentemente esposto.

Ritornando ora a quanto affermato ad inizio capitolo ed esplicitamente reso nella prima sezione del manifesto bragagliano, è noto che il fotodinamismo venne ispirato dalla pittura dei futuristi, la quale doveva essere dinamica e capace di rendere "l'invisibile che si agita e vive al di là degli spessori", quindi basarsi su una sensibilità amplificata, non convenzionale, proprio come quella dei medium (De Maria e Dondi 62). Nell'intento di dimostrare le infinite possibilità della realtà aperte dall'interpretazione futurista, Boccioni aveva fatto ricorso a fenomeni medianici, forte del suo fascino nei confronti delle sedute della nota medium Palladino, interesse che condivideva non solo con Bragaglia, ma anche con lo stesso Bergson. È importante evidenziare che molto è stato detto fino ad oggi dagli studiosi sulla relazione tra Bragaglia e Boccioni, e soprattutto sulla critica di quest'ultimo alla fotodinamica, ritenuta priva di intuizione poetica e per questo motivo non riconoscibile come forma d'arte. Meno numerosi, ma pur sempre presenti, sono gli studi riguardanti le connessioni tra Bragaglia e Bergson, ultima fra tutti l'interpretazione proposta da Luisetti del fotodinamismo come arte del passato e riflessione artistica

sull'aspetto fantasmatico delle azioni ("A Futurist Art" 9). Minime sono, invece, le analisi sul come l'interesse nei confronti di pratiche esoteriche come spiritismo, teosofia e telepatia abbia influenzato le teorie artistiche sia di Boccioni che di Bragaglia, considerato anche il fatto che lo stesso Bergson, anello di congiunzione tra i due artisti, aveva come i due un singolare rapporto con il pensiero occulto. Focalizziamo ora la nostra attenzione su questo ultimo aspetto.

Conosciuto principalmente per il concetto centrale del suo pensiero, cioè il tempo vissuto, o durata, e per il rapporto tra la mente ed il corpo, la teoria del filtro della percezione e la supposizione che la natura compenetri tutto il mondo, Bergson iniziò a dedicarsi allo studio dei fenomeni paranormali a partire dalla fine dell'Ottocento. Come sottolinea Pete A.Y. Gunter nella sua monografia, la teoria sulla possibilità di fenomeni "non ordinari" come la telepatia o la chiaroveggenza, e la sua spiegazione del perché le persone normalmente non ne siano a conoscenza, non vanno visti come lontani dal pensiero generale del filosofo, soprattutto se comparato con quanto riportato nel saggio *Materia e memoria* (1896) (*Henry Bergson* 141). Nell'analizzare il rapporto tra Bergson e l'occulto per prima cosa bisogna considerare questa sua riflessione: mentre tutti gli individui abitano nello stesso universo, ciascuna persona sperimenta un universo diverso, un universo che è in parte modellato dalla lente assolutamente unica e in continua evoluzione del modo di interpretare il mondo che lo circonda. Tale forma di interpretazione non è uguale in ogni individuo, bensì è influenzata dalle sue esperienze psicologiche pregresse, dalle sue caratteristiche fisiche, dalla sua matrice culturale, dal suo status economico, in altre parole dal fondo dei ricordi, in continuo cambiamento, che si trova in ciascuna persona. Di conseguenza, anche se il modo predominante di essere in sintonia con il mondo e con gli altri avrebbe caratteristiche prevalentemente pragmatiche, considerato quanto appena esposto, è possibile affermare che esistono altri modi di fare

esperienza, i quali, in un certo senso, possono essere considerati non convenzionali (Barnard 284). Come, infatti, affermava Bergson nel volume *La pensée et le mouvant* (1934), tradotto in lingua inglese con il titolo *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics* (1946):

Nothing would prevent other worlds corresponding to another choice, from existing with it in the same place and the same time: in this way twenty different broadcasting stations throw out simultaneously twenty different concerts which coexist without any one of them mingling its sounds with the music of another, each one being heard, complete and alone, in the apparatus which has chosen for its reception the wave-length of that particular station.

[Nulla impedirebbe ad altri mondi corrispondenti ad altre scelte di coesistere nello stesso luogo e nello stesso tempo: in questo modo una ventina di diverse emittenti radio trasmettono simultaneamente venti concerti differenti che coesistono senza che il suono di un concerto si mescoli con la musica dell'altro; ciascun concerto viene ascoltato, completamente e singolarmente, tramite l'apparato che ha scelto di ricevere la lunghezza d'onda di quella particolare stazione]. (45)⁶³

Di fatto, secondo il filosofo, esistono non solo molteplici dimensioni di esperienza, ma anche diversi livelli di realtà, come ad esempio quello quantistico, molecolare, minerale, vegetale, animale e umano. Ciascun livello è in possesso di un unico ritmo temporale, seppur in continua evoluzione, ed esistono innumerevoli livelli di esperienza, o canali di durata, come del resto numerose forme alternative di coscienza. Detto ciò, il fatto che alcune persone dicano di aver sperimentato dei modi “non ordinari” di percezione della realtà, come ad esempio la telepatia o la chiaroveggenza, avrebbe per Bergson una sua valenza. Come sostiene William Barnard nel suo articolo “Turning into Other Worlds” (2012), nell’ultimo periodo della sua vita Bergson si sarebbe interessato in maniera sempre più approfondita a capire la genesi di queste modalità non ordinarie di coscienza, rivelando un interesse teorico nei confronti dei fenomeni paranormali, cioè di quei fenomeni che normalmente passano al di sopra o al di sotto dell’esperienza

⁶³ Traduzione in italiano da me realizzata.

pragmatica degli individui, ma che non sono, in realtà, né irreali né inaccessibili (286). Se il primo articolo sui cosiddetti fenomeni “extra-ordinari”, datato 1886, era più una critica scettica agli esperimenti telepatici effettuati su soggetti ipnotizzati, è importante sottolineare come lo scetticismo iniziale del filosofo si smussò ed evolse con il passare del tempo. Nel 1900, infatti, Bergson decise di entrare a far parte dell’Institut Psychologique Internationale, una società costituitasi in Francia alcuni anni prima di dedicarsi allo studio dei fenomeni paranormali. Facevano parte di questa associazione numerosi studiosi e scienziati di fama internazionale, tra cui i francesi Pierre Janet e Charles Richet, che si occupavano rispettivamente di ipnosi a distanza per mezzo della telepatia e di analisi di sedute spiritiche. In seguito, insieme a Ambroise-Auguste Liébault, Alfred Jules Émile Fouillée e Marie Curie, Bergson aderì anche all’Institut Général Psychologique, ed insieme alla Curie presenziò come osservatore esterno ad alcune sedute spiritiche della Palladino.

È interessante notare che il filosofo francese, come del resto Bragaglia e Boccioni, conosceva molto bene il lavoro della famosa medium italiana. Tra il 1905 e il 1906, infatti, egli aveva partecipato ad almeno quattro sedute, con l’obiettivo di valutare le presunte capacità di telecinesi della Palladino. Secondo quanto riportato da Robert Grogin, Bergson aveva assistito a diversi fenomeni misteriosi e sorprendenti causati dalla medium. Alcuni esempi: durante una seduta della Palladino vari testimoni, tra cui Bergson e Curie, affermarono di aver visto chiaramente un braccio scuro apparire accanto a una tenda e toccare ripetutamente con forza un uomo sulla spalla. In un altro incontro in cui tutti i partecipanti erano seduti attorno ad un tavolo con le mani ben visibili, la Palladino chiese a Bergson di controllarle da vicino le ginocchia sotto il tavolo. Poco dopo il tavolo si alzò improvvisamente in aria, nonostante Bergson avesse tenuto sempre stretta la mano della Palladino durante tutto il tempo che il tavolo stava levitando (*The*

Bergsonian Controversy in France 52).

Differentemente dalla sorella, la quale si era dedicata all'occulto dopo il matrimonio con uno dei leader inglesi dell'ordine esoterico del Golden Dawn, Bergson ebbe un rapporto cauto e delle opinioni piuttosto divergenti nei confronti delle esperienze medianiche. Se a volte era certo, infatti, che la Palladino stava cercando di ingannare i ricercatori, altre volte era altrettanto sicuro che alcuni dei fenomeni osservati, soprattutto di telepatia, erano così straordinari da non avere spiegazioni razionali. Nello specifico, come affermato in un'intervista del 1910 con l'artista francese George Meunier, Bergson era fortemente convinto della veridicità della telepatia, pratica che cita e difende durante la sua famosa conferenza dal titolo "Phantasms of the Living and Psychical Research", avvenuta il 28 maggio del 1913 (Barnard 288). Presentato alla Society for Psychical Research di Londra, organizzazione di cui era diventato presidente nel 1913, tale discorso criticava la scienza moderna per la sua posizione miope nei confronti sia dei fenomeni psichici che dei cosiddetti fenomeni paranormali, nello specifico la telepatia e la chiaroveggenza. Secondo Bergson, gli scienziati tendevano a cercare delle prove differenti dall'analisi di questi eventi, i quali venivano esaminati grazie a metodi statistici, che di conseguenza portavano a risultati equivoci. L'analizzare solo ciò che poteva essere misurato era, di fatto, una grave lacuna. Bisognava guardare anche a ciò che non era quantificabile in termini matematici standard, come ad esempio la vita mentale o le apparizioni, le quali considerava immagini di persone viventi che comparivano ad un'altra persona nel momento in cui questa sperimentava qualcosa di eccezionale o di fatale. Parlando di apparizioni, che definiva anche con il termine di "allucinazioni veritiere", Bergson, infatti, affermava che

un'allucinazione veritiera – l'apparizione di un infermo di un moribondo a un parente o a un amico che abita molto lontano, forse agli antipodi – è un fatto che, se è reale, esprime senza dubbio una legge analoga alle leggi fisiche, chimiche e biologiche. Ipotizzo, per un istante, che questo

fenomeno sia originato dall'azione di una coscienza sull'altra, che le coscienze possano comunicare senza un intermediario visibile e che esista la "telepatia", come la chiamate voi. Se la telepatia è reale, di conseguenza è un fatto suscettibile di ripetersi indefinitamente. Mi spingo un po' più lontano: se la telepatia è reale, è possibile che operi in ogni momento e in tutto il mondo, ma con un'intensità troppo lieve per essere riscontrabile [...] se la telepatia è reale è anche naturale, e quando ne conosceremo i requisiti non sarà più necessario attendere un "fantasma di un vivente" per ottenere l'effetto telepatico. (*Fantasmismi* 77-83)

Riassumendo, nel riconoscere la telepatia e altre manifestazioni paranormali come fenomeni possibili e naturali, e criticando l'atteggiamento di gran parte della scienza moderna, la quale si era limitata a studiare solo ciò che poteva essere misurato in maniera pragmatica, Bergson aveva evidenziato un limite nell'approccio alla realtà e la necessità di revisionare l'eziologia di una vasta gamma di esperienze non ordinarie. A suo avviso, il motivo per cui in molti casi le persone erano ignare delle influenze paranormali sarebbe da ricollegarsi al fatto che l'essere umano era strutturato sia fisicamente che psicologicamente in modo da respingerle. Tali influenze, però, ad esempio le comunicazioni telepatiche, non erano da ritenersi delle manifestazioni discontinue, bensì una presenza diffusa in natura paragonabile alle onde radio o ai raggi X (Gunter 142). Come questi ultimi, la cui esistenza fu scoperta alla fine del XIX secolo portando ad una rivoluzione in ambito scientifico, esse richiedevano una forma di sensibilità che andava al di là della gamma ordinaria dei sensi umani, e in questa visione notiamo delle forti analogie sia nei riguardi del pittore e teorico Boccioni, che del "più che fotografo" Bragaglia.⁶⁴

