

Dottorato di Ricerca in Letterature e Media: narrativa e linguaggi

Ciclo XXXI

Curriculum in Linguaggi dell'arte

**PER UN'ESTETICA DELLA SINTESI.
RICCIOTTO CANUDO TEORICO DELLE ARTI**

Mauri Giulia

Matricola 1004185

Tutor: Prof. Vincenzo Trione

Cotutore: Dott. Renato Boccali

Coordinatore: Prof. Vincenzo Trione

ANNO ACCADEMICO 2017/2018

“Ad metam et ultra!”

Indice

Introduzione <i>Gli “accords impossibles” di Ricciotto Canudo</i>	9
PARTE I <i>Alla luce del crepuscolo</i>	23
Capitolo 1 Innovazione	25
Capitolo 2 Tradizione	29
2.1 Dal rigattiere di parole	35
Capitolo 3 Geometrie del tempo	39
3.1 La dinamica del tempo	52
3.2 Dentro la spirale della Storia	60
3.2.1 L’arte o l’androgino	67
3.3 Il tempo della profezia	76
3.3.1 Il tempio dell’impressionismo	83
3.3.2 Genealogia di una rivoluzione	88
3.3.3 Eredità impressioniste	99
3.3.4 La triade dei grandi Primitivi	101
3.3.5 <i>C’est fou</i> : l’arte negra al Salon des Artistes Indépendants	108
PARTE II <i>Verso un’avanguardia totale</i>	115
Capitolo 4 Militanza cubista	119
4.1 “ <i>Acta non verba</i> ”	122
4.2 Premesse e prospettive	124

4.3 “ <i>Organe de l’Impérialisme Artistique Français</i> ”	131
4.4 Nel segno della continuità	142
4.4.1 L’arte di pensiero	152
4.5 Tra ordine e avventura	164
4.5.1 “L’orfismo, il fuoco, la poesia...”	168
Capitolo 5 Intermezzo futurista	173
5.1 L’avventura linguistica	175
5.2 Per un confronto tematico	205
5.2.1 Polifonia dell’anima artistica contemporanea	206
5.3 Aperture	214
5.3.1 Una rosa per Canudo	215
5.3.2 Nuove sintesi	219
Capitolo 6 L’estetica cerebrista	221
6.1 Origini simboliste	231
6.2 “ <i>Les revues synthétiques de l’âme moderne</i> ”	242
6.2.1 “ <i>L’Europe Artiste</i> ” si fonde con “ <i>La Plume</i> ”	247
6.2.2 “ <i>Montjoie!</i> ”	254
PARTE III “<i>Une épître à l’Avenir</i>”	263
Capitolo 7 La religione dell’avvenire	265
7.1 La musicalizzazione delle arti	274
Capitolo 8 Profezie di intermedialità	277
8.1 Il sistema delle sette arti	277
8.2 Il cinema, arte sintetica	279
8.3 Riscritture intermediali: il cubismo danzato	281

Capitolo 9 La morte dei generi	289
Appendici	291
a. Antologia di testi canudiani	291
b. Corrispondenza	305
b. 1 Lettere indirizzate a Picasso	305
b. 1.1 Lettere di Ricciotto Canudo a Picasso	305
b. 1.2 Lettere della moglie Jeanne Canudo a Picasso	354
b. 1.3 Lettera della figlia Rolande Canudo a Picasso	357
b. 2 Lettere di Canudo a Filippo Tommaso Marinetti	359
Bibliografia	365
Bibliografia primaria	365
Bibliografia secondaria	393
Bibliografia generale	409

Introduzione

Gli “accords impossibles” di Ricciotto Canudo

Di Ricciotto Canudo – italiano trasferitosi a Parigi, che nei primi ventitrè anni del secolo scorso ha militato in tanti contesti e tra molti linguaggi – sorprende in un primo tempo l'imprevedibilità del pensiero, la curiosità estetica che travalica i confini dei movimenti e delle idee. La sua violenta comunione con la *Ville Visage-du-Monde*, allora centro della modernità più diromponente, si manifesta fin dal 1901 in una precisa volontà: “Constantia et Labore”¹. Seguendo questo proposito, lo scrittore dà forma, nel giro di due decenni, a un'opera corposa e soprattutto composita, che oscilla con disinvoltura tra i generi: dalla pittura alla musica, dalla prosa alla poesia, dal teatro al balletto, al cinema – la “settima arte”, di cui lui stesso, come affermò Jean Epstein, “fu il missionario”².

Perlustrandone la morfologia, all'iniziale seduzione per la varietà delle proposte, subentra la perdita di orientamento, si procede incerti della direzione. Lentamente, man mano che si indugia nella ricerca di un indizio che indichi la via, si vedono i sentieri congiungersi, compenetrarsi e infine fondersi in un progetto indivisibile, di inesauribile fecondità. Questo instabile equilibrio tra l'abbagliante eclettismo e la sotterranea unitarietà della sua visione è il duplice carattere della sua opera.

La prontezza con cui questa mente tanto curiosa quanto duttile si è spinta da un'iniziativa a un'altra, da un genere artistico a un altro, deriva dall'aver fatto dell'intuizione il proprio metodo. Le sue idee nascono per mezzo “*di visioni*,

¹ Così scrive Canudo, il 21 giugno 1901, in una lettera inviata da Parigi allo zio Giovanni Stampacchia.

² J. Epstein, *Le cinématographe vu de l'Etna*, riportato in R. Canudo, *L'officina delle immagini*, a cura di M. Verdone, traduzione di R. Redi, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1966, p. 39.

d'intuizioni positive e di ricostruzioni liriche”, come egli stesso ebbe a confessare³.

Come afferma Bergson, di cui Canudo frequenta le affollate lezioni al Collège de France, la storia della filosofia insegna a distinguere due tipologie di pensatori: ve ne sono alcuni che “scelgono la loro direzione e che avanzano metodicamente verso l’obiettivo, elevandosi, gradualmente, a una sintesi voluta e premeditata”; ve ne sono altri che “avanzano apparentemente senza metodo verso i luoghi in cui li conduce la loro fantasia, ma il cui spirito è così ben accordato all’unisono con le cose che tutte le loro idee si accordano naturalmente tra loro. La loro riflessione partendo da un luogo qualsiasi e impegnandosi in una qualsiasi direzione si adopera per ricondurle sempre allo stesso punto. Le loro intuizioni che non hanno nulla di sistematico si organizzano da se stesse in sistema”⁴.

I primi sono intellettuali dominati dallo spirito di sistema, i secondi attingono all’esperienza e ne seguono la direzione spontanea. Canudo cerca di essere entrambi. Aspira a essere sistematico, rincorrendo un metodo rigoroso, allestendo preliminarmente trilogie e raggruppando opere al di sotto di un medesimo titolo, ma finisce per essere fagocitato dall’apparente dispersività della vita. Tenta una disciplina per non svanire nell’ineffabile, ma è naturalmente erratico, incapace di un pensiero che ragioni senza il conforto dell’esperienza. Fa continuamente spazio a tutto ciò che lo circonda, elabora idee cucite sulla realtà.

³ R. Canudo, *Le Livre de l’Évolution. L’Homme (Psychologie musicale des Civilisations)*, Paris, E. Sansot & C^{ie}, 1907, p. 309. Di seguito la citazione in lingua originale: “de visions, d’intuitions positives et de reconstructions lyriques”.

⁴ H. Bergson, *Discours sur Gabriel Tarde*, in Id., *Écrits philosophiques*, a cura di F. Worms, Paris, PUF, 2011, p. 375. Di seguito la citazione in lingua originale: “L’histoire de la philosophie nous apprend à distinguer deux genres de penseurs. Il en est qui choisissent leur direction et qui marchent méthodiquement au but, s’élevant, de degré en degré, à une synthèse voulue et préméditée. Il en est d’autres qui vont, sans méthode apparente, où leur fantaisie les mène, mais dont l’esprit est si bien accordé à l’unisson des choses que toutes leurs idées s’accordent naturellement entre elles. Leur réflexion partant de n’importe où, et s’engageant dans n’importe quelle voie, s’arrange pour les ramener toujours au même point. Leurs intuitions, qui n’ont rien de systématique, s’organisent d’elles-mêmes en système”.

Questo vagabondaggio poetico attraverso l'esperienza, senza mai staccare i piedi dal terreno su cui poggiano, si concreta in un'opera contraddittoria perché dimidiata tra un'ambizione tassonomica e il vitalismo innato. Un'opera che aspira a rappresentare la varietà delle relazioni tra le forme, componendo differenze all'interno di una visione poliedrica. Cosmogonia che sussume il molteplice, che celebra il trionfo della pluralità.

C'è dunque, a ben vedere, un sistema di pensiero. Ma, come afferma con esemplare lucidità Fernand Divoire, suo amico fraterno e collaboratore, la parola "cerebrismo", da Canudo adottata per descriverlo, non ne dà la chiave. Egli non è mai stato cerebrale, nel senso della misura e della ragione. Lo è stato, semmai, nella ricerca di un'arte che fosse "un elemento superiore della vita, una creazione superiore dell'uomo, e non una teoria"⁵. La sua opera rispecchia questa partecipazione all'orizzonte immediato dell'esistenza. L'immersione nella "calda vita", così la chiamava Umberto Saba. Si avverte, in essa, il flusso inconfondibile della vita che scorre, come un'energia primigenia che preme e ininterrottamente si rinnova. Leggendola, si sente "una forza che non è comune", commentava nel 1913 un suo recensore. Essa "ricorda un torrente che non è ancora abbastanza navigabile; si pensi al bellissimo fiume che questo torrente potrà divenire con ancora un po' di lavoro, quando il letto sarà contenuto entro i giusti limiti di due rive armoniose"⁶.

A questa armonia Canudo sembra non approdare mai, forse anche per la scomparsa improvvisa e prematura, il 10 novembre 1923, all'età di soli quarantasei anni. E così ci si è fermati allo spettacolo dei gesti esasperati, al

⁵ R. Canudo, *Cent versets d'initiation au lyrisme nouveau de tous les arts*, in "La Revue de l'époque", s. II, a. III, n. 16, aprile 1921, p. 851. Di seguito la citazione in lingua originale: "l'art est un élément supérieur de la vie, une création supérieure de l'homme, et non pas une théorie".

⁶ G. Le Cardonnell, *A propos de romans nouveaux*, in "Les Marges", dicembre 1913, p. 216. Di seguito la citazione in lingua originale: "On sent en M. Canudo une force qui n'est point commune. Son œuvre fait penser à un torrent qui n'est pas encore tout à fait navigable; on songe au beau fleuve qu'avec encore quelques travaux ce torrent pourra devenir, quand son lit sera contenu dans les justes limites de deux rives harmonieuses".

linguaggio astruso e concettoso, alla complessità di radunare pensieri disseminati tra riviste italiane e francesi.

Per far fronte a questa concreta difficoltà di avvicinamento della sua opera, la critica si è finora mossa sostanzialmente in tre modi, cronologicamente successivi: eludendo la dispersività dell'autore chiudendolo nel recinto stretto dell'estetica cinematografica; affrontando la dispersività dedicando singoli e puntuali approfondimenti a ogni linguaggio con cui si è confrontato; comprendendo la sua multiforme opera all'interno di una categoria significativa come quella di *opera d'arte totale*, capace di rendere conto della sua ricchezza e di mostrare quanto vi sia di attuale al suo interno.

All'indomani della scomparsa di questo grande pugliese, la stampa internazionale ne sottolinea la perdita incolmabile per la cultura. Il compianto è grande e la lode di intellettuali e artisti somma. “Egli era una delle più generose e inquiete intelligenze che io abbia mai incontrato nel mio difficile cammino”, scrive d'Annunzio in un telegramma; “era la più bella intelligenza che io conoscessi, e mi aspettavo tanto da lui. [...] Non so più che pensare, ma so soffrire – ne ho l'abitudine – e Canudo non è morto per me finché vivrò, perché m'ha dato delle fiamme che niente può estinguere”, sono le parole di cordoglio espresse da Abel Gance.

Per difendere la sua memoria, viene istituito il Club des Amis de Canudo che divulga le opere inedite fino al 1927, anno in cui Fernand Divoire dà alle stampe una raccolta postuma dei suoi scritti sul cinema, che, seppure incompleta e filologicamente scorretta, sarà un primo prezioso strumento per lo studio del pensiero canudiano.

Se la Francia, meritevolmente, ha promosso inclusioni del *Barisien*⁷ in storie letterarie e artistiche, in Italia sulla valorizzazione della sua opera ha influito per qualche tempo l'avversione degli antidannunziani e la scomunica di

⁷ Canudo viene affettuosamente soprannominato “*le Barisien*” dall'amico Apollinaire, date le sue origini pugliesi. Cfr. Mercure [G. Apollinaire], *Échos. Bari et le Barisien*, in “Mercure de France”, a. XXVIII, t. CXXIII, n. 461, 1 settembre 1917, pp. 185-186.

Soffici e Papini. Tralasciando gli articoli polemici e le numerose note informative, il primo contributo di rilievo lo offre uno studioso pugliese. Nel 1925, considerato oggi il termine *a quo* degli studi italiani, Nicola Cacudi traccia sulla “Rassegna di Studi Francesi” un primo bilancio dell’opera del conterraneo, affermando che “se la settima arte subirà riforma, essa si dovrà certamente all’azione di Canudo”⁸.

Ad eccezione di questo intervento, l’attenzione rivolta a Canudo nel periodo tra le due guerre è scarsa. Il suo stile letterario fiorito e la mancanza di rigore delle sue acute intuizioni, frammentariamente distribuite in articoli e saggi, impediscono di coglierne il valore di proposta, cosicché le successive sistemazioni teoriche degli anni venti e trenta, che nell’opera dello scrittore avevano trovato la scintilla geniale di un precursore, fanno sostanzialmente dimenticare i suoi apporti originari. L’imminenza del conflitto contribuisce allo scioglimento del Club des Amis de Canudo e col tempo non rimane che il mito di un illuminato operatore culturale che, con l’entusiasmo proprio della sua natura meridionale, investe tutte le energie nella causa culturale dell’avanguardia.

È solo quando si avverte la necessità di storicizzare il fenomeno cinematografico, definendo la paternità delle prime formulazioni estetiche, che il suo nome torna nuovamente in primo piano. A un certo punto, afferma Gianni Rondolino, si sentì “il bisogno di studiare la storia delle teorie cinematografiche come un settore particolare della più generale storia della cultura estetica contemporanea”⁹. In questa prospettiva, Canudo viene celebrato come il fondatore dell’estetica cinematografica, colui che per primo ebbe il merito di credere nel cinema come arte. Nei medesimi termini, lo presentano Jacopo Comin nei suoi *Appunti sul cinema d’avanguardia* sui primi numeri della rivista

⁸ N. Cacudi, *Ricciotto Canudo*, in “Rassegna di Studi Francesi”, n. 3, 1925, p. 125.

⁹ G. Rondolino, *La teoria cinematografica di Ricciotto Canudo*, in AA.VV., *Canudo*, “Quaderni del Novecento Francese”, n. 3, Roma-Paris, Bulzoni-Nizet, 1976, p. 123.

“Bianco e Nero” e, nel 1939, Luigi Chiarini e Umberto Barbaro¹⁰. In uno studio dello stesso anno, Carlo Ludovico Ragghianti si ribella contro la definizione riduttiva di pioniere e intravede nei suoi testi una teoria rigorosa, sia pure espressa in una “lingua immaginosa”¹¹. Questa prima fase degli studi italiani, dedicati a un unico aspetto della complessa personalità di Canudo, si conclude con una serie di articoli che Guido Aristarco pubblica sulla “Settimana” e sull’“Illustrazione italiana”, a vent’anni dalla scomparsa, e con l’attenzione riservatagli, nel 1960, nella *Storia delle Teoriche del Film*, in cui però lo scrittore è nuovamente ricondotto “entro i propri ed effettivi limiti, che sono quelli, e non altri, di precursore o, se vogliamo, di un ‘iniziatore’”¹².

Dobbiamo attendere gli anni sessanta e settanta, con gli studi di Michel Décaudin, Raymond Warnier, Pasquale Sorrenti, Pasquale Aniel Jannini, Mario Verdone, Fortunato Matarrese, Anna Paola Mossetto Campra e Sergio Zoppi, per citare i più rilevanti, perché l’opera di Canudo venga considerata frutto di uno scrittore *totale* e situata in un discorso di più ampio respiro per la storia della cultura novecentesca. Esempio in questo senso è la realizzazione di uno studio monografico nella collana dei “Quaderni del Novecento Francese” pubblicata da Bulzoni nel 1976.

È poi Giovanni Dotoli a convogliare nelle proprie estese ricerche, pubblicate dalla casa editrice pugliese Schena, gli studi negli anni emersi sull’autore. Il suo contributo ha un enorme valore non solo per la scoperta di testi inediti e la redazione di un’esaustiva bibliografia critica, ma anche per lo svolgimento di una concreta azione culturale volta a promuovere la conoscenza dell’opera canadiana. Nel centenario della nascita, Dotoli organizza, di concerto con l’Istituto di Lingua e Letteratura Francese dell’Università di Bari e il Comune di Gioia del Colle, un congresso internazionale che vede la

¹⁰ Cfr. L. Chiarini, U. Barbaro, *Ricciotto Canudo*, in Id. (a cura di), *Problemi del film*, Edizioni di “Bianco e Nero”, a. III, n. 2, febbraio 1939, p. 47.

¹¹ C.L. Ragghianti, *Cinema arte figurativa*, Torino, Einaudi, 1957, p. 188.

¹² G. Aristarco, *Storia delle Teoriche del Film*, Torino, Einaudi, 1960, p. 38.

partecipazione dei più qualificati studiosi di letteratura francese e italiana, di cinema, musica e arti visive, seguito nel 1983 dal *Convegno Internazionale Canudo e Apollinaire giornalisti e scrittori del nostro tempo*. Con il convegno del 1994 a Monopoli, intitolato al concetto cruciale di modernità, si chiude questa felice tradizione¹³.

Da questo momento in poi, la dedizione di Dotoli all'autore è riversata nella pervicace promozione di quella che, sulla scorta di un'indicazione di Verdone, è considerata *un'estetica totale*, avente il proprio centro nella teoria sistematica e unificatrice delle sette arti. Aderendo ai due imperativi del pensiero canadiano – “suggerire e non definire”, perché “l'Infinito non si può esprimere che attraverso l'Indefinito”¹⁴ – lo studioso si pone all'interno del proprio oggetto di ricerca ed esercita una *critica* che si vuole, anch'essa, *totale*, evocativa, annotazione sospesa tra assonanze e dissonanze.

Muovendo da queste imprescindibili ricerche, che indicano la possibilità di sfatare il mito di un'opera portatrice di senso solo in ambito cinematografico, lasciando aperte vie interpretative ancora inesplorate, ci si è chiesti quale fosse il principio di unità organica del pensiero canadiano, l'idea direttrice, quella felice intuizione incredibilmente semplice, ma riproposta con una tale insistenza da ispirare tutte le parti del suo sistema. La sua opera dice una sola ossessione, multiforme: l'ambizione a una sintesi, sia essa storica, culturale, linguistica, espressa negli scritti critici e applicata nelle opere e nella vita. Una sintesi, tuttavia, abitata dalla contraddizione, che costituisce un momento essenziale di una instabile e mai definitiva verità, così variamente estrosa nel suo compiersi.

Un'esposizione lineare e diacronica, che si limitasse ad attraversare le numerose avventure creative di Canudo, sconfinerebbe in una sequenza di proposte e di controproposte, confuse con le linee di forza di un'epoca. Un viluppo intrinsecamente contraddittorio che rischierebbe di avere la meglio su

¹³ Per i riferimenti bibliografici qui indicati, si rinvia alla bibliografia secondaria del presente studio.

¹⁴ R. Canudo, *Hélène, Faust et nous. Précis d'esthétique cérébriste*, Paris, Chiberre, 1920, ora in Id., *L'officina delle immagini*, cit., pp. 267-268.

ogni forma di ottimismo gnoseologico, decretando l'inevitabile "*resa al labirinto*"¹⁵. Viceversa, se si volessero annegare le contraddizioni nella coerenza di alcuni principi teorici enunciati secondo un criterio consequenziale, si tradirebbe la sostanza dell'estetica di Canudo, provocando l'illusione rassicurante di una logica inesorabile, negatrice di una creatività la cui virtù è proprio quella di inventarsi i propri determinismi per sconfessare le leggi dell'evoluzione.

Lo sforzo cui siamo chiamati consiste allora nell'individuare, all'interno dei disomogenei paesaggi della sua opera, alcune costanti: traiettorie predilette, indirizzi preminenti. Poiché il suo è il percorso di un autore rapsodico, certamente, ma che rimane fedele alle sue ossessioni e che, in fondo, "non ha mai cessato un solo istante di *ascoltare la stessa voce*. Questa voce, per vent'anni, ha pronunciato parole intorno alle stesse verità"¹⁶.

Lungi dall'ingabbiare all'interno di un discorso geometrizzante le aporie caratteristiche del pensiero canadiano e sintomatiche dell'epoca di transizione e di grande fermento in cui l'autore è vissuto, si è voluta elevare a metodo di lavoro la contraddittorietà dello scrittore. Si è assecondato il suo oscillare tra tempi e concetti, la precarietà che deriva da una curiosità instancabile, da un desiderio ossessivo di edificare sistemi porosi, insufficienti, mai esaurienti, incapaci di chiudersi nelle proprie ragioni. Ci si è lasciati inebriare dalla sua divorante brama di conoscenza, dal movimento febbrile del suo pensiero che di tutto quanto inghiotte non è mai sazio. Solo cedendo all'avventura di un'opera aperta, plurale, diffranta, si può sperare di rivelare l'identità di un intellettuale abile nel vivere le contraddizioni.

Quello che deriva da questo tentativo di svincolarsi da un'interpretazione riduttiva è un faticoso avanzamento tra scelte, incongruenze, deviazioni,

¹⁵ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, 1995, p. 116.

¹⁶ F. Divoire, *Canudo*, in "L'Ami du Lettré", 1925, p. 185. Di seguito la citazione in lingua originale: "il n'a jamais une minute cessé d'*écouter la même voix*. Cette voix, pendant vingt ans, a dit des paroles autour des mêmes vérités".

conferme, dialoghi inattesi. Ogni capitolo è stato vissuto come una sperimentazione e una verifica di modalità adeguate a raccontare i rapporti di questo vivace intellettuale con una stagione del pensiero e delle arti: raccontare pensieri che non si lasciano iscrivere nelle forme fossili delle teorie, ma che grazie all'azione centripeta della sintesi vengono ricondotti in un orizzonte di senso. Non si tratta, dunque, di una soluzione di comodo per evitare di dirimere una questione, ma per garantire il diritto di leggere attraverso l'ambiguità di Canudo un carattere tipico dell'avanguardia, termine che già di per sé ha una ricchezza semantica straordinaria.

Ne deriva una estetica della sintesi declinata su tre principali versanti – storico, culturale e linguistico – e articolata intorno a tre coppie antinomiche: tradizione-innovazione, cubismo-futurismo e purezza-contaminazione.

La riflessione critica sul tempo delle avanguardie è stata in vari modi sedotta dal problema della continuità e della discontinuità del sapere moderno rispetto alla tradizione in cui tale sapere è maturato. Sovente è stata esaltata l'idea di una netta rottura tra il Novecento e il secolo anteriore, sino a interpretare la metamorfosi profonda prodottasi nella cultura dell'*avant-guerre* attraverso il filtro di una crisi *tout court* del sapere tradizionale.

L'antagonismo verso la tradizione, che Renato Poggioli ha annoverato tra le caratteristiche dell'avanguardismo, è certamente il suo atteggiamento più conosciuto e appariscente, quello che deriva dall'empito autentico alla rivoluzione¹⁷. È il volto scoperto dell'avanguardia rivelato dai manifesti e dai proclami; l'antipassatismo gridato dalla protesta libertaria e fragorosa dei *futurismi* – trascendendo la sola manifestazione italiana. Troppo spesso, però, l'idea di una frattura insanabile è stata formulata sullo sfondo di un'immagine parziale e monolitica dei movimenti primonovecenteschi. Se Pär Bergman ha osservato che “è naturalmente pericoloso schematizzare” gli anni dell'avanguardia, Luciano De Maria ha avvertito che “non bisogna cedere alla

¹⁷ Cfr. R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Roma, Edizioni Biblioteca d'Orfeo, 2014, p. 62.

tentazione nominalistica di vedere negli *ismi* l'incarnazione astratta di un generico *esprit nouveau*¹⁸.

Questa esigenza di *nuances* trova nell'opera di Canudo la propria forma. Il “mito prediletto dell'annientamento d'ogni passato”¹⁹ è rifuggito in nome di una continuità vitale, di una visione a lungo raggio che consente di mediare tra le tensioni dell'avanguardia, di cui sono da salvaguardare i valori ideali – la provocazione costruttiva, il gusto della sorpresa, un impulso alla liberazione –, e una necessaria, ma mai normativa, misura storica a cui ricondurre la contemporaneità fremente.

Se nelle distanze che costantemente genera, nelle lacerazioni con cui soddisfa la curiosità del nuovo, l'avanguardia si presenta come un'invenzione e non come la riesumazione di un *quid* preesistente, d'altra parte la cultura per Canudo è inconcepibile al di fuori di una persistenza storica. L'innovazione non scaturisce da un radicale annullamento della memoria, così come la tradizione non nasce dalla ripetuta adesione a un nucleo di principi immutabili. Lo sviluppo della cultura è sempre policentrico, strutturalmente definito dall'incessante aggregazione, disgregazione e ibridazione di frammenti eterogenei, talora cooperanti e talora contrastanti.

In questo senso, nel guardare all'avanguardia dal punto di vista canadiano, smarrisce buona parte del suo valore il problema di riconoscere una clamorosa frattura per descrivere un'opposizione del genere “avanguardia” *versus* “tradizione”. La sua opera offre la possibilità di una lettura che, in sintonia con le recenti evoluzioni della critica d'arte, contribuisca alla graduale decostruzione dell'immagine semplificata dell'avanguardia.

¹⁸ P. Bergman, “*Modernolatria*” et “*Simultaneità*”. *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Stockholm-Paris, Svenska Bokförlaget-Bonniers, 1962, p. 8. Di seguito la citazione in lingua originale: “il est naturellement dangereux de schématiser”. L. De Maria, *La nascita dell'avanguardia. Saggi sul futurismo italiano*, Venezia, Marsilio, 1986, p. 47.

¹⁹ R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, cit., p. 87.

Riflettendo sul nesso tra continuità e discontinuità in una prospettiva più articolata, distante da manicheismi interpretativi, Canudo avverte l'esigenza di tradurre il tempo storico e la sua intrinseca policromia nella figura di una spirale, per sua natura estranea a ogni teleologia. Secondo lo scrittore, la contestazione che nei primi quindici anni del ventesimo secolo coinvolge ogni campo della cultura è l'espressione di un'infanzia dell'umanità e del mondo, sopraggiunta in un preciso momento storico, nel pieno fulgore di un "periodo profetico" – che precede il "periodo sintetico" e il "periodo analitico", fine e decadenza della civiltà, in un ciclo perpetuamente rinnovantesi. Solo attraverso questa riscoperta delle origini si spiegherebbe il primitivismo – di per sé espressione di sintesi – che nutre le arti nel passaggio di secolo, contribuendo alla svolta antimimetica del cubismo. Di pari passo con un rinverdimento dello spirito, si assiste sul piano sociale all'affioramento di un sentimento comunitario, che prepara l'avvento dell'"*Androgynat*" sessuale e dell'"*Intégrorganisme*", forma evoluta di coesistenza.

All'interno di questa concezione spiraliforme della Storia, ispirata da una commistione, non sempre pacifica, del pensiero filosofico di Vico, Nietzsche e Bergson, tradizione e innovazione si alternano come le battute all'interno di un dialogo. Tra discontinuità e permanenze, tra nuovi inizi e lunga durata, tra sguardi retrospettivi e aperture al futuro, si gioca il destino della cultura che, negli anni precedenti la guerra, assume le fattezze del cubismo e del futurismo.

Rileggere gli scritti che Canudo consacra ai due movimenti, assumendo come cornice il concetto di sintesi, consente di individuare l'accezione specifica e originale che l'autore conferisce alla sua visione aggregante, non racchiusa entro i confini di un discorso interno alla pittura, come quello elaborato dal cubismo – che egli tuttavia incontra, sostiene e supera –, ma tesa a esplorare i punti di contatto tra i linguaggi. Un intento che lo riconnette alle teorie sviluppatesi in area neoromantica – Wagner in prima linea, suo imprescindibile riferimento – e che lo avvicina alle sperimentazioni futuriste con cui instaura un intermittente dialogo a distanza.

Questa tensione tra elogio della purezza, che appartiene alla dimensione analitica del cubismo, e ricerca di una polifonia espressiva, che l'avanguardia marinettiana sperimenta, caratterizza l'ambivalente e pressoché contemporaneo coinvolgimento di Canudo in entrambi i movimenti. Un interesse che si riversa in un luogo ibrido, un'avanguardia – dal nome di “cerebrismo” – capace di contenere, al di là di ogni ideologia, gli aneliti culturali del suo tempo.

D'altro canto, in campo estetico, Canudo oscilla tra la dimensione poetica, che lo costringe a rispettare la specificità e riconoscibilità dei linguaggi, adottando una prospettiva di derivazione lessinghiana in cui trova spazio la teorizzazione della musicalizzazione di tutte le arti e del cinema come “settima arte” – supergenere, tra i generi –, e una dimensione utopistica che lo porta a concepire il superamento dei generi artistici e a definirne una possibile fusione. Egli non si sottrae, dunque, alla riflessione sulla purezza dell'espressione artistica, iniziata sul finire del diciannovesimo secolo ed esaltata dalla ricerca pittorica del cubismo. Arriva, anzi, a definire i contorni di una tale estetica dell'*épure*, teorizzando il movimento parallelo delle arti verso le caratteristiche della musica. Pittura e musica si incontrano in un percorso di transcodificazione, in virtù di una tendenza che le accomuna nella ricerca di nuove strategie di significazione e nella propensione verso l'astrazione.

Questa esigenza di traduzione della sostanza ritmica della vita moderna viene soddisfatta dal cinema, *arte totale* che colma il fossato tra le *arti del tempo* – la musica, la danza e la poesia – e le *arti dello spazio* – l'architettura, la scultura e la pittura. Una visione sintetica che trova una veste filosofica nella *Teoria delle sette arti*, presentata nel 1908 e messa definitivamente a sistema nel *Manifeste des sept arts* pubblicato a Parigi nel 1923²⁰. Nella prospettiva di questo moderno *Gesamtkunstwerk*, in cui le arti collaborano a partire dalla loro reciproca autonomia, possiamo ravvisare un'intermedialità *ante litteram*. Tuttavia, la certezza di una dimensione spaziale distinta da quella temporale è

²⁰ R. Canudo, *Lettere d'arte. Trionfo del cinematografo*, in “Il Nuovo giornale”, 25 novembre 1908, p. 3; Id. *Manifeste des sept arts*, in “La Gazette des Sept Arts”, a. I, n. 2, 25 gennaio 1923, p. 2.

lontana dal sentire comune contemporaneo, che si esprime per una totale promiscuità dei codici artistici.

Il superamento di questo matrimonio poligamo delle arti si ha, a partire dal 1908, con l'annuncio della morte dei generi: "*L'Art n'a plus de genres*" proclama Canudo, facendo saltare la tradizionale suddivisione²¹. È questo il compimento di un discorso iniziato con la teorizzazione di un tempo spiraliforme, con cui Canudo tenta – senza riuscirci pienamente – il passaggio da una visione diacronica della realtà a una sincronica. Questa messa in discussione della Storia come vettore, teleologicamente proiettato in avanti, sembra porsi in aperta dissonanza rispetto alle proposte avanguardiste. Tuttavia, rimanendo fedele a questa filosofia della simultaneità e della sintesi anche sul fronte strettamente estetico, Canudo nega uno sviluppo lineare e progressivo dei linguaggi e pareggia così i conti con le avanguardie.

Tra innovazione e tradizione, tra sperimentalismo e memoria, si può allora dire che la sua opera si è nutrita delle sue stesse contraddizioni. Egli ha, infatti, partecipato ardentemente al proprio tempo, animando gli ambienti artistici più *à la page*. Ma, di fatto, pur nelle dichiarazioni e nelle prese di posizione, non si è mai lasciato imbrigliare da un'ideologia. Anzi, proprio l'assenza di un'ideologia, anche soltanto di un pensiero pregiudiziale nel contatto con la realtà, può essere presa come indice della sua totale, veramente insolita, disponibilità ricettiva. Ne va riconosciuta in sostanza l'inafferrabilità, che non è indecisione o superficialità, ma adesione incondizionata alla vita, con tutte le ambiguità, le fluttuazioni le ritrattazioni che ne sono conseguite.

Come scrive Georg Simmel nella sua recensione al libro di Ferdinand Tönnies, *Il culto di Nietzsche*, "il compito più nobile e fecondo nei confronti di un pensatore è quello di trarre, dalla serie di idee che oscillano e si contraddicono, l'idea centrale, giusta, in sé chiara"²². Che, nel caso di Canudo, si manifesta nelle creazioni poetiche e romanzesche dello scrittore, circoscrive il

²¹ R. Canudo, *Littérateurs symphonistes*, in "Mercure musicale", a. V, n. 3, 15 marzo 1908, p. 303.

²² F. Tönnies, *Il culto di Nietzsche*, Roma, Editori Riuniti, 1998, p. 153.

panorama estetico dell'esegeta e, come fede esistenziale, permette all'uomo di partecipare al dibattito avanguardista che si è sviluppato in Francia e in Italia agli albori del Novecento. Ci si augura che il presente lavoro riesca a rendere conto, almeno in parte, di questo impegno: come ogni ricerca ha il carattere di una messa a punto, l'ambizione di una rivelazione, l'umiltà di un tentativo e nessuna pretesa di chiusura.

PARTE I

Alla luce del crepuscolo

Capitolo 1

Innovazione

Vitalismo, progettualità, senso pieno del nuovo. Tra fine Ottocento e inizio Novecento ferve un'epoca di incessante proliferazione: di forme, di idee, di proposte. Mai, prima di allora, osserva Canudo,

uomini e cose (queste, *forse*, per quelli) passarono con rapidità similmente febbrili e inaspettate, per figurazioni e aspetti così vari, contraddittori sovente, in cui è un rimpianto di Bellezze morte e un richiamo di Sogni abbandonati e un ardore di Conquiste nuove e infinite¹.

Il dinamismo all'insegna del quale si apre il ventesimo secolo corrobora la realtà fisica e psichica, fino a divenirne un aspetto strutturale. Trasforma radicalmente la percezione del contesto ambientale, fino a insinuare un'inedita coscienza dello spazio e del tempo. Il mondo, attraversato dai nuovi idoli meccanici, si rimpicciolisce: le distanze si avvicinano, le durate si accorciano, le

* Laddove non diversamente indicato, le traduzioni delle citazioni tratte da scritti stranieri e riportate in italiano nel corpo del testo sono mie.

La scelta di tradurre i testi deriva non solo dalla volontà di rendere più fluida la lettura, ma anche, e soprattutto, dall'esigenza avvertita di rendere disponibili in lingua italiana testi finora leggibili soltanto in francese. Nel contempo, la decisione di mantenere in nota la versione in lingua originale discende dal desiderio di consentire al lettore l'accesso a dei testi intrisi della loro peculiare energia espressiva e difficilmente trovabili se non attraverso approfondite ricerche presso biblioteche per la maggior parte straniere. Il riferimento costante alle fonti, inoltre, è da intendersi come garanzia dell'adesione del discorso alla verità storica, mettendo al riparo dalla caduta in un'informazione frettolosa.

¹ R. Canudo, *Novelle d'arte. Per una testa di Gesù Cristo*, in "L'Uovo di Colombo", a. II, n. 36, 3 ottobre 1899, p. 1.

sensazioni si intensificano. “La magnificienza del mondo s’è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità”, sentenzieranno nel 1909 i futuristi erigendo un altare alla “nuova religione-morale”².

Nel cuore di questa trasformazione senza precedenti si esibisce uno sperimentalismo inquieto che distrugge e ricrea senza sosta le sembianze del reale. Sospinti dalla volontà prometeica di una rivoluzione totale – *nell’arte e oltre l’arte* – gli intellettuali più audaci assurgono a profeti, proclamano a gran voce il loro credo. Insoddisfatti dell’ordine esistente, mettono in questione la solidità delle strutture consolidate – circostanziali e storicizzate. Si scagliano contro le ideologie conservatrici che pretendono di imbalsamare il presente. All’eternità marmorea dei monumenti oppongono la volatile consistenza degli eventi. Ma all’interno di questo processo entropico – che ha i caratteri di un’apologia della fluidità – s’intravedono porzioni d’esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere una prospettiva di senso.

Sull’asse di una ricerca collettiva, Canudo partecipa alla corsa fatale verso il futuro aderendo alla prospettiva totalizzante della pulsione contestataria – “la volontà di liberazione e l’azione lenta e risoluta portate in ogni dettaglio della vita collettiva”³. Con costanza afferma la necessità di “rinnovare, cioè smuovere chi dorme sulla strada aperta e battuta”, poiché “contro ogni oscura e disperata violenza reazionaria, sta il cammino delle idee che abbatte ed eleva”⁴. Agendo nel segno di questa convinzione, percorre e talvolta precorre gli itinerari

² La prima dichiarazione appare nel quarto punto di *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in “Poesia”, a. V, n. 1-2, febbraio-marzo 1909 – già pubblicato come *Manifeste du Futurisme*, in “Le Figaro”, a. LV, n. 51, 20 febbraio 1909, p. 1 e ora in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1983 (2^a ed.), pp. 7-14 – e viene ripresa all’inizio del testo programmatico qui di seguito menzionato. La seconda citazione deriva da F.T. Marinetti, *La nuova religione-morale della velocità*, ora in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 130-138. Testo dell’11 maggio 1916 pubblicato con il titolo di *La nuova religione della velocità. Manifesto futurista di Marinetti* in “L’Italia Futurista”, a. I, n. 1, 1 giugno 1916, p. 1.

³ R. Canudo, *Il momento francese*, in “Corriere delle Puglie”, a. XVI, n. 291, 21 ottobre 1902, p. 1.

⁴ R. Canudo, *Vincent Van Gogh*, in “Vita d’arte”, a. I, vol. I, n. 3, marzo 1908, p. 190 e Id., *Il momento francese*, cit., p. 1.

eccentrici indicati dalle ricerche artistiche più innovative. Comprende l'inedito rapporto con la realtà stabilito dagli impressionisti; affianca la lezione plastica di Cézanne, l'essenzialità primitivista di Gauguin, i cromatismi drammatici e antinaturalistici che deformano le tele di Van Gogh; apprezza la solidità costruttiva delle opere *fauves* per poi incoraggiare le scomposizioni formali del cubismo; al tempo stesso, rapito com'è dalle immagini in movimento, non può non guardare alle visioni dinamiche esibite dai futuristi. Tutto ciò che evade dai confini dell'abitudine visiva lo incuriosisce. Crede nell'efficacia propagandistica dello choc in quanto irruzione dell'inatteso; nel feroce effetto di superficie dell'anticonformismo; nel potere scandaloso dell'arte esercitato contro i costumi stantii.