Come si è ampiamente discusso nei capitoli precedenti e nell'introduzione di questa dissertazione, infatti, uno degli obiettivi principali di Boccioni, e dei futuristi in

⁶⁴ Dal momento che Bragaglia non si definiva un fotografo nel manifesto del fotodinamismo, ho preferito usare il termine in maniera figurata. Inoltre, a detta del fratello Carlo Ludovico in un'intervista rilasciata nel 1986 ed inserita nel catalogo della pinacoteca comunale di Ravenna intitolato *Il laboratorio dei Bragaglia*: "Anton Giulio non ha mai fatto una fotografia in vita sua, non sapeva nemmeno cosa fosse una macchina fotografica, però con la sua intelligenza, con il suo spirito, ebbe subito il lampo, la grande trovata e scrisse quel libretto" (Scimé 15).

generale, era quella di dare il via ad una generazione di intellettuali in grado di andare oltre i limiti dei propri organi percettivi, portando alla nascita di una nuova arte del futuro in cui l'istinto e il credere nell'esistenza di forze irrazionali ne avrebbero costituito la base. Influenzato dalle scoperte scientifiche dell'epoca, in particolar modo da applicazioni rivoluzionarie come i cosiddetti raggi di Rontgen, l'artista reggino progettò il perfezionamento ed il potenziamento della sensibilità umana, auspicando l'abilità di andare al di là della realtà fenomenica delle cose. Figure come il poeta, lo scrittore, il pittore dovevano sviluppare delle proprietà fortemente medianiche e per di più, come affermato nel *Manifesto tecnico della pittura futurista*, dovevano diventare "i Primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata" e, in quanto primigeni, "rendere l'invisibile che si agita e che vive al di là degli spessori" (PCM 26; Birolli, *Gli scritti editi* 120).

Sulla base di quanto riportato in queste ultime due citazioni, è importante notare come per Boccioni gli artisti futuristi dovessero mostrare, nella ricerca di ritrarre l'irrappresentabile e di elevarsi ad emblema di un istinto e di una giovinezza all'epoca dimenticati, delle caratteristiche simili a quelle dei primitivi. Come evidenziato dalle ricerche antropologiche condotte a partire dai primi anni del Novecento da studiosi come Lévy-Bruhl, Marcel Mauss e Levi-Strauss, infatti, una delle peculiarità dei cosiddetti primitivi era quella di avvertire e concepire l'esistenza di fenomeni non ordinari della realtà, facendo ricorso ad istinto e ad irrazionalità. In questo modo i primitivi rispondevano a quelle lacune evidenziate dalle teorie precedentemente esposte di Bergson, secondo il quale, appunto, la maggior parte delle persone tendeva ad avere una conoscenza limitata della realtà a causa di un atteggiamento che privilegiava un approccio pragmatico alle cose.

Considerando quest'idea di un ritorno ad uno stato di intuizione primordiale, il

fatto che Boccioni mostrasse un forte interesse nei confronti di pratiche esoteriche come lo spiritismo e la teosofia, da sempre ritenute illogiche e basate su una forma di istinto primitivo, avvalorava la posizione appena presentata secondo la quale i futuristi erano in continua ricerca di affermazione e di sperimentazione di nuove forme di sensibilità non razionali. Nonostante la pungente opposizione mostratagli, è importante sottolineare, inoltre, che Boccioni condivideva tale passione non solo con gli altri appartenenti del gruppo, ma soprattutto con il “non futurista” Bragaglia. Questi, infatti, insieme a Fortunato Depero, Julius Evola ed Enrico Prampolini, era solito partecipare a sedute spiritiche organizzate a casa di Balla e agli incontri organizzati dall’associazione esoterica Gruppo Roma, la quale promuoveva lezioni di antroposofia e teosofia che discutevano l’esistenza di un mondo parallelo, invisibile e nascosto agli ordinari sensi umani. Di fatto, il Gruppo Roma, come del resto Balla, con il quale aveva instaurato dei rapporti molto intensi basati su uno scambio osmotico di idee e di stima, aveva avuto un ruolo importante nella formazione esoterica di Bragaglia.⁶⁵ Grazie alla lettura di testi come *l’Iside svelata* (1877) e *Le forme-pensiero*, nei quali si parlava dell’esistenza di un universo invisibile situato al di là dell’ordinaria percezione fisica, il creatore della fotodinamica era stato esposto alle teorie dell’etere e del piano astrale, che all’epoca erano diventate oggetto di studio anche in ambito scientifico, come evidente in questa parte di prefazione de *Le forme-pensiero*:

Man mano che la conoscenza si accresce, l’atteggiamento della scienza nei confronti del mondo invisibile subisce sensibili modificazioni [...] L’etere

⁶⁵ Bisognerebbe dedicare un capitolo a parte sulla stretta relazione tra Bragaglia e Balla, il quale viene definito nel primo opuscolo sulla fotodinamica futurista come lo “scopritore del modo di rappresentare il movimento e maestro di tutto”, oltre a “primo osservatore” delle modifiche che la luce, il colore ed il movimento apportano “alla materia moltiplicandone l’aspetto vero [...] ciò che la Fotodinamica dimostrò” (FF 169). Curioso, a detta di Maurizio Calvesi, è il fatto che Bragaglia, nonostante un’analisi accurata della temporalità delle sue opere e di quelle di Balla, attribuisse a quest’ultimo la precedenza sullo studio della dematerializzazione, quando in realtà è evidente che opere come *Il violinista* (1912) o *l’Auto-stato d’animo* (1920) riflettono le teorie della scomposizione del movimento del suo fotodinamismo (FF 172-3). Questione della priorità a parte, quello che è importante rilevare, al fine di questa tesi, è il ruolo fondamentale ricoperto da Balla non solo nella formazione artistica di Bragaglia, ma anche in quella esoterica.

fa parte ormai integrante del territorio scientifico, e non è più una semplice ipotesi [...] I raggi Rontgen hanno trasformato alcune delle antiche idee a proposito della materia, mentre il radio le ha rivoluzionate ed ha trascinato la scienza vera al di là delle frontiere dell'etere fino ai confini del mondo astrale. (Besant e Leadbeater 3-4)

Che Bragaglia fosse a conoscenza delle teorie teosofiche della Besant emerge in maniera chiara dall'analisi dell'articolo "I fantasmi dei vivi e dei morti", pubblicato nel 1913 sulla rivista *La cultura moderna: natura ed arte* e successivamente ristampato in *Humanitas* nel 1914.⁶⁶ Citando personaggi importanti della letteratura occultistica e scientifica come Blavatsky, Papus ed Alexander Aksakov, Bragaglia allude in questo saggio esplicitamente alle filosofie indiane e allo spiritismo americano, oltre a presentare in maniera dettagliata la sua teoria della pluralità dei corpi che caratterizzava l'identità di ciascun individuo. Simile a quanto esposto da Besant e Leadbeater nel libro *Le forme-pensiero*, Bragaglia credeva, infatti, che gli esseri umani, combinazione di materia e spirito, fossero dotati di un corpo plurimo. Oltre al corpo fisico che rappresenta ciò che si conosce in maniera empirica e che si riesce solitamente a vedere, esisterebbero altri tre tipi di corpi alla base del cosiddetto spirito: il corpo eterico, che fornisce il corpo fisico dell'energia vitale ed è esattamente il suo doppio; il corpo astrale, che è sentimentale, irrazionale, e forza istintiva; e il corpo mentale, che è puro pensiero ("I fantasmi dei vivi" 756-7).

A differenza del corpo fisico, che in caso di morte perde subito di vitalità, gli altri tre tipi di corpo si spegnerebbero in momenti differenti, ultimo fra tutti quello mentale. L'anima "nuda e sola, ma cosciente del suo passato e del suo futuro" si reincarnerebbe poi in un nuovo corpo mentale, astrale, eterico e fisico, dando inizio così ad un nuovo ciclo vitale (757). Di fatto, se in tale affermazione appare piuttosto evidente l'interesse di Bragaglia nei confronti della metempsicosi, teoria in cui credeva anche Boccioni, è in ciò

⁶⁶ È importante porre l'accento, a mio avviso, su questa precisazione, dal momento che la maggior parte dei testi di critica riportano l'articolo come pubblicato su *Humanitas* nel 1914, quindi dopo "La fotografia dell'invisibile", apparso invece nel dicembre del 1913.

che viene esposto più avanti nell'articolo che si può vedere il debito del padre della fotodinamica nei confronti dello spiritismo. Bragaglia affermava, infatti, che l'anima, nel passaggio a corpo eterico, aveva la possibilità di esteriorizzarsi, rivelarsi, come avveniva ad esempio durante le sedute spiritiche. Tali manifestazioni, o stereosi, erano possibili non solo al momento della morte, ma anche quando un individuo era in vita, acquistando spesso delle forme identiche a quelle del corpo fisico. Quello che colpisce nella spiegazione delle suddette stereosi è che Bragaglia credeva che il corpo astrale dei medium potesse acquistare la forma delle suddette anime, le quali, quando ancora non esteriorizzate, erano visibili "ai chiaroveggenti, in un aspetto amorfo, vaporoso, lievemente luminoso, violaceo" (759). Nel momento del cosiddetto sdoppiamento, il medium cadrebbe in uno stato di trance della durata di mezz'ora o un'ora o due, durante il quale il corpo eterico, insieme a quello astrale, cioè il doppio, si manifesterebbe partendo dal fianco sinistro del veggente.⁶⁷ Spesso il medium (nel testo si includono anche gli estatici religiosi, i sensibili ed i morenti) al termine dello sdoppiamento avverte un forte senso di stanchezza, di vuoto, e questo è confermato anche dal fatto che il suo peso si riduce molte volte della metà, come evidente in questa esperienza vissuta da Bergson durante una seduta della Palladino: "For example, during one séance Palladino reported that she felt herself becoming physically lighter and asked that her claim be checked using the scale that, fortunately, was present at the séance. (Her claim was subsequently verified). [Per esempio, durante una seduta spiritica la Palladino affermò di sentirsi fisicamente più leggera e chiese di essere controllata usando una bilancia, che era fortunatamente presente alla seduta. (La sua richiesta fu di conseguenza verificata)]

⁶⁷ È interessante sottolineare come anche nel caso degli studi sugli sciamani si parla di "doppio" come di quella parte ignota presente in tutti gli uomini, ma che solo alcuni iniziati sono destinati ad incontrare per un breve istante. Nello specifico, gli sciamani messicani descritti nei libri di antropologia parlano del *Nagual* come di un animale totemico nel quale lo sciamano può trasferire la sua identità, diventando una specie di "doppio energetico". Per un ulteriore approfondimento si legga *Shamans/neo-Shamans: Ecstasy, Alternative Archaeologies, and Contemporary Pagans* di Robert Wallis.

(Barnard 287).⁶⁸

Riportando le posizioni del dottor Donald Mire Nab, collaboratore della rivista occultista parigina *L'Initiation* (1893), del fotografo francese Louis Darget e della madre della teosofia Blavatsky, Bragaglia scriveva che il corpo mentale, o pensiero, poteva essere fotografato, a differenza dei corpi eterici che, invece, difficilmente si mostravano condensati in modo tale da essere fotografabili e palpabili. A sostegno di questa sua posizione, in un articolo successivo pubblicato su *Humanitas* dal titolo “La fotografia dell’invisibile” (1913), Bragaglia metteva in discussione, infatti, con un sottile sillogismo i risultati di una coppia di fotografi spiritici di Bordeaux conosciuti solo con i nomi di Mesnard e Plomb, i quali avevano realizzato, pare, un apparato fotografico capace di imprimere su lastra le radiazioni provenienti dai fantasmi, quindi l’invisibile. Andandosi ad aggiungere alle critiche rivoltegli dallo spiritista francese Guillaume Fontenay e da Jean Mondeil, Bragaglia accusava i due fotografi di essere degli imbroglioni. Con un’analisi accurata del perché era necessario o meno il buio per fotografare i fantasmi, il teorico del fotodinamismo contestava il fatto non solo che Mesnard e Plomb ritenessero possibile riprodurre su lastra la stereosi di fantasmi solo tramite medium, essendo questi necessari a fornire le molecole per renderli visibili, ma soprattutto che essi mostrassero nelle loro fotografie spiritiche delle figure totalmente immobili. Scriveva, infatti, a riguardo l’artista nell’articolo:

E, come abbiamo veduto, poiché la stereosi già in se stessa possiede quella tal fioca luce prodotta dalle vibrazioni della sostanza *quasi materia* – sapendo noi che, se l’occhio umano è più sensibile della lastra, questa, pure, può fissare delle vibrazioni eteriche che l’occhio nostro non scorge – forse potremmo ammettere la possibilità di fotografare quelle luci e di realizzare la fotografia dell’Invisibile. Ma quelle luminosità hanno forma? Non pare. D’altra parte i signori Mesnard e Plomb mostrarono delle *figure*. E son sempre immobili quelle luminosità?

⁶⁸ Traduzione in italiano da me realizzata.

Se si muovono affermo che è assolutamente impossibile che una lastra se ne impressioni. Questo perché sappiamo bene quanta luce occorra per ritrarre gli oggetti in movimento. (284)

Le fotografie di Mesnard e Plomb, di cui però non c'è testimonianza visiva negli scritti di Bragaglia a differenza di quelle di Enrico Imoda o di Richet, venivano contestate, quindi, principalmente per la tecnica adottata, come del resto venivano contestate ne "I fantasmi dei vivi e dei morti" le fotografie dei fantasmi realizzate durante alcune sedute spiritiche (vedi fig. 5.5).⁶⁹



Fig. 5.5

Fotografia spiritica affermata autentica (Duplice impressione).
Crediti fotografici: Bragaglia, "I fantasmi dei vivi e dei morti" 760.

Per spiegare la sua teoria della pluralità dei corpi, Bragaglia aveva fatto ricorso nel suddetto articolo ad una serie di fotografie occulte, le quali aveva diviso in due gruppi, quelle "autentiche" e quelle "false". Nel primo gruppo l'artista aveva inserito una serie di immagini di medium in trance, di fantasmi velati e di materializzazioni (vedi fig. 5.6), alle quali aveva opposto altrettante fotografie rappresentanti il fenomeno della sdoppiamento, realizzate, in realtà, attraverso una pratica basata sulla doppia esposizione e su delle immagini sovrapposte.

⁶⁹ Le foto scattate dal dottor Imoda, soprattutto quelle riguardanti apparizioni medianiche avvenute durante le sedute spiritiche della famosa medium Lidia Gazzera, ebbero una funzione importante per il volume di Lombroso dedicato ai fenomeni ipnotici e spiritici.



Fig. 5.6

Il vivo e florido fantasma coperto da un elmo. (Fot. spiritica autentica).
Crediti fotografici: Bragaglia, "I fantasmi dei vivi e dei morti" 756.

Per mettere in evidenza l'inattendibilità di queste fotografie, Bragaglia stesso aveva organizzato delle sedute spiritiche e stampato, con l'aiuto naturalmente del fratello Arturo, delle immagini di materializzazioni utilizzando gli stessi mezzi tecnici adottati dai suddetti fotografi (vedi fig. 5.7).



Fig. 5.7

In mezzo il trasparente corpo astrale di un soggetto sdoppiato, si va condensando poco a poco presso il proprio doppio in trance (Trucco di fot. spiritica).

Crediti fotografici: Bragaglia, "I fantasmi dei vivi e dei morti" 763.

Le fotografie autentiche, a detta dell'artista, per assurdo risultavano essere meno suggestive di quelle truccate, nelle quali si era cercato "di rendere lieve, volatile, spirituale, la stereosi del fantasma" e "fatto apparire lo spettro vestito di veli come... gli uomini vogliono che gli spiriti siano" nel caso dei fenomeni di sdoppiamento ("I fantasmi dei vivi e dei morti" 764). Il risultato è senza dubbio discutibile, come discutibile è credere o meno che le fotografie riportate nel saggio come autentiche siano effettivamente reali. Di questo sembra esserne consapevole anche Bragaglia, che, infatti, scrive alla fine dell'articolo:

Le fotografie che riproduciamo, sono, in parte, dei trucchi e, in parte, fotografie spiritiche autentiche, le quali, spesso, son meno convincenti dei trucchi.

Quelle dell'Imoda sembrano proprio eseguite certe volte con una figura di oleografia, ritagliata e attaccata sopra un cartone e certe altre con delle bambole di porcellana – cosa che anche il prof. Richet riconobbe – pur sforzandosi dopo ad argomentare lungamente, volendo dimostrare il contrario.

Le altre di Villa Carmen, non ostanti anche qui, le polemiche e le dimostrazioni del prof. Richet, hanno sempre anch'esse il difetto enorme che è quello di mostrare un fantasma troppo uomo vivo, caldo, roseo, respirante. (764)

Concentrandoci esclusivamente su quest'ultima citazione, si potrebbe opinare che non solo Bragaglia mettesse in discussione il lavoro dei cosiddetti fotografi spiritici, ma che dubitasse anche dell'esistenza di manifestazioni ectoplasmiche. Considerato il suo fascino nei confronti di dottrine come la teosofia e le filosofie orientali, la sua partecipazione attiva a sedute spiritiche, e il suo interesse panteistico che lo porterà a curare la rivista "La ruota" nel 1915, tale posizione sarebbe da confutare sulla base anche di queste sue parole: "Il fantasma, poi, più che ogni corpo di essere vivente è luminoso per quella polarità magnetica irradiantesi che viene detta dai teosofi *aura* e pare costituita dai raggi Roentgen, da cui la possibilità delle fotografie e la radiosità delle mani fluidiche" ("I fantasmi dei vivi e dei morti" 764). Allo stesso tempo, però, Bragaglia afferma alla fine dell'articolo che "è... curioso, ma gli spiriti, spesso sono proprio come li

sognavamo noi, fanciulli! E con questo, ora, naturalmente non abbiamo inteso di affermare nulla” (764).

Sulla base di quanto appena citato sembrerebbe, quindi, che l’artista avesse una posizione in un certo senso ambigua nei confronti dell’esistenza o meno dei “fantasmi”, come ambigue e discordanti sono anche le interpretazioni dei vari studiosi che si sono cimentati nell’analisi di quest’ultima parte di testo, un esempio fra tutti Francesco Galluzzi, che parla di “fideistica convinzione [di Bragaglia] nell’esistenza dei ‘fantasmi’”, e Maurizio Fagiolo dell’Arco che non ne riconosce, invece, la fede (*Fantasma moderni* 65). Reale o meno che sia la credenza di Bragaglia riguardo a questo punto, quello che è certo è che l’artista era fortemente scettico sull’attendibilità scientifica delle tecnologie delle spettrale dell’epoca. Alle fotografie spiritiche dei francesi Mesnard e Plomb egli opponeva, infatti, la fotodinamica, la quale anche se si rifaceva ad interessi analoghi, nello specifico il “rendere ciò che superficialmente non si vede”, era in realtà diversamente motivata, come del resto basata su un uso della tecnica di esposizione totalmente differente (FF 7).

Elevando la fotografia ad una vera e propria forma d’arte che superava “la pedestre riproduzione *fotografica* del vero immobile”, Bragaglia aveva creato delle immagini che evocavano aspetti sia del tangibile sia dell’etereo, cogliendo tutto ciò che era “indicibile e inafferrabile”, di conseguenza “quelle trascendentali qualità del reale” (FF 1; 7). Come scrive Tom Gunning nel suo saggio “To Scan a Ghost” (2007), le fotodinamiche possedevano una condizione ontologica ossimorica, dal momento che oscillavano tra visibilità ed invisibilità, presenza ed assenza, materialità ed immaterialità (99). Mettendo da parte l’illusionismo naturalistico proprio delle correnti artistiche precedenti, la tecnica bragagliana permetteva di impressionare non più il movimento così come appariva ad occhio nudo, bensì quei fenomeni che eludevano la retina, come una

specie di microscopio o di raggi di Roentgen. Distruggendo la materialità dei corpi attraverso il moto e la luce, la fotodinamica rendeva quindi ciò che superficialmente non si vede, ed è in questa frase che si racchiudono le due fondamentali polarità proprie del fotodinamismo futurista. “Ciò che non si vede”, il riuscire a vedere “*attraverso, in*” rimandano, infatti, non solo ad una prospettiva scientifica, legata appunto all’analisi microscopica degli spostamenti molecolari, ma anche a quel quid spirituale nel quale convergono motivi sia del pensiero bergsoniano che della filosofia teosofica (Calvesi, FF 190). Non bisogna dimenticare, infatti, che Bragaglia pensava che l’individuo fosse costituito da un corpo plurimo, combinazione di materia e spirito, a sua volta caratterizzato da tre tipi di corpi differenti. “Quando una persona si alza,” affermava l’artista “la sedia è piena della sua anima” (cit. in Toop 71). Credendo come i teosofi che l’anima lasciasse delle tracce negli spazi non più abitati dall’involucro del corpo fisico, si potrebbe guardare alla fotodinamica, quindi, come anche a quella tecnica “più che umana” in grado di catturare e registrare le tracce di quei movimenti e di quell’aurea luminosa che ciascun corpo generalmente proietta al di fuori dei propri contorni. Le fotodinamiche di Bragaglia rivelavano “una diafanità singolare, simigliantissima a quella delle fotografie radiosopiche” e mostravano delle immagini “spettrali” le quali non erano assolutamente immobili, ma al contrario puro movimento (FF 54). Di conseguenza, ritratti fotodinamici come *Il fumatore – il cerino – la sigaretta* (1911) o *Giovane che si dondola* (1912) (vedi fig. 5.8, 5.9) non assomigliavano assolutamente alla fotografia dei fantasmi, bensì erano un’evocazione consapevole delle teorie teosofiche, così come un’illustrazione dei principi spiritualisti riguardanti la coesistenza dei corpi materiali ed immateriali (Moure Cecchini 496).