“Vulcano di idee, di progetti, di immagini nuove”⁵, nel chiamare a raccolta tutte le forze creatrici affinché si mettano al servizio di un'arte interessata alla vita, brama incontri e iniziative. Quel che soprattutto gli importa “è creare, nello stesso momento in cui si crea l'opera d'arte, il *gusto* che permetterà di goderla”. Perciò, “è necessario organizzare la ‘propaganda del gusto’ con le esposizioni, le discussioni, le *negazioni* violente e ingiuste: è essenziale che siano *ingiuste*, affinché colpiscano più violentemente l'attenzione, e attirino le correnti della cultura divenute insufficienti e dannose”⁶. Ma, al di là dell'accesa retorica, Canudo sa bene che si può desiderare la rivoluzione senza per questo dividerne l'impeto distruttivo. Come dirà di Trismat – il giovane artista splenetico protagonista del terzo romanzo, largamente autobiografico, che scriverà anni dopo –,

egli comprendeva la lotta per la tradizione, odiava lo straripamento profanatore della strada in tutti i templi del sentimento tradizionale, ma rimaneva in verità in

⁵ G. Boissy, *Canudo*, in “Comœdia”, a. XVII, n. 3982, 12 novembre 1923, p. 1. Di seguito la citazione in lingua originale: “Volcan d'idées, de projets, d'images nouvelles, Ricciotto Canudo débordait d'ardeur et du bonheur de vivre. Un mot le faisait exulter et son exaltation se muait en magnétisme. Il était toujours en volonté d'apostolat”.

⁶ R. Canudo, *Hélène, Faust et nous. Précis d'esthétique cérébriste*, cit., p. 280.

mezzo agli uni e agli altri, aspettando dalla sua umanità la parola religiosa che avrebbe saputo conciliare l'essenza più pura della Tradizione con il profondo slancio dell'Innovazione⁷.

⁷ R. Canudo, *Les Transplantés. La Ville Visage-du-Monde*, Paris, Fasquelle, 1913, p. 56. Di seguito la citazione in lingua originale: “Il [Trismat] comprenait la lutte pour la tradition, il haïssait le débordement profanateur de la rue dans tous les temples du sentiment traditionnel, mais il se tenait en vérité au milieu des uns et des autres, attendant de son humanité la parole religieuse qui saurait concilier la plus pure essence de la Tradition avec l'élan profond de l'Innovation”.

Capitolo 2

Tradizione

Corifeo del nuovo, Canudo ammanta continuamente il proprio canto di passato, vivendo intensamente, insieme a molti altri intellettuali del proprio tempo, la “*longue querelle [...] de l’Ordre et de l’Aventure*” a cui è consacrato il celebre brano dall’amico Apollinaire, *Jolie rousse*¹. All’alba della modernità, la memoria di un passato ostinato e la spinta propulsiva del presente si contendono il campo perpetrando l’eterno conflitto tra la tradizione, “severa nelle sue aspirazioni immobili”, e l’innovazione, “sempre tutta ardente della febbre del nuovo”². Una lotta necessaria e crudele tra forze vitali che schiera gli uomini: gli uni, aggrappati al passato, rifuggono il futuro; gli altri – “giovani germogli in cui esplode la forza vigorosa di una Primavera di anime” – ne gettano le fondamenta³.

Originari contro *originali*, per dirla con Barilli. Due vie radicalmente diverse di ambire alla grandezza e alla gloria: l’*originario* lo fa mirando “al

¹ G. Apollinaire, *Jolie rousse*, in *Calligrammes. Poèmes de la Paix et de la Guerre [1913-1916]*, 1918, ora in Id., *Alcool; Calligrammi*, a cura di S. Zoppi, introduzione di M. Décaudin, traduzione di L. Frezza, G. Raboni, V. Sereni, S. Zoppi, Milano, Mondadori, 1986, pp. 506-509.

² R. Canudo, *Le Mouvement artistique à l’étranger. Italie*, in “L’Art et les Artistes”, a. II, suppl. al n. 12, marzo 1906, p. XII. Di seguito il passaggio da cui è tratta la citazione, riproposto per intero in lingua originale: “L’activité humaine que sans cesse engendre le Devenir, se canalise dans deux courants, cent fois définis sous les noms de Tradition et d’Innovation. [...] l’une sévère dans ses aspirations immobiles, l’autre toujours toute ardente de la fièvre du nouveau, se servent mutuellement, déterminant ainsi, dans tout domaine de l’esprit et de l’action l’‘évolution humaine’. [...] les œuvres seront d’autant plus intéressantes que l’équilibre des esprits oscillera dans le sens de l’Innovation”.

³ R. Canudo, *Les Métamorphoses. I. Épisyntèse des arts*, in “La Plume”, a. XVII, 1 aprile 1905, p. 281. Di seguito la citazione in lingua originale: “jeunes bourgeons où éclate la force verte d’un Printemps des ames”.

‘grande ritorno’, al ‘rimpatrio’⁴; l'*originale*, al contrario, evita le strade già percorse, le soluzioni tentate, il passato ormai noto. Tenta di abbeverarsi alla fonte dell'invenzione, di essere esso stesso sorgivo, autenticamente primitivo. La bramosia della riscoperta o l'ossessione di lande vergini: si tratta di un bivio decisivo per l'arte contemporanea. Che Barilli definisce, con acuta riflessività, attingendo a un fortunato passaggio di quel “labirinto proliferante”⁵ di narrazioni che Giorgio de Chirico compose nel 1929: *Ebdòmero*, dal nome del protagonista. A lui l'artista presta i propri pensieri e ricordi, le immagini di una vita. Gli infonde la dedizione per il mestiere, “che perfezionava senza posa”, e l'incuranza per le vicissitudini della moda; il rispetto del “colore dell'ispirazione originaria” e la diffidenza verso l'originalità. “Non bisogna troppo galoppare sulla groppa della fantasia”, diceva Ebdòmero, “ciò che ci vuole è *scoprire*”⁶. Le distanze espresse in questi termini sono poste tra sé e la schiera più ampia degli artisti dell'avanguardia. Coloro che, da apologeti del moderno, avevano pronunciato la propria sentenza: l’“orrore di ciò che è vecchio e conosciuto” e l’“amore del nuovo, dell'imprevisto”⁷.

Insaziabilmente mosso, in ogni sua proposta, dalla ricerca di una conciliazione tra queste due fazioni complementari, Canudo oscilla costantemente tra l'adesione incondizionata alla dimensione informe, rumorosa e imprevedibile delle avanguardie, e l'esigenza della misura e dell'articolazione significativa. Quindi, di un edificante ritorno alla storia. “Alla nuova umanità, troppo leggera e troppo disposta a lanciarsi all'inseguimento delle più folli

⁴ R. Barilli, *De Chirico e il recupero del museo*, in Id., *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Milano, Bompiani, 1981 (2^a ed.), p. 270.

⁵ G. Manganelli, quarta di copertina, in G. de Chirico, *Ebdòmero*, Milano, Longanesi, 1971.

⁶ G. de Chirico, *Ebdòmero* (1929), Milano, Abscondita, 2003, p. 114.

⁷ F.T. Marinetti, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, ora in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 67.

chimere”, servono radici profonde⁸. Così, mentre esorta i suoi commilitoni a “rifare molte cose su principi assolutamente nuovi”, insorge contro coloro che osano profanare “i beni sacri del patrimonio intangibile di un’arte o di un popolo”⁹. Ogni opera di negazione è per lui sterile. La tabula rasa – strategia che, infiltratasi nel sapere tradizionale, emerge a più riprese nel Novecento, divenendo la “religione laica della vita culturale moderna”¹⁰ – non appartiene al suo intervento *construens*. Dando voce all’immortale dibattito tra rivoluzione e controrivoluzione, la sua avventura è piuttosto dominata da una costante: alle elisioni preferisce sempre i raccordi.

“Papa Leone XIII, che promulgò l’enciclica *Rerum Novarum*, chiuse le porte in bronzo del Vaticano agli impeti frementi dei nostri giorni. I liberi pensatori, negando ogni Mito da cui tutta l’Arte sgorgò, negano la Bellezza e la Grazia”¹¹. Entrambe le reazioni, in difesa delle antiche fortificazioni o dei nuovi varchi, risultano fallimentari, cieche di fronte alle possibilità dischiuse dagli incontri promiscui. Canudo si propone, invece, come il luogo ambulante di questi

⁸ R. Canudo, *Les Métamorphoses. I. Épisynthèse des arts*, cit., p. 281. Di seguito la citazione in lingua originale: “à la nouvelle humanité, trop légère et trop disposée à s’élancer à la poursuite des plus folles chimères”.

⁹ R. Canudo, *La Musique. Invitation à la mort (À propos d’une Andromaque sacrilège)*, in “L’Œuvre d’Art International”, a. VI, n. 47, 20 marzo-20 aprile 1903, p. 88. Di seguito la citazione in lingua originale: “Notre jeunesse vit, dans une aurore, une heure de flamme: son audace doit refaire beaucoup de choses sur bien des principes nouveaux; c’est le haut degré de notre ardente activité. Mais la tristesse de ce crépuscule se double de dégoût et de révolte, lorsqu’on voit profaner impunément les choses sacrées du patrimoine intangible d’un art ou d’un peuple”.

¹⁰ S. Pinker, *Tabula rasa. Perché non è vero che gli uomini nascono tutti uguali*, Milano, Mondadori, 2005, p. 3.

¹¹ R. Canudo, *Les Métamorphoses. I. Ruit hora*, in “L’Europe Artiste”, n. s., t. I, n. 4, settembre 1904, p. 230. Di seguito la citazione in lingua originale: “L’*Homo Novus* saura que toute œuvre de négation est stérile en beauté. Le Pape Léon XIII qui dicta l’encyclique *Rerum Novarum*, ferma les portes de bronze du Vatican aux élans frémissants de nos jours. Les libres-penseurs, en niant tout Mythe d’où tout Art jaillit, nient la Beauté et la Jolie. Ils sont vraiment les uns et les autres des incoscients ou simplement des unilatéraux, bornés à l’adoration lunaire d’une chimère spirituelle ou à la féroce recherche du bien-être corporel”.

incontri; l'architettura composita in cui la Basilica di San Pietro e l'Arco di Trionfo napoleonico si confondono, e i tempi passati confluiscono nel tempo presente¹².

Figura di equilibrio nel clima effervescente dei gruppi primonovecenteschi, egli ripensa la concezione baudelairiana secondo cui la “*modernité*” è “il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile”¹³. Situata sul piano di un dialogo tra il sempiterno e il momentaneo, l'arte è caratterizzata da una doppia natura, “una conseguenza fatale della dualità dell'uomo”¹⁴, scisso tra la sussistenza dell'anima e la variabilità del corpo. Nessuna immagine definitiva, dunque. La modernità fa parte dell'uomo. Rivela una continua tensione, un dinamismo, un'altalena estetica. È la conferma del passato e l'annuncio dell'avvenire. Il simbolo di un equilibrio tra il passato e il futuro. La misura di una nostalgia e di una scoperta.

Al debutto del ventesimo secolo, che accommiata la memoria in nome della superiorità del moderno, l'opera di Canudo diventa lo spazio privilegiato di una ricezione attiva – inventiva e non filologica – della tradizione. È a partire da sentieri già avviati che egli sceglie di fare i conti con la propria contemporaneità, insinuandosi nelle pieghe del tempo, interpolandolo, scorgendo le ombre dietro le luci puntate sul presente alla ribalta. Per usare una celebre espressione di Giorgio Agamben, scrive “intinguendo la penna nella tenebra del presente”¹⁵. Ma, ammette, in un mondo che sguscia via fra le dita non è possibile vivere da spettatori degli eventi, conservare una distanza critica. Se secondo Goethe “i più

¹² L'immagine evocata è utilizzata da Canudo a p. 56 del suo romanzo *Les Transplantés. La Ville Visage-du-Monde*, cit.

¹³ C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in Id., *Opere* (1996), a cura di G. Raboni e G. Montesano, Milano, Mondadori, 2011 (5^a ed.), p. 1285. L'autore introduce il concetto di “*modernité*” in questo saggio – *Le peintre de la vie moderne* – apparso su “Le Figaro” in tre parti, il 26 e il 29 novembre e il 3 dicembre 1863.

¹⁴ C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in Id., *Opere*, cit., p. 1275.

¹⁵ G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo, 2008, p. 13.

grandi uomini sono sempre legati al loro secolo da una debolezza”¹⁶ – appartengono veramente alla loro epoca coloro che non coincidono perfettamente con l’“ora”¹⁷ –, *le Barisien* osserva quanta follia fosse accolta in quelle “speranze che pretendevano di porsi in mezzo e fuori al proprio momento storico e trarre l’immagine del più incosciente e complesso dei fenomeni dell’anima collettiva: il fenomeno artistico”¹⁸.

Tuttavia, se non è nell’estraneità ai fatti ch’egli trova la propria strategia, lo è nell’assuefazione alla storia. Praticando l’intima connessione con gli altri tempi, Canudo non si perde nella fantasmagoria del presente. Ne simula i ritmi, le qualità, le instabilità, i disordini, senza però assecondarne l’andatura incerta. Non potendosi accontentare delle “‘verità’ del Passato, di cui non vede che l’agonia”, e percependo “il vuoto e il superfluo delle infatuazioni contemporanee”, tenta a più riprese di disciplinare l’esuberante disordine dei propri giorni e di canalizzarlo in “un certo numero di assiomi soffisfacenti”, correndo talvolta il rischio di risultare artificioso. Ben compreso che non si tratta “di assiomi eterni, di assurde ‘veritates aeternae’, poiché i cicli delle aspirazioni umane [...] come i cicli [...] storici, si servono di un certo numero di ‘verità’, le formulano e le trasformano assimilandole o dimenticandole”, intende piuttosto individuare “la somma di ‘verità’ che è posta come termine di ricerca di un ciclo umano”¹⁹. La “forma generale della sensibilità che si impone a tutti gli uomini di un medesimo periodo”, per affidarsi alle parole di Remy de Gourmont²⁰.

¹⁶ J. W. Goethe, *Le affinità elettive* (1908), traduzione di G. Cusatelli, Milano, Garzanti, 1995, p. 181.

¹⁷ Sulla scorta delle *Considerazioni inattuali* (1873-1876) nietzschiane, in cui la coscienza dello scarto e dell’anacronismo come condizione di afferramento del tempo presente trova un’espressione profonda, Agamben sostiene che la contemporaneità è “una singolare relazione con il proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze”. Cfr. G. Agamben, *Che cos’è il contemporaneo?*, cit., p. 9.

¹⁸ R. Canudo, *I. L’Arte nuova a Torino dopo la chiusura*, in “Corriere delle Puglie”, a. XVI, n. 327, 25 novembre 1902, p. 1.

¹⁹ R. Canudo, *Les Métamorphoses. II. Épisythèse des philosophies*, in “L’Europe Artiste”, n. s., t. II, n. 5-6, ottobre-novembre 1904, p. 275. Di seguito la citazione in lingua originale: “En vibrant avec les aspirations violentes du Présent, la tradition de notre ‘science’ occidentale et celle de la ‘sagesse’ orientale, un esprit inquiet, qui ne peut pas se contenter des ‘vérités’ du Passé, dont il ne voit que

“Più inquieto che esaltato, più strettamente chiuso nella pura, infantile chiarezza del suo sogno, nella sua passione riflessiva, che delirante e inaccurato apostolo delle comuni religioni del successo”²¹: così lo definisce nel 1908 Jacques Reboul – tra i futuri collaboratori della rivista canadiana “Montjoie!” (1913-1914). Con un tratto rapido ma preciso, ammorbito da amicizia e stima, disegna il profilo di un intellettuale collocabile tra i ranghi meno ortodossi dell’avanguardia – se di avanguardista, nel suo caso, è appropriato parlare. Ne dubita Michel Décaudin, tra i primi studiosi ad avvicinarsi al pugliese. “Per farlo”, sostiene, “bisognerebbe attribuire a questa nozione di avanguardia un significato così ampio che includerebbe tutto ciò che è vivo nel pensiero e nell’arte, escludendo soltanto il conformismo e l’accademismo”²². Ne è convinto Giovanni Dotoli, che crede che sia “con moderazione, anche all’avanguardia”²³.

Ma l’idea di un’avanguardia moderata stride. Mai legata a un gesto di equilibrio e di patteggiamento, essa è impetuosa e travolgente, appassionata. Estremista in ogni sua affermazione. È una forma radicale di antitesi che non

l’agonie, et qui aperçoit le vide et le superflu des engouements contemporains, peut même dans le chaos de nos jours canaliser et discipliner un certain nombre d’axiomes satisfaisants. Bien entendu il ne s’agit pas d’axiomes éternels, d’absurdes ‘veritates aeternae’, car les cycles des aspirations humaines, ou cycles animiques, comme les cycles des manifestations et des fugacités, ou cycles historiques, se servent d’un certain nombre de ‘verités’, les formulent et les transforment en les assimilant et en les oubliant. Par axiomes satisfaisants, j’entends la somme de ‘vérités’ qui est mise comme terme de recherche d’un cycle humain”.

²⁰ R. de Gourmont, *Le Problème du Style*, Paris, Mercure de France, 1902, p. 29. Di seguito la citazione in lingua originale: “forme générale de la sensibilité qui s’impose à tous les hommes d’une même période”.

²¹ J. Reboul, *La Théorie musicale des Civilisations*, in “Mercure musical”, a. IV, n. 8, 15 agosto 1908, p. 892. Di seguito la citazione in lingua originale: “plus inquiet qu’exalté, plus étroitement renfermé dans la pure, enfantine clarté de son rêve, de sa passion réfléchie, que délirant et inexact apôtre des communes religions du succès”.

²² M. Décaudin, *Canudo et les avant-gardes*, in G. Dotoli (a cura di), *Ricciotto Canudo 1877-1977*, cit., p. 64. Di seguito la citazione in lingua originale: “Pour le faire, il faudrait donner à cette notion d’avant-garde une acception si large qu’elle engloberait tout ce qu’il y a de vivant dans la pensée et l’arte en laissant à l’écart que le conformisme et l’académisme”.

²³ G. Dotoli, *Discussioni*, in Id. (a cura di), *Ricciotto Canudo 1877-1977*, cit., p. 520.

ammette compromesso. Che non lascia spazio a una versione edulcorata di sé. Esercizio utopistico e visionario, nella sua marcia inarrestabile calpesta impietosamente la memoria e strappa le radici alla cultura per accettare come unico principio l'originalità. Piuttosto che incarnarne l'ossimorica temperanza, Canudo ne rappresenta l'affascinante ambivalenza. L'ambiguità nascosta dietro l'azione violenta e corrosiva, coltivata in segreto, dissimulata in quel silenzio che amplifica il fragore della sommossa.

2.1 Dal rigattiere di parole

Ostenta l'avanguardia l'opposizione alla tradizione. Ne esibisce il tradimento dirompente e distruttivo di ordini e di forme. Eppure, se per un momento ci atteggiassimo a *rigattieri di parole*, scopriremmo che termini apparentemente così distanti come *tradizione* e *tradimento* hanno, invero, una radice comune. Provengono entrambi dallo stesso ceppo etimologico, esprimono varianti di un medesimo segno²⁴.