Fig. 5.8

Anton Giulio e Arturo Bragaglia. *Il fumatore – il cerino – la sigaretta* (1911).
Crediti fotografici: Greene 99.



Fig. 5.9

Anton Giulio e Arturo Bragaglia. *Giovane che si dondola* (1912).
Crediti fotografici: Bragaglia, *Fotodinamismo futurista* 69.

In conclusione, la fotodinamica di Bragaglia non è etichettabile né come fotografia dei fantasmi, né come fotografia di stampo positivista. Rappresentando una potenziale tecnologia multiforme che contribuiva alla creazione di una nuova forma di leggere la realtà, un'arte degli intervalli che permetteva la visualizzazione di ciò che accade negli “stati intermovimentali del gesto”, essa si presentava come una forma artistica rivoluzionaria, “primitiva”, la risposta alle critiche futuriste alla staticità delle istantanee, a quella fotografia alla quale “non è stato mai possibile di dare né meno *il*

concetto: l'idea generale, del moto" (FF 8). Nel suo essere innovativa e distruttiva delle tecniche del passato, la tecnica bragagliana rifletteva il comune leitmotiv del movimento marinettiano e, quindi, contrariamente alla quanto affermato da Boccioni, essa era al 100% futurista. A questo va ad aggiungersi il fatto che la fotodinamica non solo mostrava molti aspetti delle filosofie estetiche ricercate dalla pittura futurista, ma condivideva con questa anche numerose idee esoteriche, ad esempio il credere nelle forze dell'etere, nell'invisibile e nell'incorporeo. Similmente a Boccioni che affidava all'intuizione dell'artista il compito di rendere "plastico, concreto, quello che finora era considerato incorporeo, implasmabile, invisibile", Bragaglia mirava, infatti, a conferire allo sguardo meccanico della macchina fotografica il potere di andare oltre la mera rappresentazione del mondo dei sensi (*Pittura e scultura* 218). Di conseguenza, con il suo obiettivo di ritrarre l'imponderabile attraverso lo sviluppo di una nuova forma di sensibilità, Bragaglia si avvicinava, come gli altri futuristi, all'artista primitivo, il quale, come già largamente esposto nei capitoli precedenti, mirava a rendere visibile ciò che normalmente è invisibile. Detto questo, considerata la definizione già ampiamente dibattuta del termine "primitivo" per Boccioni, inteso non come un ritorno ad un passato bensì come al grado zero, vergine, primordiale di un nuovo futuro, si può affermare che la fotodinamica di Bragaglia rappresentò un esempio di progetto artistico primitivo, una forma "esoterica" di arte visiva in grado di "rendere ciò che superficialmente non si vede".

CONCLUSIONE

Quando Marinetti pubblicò nel 1909 su *Le Figaro* il manifesto fondatore del futurismo, egli diede inizio non solo ad una rivoluzione poetica che esaltava l'amore per il pericolo, il progresso, la velocità e la tecnologia, liberandosi di quei retaggi che la vecchia cultura accademica e passatista imponeva, ma allo stesso tempo pose le basi per l'affermarsi di un'avanguardia artistica poliespressiva, promotrice di un disegno superomistico in cui scienza e tecnologia ne rappresentavano la chiave di lettura.⁷⁰ Per lungo tempo la critica ha considerato le implicazioni estetiche, culturali e sociali di questo movimento pionieristico con poca simpatia, a causa soprattutto del suo culto per la guerra, della sua associazione con il fascismo e del sessismo di Marinetti. A questo proposito, fa sorridere un intervento di una studentessa durante una presentazione accademica per un posto di lavoro in un'università statunitense secondo la quale era inconcepibile che io, in quanto donna, potessi trovare interesse nello studiare un movimento artistico e letterario così poco rispettoso dei valori femminili. Anche se Marinetti considerava la donna come un gigante immortale dall'origine puzzolente e, conseguentemente, il simbolo della terra che si doveva abbandonare, in realtà,

⁷⁰ Mi sembra doveroso ricordare che, nonostante la maggioranza dei testi facciano risalire la nascita del futurismo alla pubblicazione del "Manifeste du futurisme" su *Le Figaro* di Parigi il 20 febbraio 1909, una prima bozza del manifesto era stata già pubblicata settimane prima sul quotidiano bolognese la *Gazzetta dell'Emilia*. Naturalmente, la vetrina parigina assicurò al movimento di Marinetti una maggiore visibilità; per questo motivo la si considera come il momento chiave della nascita di questa importante avanguardia italiana. Da un punto di vista storico, però, considero necessario elencare le numerose uscite del manifesto sui quotidiani italiani, come *Il Pungolo* di Napoli, la *Gazzetta di Mantova*, l'*Arena* di Verona, *Il Piccolo* di Trieste e *Il Giorno* di Roma, in un periodo compreso tra il 5 e il 16 febbraio del 1909, quindi antecedente a quello della pubblicazione sul quotidiano parigino. Per maggiori informazioni a riguardo si consulti Guerri 67.

nella vita reale, egli aveva dimostrato stima intellettuale per numerose donne futuriste, prima fra tutte sua moglie Benedetta (PCM 237).⁷¹ Con ciò, non voglio giustificare la veridicità o meno della critica all'impostazione maschilista dell'avanguardia marinettiana. Al contrario, vorrei sottolineare come il futurismo italiano fosse caratterizzato da numerosi paradossi. Se da una parte, infatti, si mostrava come un movimento prevalentemente misogino, dall'altra aveva al suo interno numerose partecipanti femminili; se glorificava la macchina come strumento per una nuova arte del futuro, allo stesso tempo ne criticava l'uso nella fotografia e nella cinematografia; se esaltava la scienza "agile, [...] ignotofila, sicurezzofoba, avventurosa, scopofoba" come prefiguratrice di nuovi orizzonti tecnologici e spirituali, al contrario rimproverava alla scienza "pedantesca, professorale, [...] sicura, meticolosa, pachiderma" il restare ancorata ad un passato di logica e razionalità (cit. in FE 328).

Il futurismo è uno dei movimenti modernisti più controversi, un'avanguardia artistica poliespressiva, dal continuo atteggiamento ambivalente. Tale caratteristica rappresenta, di fatto, la forza di questa corrente rivoluzionaria, la base di partenza per un approccio di analisi non convenzionale che va al di là della tradizionale lettura misogino-filofascista. Nel quadro degli studi critici riguardanti il futurismo, il mio progetto di ricerca ha cercato di fare proprio questo: vedere il futurismo non solo come un'esaltazione della modernità, della tecnologia e della scienza, ma anche come un movimento che auspicava la nascita di un'arte nuova tesa alla conquista dell'ignoto, come evidente nella seguente citazione:

Noi vi dichiariamo che il trionfante progresso delle scienze ha determinato nell'umanità mutamenti tanto profondi da scavare un abisso fra i docili schiavi del passato [...] e noi sicuri della radiosa magnificenza del futuro [...]. È vitale solo quell'arte che trova i propri elementi che la circondano.

⁷¹ Sulla visione della donna dei futuristi, si legga la prefazione di Cecilia Bello Minciocchi al breve saggio marinettiano *Come si seducono le donne* (1916). Secondo la studiosa quasi tutta la polemica antifemminile degli appartenenti al movimento sarebbe da vedersi, in realtà, come una polemica contro la concezione tradizionale della donna.

Come i nostri antenati trassero materia d'arte dall'atmosfera religiosa che incombeva sulle anime loro, così noi dobbiamo ispirarci ai tangibili miracoli della vita contemporanea [...] alla lotta spasmodica per la conquista dell'ignoto. (PCM 20-2)

Di fatto, è all'interno di questa prospettiva ossimorica che va letto sia l'obiettivo del gruppo marinettiano di un ritorno a quelle nuove forme di sensibilità tipiche dei primitivi, sia il conseguente interesse nei confronti di pratiche esoteriche, da sempre concepite come illogiche e basate su un istinto di tipo primordiale. Associare primitivo ed esoterico al futurismo non rappresenta, quindi, una contraddizione; al contrario, rientra in quell'aspetto ambivalente del movimento marinettiano che, grazie anche ad un recente interesse internazionale, evidenziato dalla fortunata mostra al Guggenheim di New York del 2014, sta alimentando, finalmente, in ambito accademico un approccio di analisi meno stereotipato nei confronti dell'estetica futurista.

Guardando all'avanguardia italiana da una nuova prospettiva, con la mia dissertazione ho risposto ai seguenti interrogativi di ricerca:

- 1) In che modo l'interesse verso la teosofia, lo spiritismo e le scienze occulte ha influenzato la produzione artistica e letteraria dei futuristi?
- 2) È ragionevole interpretare la passione di Marinetti e seguaci per l'ignoto, e la conseguente esaltazione dell'istinto e della sensibilità pre-razionale, come un ritorno al primitivo?
- 3) In che modo il primitivismo dei futuristi è differente da quello delle altre avanguardie?

Per dare risposta alle suddette domande, è stato fondamentale iniziare il mio studio con un'analisi approfondita degli anni a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, momento caratterizzato da una dialettica tra pensiero scientifico e speculazione magico-teosofica, da cui l'etichetta di "occultismo scientifico". Durante questo periodo si era diffusa tra numerosi scienziati ed intellettuali una vera e propria moda esoterica, moda alimentata da scoperte scientifiche rivoluzionarie come le onde radio e i raggi-X. Permettendo di

misurare il mondo dell'invisibile e di andare oltre l'opacità dei corpi, questi nuovi traguardi scientifici erano stati visti da Marinetti e seguaci come una testimonianza di quella scienza "avventurosa", per loro quindi futurista, volta ad "ingigantire sempre di più l'ignoto precisando e frastagliando la zona di realtà che ci è meno conosciuta" (MFS 206). Per i futuristi la vera scienza era, infatti, quella che incitava "l'esplorazione di nuove materie ed energie" e che attirava "l'attenzione dei cervelli audaci verso i fenomeni poco scandagliati del medianismo, psichismo, rbdomanzia, divinazione e telepatia", quindi l'occulto (MFS 207). Ritenendo che all'interno di questi ambiti agissero "energie dotate di un grado di intelligenza superiore", i giovani marinettiani associavano tale superiorità ad abilità intuitive, a-logiche ed irrazionali, oltre che allo sviluppo di una "sensibilità acuita e moltiplicata" (PCM 25). Sulla base di questi presupposti, essi si autoproclamarono i "Primitivi di una sensibilità completamente trasformata" e, in quanto custodi di un nuovo modo di guardare alla realtà, credevano di avere il compito pedagogico di "elevare il pubblico a una più alta comprensione della vita", missione evidente nella seguente citazione tratta dalla *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni* (1912):

Come volete, d'altronde, che noi accordiamo un'assoluta libertà di comprensione ad un pubblico che continua a vedere come gli fu insegnato, con gli occhi falsati dall'abitudine? Noi andiamo distruggendo ogni giorno in noi e nei nostri quadri, le forme realistiche, e i dettagli evidenti che ci servono ancora a stabilire un ponte d'intelligenza tra noi e il pubblico. Perché la folla goda del nostro meraviglioso mondo spirituale che le è ignoto [...]. (PCM 26; PCM 156; PCM 65)

Al fine di esaltare il ruolo assunto dall'esoterismo e dall'occultismo nel processo di convinzione del pubblico alla comprensione di quelle "sensazioni estetiche alle quali non [era] abituato", nei cinque capitoli che costituiscono il mio progetto di ricerca ho considerato gli effetti di concetti spiritico-teosofici come la stereosi, il piano astrale e la coesistenza di corpi materiali ed immateriali sulle opere filosofiche, artistiche e letterarie

di numerosi appartenenti del movimento marinettiano. Se Papini aveva visto nell'occultismo lo strumento per dare il via a quel processo di rinnovamento intellettuale che necessitava di una modifica della sensibilità degli uomini, Marinetti aveva auspicato che tale sensibilità venisse amplificata grazie ad esaltatori tattili, in modo tale da poter entrare in contatto con l'ignoto. Al riguardo Balla, assiduo frequentatore di sedute spiritiche e di dibattiti sulla quarta dimensione, aveva fatto della pittura un mezzo per rappresentare l'invisibile, come del resto Bragaglia, insieme a Boccioni, aveva mostrato forti interessi per le manifestazioni medianiche e per il concetto teosofico delle forme-pensiero. A queste ultime, e alle teorie della dottrina blavaskiana in generale, fecero riferimento nelle loro opere i fratelli Ginanni Corradini, i quali, per lo studio approfondito di testi di ipnotismo e di occultismo, rappresentarono i futuristi più interessati alle ricerche esoteriche.

La lista di futuristi attratti da discipline come la teosofia e lo spiritismo non si esaurisce, però, con i nomi dei "medium coscienti" analizzati all'interno di questo lavoro. Durante le mie ricerche condotte in Italia, specialmente quelle presso la Biblioteca Nazionale di Firenze e la Fondazione Primo Conti di Fiesole, mi sono imbattuta in diversi articoli, epistole e perfino testi inediti in cui i riferimenti all'esoterismo, e di conseguenza al primitivismo, erano evidenti. Tra i futuristi che cercavano di intuire ed intravedere "l'invisibile che si agita e vive al di là degli spessori" si possono annoverare nomi come Severini, Depero, Buzzi e Russolo (De Maria e Dondi 62). Quest'ultimo, in particolare, uno degli intellettuali più eclettici, affascinanti e bizzarri della cultura italiana del primo Novecento, simile per la sua pluralità di stile e per l'amore per l'occulto al poeta portoghese Fernando Pessoa, richiederebbe uno studio a sé, solo in parte colmato dalla recente monografia di Luciano Chessa: *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult* (2012). Di fatto, conosciuto principalmente per le sue doti di pittore e di

compositore, e per essere l'autore del manifesto de *L'arte dei rumori* (1913), Russolo è stato un importante cultore di discipline esoteriche ed orientali, tra cui si possono annoverare lo spiritismo, la teosofia e lo yoga. Questi aspetti della sua misteriosa personalità sono ancora poco conosciuti e studiati dalla critica, come del resto poco interesse è stato rivolto a livello accademico al ruolo svolto dalle donne futuriste nel periodo di superamento dell'episteme positivista. Sarebbe interessante affrontare uno studio del binomio esoterismo-futurismo prendendo in considerazione solo le opere di scrittrici ed artiste futuriste come Benedetta Cappa Marinetti, Irma Valeria, Rosa Rosà e Maria Ginanni Corradini. Altrettanto interessante sarebbe trascrivere, analizzare ed eventualmente tradurre in inglese il materiale inedito incontrato presso la Fondazione Primo Conti e le opere sconosciute realizzate da Ginna e Corra, presentate all'interno del terzo capitolo.

È evidente che l'argomento da me trattato presenta ancora notevoli potenzialità di ricerca, le quali, grazie allo spoglio di numerosi materiali ancora inediti, potrebbero portare nel futuro alla pubblicazione di lavori originali che faranno vedere il futurismo sotto una nuova luce.

BIBLIOGRAFIA

- Aldrich, Charles Roberts. *The Primitive Mind and Modern Civilization*. London: Routledge, 1999.
- Alinovi, Francesca, e Claudio Marra. “Il contributo delle avanguardie storiche.” *La fotografia. Illusione o rivelazione?* Bologna: Il Mulino, 1981. 195-232.
- Agnese, Gino. *Marinetti, una vita esplosiva*. Milano: Camunia, 1990.
- Agrippa, Von N. H. C. *La filosofia occulta o la magia*. Ed. Arturo Reghini. Roma: Edizioni Mediterranee, 1972.
- Aksakof, Aleksandr. *A Case of Partial Dematerialization of the Body of a Medium: Investigation and Discussion*. Boston: Banner of Light Publishing, 1898.
- Amendola, Giovanni. *Carteggio. 1910–1912*. Roma: Laterza, 1987.
- Amendola Kuhn, Eva. *Vita con Giovanni Amendola. [Epistolario 1903-1926]*. Firenze: Parenti Editore, 1961.
- Anon. “Il crepuscolo dei filosofi.” *Il Tempo* 04 Aprile 1906.
- Anon. “La scienza occulta.” *Lavoro* 25 Aprile 1906.
- Anon. “W. James e il Prammatismo italiano.” *La Vita (Palermo)* 05 Agosto 1906.
- Antliff, Mark. *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*. Princeton: Princeton UP, 1993.
- Aristotle. *On the Soul; Parva Naturalia; On Breath*. Trad. Walter Stanley Hett. Cambridge: Harvard UP, 1957.
- Baldacci, Paolo. *Ricostruzione di casa Balla*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1986.
- Baldissone, Giusi. *Filippo Tommaso Marinetti*. Milano: Mursia, 1986.
- Balla, Elica. *Con Balla*. Milano: Multhipla, 1984.
- Ballatore, Carlo. “Radioattività universale e radioattività umana.” *Ultra* 3. 1 (1909): 72.
- Barnard, William. “Turning into Other Worlds. Henri Bergson and the Radio Reception Theory of Consciousness.” *Bergson, Politics, and Religion*. Durham: Duke UP, 2012. 282-98.
- Barzini, Luigi. *Nel mondo dei misteri con Eusapia Paladino*. Milano: Baldini e Castoldi, 1907.
- Baudelaire, Charles. *Poesie e prose*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1973.

- Baudrillard, Jean. *America*. London: Verso, 2010.
- Bentivoglio, Mirella, e Franca Zoccoli. *Women Artists of Italian Futurism: Almost Lost to History*. New York: Midmarch Arts Press, 1997.
- Benzi, Fabio. "Balla." *Arte e Dossier* 16. 163 (2001): 3-50.
- . "Giacomo Balla: Compenetrazioni iridescenti e Velocità astratte; un percorso verso l'astrazione futurista." *Contemporanea* (2013): 155-65.
- . *Giacomo Balla: genio futurista*. Milano: Electa, 2007.
- . *Il futurismo*. Milano: F. Motta, 2008.
- Berghaus, Günter. *International Futurism in Arts and Literature*. New York: Walter de Gruyter, 2000.
- . *International Yearbook of Futurism Studies 2014*. Berlin: Walter De Gruyter, 2014.
- . "Marinetti Volta-Face of 1920: Occultism, Tactilism and Gli Indomabili." *Beyond Futurism: Filippo Tommaso Marinetti, Writer: for the Centennial Aniversary of the Italian Avant-garde = Al di là del futurismo: Filippo Tommaso Marinetti, scrittore: Per il centenario dell'avanguardia italiana: Atti del convegno internazionale di studi: Colombia University, New York, 12-13 Novembre 2009*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2011. 46-76.
- Bergson, Henri. *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*. Mineola, N.Y.: Dover Publications, 2007.
- . *Fantasmî*. Translated by Giulio Martone. Roma: Elliot, 2015.
- . *Matter and Memory*. New York: Zone Books, 1988.
- . *Mind-Energy, Lectures and Essays*. Translated by H. Wildon Carr. New York: Henry Holt and Company, 1920.
- Besant, Annie. *Occult Chemistry; Clairvoyant Observations on the Chemical Elements*. Ed. A.P. Sinnett. Theosophical Pub. House, 1919.
- Besant, Annie, e Charles W. Leadbeater. *Le forme-pensiero*. Milano: Alaya, 1937.
- Birolli, Zeno. *Altri inediti e apparati critici*. Milano: Feltrinelli editore, 1972.
- . *Gli scritti editi e inediti*. Milano: Feltrinelli, 1971.
- Bixio, Andrea, and Tito Marci. *Società moderna e pensiero primitivo*. Roma: Istituto Luigi Sturzo, 2008.
- Blavatsky, Helena Petrovna. *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*. Pasadena, Calif.: Theosophical UP, 1977.

- . *Studies in Occultism*. Covina: Theosophical U P, 1946.
- . *La voce del silenzio e altri frammenti scelti dal Libro dei precetti d'oro*. Roma: Società Teosofica Italiana, 1957.
- Boccioni, Umberto. "Fondamento plastico della pittura e scultura futurista." *Lacerba* 1. 6 (1913): 51-2.
- . *Pittura e scultura futuriste (dinamismo plastico)*. Milano: Edizioni futuriste di Poesia, 1914.
- Bowl, John E. *Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism, 1902-1934*. New York: Viking Press, 1976.
- Bozzano, Ernesto. "Cesare Lombroso e la psicologia supernormale." *L'opera di Cesare Lombroso nella scienza e nelle sue applicazioni*. Torino: Bocca, 1906.
- Bragaglia, Anton Giulio. "I fantasmi dei vivi e dei morti." *La cultura moderna: natura ed arte* 22. 23 (1913): 756-64.
- . *Fotodinamismo futurista*. Torino: Einaudi, 1970.
- . "La fotografia dei colori e le grandi invenzioni moderne nel 1600 e nel 1700." *Storia d'Italia, Annali 25, Esoterismo*. Torino: Einaudi, 2010. 272-82.
- . "La fotografia dell'invisibile." *Storia d'Italia, Annali 25, Esoterismo*. Torino: Einaudi, 2010. 282-85.
- Bragaglia, A. & Rainey, L. "Futurist Photodynamism (1911)." *Modernism/modernity* 15.2 (2008): 363-79.
- Braun, Marta. *Fantasmata des vivants et des morts: Anton Giulio Bragaglia et la figuration de l'invisible*. Paris: Société Française de Photographie, 1996.
- . "Muybridge, Authorship, Originality." *Early Popular Visual Culture* 11 (1): 41-51.
- . *Picturing Time: the Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Braun, Marta e Elizabeth Whitcombe. "Marey, Muybridge, and Londe." *History of Photography* 23. 3 (1999): 218-24.
- Breton, André. *Manifestes Du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1972.
- Brofferio, Angelo. *Per lo spiritismo*. Milano: D. Briola, 1893.
- Burwick, Frederick. *The Crisis in Modernism: Bergson and the Vitalist Controversy*. New York: Cambridge UP, 1992.