La “*traditio*” era, in origine, un istituto del diritto romano indicante il passaggio del possesso di un bene mobile mediante il suo trasferimento fisico, *brevi manu*. È allora piuttosto comprensibile l'estensione del significato fino a designare la trasmissione nel tempo, da una generazione a quelle successive, di memorie, conoscenze, consuetudini, norme e valori, nell'insieme ritenuti patrimonio fondativo di una civiltà. In egual modo, “tradire” ha subito un processo di smaterializzazione, riferendosi oggi alla deliberata inosservanza degli impegni presi al punto da violare la fiducia altrui. Ma, inizialmente, vi era nel vocabolo tutta la fisicità dell'azione che sarà poi offuscata dall'accezione morale. Quando nel Vangelo secondo Luca (22, 48) Gesù pronunciò la celebre frase: “*Iuda, osculo Filium hominis tradis?*” e nel Vangelo secondo Giovanni (13, 21):

²⁴ La seguente analisi prende avvio dall'articolo *Dal rigattiere di parole: “Tradizione e tradimento”* pubblicato da Paolo Stefanato il 19 aprile 2013 nella sezione cultura de ilGiornale.it.

“*Amen dico vobis, quia unus vestrum me traditurus est*”, si riferiva alla tradizione nel senso della consegna da parte di Giuda alle guardie. Un gesto così empio e disonorevole, una così grave dimostrazione di mancanza d’amore, da diventare il tradimento per antonomasia.

L’ortodossia religiosa ha perciò eretto su un fondamento biblico l’etica della fedeltà, quella che prescrive non già di cercare e di capire ma di vivere in obbedienza a quanto è stato rivelato, a quanto si è ricevuto in eredità. Se adottata nella storia della cultura, la stessa devozione rischierebbe di tradursi in pigrizia intellettuale, ottusa perseveranza, finanche sterile rassegnazione. Onde evitare questa mortificazione del sapere, la tradizione invoca come un’esigenza il proprio tradimento, finendo per essere, in sé, una storia di trasgressioni.

È questo movimento naturale, celato dal tempo, che Canudo sembra rivelare e comprendere quando scrive che

le ‘verità’ del Pensiero o dell’Espressione conquistate da un determinato periodo, esauriscono la loro bellezza organizzata e organizzatrice solo molto lentamente, passando attraverso i secoli, soffocate dallo spirito contrario di un tempo, riprese dallo spirito conforme di un altro, scomparendo e ricomparendo senza tregua, alimentando con la loro *celata virtus* l’evoluzione di tutte le manifestazioni ideali²⁵.

Intermittenti riemersioni che giustificano la consapevole inclusione delle novità in una storia che va ben oltre la loro folgorante apparizione. Da qui, la propensione di Canudo alle ricostruzioni retrospettive che sembrano suggerire di primo acchito l’esistenza di una logica deterministica, osteggiata dai protagonisti delle avanguardie. Rivoluzionari che, contro ogni velleità continuistica, hanno

²⁵ R. Canudo, *Le Livre de l’Évolution. L’Homme (Psychologie musicale des Civilisations)*, cit., p. 309. Di seguito la citazione in lingua originale: “les ‘vérités’, de la Pensée ou de l’Expression réalisées par un temps, n’épuisent leur beauté organisée et organisatrice que très lentement, passant à travers les siècles, étouffées par l’esprit contraire d’un temps, reprises par l’esprit conforme d’un autre, disparaissant et réapparaissant sans cesse, alimentant de leur *celata virtus* l’évolution de toutes les manifestation idéales”.

preferito insistere sulla carica distruttiva delle proprie opere, in difesa della propria indipendenza creativa.

Capitolo 3

Geometrie del tempo

Il rapporto dialettico tra tradizione e innovazione, che qualifica l'essenza della realtà in una perpetua opposizione creatrice, trova una risolutiva definizione all'interno della concezione spiraliforme della Storia formulata da Canudo. La prima sistemazione organica del suo pensiero filosofico risale agli anni dell'apprendistato parigino, durante i quali pubblica su "L'Europe Artiste" e su "La Plume", nel 1904-1905, i saggi dal titolo comune *Les Métamorphoses*. Appartenenti a un "*Traité de métaphysique contemporaine*", rimasto incompiuto nella sua articolazione in sole cinque parti, essi risentono del "bisogno di respirare in un ambiente spirituale sempre più vasto"¹.

La sua erranza religiosa aveva avuto inizio nel 1899, quando, legato da amicizia a un pastore protestante, aveva abbandonato la fede cattolica e vissuto da seminarista nel Collegio luterano di Firenze. Ma la sua adesione al protestantesimo non sarà duratura a causa della "sua opprimente ristrettezza, [della] autentica indigenza spirituale che la rende la religione più povera e più brutta del mondo, la sola a non avere arte"².

¹ R. Canudo, *Les Transplantés. La Ville Visage-du-Monde*, cit., p. 108. Di seguito la citazione in lingua originale: "J'étais poussé par le besoin de respirer dans un milieu spirituel toujours plus vaste". Per meglio comprendere l'articolazione del discorso, si dichiara l'ordine di pubblicazione degli scritti metafisici complessivamente intitolati *Les Métamorphoses*: in "L'Europe artiste", n. s., t. I-II, n. 4-7, settembre-dicembre 1904. I. *Ruit hora*, t. I, n. 4, settembre 1904, pp. 226-231; II. *Épisyntèse des philosophies*, t. II, n. 5-6, ottobre-novembre 1904, pp. 275-284; III. *Épisyntèse des religions*, t. II, n. 7, dicembre 1904, pp. 364-369 e in "La Plume", a. XVII, 1-15 aprile 1905. I. *Épisyntèse des arts*, 1 aprile 1905, pp. 278-86; II. *Épisyntèse des arts et des religions*, 15 aprile 1905, pp. 361-367.

² R. Canudo, *Les Transplantés. La Ville Visage-du-Monde*, cit., p. 108. Di seguito la citazione in lingua originale: "celui-ci [le protestantisme] me révolta immédiatement avec son écrasante étroitesse, sa

Al volgere del nuovo secolo, Canudo si trasferisce dalla città gigliata a Roma e vi trascorre un anno inquieto. Frequenta la Facoltà di Lettere dell'università capitolina, ove prosegue, con Angelo de Gubernatis, gli studi orientali iniziati a Firenze – corsi di ebraico, cinese, storia e geografia dell'Estremo Oriente – e segue le lezioni pioneristiche di Adolfo Venturi, incaricato della prima, e per molto tempo la sola, cattedra di storia dell'arte in Italia.

Nel frattempo, affiancando all'impegno intellettuale l'attività sul campo, collabora a riviste letterarie e artistiche e siede con assiduità nella “terza saletta” del Caffè Aragno, in via del Corso – *sancta sanctorum* del mondo intellettuale romano, in cui si forgiavano le brillanti menti italiane. C'erano con lui Sergio Corazzini, Fausto Maria Martini, Ugo Ojetti, Giovanni Cena, Sibilla Aleramo, Vincenzo Cardarelli, Luciano Zuccoli e Anton Giulio Bragaglia, tra gli altri.

Come scriverà nei *Transplantés*, è in questo periodo che la sua anima profondamente mistica, sempre avida di conoscenze religiose, inizia ad aggirarsi tra le logge teosofiche che propugnavano l'unicità originaria di tutti i culti³. Gravita, infatti, intorno alla sezione massonica detta “La Rinascenza”, presieduta da Lady Isabel Oakley, e in seno alla Società Teosofica, a cui si avvicina tramite il gruppo facente capo ad Annie Besant⁴.

véritable indigence spirituelle, qui en fait la religion la plus pauvre et la plus laide du monde, la seule qui n'ait pas d'art”.

³ Di questo periodo di infervoramento filosofico-religioso diede testimonianza Ardengo Soffici nel suo *Giornale di bordo*: “Conobbi anni fa, a Parigi, un ciarlatano di Bari paganeggiante e teosofeggiante, il quale, se accendendo la sigaretta ammiravo la fiamma azzurra e rossa dello zolfino, o contemplavo la luna tra le rame fiorite dei marrondindia del boulevard, mi spiegava il significato mistico della piramide, immagine simbolica del fuoco ascendente, l'influenza dei pianeti sul corpo astrale o la profonda significazione ieratica del mito di Diana”. Il giudizio, comparso in “Lacerba”, a. I, vol. 1, n. 8, 15 aprile 1913, p. 84, non è che la conclusione di una serie di severe, e talvolta volgari, riserve disseminate nella corrispondenza con Papini.

⁴ La Società Teosofica, istituita a New York il 17 novembre 1875 da Helena Blavatsky, è un'associazione internazionale apolitica e areligiosa i cui membri si riconoscono nel principio della fratellanza universale

In quanto sintesi di scienza, religione e filosofia – come recita il sottotitolo de *La dottrina segreta* (1888) di Helena Blavatsky – la teosofia gli era sembrata, in un certo senso, il diaframma che, sotto la spinta di uno spiritualismo dilagante tra le frange imperfette dell'ideologia positivista, avrebbe reso possibile quell'intenso processo osmotico tra materialismo e idealismo che permeerà gli anni a venire. È in fondo l'avvertimento del naufragio delle certezze “borghesi” e il tentativo di ricomporre i frammenti che galleggiavano nelle acque tormentate della modernità a spiegare il suo avvicinamento alla tradizione esoterica. Pur senza riuscire ad appagarlo sul piano dei principi, lo studio delle esegesi religiose e gli interessi teosofici lo orientano, infatti, verso quella visione sintetica che sarà la più irriducibile caratteristica del suo multiforme ingegno.

Quanto l'attitudine al sincretismo spirituale che va maturando – “ora appartengo con lo stesso slancio a tutte le religioni”⁵ – modelli il suo credo, anche estetico, traspare chiaramente nella teoria “episintetica” delle filosofie, delle religioni e delle arti che egli elabora negli scritti metafisici, incentrati sui concetti di unità della storia e di simultaneità e relatività del tempo. Secondo la definizione tratta da alcune sue letture esoteriche, le dottrine *épisynthétiques* “hanno accumulato e adottato le opinioni di scuole diverse, o persino opposte, per conciliarle. Fondendo tutti i sistemi della conoscenza, hanno riconosciuto l'unità fondamentale dell'Essere”⁶. Se “un'identità assoluta presiede alle manifestazioni dell'Uomo. La volontà terrena è una sola. La legge dei ritmi, che

dell'umanità e nella comune ricerca della Verità. Nel 1907, in seguito alla morte della fondatrice, la presidenza della Società venne affidata ad Annie Besant (1847-1933).

⁵ R. Canudo, *Les Transplantés. La Ville Visage-du-Monde*, cit., p. 108. Di seguito la citazione in lingua originale: “Maintenant, j'appartiens avec le même élan à toutes les religions”.

⁶ R. Canudo, *Les Métamorphoses. I. Épisynthèse des arts*, cit., nota a piè di pagina n. 1, p. 278. Di seguito la citazione in lingua originale: “Les Épisynthétiques accumulaient et adoptaient les opinions d'écoles diverses même contraires pour les mettre d'accord. En fusionnant tout les systèmes de connaissance, ils reconnaissaient l'unité fondamentale de l'Être, le rythme unique de la vie animateur de toutes les apparences”.

a sua volta la governa, è unica *ad aeternum*”, allora “l’Episintesi deve cercare questa identità, questa volontà e questa legge”⁷.

Una ricerca che Canudo dispiega, oltre che nelle citate *Métamorphoses*, anche all’interno di un *Essai de déterminisme métaphysique* in cui il compiacimento fantastico-poietico sembra soverchiare il rigore storicistico. Nonostante – o forse grazie a – ciò, dallo sforzo di riassumere in una sola visione “le grandi sintesi della nostra vita millenaria”⁸ affiorano intuizioni e visioni talvolta brillanti del mondo. Qualità della sua scrittura che, oltretutto, Apollinaire non mancherà di rilevare nella conferenza sulla “Phalange nouvelle”, lodando in lui il “poeta filosofo, presso il quale la meditazione non placa l’ardore lirico”⁹.

Dalla nebbia cosmica alla formazione della Terra, dall’avvento dell’uomo fino al raggiungimento dell’unanimità religiosa – intesa come abbandono rigeneratore delle “volontà individuali, assorbite dalla totalità”¹⁰ – nelle sue forme sociali ed estetiche, la narrazione inizia nel *Livre de la Genèse. La IX^e Symphonie de Beethoven* del 1905 e prosegue nel *Livre de l’Évolution. L’Homme* del 1907¹¹.

⁷ Ivi, p. 279. Di seguito la citazione in lingua originale: “Une identité absolue régit les manifestations de l’Homme. La volonté terrestre est une. La loi des rythmes qui à son tour la régit, est unique *ad aeternum*. L’Épisyntèse doit rechercher cette identité, cette volonté et cette loi”.

⁸ R. Canudo, *Le Livre de l’Évolution. L’Homme (Psychologie musicale des Civilisations)*, cit., p. 8. Di seguito la citazione in lingua originale: “les grandes synthèses de notre vie millénaire”.

⁹ G. Apollinaire, *L’après-midi des poètes. Conférence de M. Apollinaire sur la “Phalange nouvelle”*, in “Revue des lettres et des arts”, giugno 1908, p. 317. Il testo è ora consultabile in Id., *Œuvres en prose complètes*, a cura di P. Caizergues e M. Décaudin, vol. II, Paris, Gallimard, 1991, p. 892. Di seguito la citazione in lingua originale: “Ricciotto Canudo est un poète philosophe, chez qui la méditation n’apaise point l’ardeur lyrique”.

¹⁰ R. Canudo, *Épisyntèse des Musées*, in “La Rénovation Esthétique”, aprile 1906, p. 284. Di seguito la citazione in lingua originale: “volontés individuelles, absorbés par la totalité”.

¹¹ Il trattato segue *Le Livre de la Genèse. La IX^e Symphonie de Beethoven (Vision Exégétique, suivie de Thèmes, Motifs et Rythmes musicaux extraits de la Partition)*, Paris, Éditions de La Plume, 1905 e, insieme a esso, compone l’*Essai de déterminisme métaphysique*. Fondamentale per comprendere il pensiero estetico dell’autore, propone una lettura della storia umana secondo lo sviluppo delle teorie musicali. Le tre parti in cui è suddiviso sono: *Lucidarium in arte musicae* (pp. 15-109) sulla storia della musica dalla nascita del mondo a Palestrina; *Intermezzo* (pp. 111-122), su Lutero, Palestrina e la nascita

Due volumi e un solo obiettivo: riconoscere e indicare il “ritmo unico della marcia delle Civiltà” attraverso determinate fasi, che si differenziano, però, dall’essere mere ripetizioni dal momento che conducono sempre *oltre*. Come afferma Canudo, “sappiamo che tutto si allontana dall’antico per tornarvi sempre dopo un certo tempo, senza tuttavia ripeterlo in maniera rigorosa e, tanto meno, definitiva. [...] nella Storia non si torna mai perfettamente al punto di partenza”¹². I ritorni non sono repliche ma analogie cicliche a un livello più alto.

Il ripresentarsi di stagioni mai identiche rispecchia lo schema hegeliano articolato in tesi, antitesi e sintesi. All’interno di ciascuna fase emerge, con un andamento circolare, la scansione triadica che si ripresenta pressoché uguale in ogni epoca, senza che ciò attenui la sotterranea linearità del processo. Il “*fatto nuovo*”, scrive altrove l’autore, “può anche essere il fatto vecchissimo, il quale fatalmente si riproduce rinnovellato... [...]. Siamo tornati indietro – e ci ritroviamo infinitamente avanti... E ciò non è un paradosso – almeno secondo Giambattista Vico. Difatto, è innegabile”¹³.

Con dichiarata evidenza, dunque, l’impianto teorico del discorso è mutuato dalla concezione vichiana della storia, illustrata in particolar modo nei libri quarto e quinto della *Scienza nuova* intitolati rispettivamente *Del corso che fanno le nazioni* e *Del ricorso delle cose umane nel risurgere che fanno le nazioni*. Scrive il filosofo napoletano che alla base delle vicende delle nazioni vi è un’uniformità costante, malgrado i loro costumi appaiano vari e diversi lungo

del dramma musicale; *Les trois étapes du drame musical* (pp. 123-326), da Monteverdi a Debussy, Richard Strauss e Paul Dukas.

¹² R. Canudo, *Le Livre de l’Évolution. L’Homme (Psychologie musicale des Civilisations)*, cit., p. 309. Di seguito le citazioni in lingua originale: “rhythme unique de la marche des Civilisations”; “Nous sommes habitués à considérer toute évolution selon une forme sphérique, ou selon le déroulement d’une ligne spirale. Nous savons que tout s’éloigne de l’antique pour y revenir toujours après un certain temps, sans toutefois jamais le répéter d’une façon absolue, et, bien moins, définitive. [...] dans l’Histoire on ne revient jamais parfaitement au point d’un départ”.

¹³ R. Canudo, *Novelle d’arte. Per una testa di Gesù Cristo*, cit., p. 1.

le tre età del mondo – dette “degli dei”, “degli eroi” e “degli uomini”¹⁴. Esse seguono una sequenza ininterrotta di cause ed effetti che converge nell’“unità dello spirito, che informa e dà vita a questo mondo di nazioni”¹⁵. “In tutti i movimenti delle grandi collettività del tempo e dello spazio (cioè: i secoli e le razze), vediamo come una ‘volontà terrestre’ che fa il suo gesto, compie il suo atto”, mentre le generazioni umane nascono e periscono, non senza lasciare il loro segno nella memoria. “Questa volontà terrestre è sempre identica a se stessa, il suo gesto è lo stesso che si ripete senza sosta e i movimenti delle grandi collettività, secoli e razze, si assomigliano tutti”, sottolinea Canudo¹⁶.

Sulla faccia della terra e sul crinale dei secoli tutto appare identico poiché il tumultuoso procedere degli eventi è deciso dalla “legge dei ritmi [...] che [...] si rinnova senza fine”¹⁷. Sovrana e immutabile – “la ligne unique, le *style de vie*,

¹⁴ G. Vico, *Principi di scienza nuova d’intorno alla comune natura delle nazioni* (1744), in Id., *Opere*, a cura di A. Battistini, Milano, Arnoldo Mondadori, 2007 (4^a ed.). I citati libri quarto e quinto sono consultabili alle pp. 857-930 e 933-957.

Secondo Vico ci sarebbero tre stadi dell’evoluzione storica, civile, religiosa e politico-giuridica, che coincidono con le fasi della natura umana: l’età degli dei e lo stadio dei sensi, corrispondenti all’infanzia; l’età degli eroi e lo stadio della fantasia e dell’immaginazione, corrispondenti alla giovinezza; l’età degli uomini e lo stadio della ragione, corrispondenti alla maturità. Ciascun tempo storico è informato da un unico stile di vita e di pensiero che ne influenza ogni aspetto, comportando non soltanto un mutamento delle forme di giurisprudenza e di governo, ma anche di religione, di linguaggio, di cultura, di organizzazione civile. Risiede, forse, in questa comprensione totale dello *Zeitgeist* di ogni età la sua più grande intuizione.

¹⁵ G. Vico, *Principi di scienza nuova d’intorno alla comune natura delle nazioni*, cit., p. 858.

¹⁶ R. Canudo, *Les Métamorphoses. I. Épisynthèse des arts*, cit., p. 278. Di seguito la citazione in lingua originale: “Dans tous les mouvements des grandes collectivités du temps et de l’espace (c’est-à-dire: les siècles et les races), nous voyons comme une ‘volonté terrestre’ qui fait son geste, accomplit son acte, tandis que les générations humaines naissent et meurent, laissant chacune signe sur le granit lumineux de la mémoire des hommes. cette volonté terrestre est toujours identique à elle-même, son geste est le même qui se répète sans cesse, et les mouvements des grandes collectivités, siècles et races, se ressemblent tous”.

¹⁷ Ivi, p. 280. Di seguito la citazione in lingua originale: “la loi des rythmes [...] qui se répète et se renouvelle sans fin”.

la chose éternelle”¹⁸ –, sorgente di ogni esistenza, sommuove e regge in precisa armonia l’evoluzione dell’universo, permettendo di cogliere il legame armonico che soggiace alle apparenti disarmonie dell’esistenza umana. Un disegno comune, valido in ogni tempo e per tutti i mondi possibili, che trasforma la semplice successione dei fatti in un ordine ideale, prevedibile, sebbene non ineluttabile.