- Calvesi, Maurizio. "L'écriture médiumnique comme source." *Europe* 53. 551 (1975): 44-8.
- . *Il futurismo: la fusione della vita nell'arte*. Milano: Fratelli Fabbri Editori, 1975.
- . "Penetrazione e magia nella pittura di Balla." *Dinamismo e simultaneità nella poetica futurista*. Milano: Fratelli Fabbri Editori, 1967. 121-60.
- Calvesi, Maurizio, Amalia Russo, Mario Bussagli, Graziella Gnozzi, Claudio Crescentini, Franco Cotana, Federico Rossi, e Luciano Santaripa. *Arte e alchimia: conservazione e trasmutazione*. Roma: Semar, 1995.
- Calvesi, Maurizio, Claudia Salaris, and Gino Agnese. *Marinetti e il futurismo*. Roma: Edizioni De luca, 1994.
- Cappa Marinetti, Benedetta. *Le forze umane – Viaggio di Gararà – Astra e il sottomarino*. Ed. Simona Cigliana. Roma: Altana, 1998.
- Capuana, Luigi. *Mondo Occulto*. Ed. Simona Cigliana. Catania: Edizioni del Prisma, 1995.
- . *Novelle del mondo occulto*. Ed. Andrea Cedola. Bologna: Pendragon, 2007.
- . *Spiritismo?* Catania: Niccolò Giannotta, 1884.
- Cecchi, Emilio. "Il Leonardo." *Il Nuovo Giornale* (30 Aprile 1906).
- Celant, Germano. "Futurismo esoterico." *Il Verri: Rivista di Letteratura* 33. 34 (1970): 108-17.
- Chéroux, Clément. *The Perfect Medium: Photography and the Occult*. New Haven, London: Yale UP, 2005.
- Chessa, Luciano. *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult*. Berkeley: University of California Press, 2012.
- Choucha, Nadia. *Surrealism and the Occult*. Oxford: Mandrake, 1991.
- Cigliana, Simona. *Futurismo esoterico. Contribuiti per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*. Napoli: Liguori, 2002.
- . "L'immateriale nell'avanguardia." *Il futurismo nelle avanguardie: atti del convegno internazionale di Milano, Palazzo Reale, sala delle otto colonne, 4-6 febbraio 2010*. Roma: Ponte Sisto, 2010. 441-56.
- . "Occultismo futurista." *Il Ponte: rivista mensile di politica e letteratura* 44. 4-5 (1988): 195-211.
- . *La seduta spiritica: dove si racconta come e perché i fantasmi hanno invaso la modernità*. Roma: Fazi, 2007.

- . "Spiritismo e parapsicologia nell'età positivista." *Storia d'Italia, Annali 25, Esoterismo*. Torino: Einaudi, 2010. 521-46.
- Cioni, Anna Maria. "Teoria e pratica della scrittura esoterica nel futurismo." *Critica letteraria* 3. 9 (1975): 684-7.
- Clarke, Bruce, e Linda Dalrymple Henderson. *From Energy to Information: Representation in Science and Technology, Art, and Literature*. Stanford, Calif: Stanford UP, 2002.
- Classen, Norbert. *Carlos Castaneda e i guerrieri di Don Juan*. Vicenza: Il Punto d'Incontro, 2000.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1988.
- Coates, James. *Photographing the Invisible: Practical Studies in Spirit Photography, Spirit Portraiture, and Other Rare but Allied Phenomena*. New York: Arno Press, 1911.
- Cofano, Domenico. *Il crocevia occulto. Lucini, Nazariantz e la cultura del primo Novecento*. Fasano: Schena Editore, 1990.
- . "Sulle vie pugliesi dell'occulto." *Raccolta di scritti per Andrea Gareffi*. Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2013. 511-28.
- Corradini, Arnaldo, e Bruno Corradini. "Arte dell'avvenire. Paradosso." *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*. Ed. Mario Verdone. Ravenna: Longo, 1984. 127-53.
- . "Metodo." *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*. Ed. Mario Verdone. Ravenna: Longo, 1984. 49-80.
- . "Vita nova." *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*. Ed. Mario Verdone. Ravenna: Longo, 1984. 81-126.
- Corra, Bruno. "Accordi medianici." *Madrigali e grotteschi*. Milano: Facchi, 1919. 101-3.
- . "Avventure." *Madrigali e grotteschi*. Milano: Facchi, 1919. 107-8.
- . "Chantecler (Interpretazione lirica)." *Il pastore, il grette e la zampogna (divagazione sul libro del Thovez)*. A cura di Bruno Corradini ed Emilio Settimelli. Bologna: L. Beltrami, 1912. 103-24
- . *Per l'arte nuova della nuova Italia*. Milano: Studio Editoriale Lombardo, 1918.
- . *Sam Dunn è morto. Romanzo sintetico futurista*. Milano: Edizioni Futuriste di Poesia, 1917.

- Corradini, Bruno, e Emilio Settimelli. "Pesi, misure e prezzi del genio artistico. Manifesto futurista." *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*. Ed. Mario Verdone. Ravenna: Longo, 1984. 167-73.
- Crispoliti, Enrico. *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*. Trapani: Celebes, 1969.
- . *Ricostruzione futurista dell'universo*. Torino: Museo Civico di Torino, 1980.
- Croce, Benedetto. *Letteratura e critica della letteratura in Italia*. Bari: Laterza, 1908.
- . "Il risveglio filosofico e la cultura italiana." *Cultura e vita morale. Intermezzi polemici*. Bari: Laterza, 1955. 10-5.
- Crookes, William. *Researches in the Phenomena of Spiritualism*. London: J. Burns, 1874.
- Curi, Fausto. "Marinetti e Breton: 'Parole in libertà' e 'Scrittura automatica'." *Poetiche 1* (2009): 3-38.
- Dallas Museum of Art. "*Primitivism*" in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. New York: Distributed by New York Graphic Society Books, 1984.
- De Maria, Luciano. *Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2000.
- . *La nascita dell'avanguardia: saggi sul futurismo italiano*. Venezia: Marsilio Editori, 1986.
- . *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1973.
- . *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1983.
- De Maria, Luciano, e Laura Dondi. *Marinetti e i futuristi*. Milano: Garzanti, 1994.
- De Martino, Ernesto. *Magia e civiltà: un'antologia critica fondamentale per lo studio del concetto di magia nella civiltà occidentale*. Milano: Garzanti, 1976.
- . *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Torino: Bollati Boringhieri, 1978.
- De Pisis, Filippo. *Futurismo, dadaismo e metafisica*. Ed. Bona de Pisis e Sandro Zanotto. Milano: Libri Scheiwiller, 1981.
- De Vincenti, Gloria. *Il genio del secondo futurismo fiorentino tra macchina e spirito*. Ravenna: Longo Editore, 2013.
- . "Genio e ambiente nel secondo futurismo fiorentino: Sam Dunn è morto di Bruno Corra." *Italianist* 33.1 (2013): 120-37.

- Debus, Allen G. *Chemistry, alchemy and the New Philosophy, 1550–1700*. London: Variorum Reprints, 1987.
- Del Puppo, Alessandro. *“Lacerba” 1913-1915: Arte e critica d'arte*. Bergamo: Lubrina, 2000.
- Di Blasi, Corrado. *Luigi Capuana originale e segreto*. Catania: N. Giannotta, 1968.
- Dongen, Hein Van. *Wild Beasts of the Philosophical Desert: Philosophers on Telepathy and Other Exceptional Experiences*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Doyle, Arthur C. *The History of Spiritualism*. New York: Arno Press, 1975.
- . “The Mystery of the Three Fox Sisters.” *Psychic Science* 1 (1922): 212-37.
- Drudi Gambillo, Maria, e Teresa Fiori. *Archivi del futurismo*. Roma: De Luca Edizioni, 1962.
- Duranti, Alessandro. *A Companion to Linguistic Anthropology*. Malden: Blackwell, 2004.
- Einstein, Albert. *Relatività: esposizione divulgativa e scritti classici su Spazio, Geometria, Fisica*. Torino: Boringhieri, 2011.
- Eliade, Mircea. *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*. Roma: Edizioni Mediterranee, 1974.
- Evola, Julius. *Il Cammino del Cinabro*. Milano: Scheiwiller, 1963.
- Faivre, Antoine. *Access to Western Esotericism*. Albany: State University of New York Press, 1994.
- Fagiolo dell'Arco, Maurizio. *Balla: le compenetrazioni iridescenti*. Roma: Bulzoni, 1968.
- . *Balla the Futurist*. New York: Rizzoli, 1988.
- . *Giacomo Balla 1895-1911. Verso il Futurismo*. Venezia: Marsilio, 1998.
- . *Omaggio a Balla, catalogo della mostra Balla nel tondo*. Roma, Studio SM 13.
- Fantasia, Rita, e Gennaro Tallini. *Poesia e rivoluzione: simbolismo, crepuscolarismo, futurismo*. Milano: F. Angeli, 2004.
- Fergonzi, Flavio. “Opere dell'avanguardia italiana nella collezione Mattioli. 2. Giacomo Balla.” *Prospettiva* 103/104 (2001): 77-96.
- Ferris, Alison. “Disembodied Spirits: Spirit Photography and Rachel Whiteread's Ghost.” *Art Journal* 62.3 (2003): 44-55.

- Fondazione Primo Conti. *Giovanni Papini. 1881-1981. Catalogo della Mostra*. Ed. Marco Marchi e Jole Soldateschi. Firenze: Nuovedizioni Enrico Valleschi, 1981.
- Fraser, Howard M. *In the Presence of Mystery: Modernist Fiction and the Occult. Department of Romance Languages*. The University of North Carolina at Chapel Hill, 1992.
- Gaye, Vera. *La critica letteraria di Giovanni Papini*. Firenze: Edizioni Remo Sandron, 1965.
- Gentile, Emilio. *La nostra sfida alle stelle: futuristi in politica*. Roma: Laterza, 2009.
- Giachero, Lia. "Mani palpatrici d'orizzonti: Il contributo di Benedetta Marinetti al manifesto per il tattilismo." *Ricerche di storia dell'arte* 45 (1991): 65-7.
- Gian Falco. "Cosa vogliamo? Risposta a Enrico Morselli." *Leonardo: rivista d'idee* 2. 4 (1904): 9-18.
- . "La filosofia che muore." *Leonardo: rivista d'idee* 1. 4 (1903): 1-2.
- . "Me e non me." *Leonardo: rivista d'idee* 1. 1 (1903): 57-78.
- . "Morte e resurrezione della filosofia." *Leonardo: rivista d'idee* 1. 4 (1903): 5- 12.
- . "La tremarella dei biologi." *Leonardo: rivista d'idee* 5. 2 (1907): 226-37.
- Gibbons, Tom. "Cubism and the "Fourth Dimension" in the Context of Late 19th Century and Early 20th Century Revival of Occult Idealism." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4. 4 (1981): 130-47.
- Ginna, Arnaldo. *Armonie e disarmonie degli stati d'animo: Ginna futurista: Roma, Museo Boncompagni Ludovisi, 12 Marzo-10 Maggio 2009*. Ed. Micol Forti, Lucia Collarile, and Mariastella Margozzi. Roma: Gangemi, 2009.
- . "Attimi occulti (racconto psicoanalitico)." *Il Caffè; satirico di letteratura e attualità* 15. 1 (1968): 56-8.
- . "Il coraggio nelle ricerche di occultismo." *L'Italia Futurista* 2. 12 (1917): 2.
- . "Pittura dell'avvenire." *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*. Ed. Mario Verdone. Ravenna: Longo, 1984. 183-204.
- . "Strano e documentato racconto di Arnaldaz." *Il Caffè; satirico di letteratura e attualità* 15. 1 (1968): 63-72.
- . "L'uomo futuro." *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*. Ed. Mario Verdone. Ravenna: Longo, 1984. 217-40.
- Giuliano il Sofista. "Il Pragmatismo all'Accademia." *Leonardo: rivista d'idee* 4. 2 (1906): 171-2.