Lontani sono, invero, sia Vico che Canudo, dall’aver ridotto la storia a una scultorea fissità, negandole ogni movimento reale e considerevole. Aperta e inesauribile, essa è, piuttosto, la manifestazione della illimitata possibilità e novità. Non sono, infatti, i contenuti a essere eterni, eterna è la forma dell’evoluzione che rimane costante pur attraverso eventi responsabili, nel corso del tempo, di profondi cambiamenti.

La “storia ideale eterna” – espressione in questa sede presa a prestito da Vico per riferirsi all’impalcatura canudiana – più che da intendere come una legge atta a disciplinare deterministicamente la storia empirica, è, infatti, da considerare come un costrutto euristico funzionale alla messa in forma di informazioni e notizie. È “la rete interpretativa gettata dal *nuovo scienziato* sul mondo degli uomini”¹⁹: uno strumento ermeneutico capace di indovinare l’architettura profonda della realtà e, allo stesso tempo, di adeguarsi alla concretezza dell’esistenza.

Il grosso nodo problematico che viene postulato è quello della relazione tra accadimenti e idee, temporalità ed eternità:

la storia ideale eterna, se è da intendere come storia delle idee, lo è non certo nel senso della riduzione della storia a idee metafisiche, predefinite e preesistenti

¹⁸ Ivi, p. 279.

¹⁹ R. Caporali, *La tenerezza e la barbarie. Studi su Vico*, Napoli, Liguori, 2006, p. 46.

alla coscienza dell'uomo, ma in quello di idee costruite dalla mente umana, la cui capacità creativa muove lo stesso agire sociale e storico dell'uomo²⁰.

Questo modello offre l'indubbio vantaggio di rendere conto delle eccezioni che i due pensatori ammettono nelle strutture storiche, lasciando in questo modo spazio al libero arbitrio. Già nel *De Ratione* (1708) Vico invitava a non misurare i fatti umani “con il criterio di questa rettilinea e rigida regola mentale”, ma di “considerarli, invece, con quella misura flessibile di Lesbo, che, lungi dal voler conformare i corpi a sé, si snodava in tutti i sensi per adattare se stessa alle diverse forme dei corpi”²¹.

Lo sforzo ultimo è quello di discernere all'interno della moltitudine degli eventi un carattere rituale, che consenta di pensarli in una forma unitaria. Così, nell'ottica di un'inarrestabile cavalcata, la storia alterna fasi di sviluppo a fasi di decadenza, ossia di rottura dell'ordine geometrico a causa dell'insorgenza catastrofica del ricorso che interrompe la continuità evolutiva del corso storico. “Alla fine, il trionfo è, come sempre, della vita, vale a dire del potere dinamico, dell'innovazione, quella che noi chiamiamo evoluzione”²².

A tal proposito, Canudo introduce un'importante clausola terminologica atta a precisare la propria concezione storica e a consentirne una corretta interpretazione: come adotta il termine “decadenza” solo per una generale comprensione, non essendoci mai realmente declino “ma costante trasformazione”, così parla anche di “momento dell'evoluzione” “in un senso puramente visionario, che non implica [...] l'idea di tempo”²³.

²⁰ U. Eco, R. Fedriga (a cura di), *La filosofia e le sue storie. L'età moderna*, Bari-Roma, Laterza, 2017, p. 489.

²¹ G. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione* (1708), in Id., *Opere*, cit., pp. 131-133.

²² R. Canudo, *Les Métamorphoses. I. Épisynthèse des arts*, cit., p. 281. Di seguito la citazione in lingua originale: “À la fin le triomphe reste, comme toujours, à la vie, c'est-à-dire à la puissance dynamique, à l'innovation, à ce que l'on appelle évolution”.

²³ R. Canudo, *I due grandi mercati d'Arte*, in “Vita d'arte”, a. I, vol. II, n. 10, ottobre 1908, p. 158 e Id., *Les Métamorphoses. II. Épisynthèse des philosophies*, cit., nota a piè di pagina n. 1, p. 283. Di seguito la

Il ricorso alla teoria di Herbert Spencer – che aveva definito il processo evolutivo come passaggio dall’omogeneo all’eterogeneo – non è che un espediente per “fare a meno delle definizioni” e “per intendersi sui diversi aspetti che le cose presentano. Questi aspetti, osservati secondo una linea puramente convenzionale che procede dalle cose che riconosciamo anteriori a noi fino a noi, costituiscono la catena cosiddetta dell’evoluzione”²⁴.

Ma l’idea di uno sviluppo infallibilmente ascensionale, come se fosse possibile andare sempre più in là e un passo dopo l’altro avanzare senza mai guardarsi indietro, è il mendace prodotto di superstizioni moderne. Sebbene Canudo mantenga, all’interno del proprio sistema, l’impulso di una forza trainante, d’altro canto sa bene che durante l’ascesa non si è mai immuni dal rischio della caduta. Vichianamente convinto che il tempo della storia non si dipani teleologicamente lungo una retta infinita, lo comprime in un modello all’interno del quale le reviviscenze – celate al di sotto del decantato, benché solo apparente, progresso – si presentano sempre con un quoziente di diversità rispetto agli episodi che riabilitano.

Ne deriva un movimento continuo che, mentre avanza, traccia un disegno spiraleforme, conciliando la visione circolare e sferica dell’antichità pagana e orientale, ispirata dal ritmo della natura, e la visione lineare e progressiva della

citazione lingua originale: “Il en est de même pour le mot: moment, appliqué dans un sens purement visionnaire qui n’implique pas pour moi l’idée de temps”.

²⁴ R. Canudo, *Les Métamorphoses. II. Épisynthèse des philosophies*, cit., nota a piè di pagina n. 1, p. 283. Di seguito le citazioni in lingua originale: “je veux me passer de définitions”; “pour s’entendre sur les différents aspects que les choses présentent. Ces aspects observés selon une ligne, purement conventionnelle, qui vient des choses qui nous reconnaissons antérieurs à nous jusq’à nous, forment la chaîne aussi dite de l’évolution”.

Canudo fa riferimento alla legge dello sviluppo universale di Herbert Spencer. Nel 1851, ricavando alcuni dati dai recenti esperimenti dell’embriologo Karl Ernest von Baer, Spencer aveva teorizzato che ogni sviluppo organico fosse un passaggio dall’uniforme all’informe. Questa legge si applicava presumibilmente a qualsiasi campo della realtà, dalle scienze alla psicologia, dalla storia alla cosmogonia. Una vera e propria ideologia evolutzionistica, orientata verso una condizione di perfezionamento, era stata così teorizzata su questa base.

cultura ebraico-cristiana. Se la rappresentazione ciclica rifiuta, infatti, lo sviluppo della storia e quella rettilinea ne nega la complessità, soltanto la sinuosità della spirale appare adatta ad accogliere la dialettica tra rivoluzione e restaurazione.

Una volta ammessa l'eventualità del ricorso, non resta che aspettare l'arrivo inevitabile a un punto oltre il quale la traiettoria del tempo si flette minacciosamente fino a contemplare il ritorno alle origini, l'opportunità della riscoperta, della verginale rinascita. Si ritrova, così, "la nozione di un'estrema pienezza, o estrema senescenza che, al compiersi di un intero giro, viene a culminare [...] sul punto d'avvio, di un'estrema infanzia o giovinezza del mondo, e con esso della cultura"²⁵.

Una precisazione, tuttavia, è necessaria. E ci affidiamo, nel farla, a Benedetto Croce, che nel 1911 ha dedicato al filosofo napoletano una riflessione eloquente, interpretando la sua teoria della storia sulla base dell'idea che fosse, nel suo autentico carattere speculativo, primariamente una filosofia dello spirito.

Il ripercorso del corso, il circolo eterno dello spirito, può e deve (sebbene il Vico non lo dica) pensarsi non solo diverso nel moto uniforme, ma continuamente arricchentesi e crescente su se stesso, in guisa che la nuova epoca del senso sia in realtà arricchita di tutto l'intelletto, di tutto lo svolgimento precedente, e così la nuova epoca della fantasia o quella della mente spiegata²⁶.

Come provano l'attenzione riservata al dibattito filosofico italiano e alla "Critica" – "rivista delle sintesi intellettuali"²⁷ pubblicata per oltre un

²⁵ R. Barilli, *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, cit., p. 271.

²⁶ B. Croce, *La filosofia di Giambattista Vico* (1911), Bari, Laterza, 1922 (2^a ed.), p. 137.

²⁷ R. Canudo, *Revue des revues étrangères. Italie*, in "L'Europe Artiste", n. s., t. I, n. 3, agosto 1904, p. 189. Di seguito la citazione in lingua originale: "revue des synthèses intellectuelles de notre moment historique".

Si vedano anche i seguenti articoli in cui il giudizio sul filosofo italiano oscilla tra un aperto elogio e una meno entusiastica approvazione: R. Canudo, *Lettres italiennes*, in "Mercure de France", a. XVIII, t. LXVII, 15 giugno 1907, pp. 547-553; Id., *Lettres italiennes*, in "Mercure de France", a. XX, t. LXXVII, n. 279, 1 febbraio 1909, pp. 561-566; Id., *Lettres italiennes*, in "Mercure de France", a. XX, t. LXXXII,

quarantennio a partire dal 1903 –, Canudo era al corrente del pensiero crociano e ne anticipa, in questo caso, la lettura della storia vichiana, seppure con l'intento di assimilarne i contenuti nella propria proposta cosmologica e non di analizzarla criticamente. Scrive, infatti, che

i continui ritorni all'antico non si verificano senza apportare un elemento nuovo, la ricchezza sentimentale e ideale peculiare del tempo che li realizza. Ecco perché, *allontanandosi* dal punto di partenza, lungo la linea spiraliforme delle civiltà, lo spirito si avvicina a esso, ma senza mai toccarlo, si avvicina, si chiarisce all'antica luce, ma si mostra tuttavia assolutamente diverso, trasformato arricchito di elementi nuovi, perfetto per la ragione successiva delle epoche²⁸.

Descrivendo una ripetizione, per così dire, formale e non contenutistica, ciò che si osserva è il divenire differente della storia, che non può essere pensata come ripresentazione dell'identico. Rifiutando quella che sembrerebbe un'ipotesi meccanicista, che opera attraverso l'idea di uno stadio finale coincidente con quello iniziale, la differenza sopraggiunge come atto creativo, come affermazione positiva del mutamento.

Nonostante questa interpretazione della storia emerga chiaramente dalla lettura del testo, compaiono qua e là metafore di sapore nietzschiano che sembrano introdurre contraddizioni significative, seppur non sorprendenti una volta presa confidenza con i vezzi canudiani. Giustificate dal fatto che *L'Homme*

n. 300, 16 dicembre 1909, pp. 739-746; Id., *Le Centenaire de Dante*, in "La Revue de France", a. I, n. 4, 1 maggio 1921, pp. 184-188.

²⁸ R. Canudo, *Le Livre de l'Évolution. L'Homme (Psychologie musicale des Civilisations)*, cit., p. 310. Di seguito la citazione in lingua originale: "Les retours continuels à l'antique ne se font cependant pas sans y apporter un élément nouveau, la richesse sentimentale et idéale particulière au temps qui les accomplit. C'est pour cela que, *en s'éloignant* du point de départ, le long de la ligne spirale des civilisations l'esprit s'en rapproche, mais sans jamais le toucher, s'en rapproche, s'éclaire à l'antique lumière, mais se montre pourtant absolument autre, transformé enrichi d'éléments nouveaux, parfait par la raison successive des époques".

– come si legge nell’*Avant-propos* – è immolato alla prosecuzione della concezione della vita rivelata nell’*Origine della Tragedia*, si infiltrano nel discorso, senza giovare alla sua coerenza, simili affermazioni: “la luce delle civiltà, cioè delle successive ‘definizioni’ umane, circumnaviga il globo e ritorna per ripartire dal suo punto di partenza, eternamente e sterilmente, come il grande simbolo cosmico: il serpente che si morde la coda”²⁹.

Uroboro – emblema, tra l’altro, della Società Teosofica – si presenta come una professione di fede nella circolarità del tempo e nella insensatezza della vita che contrasta con la vocazione evolutiva del pensiero canadiano racchiuso tra le coordinate deterministiche suggerite da Vico. In ogni modo, pur tenendo conto dell’insopprimibilità dei riferimenti a Nietzsche e della fascinazione che Canudo nutre nei suoi confronti, la trattazione più distesa della visione spiraliforme e dinamica della Storia ci fa propendere verso questo tipo di lettura.

Immaginare la Storia in codesti termini non può che comportare anche un ripensamento radicale del tempo, da Canudo respinto “come il più grossolano dei concetti sensoriali”. Una misura percettiva e tecnica “nata dalla memoria delle cose che lasciamo dietro di noi e dalla visione delle cose che sono davanti ai nostri occhi”, ma ritenuta “superflua e assurda” poiché “ogni tempo, ogni individuo non rappresenta che l’evoluzione delle specie fino a lui; [...] una Somma, in cui gli elementi primordiali devono essere più o meno riconoscibili, secondo il grado di manifestazione integrale di ogni epoca e di ciascun individuo”³⁰.

²⁹ Ivi, p. 9 e p. 55. Di seguito le citazioni in lingua originale: “*Je continue la conception de vie de Frédéric Nietzsche, telle qu’il l’a révélée dans sa Naissance de la Tragédie*”; “la lumière des civilisations, c’est-à-dire des successives ‘definitions’ humaines, fait le tour du globe et revient pour en repartir à son point de départ, éternellement et stérilement, tel que le grand symbole cosmique: le serpent qui serre sa queue entre ses dents”.

³⁰ R. Canudo, *Les Métamorphoses. II. Épisynthèse des philosophies*, cit., p. 280. Di seguito le citazioni in lingua originale: “L’idée du temps est donc absolument à rejeter comme le plus grossier des concepts sensoriel”; “L’idée grossière de temps, née du souvenir des choses que nous laissons derrière nous et de la vision des choses qui sont devant nos yeux, devient superflue et absurde, si nous calculons que chaque temps, chaque individu ne représente que l’évolution des espèces jusqu’à lui; et devient par cela une

Un simile approccio metodologico, volto ad abbracciare l'interezza delle culture dei popoli nella storia delle sorti terrene, consente di giustificare i regressi accanto ai progressi. Ed è proprio nell'assecondare questo desiderio di onnicomprensività – di una storia ideale eterna in senso vichiano, viziata da influenze teosofiche e nietzschiane – che la cosmogonia canadiana partecipa del dibattito moderno. L'insistenza sull'unità della storia e delle manifestazioni umane innesta un indizio di rottura all'interno di un impianto in qualche misura ancora diacronico che in quegli anni andava sgretolandosi annunciando il passaggio decisivo a una realtà sincronica.

Nell'ottica in cui “tutto rimane parallelo, cioè presente e armonizzato con il tutto”, tradizione e innovazione non sono stadi successivi, ma piuttosto principi contrapposti e metastorici che si danno battaglia e che in questo confronto soltanto acquistano un ruolo e rivelano il proprio senso. Sotto questa luce, l'innovazione è un contributo offerto al proseguimento della tradizione, è motore e spinta della tradizione. Tradizione non è, allora, malinconica rievocazione del passato né freno al suo superamento; non è fossilizzazione dell'esistente né mera manifestazione di costume. È trasmissione attiva di sapere che tutto assorbe in sé e rielabora, ma, intanto, così facendo, cambia continuamente i propri connotati.

Affermare l'esigenza di questo scontro che ostinatamente si protrae, significa riconoscere la vitalità della lotta sintetica “tra le forze di distruzione e le forze di coesione”, tra “la statica e la dinamica, l'eterna necessità di riposo e l'eterna necessità di movimento”³¹. Significa, in ultima analisi, avvertire l'importanza storica di un passaggio di secolo che, tra martiri e disertori, le avanguardie artistiche si apprestano a marcare.

Somme, dans laquelle les éléments primordiaux doivent être plus ou moins reconnaissables, suivant le degré de manifestation intégrale de chaque époque et de chaque individu. Tout reste parallèle, c'est-à-dire présent et harmonisé avec l'ensemble”.

³¹ R. Canudo, *Les Métamorphoses. I. Épisynthèse des arts*, cit., p. 282. Di seguito la citazione in lingua originale: “Entre les forces de destruction et les forces de cohésion il y eût la grande lutte synthétique. La statique et la dynamique, l'éternel besoin de repos et l'éternel besoin de mouvement”.

3.1 La dinamica del tempo

Dal momento che, come afferma Agamben, “ogni concezione della storia è sempre data con una certa esperienza del tempo che è implicita in essa”³², prima di entrare nel vivo del sistema cosmologico elaborato da Canudo è necessario soffermarsi sulla definizione qualitativa del tempo che presiede alla storia, tenendo conto degli apporti teorici che concorrono all’elaborazione di un disegno universalistico in alcuni passaggi macchinoso a causa della quantità di inesprese allusioni e di contraddizioni irrisolte. Alla mancanza di compimento – vizio intimo della scrittura canadiana – supplisce talora l’efficacia immaginifica. Ma quel vizio, scrisse Croce a proposito di Vico, “s’incontra di frequente presso gli ingegni assai originali e inventivi, i quali di rado portano a perfezione nei particolari le loro scoperte”³³. Senza ardire raffronti, si potrebbero adottare le stesse parole per descrivere l’attitudine impetuosa e raminga con cui Canudo affronta la riflessione teorica.

Nessuna filosofia, però, nemmeno quella all’apparenza più asistemica, può vantare un’anarchia che infici realmente l’intrinseca sua esigenza di un orizzonte di riferimento. L’orizzonte che ne dice la prospettiva di fondo e le influenze plasmanti. Secondo Ernst Bloch, “ogni autentico filosofo non può in genere concepire i suoi pensieri altrimenti che in una forma topograficamente già determinata”³⁴. E così, per orientarsi nell’opera canadiana, è bene riconoscere i sentieri che la circoscrivono.

Proseguendo nella trattazione del proprio pensiero metafisico all’interno delle *Métamorphoses*, lo scrittore definisce la dimensione temporale riconducendola a un assioma provvisorio, una mendace consuetudine strettamente dipendente dall’organizzazione della vita quotidiana, ma certo

³² G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell’esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 2001, p. 95.

³³ B. Croce, *La filosofia di Giambattista Vico*, cit., p. 42.

³⁴ E. Bloch, *Soggetto - Oggetto. Commento a Hegel* (1949), Bologna, Il Mulino, 1975, p. 481.

inadeguata a rivelare la reale essenza dell'universo. L'uomo, sostiene, "ha tratto dall'idea singola e grossolanamente sensoriale della *durata*, la trinità di Passato, Presente e Futuro, mentre invece tutto è, dall'infinito fino all'infinito"³⁵. Il mondo abbraccia l'unità come carattere dell'eternità e la differenza come condizione del finito. Le cose appaiono, insieme a noi, sotto un aspetto comune e seriale, e di conseguenza perituro. Prigioniere di una temporalità lineare e trina, in cui ogni attimo, in sé irripetibile, ha senso solo in funzione degli altri che lo precedono e che lo seguono. Una sequenza ininterrotta di punti-ora, così come convenzionalmente concepita dalla tradizione occidentale, in cui ciascun istante è un figlio che divorà il padre ed è destinato a propria volta a essere divorato.

L'idea di tempo è ridotta a essere solo una convenzione linguistica atta a delineare la sagoma di una confortante illusione di fronte al pensiero di un unico abisso. "Un miserabile *modus vivendi* della debolezza generale, universale, che ha bisogno di rimpiangere e di sperare per avere la forza di vivere". Ma a colui che vive stoicamente, libero nella sua tragica consapevolezza del corso fatale e necessario delle cose, "non resta che scavalcare il presente, un piede sul passato e l'altro sul futuro, cantando allegramente la sua corsa immobile verso l'Infinito"³⁶.