- Glasser, Otto. *Wilhelm Conrad Röntgen and the Early History of the Roentgen Rays*. Springfield, Ill: C.C. Thomas, 1934.
- Goldwater, Robert John. *Primitivism in Modern Art*. Cambridge: Belknap Press, 1986.
- Gramsci, Antonio. *Letteratura e vita nazionale*. Roma: Ed. Riuniti, 1971.
- Greene, Vivien. *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2014.
- Griffin, David Ray. *Founders Of Constructive Postmodern Philosophy: Peirce, James, Bergson, Whitehead, and Hartshorne*. Albany: State University of New York Press, 1993.
- Grogin, Robert C. *The Bergsonian controversy in France, 1900-1914*. Calgary: University of Calgary Press, 1988.
- Guariglia, Guglielmo. *Il mondo spirituale dei primitivi*. Milano: Educatt, 2007.
- Guerlac, Suzanne. *Thinking in Time: an Introduction to Henri Bergson*. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 2006.
- Guerri, Giordano Bruno. *Filippo Tommaso Marinetti: invenzioni, avventure e passioni di un rivoluzionario*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2009.
- Gunning, Tom. "To Scan a Ghost: The Ontology of Mediated Vision." *Grey Room* 26 (2007): 94-127.
- Gunter, P A. Y. *Henry Bergson: a Bibliography*. Bowling Green, Ohio: Philosophy Documentation Center, Bowling Green State University, 1986.
- Halow Tighe, Katharina. "Die Schriften von Umberto Boccioni: Schlüssel zum Verständnis der Beziehung zwischen italienischem Futurismus und Okkultismus." *Okkultismus Und Avantgarde: Von Munch Bis Mondrian 1900-1915: Schirn-Kunsthalle Frankfurt; [3. Juni Bis 20. August 1995]*. Ostfildern: Ed. Tertium, 1995. 469-76.
- Harrison, Charles. *Primitivism, Cubism, Abstraction: the Early Twentieth Century*. New Haven: Yale UP, 1993.
- Imoda, Enrico. *Fotografie di fantasmi*. Torino: Fratelli Bocca, 1912.
- Inglis, Brian. *Natural and Supernatural. A History of the Paranormal from Earliest Times to 1914*. London: Hodder and Stoughton, 1977.
- Introvigne, Massimo. *Il cappello del mago. I nuovi movimenti magici, dallo spiritismo al satanismo*. Sugarco: Carnago, 1990.
- Invitto, Giovanni. *Un "contrasto" novecentesco: Giovanni Papini e la filosofia*. Lecce: Edizioni Milella, 1984.

- Joly, Auguste. "Il futurismo e la filosofia." *Marinetti e i futuristi*. Ed. Luciano De Maria. Milano: Garzanti, 1994. 56-67.
- Jung, Carl Gustave. *Alchemical Studies*. London: Routledge & Kegan Paul, 1968.
- . *Psychology and Alchemy*. London: Routledge & Kegan Paul, 1953.
- . *Psychology and the Occult*. N.J.: Princeton UP, 1977.
- Kandinsky, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art*. New York: Dover Publications, 1977.
- . "La grande utopia." *Tutti gli scritti. Vol 2*. Milano: Feltrinelli, 1974. 55.
- Kelly, Piers. "The revolution in futurist language: A Kristevan approach to Benedetta's Viaggio di Gararà." *Convivio: journal of ideas in Italian studies* 6. 1 (2000): 70-9.
- Kostro, Ludwik. *Einstein e l'etere: relatività e teoria del campo unificato*. Bari: Dedalo, 2001.
- Lachapelle, Sofie. *Investigating the Supernatural: from Spiritism and Occultism to Psychical Research and Metapsychics in France, 1853-1931*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2011.
- La Vecchia, Maria Teresa. *Antropologia paranormale: fenomeni fisici e psichici straordinari*. Roma: Pontificia Università Gregoriana, 2002.
- Leadbeater, Charles Webster. *Clairvoyance*. London: Theosophical Pub. House, 1918.
- . *Il piano astrale: suo aspetto, suoi abitanti e fenomeni*. Roma: Società Editrice Teosofica, 1905.
- . *A Textbook of Theosophy*. Theosophical Press, 1925.
- Leopardi, Giacomo. *Zibaldone di pensieri*. Ed. Moroni Anna Maria. Milano: Oscar Mondadori, 2011.
- Lévy-Bruhl, Lucien. *How Natives Think*. New York: Washington Square Press, 1966.
- . *The Notebooks on Primitive Mentality*. Oxford: Basil Blackwell, 1975.
- . *Primitive Mentality*. London: George Allen & Unwin ltd., 1923.
- . *Primitives and the Supernatural*. New York: E. P. Dutton & Co., 1935.
- . *The "Soul" of the Primitive*. New York: Praeger, 1966.
- Lista, Giovanni. *Balla*. Modena, Italia: Galleria Fonte d'Abisso, 1982.

- . *Balla: La modernità futurista: [Milano, Palazzo Reale, 15 Febbraio - 2 Giugno 2008]*. Milano: Skira, 2008.
- . *Cinema e fotografia futurista*. Milano: Skira, 2001.
- . *Futurism*. Paris: Terrail, 2001.
- . *Futurism & Photography*. London: Merrell, 2001.
- . *Il futurismo nella fotografia*. Firenze: Fratelli Alinari, Fondazione per la storia della fotografia, 2009.
- . "Futurismus und Okkultismus." *Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian 1900-1915: Schirn-Kunsthalle Frankfurt; [3. Juni Bis 20. August 1995]*. Ostfildern: Ed. Tertium, 1995. 431-44.
- . *I futuristi e la fotografia: Creazione fotografica e immagine quotidiana*. Modena: Panini, 1985.
- Lombroso, Cesare. *After death--what? Researches into hypnotic and spiritualistic phenomena*. Wellingborough, Northamptonshire, England: Aquarian Press, 1988.
- . "I fatti spiritici e la loro spiegazione psichiatrica." *Vita moderna* (7 febbraio 1892): 98-100.
- . *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1909.
- . *Studi sull'ipnotismo. Con appendice critica sullo spiritismo*. Torino: Bocca, 1986.
- Lombroso Ferrero, Gina. *Cesare Lombroso. Storia della vita e delle opere*. Bologna: Zanichelli, 1921.
- Luisetti, Federico. "A Futurist Art of the Past: Anton Giulio Bragaglia's Photodynamism." *AmeriQuests* 12.1 (2015): 1-9.
- M. M. "La morte del Leonardo." *Il Nuovo Giornale* 25 Agosto 1907.
- Magamal. "Sam Dunn è morto." *Italia Futurista* 2. 28 (1917): 3.
- Mallarmé, Stéphane. "Magie." *Oeuvres*. Paris: Garnier, 1985. 330-2.
- Mariani, Gaetano. *Il primo Marinetti*. Firenze: Le Monnier, 1970.
- Marinetti, Filippo Tommaso. "Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà." *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. Ed. Luciano De Maria. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1973. 99-110.
- . "Fondazione e Manifesto del Futurismo." *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. Ed. Luciano De Maria. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1973. 3-8.

- . *La grande Milano tradizionale e futurista: Una sensibilità italiana nata in Egitto*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1969.
- . *Mafarka il futurista: romanzo*. Trans. Decio Cinti. Milano: Edizioni Futuriste di Poesia, 1910.
- . “Manifesto tecnico della letteratura futurista.” *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. Ed. Luciano De Maria. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1973. 77-90.
- . “Il Tattilismo.” *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. Ed. Luciano De Maria. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1973. 244-50.
- . *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1968.
- . “Uccidiamo il Chiaro di Luna!” *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. Ed. Luciano De Maria. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1973. 9-19.
- . “L’uomo moltiplicato e il regno della macchina.” *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. Ed. Luciano De Maria. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1973. 38-41.
- Marinetti, Filippo Tommaso, e Tato [Guglielmo Sansoni]. “Manifesto della fotografia futurista.” *Storia d’Italia, Annali 25, Esoterismo*. Torino: Einaudi, 2010. 286-7.
- Marra, Claudio. *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*. Milano: Bruno Mondadori, 2012.
- Massie, Pascal. “Touching, Thinking, Being the Sense of Touch in Aristotle’s ‘De Anima’ and Its Implications.” *Minerva: An Internet Journal of Philosophy* 17 (2013): 74-101.
- Matitti, Flavia. “Balla e la teosofia.” *Giacomo Balla 1895-1911. Verso il Futurismo*. Venezia: Marsilio, 1998. 41-8.
- Mazza, Attilio. *D’Annunzio e l’occulto*. Roma: Mediterranee, 1991.
- McKeever, Rosalind. “Futurism’s African (A)temporalities.” *Carte Italiane* 2. 6 (2010): 97-116.
- Messent, Peter B. *Literature of the Occult: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1981.
- Mikkonen, Kai. “Artificial Africa in the European Avant-Garde.” *Europa! Europa?: the Avant-garde, Modernism, and the Fate of a Continent*. Berlin: De Gruyter, 2009. 391-407.
- Mondello, Elisabetta. *Roma futurista: i periodici e i luoghi dell’avanguardia nella Roma degli anni venti*. Milano: Franco Angeli, 1990.
- Montaigne, Michel E, Sergio Solmi, e Fausta Garavini. *Saggi*. Milano: Adelphi, 1992.

- Montessori, Maria. *Il metodo della pedagogia scientifica applicato all'educazione infantile nelle case dei bambini*. Roma: M. Bretschneider, 1909.
- Morselli, Enrico. *Psicologia e "spiritismo."* *Impressioni e note critiche sui fenomeni medianici di Eusapia Paladino*. Torino: Fratelli Bocca, 1908.
- Moure, Checchini Laura. "The Bragaglia brothers and Alvin Langdon Coburn between Pictorialism and Futurism." *International Yearbook of Futurism Studies* 2014. Hawthorne, NY: De Gruyter, 2014. 480-503.
- Musumeci, Antonino. "Marinetti: A Mystical Experience on the Way to Futurism." *RLA: Romance Languages Annual* 3 (1991): 263-6.
- Natale, Simone. "Spettacoli spettrali. Spiritismo, cinema e fantasmi." *Diversamente vivi: zombie, fantasmi, mummie, vampiri*. Milano: Il Castoro, 2010.
- Nicholls, Peter. "A Metaphysics of Modernity: Marinetti and Italian Futurism." *Modernisms: a literary guide*. Houndsmills: MacMillan, 1995.
- Nicosia, Fiorella. *Edvard Munch*. Firenze: Giunti, 2003.
- Owen, Alex. *The Place of Enchantment*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
- Pacini, Pietro. "Cronofotografia, fotodinamica e futurismo. Visioni in movimento" *Arte e Dossier* 18. 190 (2003): 3-5.
- Pampaloni, Geno, e Mario Verdone. *I futuristi italiani: immagini, biografie, notizie*. Firenze: Le Lettere, 1977.
- Papini, Giovanni. *L'Anima: saggi e giudizi*. Firenze, 1911.
- . "Biblioteca Filosofica." *Leonardo: rivista d'idee* 5. 2 (1907): 240-3.
- . *Carteggi Cecchi – Onofri – Papini (1912-1917)*. Milano: Bompiani, 2000.
- . *Carteggio, I, 1903-1908: Dal "Leonardo" a "La Voce."* Ed. Mario Richter. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1991.
- . *Il crepuscolo dei filosofi*. Firenze: Vallecchi, 1976.
- . "Dall'Uomo a Dio." *Leonardo rivista d'idee* 4. 2 (1906): 6-10.
- . *L'esperienza futurista, 1913 – 1914*. Firenze: Vallecchi, 1981.
- . "Franche spiegazioni." *Leonardo: rivista d'idee* 5. 3 (1907): 129-43.
- . "Futurismo e Marinettismo." *Marinetti e i futuristi*. Milano: Garzanti, 1994.
- . "Il giorno e la notte." *Lacerba* 1 (1913): 2-3.