Saldamente legato alla sua formazione imbevuta di vitalismo nietzschiano, Canudo si associa al filosofo di Röcken nella ditirambica celebrazione della vita. Insieme a lui dissente sulla *voluntas* schopenhaueriana e pone la grandezza dell'uomo nell'"*amor fati*", nell'accettazione piena ed entusiastica della vita,

³⁵ R. Canudo, *Les Métamorphoses. II. Épisyntèse des philosophies*, cit., p. 277. Di seguito la citazione in lingua originale: "A tiré de l'idée individuelle et grossièrement sensorielle de la *durée*, la trinité du Passé, du Présent et de l'Avenir, tandis que tout *est*, de l'infini jusqu'à l'infini".

Introducendo il concetto di relatività – teoria della relatività ristretta (1905); teoria della relatività generale (1915) – Einstein mise per la prima volta in dubbio l'accettazione acritica che il Positivismo aveva promosso della tradizionale nozione newtoniana di spazio-tempo assoluto.

³⁶ R. Canudo, *Les Métamorphoses. II. Épisyntèse des philosophies*, cit., p. 280. Di seguito le citazioni in lingua originale: "L'idée de temps est un misérable *modus vivendi* de la faiblesse générale, universelle, qui a besoin de regretter et d'espérer pour avoir la force de vivre"; "Au stoïcien joyeux et libre il ne reste qu'à enjamber le présent, un pied sur le passé et l'autre sur l'avenir, en chantant folâtement sa course immobile vers l'Infini".

conosciuta nella sua crudele verità, così come essa è. Dioniso, nella totalità della sua forza primitiva, viene eletto segno di questa accettazione, che non è rassegnazione o acquiescenza, ma l'affermazione orgiastica dell'umana esistenza, la fedeltà urlata alla terra. Dionisiaco è il dolore arcaico provocato dallo sguardo di là dallo strappo nel velo di Maya, è il "sì" alla vita pronunciato dinanzi all'orrore e alla minaccia dell'annichilimento, è il volteggiare sul crinale ricurvo del tempo³⁷.

Sulla strada di questa confutazione del tempo lineare, Canudo incontra anche il pensiero di Bergson, al punto che non sarebbe illecito supporre che possa aver partecipato ai gloriosi corsi tenuti al Collège de France, dove il filosofo era stato chiamato nel 1900 in segno di riconoscimento di una carriera accademica che aveva già prodotto *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889)³⁸ e *Matière et Memoire* (1896). In ogni caso, la fortunata circolazione delle sue idee nell'ambiente intellettuale parigino e fiorentino e l'attitudine permeabile di Canudo potrebbero forse bastare a giustificare la corrispondenza di alcune riflessioni³⁹.

³⁷ La divinità deve aver ricoperto un ruolo importante nel pensiero di Canudo, tanto che arrivò a dedicarle una "tragedia bakkica", parte di una *Dilogie sacrée d'Hellade* o *Dilogie méditerranéenne* insieme a *La Mort d'Hercule*. L'opera, già annunciata nel giugno 1904 in una lettera a Papini e poi data in corso di stampa a p. 4 di ogni numero della rivista romana "Vita letteraria" dal 18 ottobre 1907 al 23 ottobre 1908, risulta però perduta. Cfr. G. Dotoli, *Bibliografia critica di Ricciotto Canudo*, Fasano, Schena, 1983, pp. 211-212.

³⁸ Definita da Canudo "une des œuvres les plus profondes de la philosophie contemporaine" (*Lettres italiennes*, in "Mercure de France", a. XVIII, t. LXVII, 15 giugno 1907, p. 551).

³⁹ L'incontro di Giuseppe Prezzolini e di Giovanni Papini con Bergson si configura come un avvenimento di fondamentale importanza che si riversa costantemente sulle pagine del "Leonardo" (1903-1907), da Canudo seguito sempre con vivo interesse nella speranza vana di una collaborazione. In quel giro di anni, tre sono i corsi tenuti da Bergson ogni venerdì alle ore 17.00 nell'aula 8 del Collège de France: *Histoire de l'idée de temps* (1902-1903), *Histoire des théories de la mémoire* (1903-1904) e *L'évolution du problème de la liberté* (1904-1905). A sostegno dell'ipotesi avanzata, è opportuno ricordare che nello stesso Collège insegnava Gabriel Tarde e che è comprovata la frequentazione dei suoi corsi da parte di Canudo nel 1903. Inoltre, nel romanzo *Les Transplantés*, si legge che Trismat andava a "entendre Bergson au Collège de France" (p. 113). Infine, il professor Giovanni Dotoli, nella sua monografia *Lo*

All'epoca il filosofo stava replicando al canto positivista delle “*magnifiche sorti e progressive*”⁴⁰ con un lavoro di analisi attorno ai temi del tempo, della memoria e della libertà – come è noto, fondamentali nella sua opera. Se non è questo il luogo idoneo a un approfondimento sistematico, lo è per alcuni accostamenti attraverso i quali fare luce sulla posizione del pugliese. Il bergsonismo mondano che aleggia nei suoi testi è un sottofondo tematico sul quale si sono misurati i tanti animatori della cultura del primo Novecento, nella convinzione che le questioni del tempo, della durata, della memoria, della vita fossero dopotutto imprescindibili in quei decenni inquieti. Al vitalismo e al profetismo nietzschiano si affianca, infatti, un generico rapporto – mai esplicitamente confessato – con il tempo coscienziale e il dinamismo professati da Bergson.

Sulle sue orme Canudo decreta il fallimento di quel processo che Gianni Vattimo ha denominato “la struttura edipica del tempo” a indicare il presente che immancabilmente inghiotte il passato⁴¹. Questo parricidio si compie unicamente nel mondo fisico condannato a vivere la sola dimensione della presenza senza che del passato rimanga traccia, come invece accade nella coscienza. A riguardo Bergson scrive: “al di fuori di me, nello spazio, c'è un'unica posizione della lancetta e del pendolo, perché delle posizioni passate non resta nulla. Dentro di me si svolge un processo di organizzazione e di mutua compenetrazione dei fatti di coscienza, che costituisce la vera durata”⁴². Dove il termine “*durée*” indica,

scrittore totale. Saggi su Ricciotto Canudo, Fasano, Schena, 1986, p. 114, accenna a un legame di amicizia tra Canudo e Bergson. Sebbene si tratti di un'affermazione non altrimenti approfondita o giustificata, dato l'indiscusso magistero del professore negli studi canudiani, ci sembra doveroso prenderla in considerazione.

⁴⁰ Come scrive Giacomo Leopardi ne *La ginestra* o *Il fiore del deserto*, lirica composta nel 1836 e apparsa postuma nell'edizione dei *Canti* del 1845.

⁴¹ Cfr. G. Vattimo, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 249-281.

⁴² H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1889), riportato in A. Pessina, *Introduzione a Bergson* (1994), Roma, Laterza, 2001 (5^a ed.), p. 11. Tesi di dottorato del trentenne Bergson che contiene

perciò, una coesistenza nel tempo presente. Un fluire interiore, continuo, indivisibile, che non trova abitualmente ascolto se non nella forma paratattica imposta dalla scienza e dalle esigenze della vita pratica.

“Poiché la mente umana ha l’esperienza del tempo ma non ne ha la rappresentazione, essa si rappresenta necessariamente il tempo attraverso immagini spaziali”⁴³. Solamente lo spazio si può, infatti, misurare. Solamente ciò che è costante e uniforme si può prevedere. Ne consegue una giustapposizione di istanti quantitativi e omogenei, per ciò stesso separabili e valutabili, che demandano il proprio senso ad altro da sé. Un espediente epistemologico privo di verità fenomenica poiché “la linea che si misura è immobile, il tempo è mobilità. La linea è interamente compiuta, il tempo è ciò che si fa, e anche ciò che fa si che tutto si faccia. La misura del tempo non riguarda mai la durata in quanto durata; viene contato soltanto un certo numero [...] di arresti virtuali del tempo”⁴⁴.

Questa ossessione spazializzante – questo “paradigma di dominio e di controllo del reale”⁴⁵ che pietrifica ciò che muta e cambia – è all’origine del fraintendimento della dimensione temporale e di ogni interpretazione deformante della realtà. Occorre, quindi, restituire “al movimento la sua mobilità, al cambiamento la sua fluidità, al tempo la sua durata”⁴⁶. Così, al tempo *spazializzato* teorizzato dalla scienza – pura costruzione intellettuale che trova nell’orologio il suo totem ideale –, Bergson contrappone un tempo multiplo, elastico, imprevedibile, privo di un unico ritmo. La fibra con cui è intessuta la coscienza. Il livello fondamentale della soggettività nella quale i vari momenti si confondono gli uni negli altri senza soluzione di continuità. A differenza del tempo matematico, l’autentica temporalità coscienziale sfugge alla spazialità, è intensiva, indipendente dalla scansione cronometrica degli eventi familiare al

la messa a punto di quella nozione di “durata” che rimarrà un nodo cruciale e costante in tutto il suo percorso filosofico.

⁴³ G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell’esperienza e origine della storia*, cit., p. 96.

⁴⁴ H. Bergson, *Pensiero e movimento* (1938), traduzione F. Sforza, Milano, Bompiani, 2000, p. 4.

⁴⁵ R. Bodei, *La filosofia del Novecento*, Roma, Donzelli, 2006, pp. 10-11.

⁴⁶ H. Bergson, *Pensiero e movimento*, cit., p. 9.

senso comune. Scorrimento inesausto che non si può meccanicamente sezionare in forme esteriori dacché è in perpetuo divenire.

Al cospetto di questo viluppo temporale, sperimentiamo contemporaneamente estraneità e adesione, sorpresa e dissenso, riconoscimento e progetto, poiché “ogni coscienza [...] è [...] conservazione e accumulazione del passato nel presente. Ma ogni coscienza è anticipazione del futuro”, sostiene il filosofo richiamando la memoria al suo telaio, ove tesse la trama dei ricordi⁴⁷. “Noi siamo costituiti da elementi del passato che si sono scambiati in noi e che attraverso di noi diffondono nello spazio il loro seme: il futuro”, afferma dal canto suo Canudo facendo esplodere il *continuum* temporale e abbracciando la compresenza dei tempi⁴⁸.

Nel tentativo di assorbire l’impatto scandaloso della modernità all’interno di una visione totalizzante, approda così alla simultaneità. E lo fa in anticipo e – inizialmente – in modo diverso dalle avanguardie che attorno alla revisione dei concetti di tempo e di spazio concentreranno la propria indagine. Il tempo plurimo gli serve, a questa data precoce, a giustificare la persistenza del passato in un presente che sconfinava nell’avvenire; a donare consistenza alla tradizione in anni che la rifuggono. È un concetto che assume su di sé l’onere di una conciliazione. È il risultato di una ricerca esasperata del cortocircuito, dell’azzeramento di tutte le distanze temporali fino persino ad annullare la nozione medesima di tempo in un relativismo ontologico e gnoseologico imparentato con il soggettivismo bergsoniano⁴⁹.

⁴⁷ H. Bergson, *La coscienza e la vita* (1911), in *L’energia spirituale*, Milano, Cortina, 2008, p. 6.

⁴⁸ R. Canudo, *Les Métamorphoses. II. Épisyntèse des philosophies*, cit., p. 280. Di seguito la citazione in lingua originale: “Nous sommes constitués d’éléments du passé permutés en nous, qui par nous répandent dans espace leur sémence: l’avenir”.

⁴⁹ Afferma Canudo in *Les Métamorphoses. I. Épisyntèse des arts*, cit., nota a piè di pagina n. 1, p. 286: “La relativité des concepts de temps et d’espace. Ces mots ne sont qu’une convention de langage, une commodité de vision”. In traduzione italiana: “La relatività dei concetti di tempo e spazio. Queste parole sono solo una convenzione linguistica, una comodità di visione”.

Per molti versi dipendente dal paradigma coscienzialista di matrice ottocentesca, l'autore dell'*Essai sur les données immédiates de la conscience* reputa tutto ciò che è esterno all'esperienza dell'io come relativo, superficiale, meccanico, attribuendo valore di realtà soltanto al dato immediato della durata psicologica e alla contingenza delle sue leggi. Canudo echeggia questo tipo di convinzioni affermando che “niente esiste in sé”, che “tutto dipende *dal nostro modo di guardare*”, che “ogni cosa cambia davanti alla nostra piccola coscienza, tutto assume l'aspetto che noi gli prestiamo, l'unico che possiamo prestargli. Così l'esistenza intera cambia continuamente nell'area assolutamente vasta che chiamiamo, in rapporto a noi stessi, Inconscio”⁵⁰.

Come simultaneità, relativismo e inconscio siano correlati lo riassume Antonio Pietropaoli – studioso di poesia italiana del Novecento. Commentando il simultaneismo come procedimento espressivo, scrive che è “inerente al relativismo gnoseologico dell'epoca, alla frantumazione della realtà in mille pezzi [...], i quali, piuttosto che non tenersi più, si tengono in altro modo, tramite fili molto meno visibili, talvolta del tutto invisibili. Ciò significa che il simultaneismo non si lega soltanto ai concetti futuristi” – e futuri – “di velocità e di sintesi [...] bensì anche alla scoperta epocale dell'inconscio”⁵¹. Un pensiero che, desunto dall'ambito letterario, sembra pacificare le schegge del discorso canadiano prima che si carichino di nuovi significati in virtù dei legami con gli ambienti cubista e futurista.

In ogni caso, questa caustica relatività dei concetti – continua Canudo richiamandosi al sapere teosofico – “è la suprema consolazione che ci dona una visione *episintetica* di tutte le *teorie* dell'Oriente e dell'Occidente, di tutte le *soddisfazioni*, cosmogoniche o morali, che, nei loro corsi e ricorsi, hanno

⁵⁰ R. Canudo, *Les Métamorphoses. II. Épisynthèse des philosophies*, cit., pp. 278-279. Di seguito le citazioni in lingua originale: “Rien n'existe en soi-même”; “Tout est subordonné à notre façon de regarder”; “Tout change devant notre petite conscience, tout prend l'aspect que nous lui prêtons, le seul que nous puissions lui prêter. Ainsi toute existence se permute sans cesse dans la zone définitivement vaste que nous appelons, par rapport à nous-mêmes, l'Inconscient”.

⁵¹ A. Pietropaoli, *Poesie in libertà. Govoni Palazzeschi Soffici*, Napoli, Guida, 2003, p. 238.

appagato l'eterna necessità dell'uomo di classificazione ideale per la rappresentazione delle Norme e dell'Ordine"⁵².

Nel riassumere le astrazioni didascaliche di un sapere tassonomico all'interno di una visione che pretende di tenere insieme frammenti di mondo – come quella dispiegata ne l'*Essai de déterminisme métaphysique* –, non ci si può, però, esimere dal contemplare l'unica legge permanente, quella del cambiamento. Come Bergson – nelle buone intenzioni benché non nella radicalità dei risultati –, anche Canudo tenta di spezzare le catene di uno scientismo astrattistico promosso dalla generazione positivista e di evadere dalla gabbia dei concetti, validi a livello unicamente pratico, per abitare il terreno della concretezza e della ricchezza del reale colto nel suo dinamismo.

Sebbene non riesca, nei fatti, a sostituire i rigidi dettami filosofici con forme duttili, pronte a modellarsi sulle cose, nella valorizzazione della vitalità e dell'azione, tuttavia le inquietudini della modernità relative al suo tempo infrangono dall'interno i rigori dogmatici di un elaborato sistema deterministico. Similmente alla vichiana *Scienza nuova*, la tensione tra il severo deduttivismo e l'empirica induzione fatica a sopirsi e la possibilità di una serrata catena dimostrativa scende a patti con l'inesauribile varietà del mondo.

Il ritmo sinuoso della storia, l'eterno ritorno, la spontanea creatività dell'evoluzione, sono tutti temi che Canudo assembla coltivando il gusto delle stilizzazioni riduttrici, il coraggio delle grandi schematizzazioni che illudono l'intelletto di dominare l'inarrestabile metamorfosi del reale. Di Vico, infatti, dichiara di apprezzare il “creatore di sistemi” – a suo parere il solo, insieme a Giordano Bruno, in un paese fatalmente afilosofico come l'Italia⁵³.

⁵² R. Canudo, *Les Métamorphoses. II. Épisyntèse des philosophies*, cit., pp. 283-284. Di seguito la citazione in lingua originale: “Cette suprême relativité des concepts est la suprême consolation que nous donne une vision épisyntétique de toutes les théories de l'Orient et de l'Occident, de toutes les satisfactions, cosmogoniques ou morales, qui dans leurs cours et recours ont assouvi l'homme, dans son éternelle nécessité de classification idéale pour la représentation des Normes et de l'Ordre”.

⁵³ Cfr. R. Canudo, *Lettres italiennes*, in “Mercure de France”, a. XVIII, t. LXVII, 15 giugno 1907, p. 552.

La sua aspirazione a una sintesi culturale, dunque, si concreta, se non nello sposalizio – problematico – dei contenuti, nel sistematico involucro che li contiene. Rivelatrice di questo atteggiamento è una lettera del 7 luglio 1904, indirizzata al direttore de “La Plume”, Karl Boès, in cui Canudo sollecita la pubblicazione di un proprio articolo affermando che “dovrebbe apparire il prima possibile per raggiungere il suo obiettivo di *filosofizzare l’attualità*”⁵⁴. Come puntualizzato da Anna Paola Mossetto Campra, l’evidenziazione apposta dall’autore a quest’ultima espressione, nonché il conio enfatico del neologismo “*philosophiser*”, alludono a quello che sembra essere il carattere più intimamente connaturato alla sua scrittura. Ovvero la tessitura costante e pertinace tra “una vigile attenzione ai frutti della stagione artistica, sapendo coglierne non di rado le primizie”, e i complessi parametri teorici che ritornano pressappoco invariati nell’opera di una vita⁵⁵.

3.2 Dentro la spirale della Storia

Entrando nello specifico della riflessione canudiana, ogni civiltà costituisce un ciclo, che si manifesta nell’alternarsi perpetuo di tre periodi, indicati come “periodo profetico”, in cui a prevalere è l’aspirazione all’unanimità; “periodo sintetico”, che porta a compimento l’esaltazione collettiva, religiosa e artistica; e “periodo analitico”, in cui l’individualizzazione della scienza prende il sopravvento. Periodi “ben distinti, netti, inevitabili, che la natura *identica a se stessa* riproduce senza tregua, come una formula

⁵⁴ Di seguito la citazione in lingua originale della lettera conservata presso la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet a Parigi: “il devrait paraître le plus tôt possible pour répondre à son but de *philosophiser l’actualité*”.

⁵⁵ A.P. Mossetto Campra, *Canudo e i miraggi della modernità*, in G. Dotoli (a cura di), *Verso la modernità. Canudo, Apollinaire, Picasso, Satie*, atti del Convegno Internazionale (Monopoli 1-2 maggio 1994), Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1995, p. 69.

indispensabile alla vita delle generazioni”. Si procede dalla sintesi – “che va dal Mito alla flogosi dell’Arte” – all’analisi fenomenologica che segna “il trionfo del sofismo filosofico su tutta la metafisica; e della cosiddetta sperimentazione scientifica su qualsiasi lirismo”⁵⁶. Trionfo che Canudo scorge negli anni appena trascorsi. Dalla metà dell’Ottocento, dacché “il paradosso della ‘scienza religione dell’avvenire’ è stato proclamato, un soffio di pazzia scientifica è passato sugli uomini e dura”, determinando “una ossessione di materialità scientifica generatrice di macchine, come nell’epoche di rinascita religiosa vi sono e durano le ossessioni dell’immaterialità spirituale generatrici di arte”⁵⁷.

Presentato come ripresa del programma razionalistico dell’illuminismo, in opposizione all’idealismo romantico, il positivismo ottocentesco è stato fecondo di risultati e di conseguenze. Ma, nonostante i presupposti antimetafisici, il culto del pensiero scientifico e tecnico come fonte unica e vera di conoscenza si è rovesciato in una metafisica di segno opposto. Ossia in un materialismo talvolta epidermico, in una fede persino eccessiva nel “fatto” considerato nel suo aspetto meccanico, nell’assolutizzazione dogmatica di un’astratta legge di natura. Su queste basi è sorta l’imperante credenza nel progresso, autrice degli *idola* della mentalità moderna, e si è arrivati a credere alla verità inconfutabile delle più vane illusioni. La scienza, pretendendo di valere, oltre che come autentico sapere, anche come autentica morale e religione, si è infiltrata in tutti i saperi e ne ha plasmati i metodi. Col suo rigoglio ha soverchiato l’arte, costretta ad abbarbicarsi al tronco sterile del rigore analitico. Sopraffatta dalla logica, la tendenza

⁵⁶ R. Canudo, *Les Métamorphoses. II. Épisyntèse des arts et des religions*, cit., pp. 361-362. Di seguito le citazioni in lingua originale: “périodes, bien distinctes, nettes, immanquables, que la nature *identique à elle-même* reproduit sans cesse, comme une formule indispensable à la vie des générations”; “Une synthèse, qui va du Mythe à la flogose de l’Art”; “le triomphe du sophisme philosophique substitué à toute métaphysique; e de l’expérimentation dite scientifique substitué à tout lyrisme”.

⁵⁷ R. Canudo, *I due grandi mercati d’Arte*, cit., p. 157.

immaginifica si è chiusa in se stessa e la volontà sintetica ha ceduto il posto al potere oggettivo del “socratismo estetico”⁵⁸.

Constata Canudo che si sono sviluppati

esageratamente, ed anche troppo rapidamente, il senso critico e una facoltà unilaterale di osservazione, tentando con ogni sforzo di atrofizzare il senso estetico, la facoltà del sogno. La precisione la più materiale ha trionfato sull’astrazione la più spirituale. E l’uomo ha elevato al disopra della dignità dell’arte, la dignità della critica, ed ora la critica domina in tutti i domini [...] e soffoca l’ispirazione sul nome dello esperimento e del documento⁵⁹.

Questo atteggiamento empiristico e scientifico, volendo spiegare tutta la vita, ha tradotto “la concezione e il *sentimento* di un’unità cosmica” nello “studio paziente dei piccoli fenomeni”, nella “volontà di raggrupparli sforzandosi attraverso l’analisi di indagarne le cause, mentre la *Causa Prima* ora è completamente scomparsa tra le pieghe dei veli di Maya-sogno o Maya-memoria”⁶⁰. Letargo del pensiero esteso, audace, visionario, e della coscienza. Almeno fino all’avvento del nuovo Mito, fino alla nuova rinascita religiosa.

⁵⁸ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia ovvero greccità e pessimismo*, a cura di P. Chiarini con la collaborazione di R. Venuti, Roma-Bari, Laterza, 2007 (5^a ed.), p. 90.

Fu Nietzsche, nel V libro (*Noi senza paura*) aggiunto alla seconda edizione della *Gaia scienza*, a smascherare il legame sotterraneo tra la verità della scienza e la verità di fede, per cui la prima non è che il riflesso della seconda. Nell’af. 347 (*I credenti e il loro bisogno di fede*) il “bisogno della metafisica” è posto esplicitamente sotto il segno di una “*richiesta di certezza*” che ha la sua origine nella fede cristiana e “che sfocia oggi, in larga misura, in una risposta scientifico-positivistica”.

⁵⁹ R. Canudo, *I due grandi mercati d’Arte*, cit., p. 157.

⁶⁰ R. Canudo, *Les Métamorphoses. II. Épisynthèse des arts et des religions*, cit., pp. 361-362. Di seguito la citazione in lingua originale: “L’analyse triomphe sur la synthèse disparue. La conception et le *sentiment* d’une unité cosmique, expliquant toute la vie, deviennent l’étude patiente des menus phénomènes, la volonté de les grouper en s’efforçant par l’analyse d’en rechercher les causes, tandis que la *Causa Prima* est maintenant complètement disparue dans les plis des voiles de Mâyâ-rêve ou de Mâyâ-mémoire”.

Nel mentre, nell'ampiezza di un ciclo, due gruppi di uomini dalle opposte qualità si affrontano in un campo di battaglia arbitrato "da questa eterna legge metafisica di equilibrio che fa sì che tutte le manifestazioni non si verifichino a sorpresa e che la natura non proceda per salti"⁶¹. Utilizzando delle categorie – sintesi e analisi – care alla tradizione filosofica, dalla logica aristotelica alla kantiana *Critica della ragion pura*, e così rilevanti per il dibattito artistico almeno dall'impressionismo in poi, Canudo distingue i "sintetici (sognatori, sacerdoti e artisti)" dagli "analitici (studiosi concentrati su alcuni dettagli della vita)". Alternativamente trionfanti o sconfitti, nel rispetto delle vicende perpetue dello spirito collettivo, vi sono da una parte i *compositori di idee* capaci di visioni oniriche, religiose e artistiche; dall'altra gli *anatomisti del pensiero* armati di uno "spirito-bisturi"⁶² inadatto a comprendere il corpo se non nel dettaglio dei suoi organi. Questi ultimi, durante il recente "periodo analitico", hanno imposto la propria supremazia sulla cultura e nello spirito, riducendo la ragione alla dittatura dei fatti e i fenomeni al loro scheletro mentale.

Ma i tempi sono in procinto di mutare. Ora che "una tale epoca esclusiva e tirannica di analisi, di esperimento, di documentazione, accenna ad essere meno esclusiva e meno tirannica", è il momento della rivincita degli artisti, pervasi da "una volontà mistica nuova", frementi di "una nuova febbre di creazione"⁶³. Al tempestoso vento del determinismo sta succedendo "un soffio religioso, allo spirito d'analisi quello della sintesi, al demone che demoliva un genio che riedifica"⁶⁴. Contro lo schematismo concettuale e dissolutivo gli "spiriti

⁶¹ *Ibidem*. Di seguito la citazione in lingua originale: "Dans l'une et dans l'autre période, les synthétiques (rêveurs, sacerdotes et artistes) et les analytiques (savants concentrés sur quelques détails de vie) vivent, triomphants ou vaincus. Leur lutte est réglée par cette éternelle loi métaphysique d'équilibre, qui fait que toute manifestation ne vient pas par surprise et que la nature ne marche pas par sauts".

⁶² Canudo parla de "l'esprit-bistouri d'un anatomiste de la pensée" in *Les Métamorphoses. II. Épisyntèse des arts et des religions*, cit., nota a piè di pagina n. 1, p. 365.

⁶³ R. Canudo, *I due grandi mercati d'Arte*, cit., p. 158.

⁶⁴ C. Malpica, *Pensieri del tramonto. Prose di Cesare Malpica*, Napoli, Tipografia all'insegna del Salvator Rosa, 1839, p. 71.

modernissimi” issano la *dynamis* visionaria di un’arte pronta a far esplodere le forme per mettere a nudo la sostanza spirituale che esse occultano. Così, dopo la dittatura dei “filosofi matematici”, “il sogno dei filosofi poeti ricomincia. Ed anche il regno dei letterati-poeti, dei drammaturghi-poeti ricomincia”⁶⁵.

Ci si avventura in un’epoca crepuscolare, fermentante quanto dolorosamente frammentaria. “Ogni cosa attorno a noi – e in noi – precipita col secolo – e da ogni precipizio nuovo sale attesa e mirabile la Palingenesi nuova”, afferma lo scrittore in quell’ultimo anno dell’Ottocento che marca la desiata entrata in un’era profetica⁶⁶. Si tratta di un momento apicale della storia in cui si manifesta una singolare simmetria tra i decenni che chiudono e aprono i due secoli – “nel crepuscolo di una fine e di un principio”⁶⁷. Sono anni di creativo smarrimento, di inquietudini morali, culturali, politiche, religiose. Stanno per essere anni di certezze, di una ritrovata vivacità intellettuale, come se il secolo, aprendosi, potesse realizzare i desideri e le ambizioni di tutti i secoli anteriori in una modernità vigorosa e irrefrenabile.

Canudo propone una lettura ispirata di questo clima singolare, come fanno romanzieri, poeti, filosofi quando, avvertita l’enigmaticità del crepuscolo, valicano gli angusti orizzonti delle contingenze e fomentano slanci ideali. All’attesa palpitante di cose nuove e alla fiduciosa immaginazione di un avvenire radioso si affiancano sentimenti sovversivi, la ricerca spasmodica di angoli di libertà, lo zampillare spontaneo di eterodossie per contrastare la cecità del conformismo e dell’ossequio.

Sospesi tra il tramonto e l’albeggiare di un nuovo Sole, i contorni degli oggetti, le forme, i colori perdono di definizione. E nei domini dello spirito ogni cosa si fonde. Domina “una vera e propria anarchia del pensiero e del sentimento, che si disperdono come cavalli liberi, alterati e affamati, in campi dove non

⁶⁵ R. Canudo, *I due grandi mercati d’Arte*, cit., p. 158.

⁶⁶ R. Canudo, *Novelle d’arte. Per una testa di Gesù Cristo*, cit., p. 1.

⁶⁷ R. Canudo, *Piccole esposizioni. Memento degli uomini, delle cose e delle pubblicazioni di Arte*, in “Vita d’arte”, a. I, vol. I, n. 4, 1908, p. 242.

trovano né acqua né fieno”, in attesa che il “besoin de *solidarité*” li muova verso un ricongiungimento⁶⁸. Anzitutto materiale, secondo i bisogni economici e le aspirazioni sociali; e, solo in seguito, animico, spirituale, in cui scoprirsi nuovamente unanimi, sancendo, ancora una volta, il trionfo dell’*Un-Primordial*.

Stando a questo postulato fondamentale della filosofia canadiana, che recupera la cosmologia teosofica e l’*Ur-Eine* nietzschiano, tutti gli esseri tendono verso l’identità originaria e lo stato di perfezione ideale che si realizza in occasioni favorevoli anche sul piano fenomenologico: nella vita individuale con l’*“Androgynat”* sessuale e nella vita sociale tramite l’*“Intégrorganisme”*.

Araldo di una nuova forma di identità e di convivenza comunitaria, Canudo sfida la separazione tra gli individui cadendo nella diuturna tentazione dell’unità. Nel momento in cui si addentra nella riflessione metafisica come “pensiero radicale dell’intero”, si imbatte nel “problema della inattualità della pienezza ontologica”⁶⁹, dell’inesperienza dell’essere preso nella sua qualità integrale. Il bisogno di trascendere i contrari per pervenire alla loro fusione in un supremo principio lo conduce, così, alla riscoperta del motivo ancestrale e sempreverde dell’androgino⁷⁰.

⁶⁸ R. Canudo, *Les Métamorphoses. II. Épisynthèse des arts et des religions*, cit., p. 364. Di seguito il brano in lingua originale da cui è tratta la citazione: “D’époque en époque, lorsque la vision synthétique est perdue, et l’analyse de cette vision épuisée, – comme cela arrive de nos jours – surviennent de grands bouleversements sociaux et une véritable anarchie de la pensée et du sentiment, qui se dispersent comme des cheveux libres altérés et affamés, dans des champs où ils ne trouvent ni eau ni foin. Alors les dispersés se groupent, se réunissent, s’efforcent de reformer un organisme *complexe* et compacte, capable de lutter et de résister. C’est le besoin de *solidarité* qui affirme encore son triomphe, prélude de l’autre besoin plus vaste, qui suivra: celui de l’*unanimité*”.

⁶⁹ F. Totaro, *Per una metafisica dell’inattuale. Riflessioni di un discepolo della prima ora*, in F. Botturi, F. Totaro, C. Vigna (a cura di), *La persona e i nomi dell’essere. Scritti di filosofia in onore di Virgilio Melchiorre*, vol. I, Milano, Vita e Pensiero, 2002, p. 215.

⁷⁰ È di fatto la versione narrata per bocca di Aristofane nel platonico *Simposio* ad aver riscosso la maggiore attenzione, e anche i maggiori consensi. Narra il mito che, in origine, i generi fossero tre. Oltre al maschio-Sole e alla femmina-Terra, vi era un terzo sesso che aveva tratto la sua origine dalla Luna, partecipe della natura del Sole e della Terra: “l’androgino in quel tempo era [...] una unità per figura e per nome, costituito dalla natura maschile e da quella femminile accomunate insieme” (Platone, *Simposio*,

In una prospettiva metafisica, l'incontro con questa figura archetipica è sempre stato inevitabile, spiega Elémire Zolla. “Quando la mente s’innalza al di sopra dei nomi e delle forme, non può che toccare il punto in cui anche le divisioni sessuali vengono superate”⁷¹. Lo testimonia la memoria primordiale dei miti e delle religioni, in cui “ogni inizio avviene nella pienezza dell’essere”⁷² e l’androginia si presenta essenzialmente in termini di “positività, sacralità e atemporalità”⁷³. Solo con la calata nella dimensione storica dall’unità si procede alla differenza, vissuta non già, o non necessariamente, come presupposto della procreazione, ma come drammatica frattura di un equilibrio cui mestamente si continua a tendere nel tentativo di sottrarsi alle contraddizioni dell’esistenza.

È la “ricerca ansiosa ed eterna dell’Assurdo armonioso. Questo Assurdo armonioso è l’Amore. È la Solidarietà assoluta, è il raggruppamento totale e finale di tutti gli Elementi. È, in una parola, la ricostruzione dell’Uno-Primordiale *dopo* l’eterna ricerca”⁷⁴. Nella rilettura canadiana, il movente che

a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2008 [5^a ed.], p. 125). Simili esseri, dalla forma rotonda e dall’andatura circolare, rimandavano a un’immagine sferica, considerata nella cultura greca simbolo di perfezione. Di quella perfetta interezza, autarchica e in sé conchiusa, non rimangono, però, che il nome e il ricordo. Zeus, preoccupato della grande forza di queste esuberanti creature, e per punirle della loro protervia, decise di dividerle in due entità separate. Infranta l’unità primordiale, ebbe inizio la creazione. Dal taglio proliferarono le infinite possibilità del molteplice e nacque il sentimento d’amore che, da allora, sospinge alla ricerca della propria metà, nel tentativo di “fare di due uno e di risanare l’umana natura” (Platone, *Simposio*, cit., p. 131.). L’essere, nell’aspetto, resterà per sempre dimezzato e la sua assoluta positività diverrà, nell’esperienza, inattuale. Ma la frattura permarrà come segno di un istinto latente e indomabile, come possibilità di un dialogo tra l’uomo e la donna quali esseri intrinsecamente difettosi, eternamente in difetto rispetto all’unità cui essi tendono invano.

⁷¹ E. Zolla, *Incontro con l’androgino. L’esperienza della completezza sessuale*, traduzione di A. Sabbadini, Como, Red, 1995, p. 11.

⁷² M. Eliade, *Miti, sogni e misteri* (1957), Milano, Rusconi, 1986 (2^a ed.), p. 201.

⁷³ F. Franchi, *Le metamorfosi di Zambinella. L’immaginario androgino fra Ottocento e Novecento*, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, 1991, p. 10.

⁷⁴ R. Canudo, *Le Livre de la Genèse. La IX^e Symphonie de Beethoven (Vision Exégétique, suivie de Thèmes, Motifs et Rythmes musicaux extraits de la Partition)*, cit., pp. 19-20. Di seguito la citazione in lingua originale: “recherche anxieuse et éternelle de l’Absurde harmonieux. Cet Absurde harmonieux est

induce questa ricerca non è, però, la nostalgia, ma l'aspettativa. Lo sguardo all'indietro del mito è soppiantato dallo sguardo in avanti dell'avanguardia: il rimpianto delle origini si converte in attesa messianica e l'androgino si offre come profezia. Vaticinio storico, giacché si manifesta durante il “periodo sintetico”, nel momento di massimo fulgore di un “*cycle*”; sociale, se lo si considera come uno stadio elementare e preliminare alla formazione di quel sistema sociale complesso e coeso che l'autore definisce “*Intégrorganisme*”; infine, artistico, in riferimento al corpo unico e creatore dell'artista che Chagall non mancherà di evocare nell'*Hommage à Apollinaire* – omaggio, a ben vedere, anche a Canudo, Cendrars e Walden.

3.2.1 L'arte o l'androgino

Il mito dell'androgino è, per Canudo, il punto di coagulo tra la produzione letteraria e il suo percorso teorico, l'espedito che gli permette di esplorare l'ambiguità e la conflittualità che sovrintendono alle relazioni interpersonali. Di convogliare in un'unica immagine la potenza creativa dell'amore e dell'arte.

Procedendo con ordine, innanzitutto attraverso la storia. Come si è visto, il periodo profetico rappresenta il preludio della sintesi animica, quello in cui “le paure e le esasperazioni sanguinose dei despoti, i sussulti delle masse umane, le aspirazioni mistiche, il sentimento preciso delle nascite inimmaginabili che si muovono in seno al mondo sull'orlo del rinnovamento *ab imo*, esortano i nuovi uomini a cercare se stessi per distruggersi o riunirsi”⁷⁵. È un'epoca di passione, in

l'Amour. C'est la Solidarité absolue, c'est le groupement total et final de tous les Éléments. C'est, en un mot, la reconstruction de l'Un-Primordial *après* l'éternelle recherche”.

⁷⁵ R. Canudo, *L'Heure de Dante et la nôtre 1321-1921*, Paris, Extrait du “*Mercur*e de France”, 1921, pp. 27-28. Di seguito la citazione in lingua originale: “les craintes et les exaspérations sanglantes des potentats, les soubresauts des masses humaines, les aspirations mystiques, le sentiment précis des naissances inimaginables qui s'agitent dans le giron du monde sur le point de se rénover *ab imo*,

cui l'umanità, scissa e dolorante, scopre la “Volontà Unica, la sola dominante, la Volontà dell'Amore, vale a dire della Marcia e del Dolore, la Volontà che vota tutta l'esistenza al movimento, alla inflessibile sovranità del Fatum dinamico”⁷⁶. In questa ricerca di equilibrio la frenesia prevale sull'inerzia, la vitalità sulla morte, in profonda sintonia con l'eraclitiana affermazione che “ciò che è opposto si concilia, che dalle cose in contrasto nasce l'armonia più bella, e che tutto si genera per via di contesa”⁷⁷.

Presentato come “formula arcaica e universale per esprimere la *totalità*, la coincidenza dei contrari, la *coincidentia oppositorum*”⁷⁸, l'androgino assume quindi il valore di una soluzione armonica atta a dirimere il conflitto tra la dimensione maschile e quella femminile. Si dà come *figura simbolica*, nel senso etimologico di mettere insieme, collegare, unire ciò che è diviso⁷⁹. Indicando un'idea di completezza che si realizza nella complementarietà di due parti solidali, il simbolo-androgino implica un concetto complesso di unità, in cui i termini che compongono la coppia non sono meramente affiancati, ma si appartengono. Si presuppongono reciprocamente. L'identità dell'uno è strutturalmente vincolata all'altro. L'uno, privato dell'altro, perde ogni significato, restando irrelato nella sua singolare disparità.

poussaient les hommes nouveaux à se chercher pour se détruire ou pour s'assembler. De nouvelles agglomérations de peuples se forment [...]; des littératures et des arts totalement nouveaux apparaissent”.