- . "Lettera molto aperta ai positivisti." *L'Anima: saggi e giudizi* 1. 1 (1911): 23-4.
- . *Occultisti*. Fondazione Primo Conti. Centro di Documentazione e Ricerche sulle Avanguardie Storiche. Fondo Giovanni Papini. Fiesole, FI: s.d.
- . *Opere, dal Leonardo al futurismo*. Ed. Luigi Baldacci. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1977.
- . *Passato Remoto, 1885-1914*. Firenze: L'Arco, 1948.
- . "Perché son futurista." *Lacerba* 1. 23 (1913): 266-9.
- . *La pietra infernale*. Brescia: Morcelliana, 1934.
- . *Rapporto sugli uomini*. Milano: Rusconi, 1977.
- . "Il significato del futurismo." *Storia dell'arte italiana. Dal Medioevo al Novecento*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1982.
- . *Un uomo finito*. Firenze: Ponte alle Grazie, 1994.
- Papini, Maria Carla. *L'Italia Futurista (1916-1918)*. Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1977.
- Pappalardo, Armando. *Spiritismo*. Milano: Hoepli, 1976.
- Pasi, Marco. "Teosofia e antroposofia nell'Italia del primo Novecento." *Storia d'Italia, Annali 25, Esoterismo*. Torino: Einaudi, 2010. 569-98.
- Pavoni, Leo. "*Al di qua*": *Contributo allo studio dei fenomeni spiritici*. Torino; Roma: Casa editrice nazionale, 1902.
- Pedullà, Walter. *Il futurismo nelle avanguardie: atti del convegno internazionale di Milano, Palazzo Reale, sala delle otto colonne, 4-6 febbraio 2010*. Roma: Ponte Sisto, 2010.
- Pesenti, Campagnoni Donata. *Quando il cinema non c'era: storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*. Torino: UTET Università, 2007.
- Petrocchi, Francesca. *Le avventure dell'anima. Il "Leonardo" e il Modernismo*. Napoli: Loffredo Editore, 1987.
- Piccone-Stella, Simonetta, e Luca Salmieri. *Il gioco della cultura: attori, processi, prospettive*. Roma: Carocci, 2012.
- Pinelli, Antonio. *Rappresentare l'invisibile: avanguardia e occultismo, 1890-1915. Dispense del corso di storia dell'arte contemporanea*. Università degli Studi di Pisa, 1995.

- Poggi, Christine. *Inventing Futurism: The Art & Politics of Artificial Optimism*. New Jersey: Princeton University Press, 2009.
- Poggianella, Sergio. "Okkulte Elemente und das Licht im Werk Ballas." *Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian 1900-1915: Schirn-Kunsthalle Frankfurt; [3. Juni Bis 20. August 1995]*. Ostfildern: Ed. Tertium, 1995. 459-63.
- . *Ricostruzione Futurista dell'Universo. Giacomo Balla, Fortunato Depero. Opere 1912-1933*. Rovereto: Niccolodi, 2006.
- Prezzolini, Giuseppe. *Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini: Storia di un'amicizia, 1900-1924*. Firenze: Valleschi Editore, 1966.
- . "Leggenda e psicologia dello scienziato." *Rivista di Psicologia applicata alla Pedagogia ed alla Psicopatologia*. Bologna: Stabilimento Poligrafico Emiliano (marzo-aprile 1907): 93-5.
- Prideaux, Sue. *Edvard Munch: Behind the Scream*. Connecticut: Yale UP, 2005.
- Prodger, Phillip. *Time Stands Still : Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*. New York: Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University in association with Oxford University Press, 2003.
- Rainey, Lawrence S., Christine Poggi, e Laura Wittman. *Futurism: An Anthology*. New Haven: Yale UP, 2009.
- Re, Lucia. "'Barbari civilizzatissimi': Marinetti and the Futurist Myth of Barbarism." *Journal of Modern Italian Studies* 17. 3 (2012): 350-68.
- Reghini, Arturo. "Il punto di vista dell'occultismo." *Leonardo: rivista d'idee* 5. 3 (1907): 144-56.
- Regnani, Gerardo. "Futurism and Photography: Between Scientific Inquiry and Aesthetic Imagination." *Futurism and the Technological Imagination*. Amsterdam; New York, NY: Rodopi, 2009. 171-99.
- Rhodes, Colin. *Primitivism and Modern Art*. New York: Thames and Hudson, 1994.
- Ridolfi, Roberto. *Vita di Giovanni Papini*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1957.
- Riffaterre, Hermine. *The Occult in Language and Literature*. New York: New York Literary Forum, 1980.
- Rossi, Mario Manlio. *Spaccio dei maghi*. Roma: Doxa, 1929.
- Salaris, Claudia. *Dizionario del futurismo: idee provocazioni e parole d'ordine di una grande avanguardia*. Roma: Editori Riuniti, 1996.
- Sariugarte Gómez, Iñigo. "El futurismo esotérico de Giacomo Balla." *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte* 8 (2009): 231-43.

- Scarpelli, Giacomo. *Conferenza sui fantasmi*. Theoria: Roma, 1987.
- Scimé, Giuliana. *Il laboratorio dei Bragaglia 1911/1932*. Ravenna: Essegi, 1986.
- Scriboni, Giancarlo. *Tra nazionalismo e futurismo. Testimonianze inedite di Volt*. Venezia: Marsilio Editori, 1980.
- Sergi, Giuseppe. *Animismo e spiritismo*. Torino: Bocca, 1903.
- Settimelli, Emilio. *Le avventure spirituali*. Milano: Studio Editoriale Lombardo, 1916.
- Soffici, Corra, Conti, Ginna, Benedetta, Spiridigliozzi, Sanzin, e Marinetti. *Zig Zag. Il romanzo futurista*. Ed. Alessandro Masi. Milano: Il Saggiatore, 1995.
- Somigli, Luca. "On the Threshold: Space and Modernity in Marinetti's Early Manifestos and *Tavole Parolibere*." *Rivista di Studi Italiani* 17. 1 (1999): 250-74.
- Spaas, Lieve. "Surrealism and Anthropology: In Search of the Primitive." *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory* 18. 2 (1995): 163-73.
- Stein, Rebecca, e Philip Stein. *The Anthropology of Religion, Magic, and Witchcraft*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2011.
- Steiner, Rudolf. *Art as Spiritual Activity: Rudolf Steiner's Contribution to the Visual Arts*. Hudson, NY: Anthroposophic Press, 1997.
- . *Esoteric Lessons, 1904-1909: Lectures, Notes, Meditations, and Exercises*. Great Barrington, Mass.: SteinerBooks, 2007.
- . *Il mondo dei sensi e il mondo dello spirito: Sei conferenze tenute a Hannover dal 27 dicembre 1911 al 1° gennaio 1912*. Milano: Editrice Antroposofica, 1970.
- . *La scienza occulta nelle sue linee generali*. Milano: Editrice Antroposofica, 1996.
- Sword, Helen. *Ghost Writing Modernism*. Ithaca: Cornell UP, 2002.
- Terrosi, Roberto. "Futurismo e postumano." *Annali d'Italianistica* 27 (2009): 263-73.
- Topp, David. *Sinister Resonance: the Mediumship of the Listener*. New York: Continuum, 2010.
- Tosi, Virgilio. *Il cinema prima di lumière*. Torino: Rai TV, Dipartimento scuola educazione, 1984.
- Uspenskij, Petr D. *Un nuovo modello dell'universo: principi del metodo psicologico nella sua applicazione a problemi di scienza, religione e arte*. Roma: Edizioni Mediterranee, 1991.
- Valeria, Irma. "Occultismo e arte nuova." *L'Italia Futurista* 2. 17 (1917): 2.

- Vannicelli, Andrea. *La tentazione del racconto: le novelle del primo Papini tra simbolismo e futurismo (1894 - 1914)*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2004.
- Velani, Livia. *Giacomo Balla, Futurista*. Roma: Università La Sapienza, 1966.
- Verdone, Mario. "Abstraktion, Futurismus und Okkultismus – Ginna, Corra und Rosà." *Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian 1900-1915: Schirn-Kunsthalle Frankfurt; [3. Juni Bis 20. August 1995]*. Ostfildern: Ed. Tertium, 1995. 477-96.
- . *Anton Giulio Bragaglia*. Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1965.
- . *Archivi futuristi*. Modena: Galleria Fonte d'Abisso edizioni, 1990.
- . *Che cosa è il futurismo*. Roma: Ubaldini, 1970.
- . *Cinema e letteratura del futurismo*. Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1968.
- . "Die Fotodynamik." *Okkultismus Und Avantgarde: Von Munch Bis Mondrian 1900-1915: Schirn-Kunsthalle Frankfurt; [3. Juni Bis 20. August 1995]*. Ostfildern: Ed. Tertium, 1995. 497-503.
- . "Ginna e Corra." *Il lettore di provincia* 18. 69 (1987): 69-81.
- . *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*. Ravenna: Longo, 1984.
- . *Il movimento futurista*. Roma: Lucarini, 1986.
- . *Prosa e critica futurista*. Milano: Feltrinelli, 1973.
- Vettori, Vittorio. *Giovanni Papini*. Torino: Borla Editore, 1967.
- Vico, Giambattista. *La scienza nuova*. Milano: Rizzoli, 1977.
- Viviani, Alberto. *Giubbe Rosse. Il caffè fiorentino dei futuristi negli anni incendiari 1913-1915*. Firenze: Vallecchi Editore, 1983.
- . *Il poeta Marinetti e il futurismo*. Torino: Paravia, 1940.
- Wallis, Robert J. *Shamans/neo-Shamans: Ecstasy, Alternative Archaeologies, and Contemporary Pagans*. London: Routledge, 2003.
- Wehr, Gerhard. *Novecento occulto. I grandi maestri dell'esoterismo contemporaneo*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2002.
- White, John. *Literary Futurism: Aspects of the First Avant-garde*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

- William, James. "G. Papini and the Pragmatist Movement in Italy." *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods* 3. 13 (June 21, 1906): 337.
- Wilson, Leigh. *Modernism and Magic. Experiments with Spiritualism, Theosophy and the Occult*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2013.
- Zanotto, Sandro. "Motivi irrazionali ed esoterici nel futurismo toscano." *Futurismo a Firenze 1910-1920*. Verona: Bi & Gi editori, 1984. 111-8.
- Zoccoli, Franca. *L'incantesimo della luce*. Milano: Selene Edizioni, 2000.
- Zurbrugg, Nicholas. *Critical Vices: The Myths of Postmodern Theory*. Amsterdam: G+B Arts, 2000.