⁷⁶ R. Canudo, *Le Livre de la Genèse. La IX^e Symphonie de Beethoven (Vision Exégétique, suivie de Thèmes, Motifs et Rythmes musicaux extraits de la Partition)*, cit., p. 25. Di seguito la citazione in lingua originale: “la Volonté Unique, la seule dominante, la Volonté de l'Amour, c'est-à-dire de la Marche et de la Douleur, la Volonté qui voue toute existence au mouvement, à la souveraineté inflexible du Fatum dynamique”.

⁷⁷ G. Reale (a cura di), con la collaborazione di D. Fusaro, M. Migliori, I. Ramelli, M. Timpanaro Cardini, A. Tonelli, realizzazione editoriale e indici di V. Cicero, *I presocratici. Prima traduzione integrale con testi originali a fronte, delle testimonianze e dei frammenti nella raccolta di Hermann Diels e Walther Franz*, Milano, Bompiani, 2006, frammento n. 8, p. 343.

⁷⁸ M. Eliade, *Miti, sogni e misteri*, cit., p. 200.

⁷⁹ Dal greco σύμβολον “accostamento”, “segno di riconoscimento”, “simbolo”, derivato dal tema del verbo συμβάλλω “mettere insieme”, “far coincidere” (composto di σύν “insieme” e βάλλω “gettare”).

Per questo motivo, si potrebbe dire che, così come questo anelito primordiale alimenta la ricerca dell'*Altro*, alimenta la ricerca di *Sé*. L'amore risponde al bisogno di conciliare una frattura, colmare uno scarto, placare l'angoscia della separazione, evocando l'esistenza di una realtà da ricomporre. Similmente, l'aspirazione all'attuazione di sé si nutre del desiderio di essere qualcosa di diverso, cercando di compensare una sottile e logorante insoddisfazione⁸⁰.

Tra queste due accezioni dell'androginia come ricerca dell'Altro e come ricerca di Sé si situano le numerose riformulazioni del mito che assediano la cultura otto-novecentesca. La quale, tuttavia, non dà più forma unicamente all'*umana nostalgia dell'interezza* – come recita il titolo di un libro di Elémire Zolla⁸¹ – e neppure all'illusione dell'autarchia, ma al tentativo di concepire il confine tra maschile e femminile come un limite incerto e attraversabile, da cui partire per smentire l'invariabilità della forma, della norma, dell'identità. Anche artistica. Come afferma Franca Franchi, studiosa di culture comparate che tanta attenzione ha dedicato alle metamorfosi del mito platonico nell'immaginario letterario, l'androgino – “metafora sia della condizione dell'artista che dell'operazione artistica stessa” – “attraversa [...] la cultura ottocentesca proponendosi come una delle sue chiavi di lettura più stimolanti, fino a costituirsi all'interno della cultura decadente [...] come la cifra espressiva di un'epoca”⁸².

⁸⁰ Dell'androginia come archetipo, vale a dire come una delle forme simboliche elaborate dall'inconscio collettivo e sottese alla psiche di ogni essere umano, fu convinto sostenitore Carl Gustav Jung, che tratterà di lì a poco, negli anni '20, del processo di individuazione come del processo di realizzazione della totalità psichica mediante l'integrazione di tutti gli elementi consci e inconsci in essa presenti e l'armonizzazione degli aspetti maschili e femminili. Il punto di approdo è lo sviluppo dell'*in-dividuum*: colui che è “in-divisibile, che non si può separare”.

⁸¹ E. Zolla, *L'androgino. L'umana nostalgia dell'interezza* (1980), Como, Red, 1989.

⁸² F. Franchi, *Le metamorfosi di Zambinella. L'immaginario androgino fra Ottocento e Novecento*, cit., p. 145. Per un'esplorazione mirata della letteratura e dell'arte del ventesimo secolo, si rimanda anche a Id., *L'immaginario androgino. Migrazioni di genere nella contemporaneità*, Bergamo, Sestante Edizioni, 2012.

In Canudo, che affonda le proprie radici in questo clima, si incontrano matrici letterarie portatrici di implicazioni semantiche assai diverse, ma a prevalere è certamente la vicina esperienza dannunziana, segnata a fondo – tanto da dare adito all'*affaire des plagiats* – dalla scrittura misticheggiante di Joséphin Péladan⁸³. Non meraviglia allora che dopo certi notori sonetti del Vate dal carattere libertino e voluttuoso – emblema letterario del gusto decadente – il “sempre suo devoto Canudo”⁸⁴ scrivesse le poesie pubblicate tra il 1906 e il 1907 sulla rivista milanese di Marinetti “Poesia”. Per la precisione, due gruppi di quattro sonetti, i *Sonetti dell’Androgine* e i *Sonetti fallici all’Androgine*: “più chiaramente simbolista il primo, con accentuazioni esasperate di sadismo, più decisamente erotico il secondo”, a giudizio di Barberi Squarotti⁸⁵. In questa “frammentaria e dispersa scrittura in versi” l’eros affiora e viene assunto “come strumento iniziatico di conoscenza, fino alle inerenze, e conseguenze, mistico-alchemiche del mito dell’androgine (magari con una intermediazione rosacruciana; Péladan) nel quale la furia fallica si risolverà” – commenta a sua volta Viazzi⁸⁶.

⁸³ Tra il 1895 e il 1896 il giovane e implacabile critico torinese Enrico Thovez accusa d’Annunzio di plagio ai danni di vari scrittori in quattro articoli pubblicati sulla “Gazzetta letteraria” di Milano: *La farsa del Superuomo*, a. XIX, n. 49, 7 dicembre 1895, pp. 3-4; *L’arte del comporre del Signor Gabriele D’Annunzio*, a. XX, n. 1, 4 gennaio 1896, pp. 1-2; *I fondi segreti del Signor D’Annunzio e il mistero del Nuovo Rinascimento*, a. XX, n. 3, 18 gennaio 1896, pp. 1-3; *Le briciole del superuomo*, a. XX, n. 9, 29 febbraio 1896, pp. 1-5. Nel terzo e nel quarto articolo sono puntualmente evidenziati i debiti nei confronti del Péladan, in specie ne *Il piacere* (1889) e ne *Il trionfo della morte* (1894), in cui interi brani sarebbero stati tratti da *L’initiation sentimentale* (1887) e *La Victoire du Mari* (1889) del *Sâr*. Ora in E. Thovez, *L’arco d’Ulisse. Prose di combattimento*, Napoli, Ricciardi, 1921, pp. 32-97.

⁸⁴ Così si firma Canudo in alcune delle ottantuno lettere inviate a d’Annunzio, oggi consultabili presso gli archivi della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani a Gardone Riviera.

⁸⁵ G. Barberi Squarotti, *La poesia di Canudo*, in G. Dotoli (a cura di), *Ricciotto Canudo 1877-1977*, cit., p. 291. I *Sonetti* vanno considerati, secondo l’autore, “un fatto poetico non proprio irrilevante nell’ambito di un periodo, qual è il primo decennio del Novecento, pieno di tensioni, esperimenti, intenzioni, progetti diversi e anche estremamente contraddittori” (Ivi, pp. 291-292).

⁸⁶ G. Viazzi (a cura di), *Dal simbolismo al Déco. Antologia poetica cronologicamente disposta*, Torino, Einaudi, 1981, vol. I, p. 115.

Il Sâr – interprete erudito e ossessivo dell’androgino, ammirato anche da Erik Satie e da Alfred Jarry – è fuor di dubbio un autore frequentato con costanza e interesse sia dal *Barisien* che dalla sua amante, Valentine de Saint-Point⁸⁷. A lei – è il caso di farne menzione – alcuni interpreti hanno rivolto la dedica “À Elena B...” apposta a diverse opere canudiane, tra cui i citati *Sonetti fallici* e il romanzo *Les Transplantés*. Ipotesi avvalorata, a discapito dell’intitolazione a [H]elena B[lavatsky], dall’appassionato sodalizio amoroso e intellettuale che, dal 1902 al 1914, la lega allo scrittore in un comune destino guidato dall’ideale androginico.

La nipote di Lamartine vi fa riferimento innanzitutto ne *La femme dans la littérature italienne*, in cui presenta una donna superiore, virilizzata dall’audacia e dall’intraprendenza, distante dall’immagine demetrica della madre e da quella afroditica dell’amante, entrambe così diffuse. Riscattandola dal ruolo passivo, *larmoyant* e anodino tradizionalmente assegnatole, reclama per lei la concreta possibilità di farsi soggetto attivo, pienamente responsabile della propria esistenza, capace di innalzarsi rispetto alla mediocrità che caratterizza comunemente il genere umano.

All’arte spetta questa funzione salvifica. Attraverso di essa “la creatrice” si libera “dal giogo degli obblighi femminili, dei pregiudizi e dei doveri ai quali, durante i secoli, la donna è stata sottoposta” per incarnare una sorta di “terzo sesso”, cioè “un essere molto complesso e molto completo, carne di donna e cervello d’uomo, essere dal doppio destino”⁸⁸.

È questa una figura su cui Valentine de Saint-Point ha occasione di soffermarsi maggiormente una volta arruolata nei ranghi del futurismo. Nel

⁸⁷ Si vedano in particolare l’ottavo e il nono volume de *La Décadence latine*, intitolati rispettivamente *L’Androgyne* (1891) e *La Gynandre* (1892), e *De l’Androgyne. Théorie plastique* (1910).

⁸⁸ V. de Saint-Point, *La femme dans la littérature italienne*, prima parte, in “La Nouvelle Revue”, a. XXXII, s. III, t. XIX, gennaio-febbraio 1911, p. 25. Di seguito la citazione per esteso in lingua originale: “La créatrice, toujours plus libérée du joug des obligations féminines, des préjugés et des devoirs auxquels, durant des siècles, la femme a été soumise, dominée plus par l’imagination que par la réalité, n’appartient-elle pas, en quelque sorte, à un troisième sexe? Ce qui équivaut à dire qu’elle est un être très complexe et très complet, chair de femme et cerveau d’homme, être au double destin”.

Manifeste de la Femme futuriste (25 marzo 1912) denuncia l'assurda divisione dell'umanità in generi, dal momento che “ogni superuomo, ogni eroe, [...], ogni genio, [...] è composto al tempo stesso di elementi femminili e elementi maschili, di femminilità e mascolinità”⁸⁹.

Così facendo, non solo nega alla donna l'esclusiva della femminilità, ma allude anche all'androginia degli “eletti” e alle loro facoltà amplificate dal fertile incontro tra i sessi. Come scriverà Virginia Woolf in *Una stanza tutta per sé*, interpretando Coleridge, la mente androgina è una potente metafora della creatività artistica poiché “è risonante e porosa; [...] trasmette emozioni senza ostacoli; [...] è naturalmente creatrice, incandescente e indivisa”⁹⁰.

La capacità produttiva del desiderio viene esaltata in una nuova prospettiva per la cultura occidentale dell'epoca, “al di fuori di ogni concetto morale e come elemento essenziale del dinamismo della vita”, soprattutto nel successivo *Manifeste futuriste de la Luxure* (11 gennaio 1913). Qui l'eros rimanda certamente all'“unione carnale”, ma è soprattutto un “brivido panico” che “stimola le Energie e scatena le Forze”. “Per gli eroi, per i creatori spirituali, per i dominatori in ogni campo, [...] è l'esaltazione magnifica della loro forza; per ogni essere è una motivazione a superarsi, col semplice intento di emergere, di essere notato, di essere scelto, di essere eletto”⁹¹.

È evidente la corrispondenza puntuale con alcune idee di Canudo sulla natura dell'attrazione erotica: “l'amore è solo un'aspirazione perpetua verso un'unità da conquistare per allargare il dominio del nostro ‘io’, il trionfo della nostra sensibilità, dalla voluttà della coppia all'estasi delle grandi comunioni

⁸⁹ V. de Saint-Point, *Manifesto della Donna futurista*, in Id., *Manifesto della Donna futurista, seguito da Manifesto futurista della Lussuria, Amore e Lussuria, Il Teatro della Donna, Il mio esordio coreografico, La Metacoria*, a cura di J.-P. Morel, Genova, il nuovo melangolo, 2006, p. 8.

⁹⁰ V. Woolf, *Una stanza tutta per sé* (1928), introduzione di A. Guiducci, traduzione e prefazione di M. Del Serra, Roma, 2M Edizioni in accordo con Newton Compton, 2017, p. 112.

⁹¹ V. de Saint-Point, *Manifesto futurista della Lussuria*, in Id., *Manifesto della Donna futurista, seguito da Manifesto futurista della Lussuria, Amore e Lussuria, Il Teatro della Donna, Il mio esordio coreografico, La Metacoria*, cit., pp. 18-20.

umane”⁹². La *quête* dell’androgino è per lui un’esigenza egoistica, come per il protagonista dei *Transplantés* è la condizione stessa della sua esistenza e della sua compiuta espressione come artista.

Pubblicato nel 1913 – un anno, per varie ragioni e come ormai appurato, congiunturale nella storia della cultura europea⁹³ –, il romanzo narra del “salto vitale” che Canudo aveva compiuto nel 1901 da “un paese che si era addormentato sul suo potere di un tempo” alla metropoli d’oltralpe, “cervello, cuore e sesso del mondo moderno”⁹⁴. La traccia autobiografica, assunta in un universo simbolico abitato dai miti canudiani, si sviluppa intorno a un duplice sistema bifocale: culturale e sentimentale. Rimandando per un approfondimento all’analisi strutturale compiuta da Paolo Carile e da Ruggero Campagnoli, basti in questa sede commentare i termini che, posti in un rapporto alternativamente antitetico o complementare, alimentano il processo narrativo.

Anzitutto Roma e Parigi, allegoricamente condensate nella cupola di San Pietro e nell’Arco di Trionfo: l’una chiusa nel culto del proprio glorioso passato imperiale e cristiano, l’altra pervasa dal grido convulso della modernità. La *transplantation* di Trismat in questa terra artisticamente più fruttifera – vissuta come una vera e propria iniziazione, umana e artistica – è indissolubilmente legata alla ricerca della “donna incomparabile di corpo e di spirito”⁹⁵. La relazione sororale con l’amica romana – tubercolotica come l’Italia del momento, ambedue prive di vitalità, esangui e perciò incapaci di risvegliare la forza

⁹² R. Canudo, *L’Heure de Dante et la nôtre 1321-1921*, cit., p. 31. Di seguito la citazione in lingua originale: “l’amour n’est qu’une aspiration perpétuelle vers une unité à conquérir pour élargir le domaine de notre ‘moi’, le triomphe de notre propre sensibilité, depuis la volupté du couple jusqu’à l’extase des grandes communions humaines”.

⁹³ Paolo Carile e Ruggero Campagnoli riassumono le ragioni di questa affermazione nel saggio *L’Ellisse e la vagina nei Transplantés*, in G. Dotoli (a cura di), *Ricciotto Canudo 1877-1977*, cit., pp. 339-350.

⁹⁴ R. Canudo, *Les Transplantés. La Ville Visage-du-Monde*, cit., p. 108 e p. 10. Di seguito le citazioni in lingua originale: “je suis d’un pays qui s’était endormi sur sa puissance de jadis”; “cerveau, cœur et sexe du monde moderne”.

⁹⁵ R. Canudo, *Les Transplantés. La Ville Visage-du-Monde*, cit., p. 121. Di seguito la citazione in lingua originale: “femme incomparable de corps et de l’esprit”.

sessuale e creativa del poeta – lascia spazio a una serie di passeggere e deludenti esperienze con ragazze degli ambienti *bohémiens*. Tra loro, Naza Dirinska: slava, *déracinée*, quindi priva della valenza ideale che la renda personificazione di quel mondo al quale Trismat vuole assimilarsi. Poi, l'incontro con Hélène Saïvine – “l'immagine di Parigi” – e il compimento agognato dell'unione androgenica⁹⁶.

Come Parigi è l'androgino in senso figurato in quanto è il termine indispensabile al completamento del binomio culturale – “Parigi agisce sessualmente sul mondo [...] è il grande Androgino [...] è l'immenso crogiolo del mondo moderno” –, così Hélène è “per Trismat l'essere complementare perfetto”⁹⁷. Per suggellare questa unione artistico-spirituale tra la donna, simbolo della cultura d'avanguardia, e l'*alter ego* canadiano, figlio di un'antica civiltà latina, viene eretta l'*Église de Musique*, in cui si incontrano la “forma aperta a tutti gli orgogli, [...] quella di un arco di trionfo, e [...] la forma della volta che arbitra tutte le preghiere, la cupola templare”⁹⁸. Un santuario dello spirito moderno che, fuor di romanzo, nel 1912 era stato dato “in felice via di realizzazione” dal “Paris-Journal” e che tornerà, sul finire della guerra, tra i progetti americani di Valentine de Saint-Point⁹⁹.

⁹⁶ Ivi, p. 332. Di seguito la citazione in lingua originale: “n'était pas seulement son amante, elle était toujours la conscience même de sa force, l'image de Paris”.

⁹⁷ Ivi, pp. 89 e 120. Di seguito le citazioni in lingua originale: “Paris agit sexuellement sur le monde [...] Paris est le grand Androgyne [...] est l'immense creuset du monde moderne”; “pour Trismat l'être complémentaire parfait”.

⁹⁸ Ivi, p. 355. Di seguito la citazione in lingua originale: “forme ouverte à tous les orgueils, [...] celle d'un arc de triomphe, et [...] la forme de la voûte qui arbitre toutes les prières, la coupole templaire”.

⁹⁹ Anon., *Courrier des lettres*, in “Paris-Journal”, 24 luglio 1912, p. 4. Di seguito la citazione in lingua originale: “en heureuse voie de réalisation”. Già il 5 dicembre 1911, Canudo scriveva in una lettera a d'Annunzio: “Sono felice che voi degniate il mio saggio sulla Musica come Religione dell'Avvenire. Sapete che fondiamo a Parigi una Chiesa di Musica in seguito a questo mio saggio che è un grido d'appello?”. In realtà, il progetto, a causa della guerra, non troverà attuazione che in immagini, tra le pagine del romanzo. Anche Valentine de Saint-Point non è affatto estranea a questo ideale. Intervistata nel 1917 da Djuna Barnes rivelerà la volontà di creare a New York – “le nouveau Paris”, dove vive – una Chiesa in cui l'arte possa evadere dai limiti dell'arte, in cui la sua danza metacorica possa immischinarsi in tutti i settori della vita (D. Barnes, *Recruiting for Métachorie: M^{me} Valentine de Saint-Point talks of her*

Riformulazione del teatro wagneriano di Bayreuth, al suo interno si immagina un'arte nella quale “tutto lo spirito e tutte le forme del passato si ritroverebbero in un insieme assai modernamente nuovo”; una musica in cui gli “le vite degli uomini si diffonderanno di nuovo in una vera unanimità”¹⁰⁰. Arte suprema e linguaggio universale che si rinnova all'infinito, la musica soltanto determina la comunione degli spiriti perseguita dall'estetica canudiana. Ancora una volta, il piano estetico si offre a quello sociale, l'arte aderisce alla vita.

L'affinità tra il fenomeno d'unanimità indotto dalla Musica – “il grande crogiolo di tutti i ritmi individuali” – e “il fenomeno della folla, nella quale si realizza il corpo quasiunico”, riporta l'attenzione sull'androgino¹⁰¹. In esso, la polarizzazione istituzionalizzata dei sessi si allenta e il corpo, da sede di lacerazioni, dislocazioni e conflitti, diventa il luogo di un incontro erotico e sovversivo. Mediante questo gesto, essenziale alla vita, emerge la possibilità di una forma corale di esistenza, di una socialità simbiotica in cui gli elementi simpatici sono attirati gli uni verso gli altri, fino al confondersi dell'umanità nell'“Intégrorganisme”. L'androgino, in questa sua connotazione estesa sottolineata nei *Transplantés* dalla metaforica specularità tra il tema sentimentale e quello culturale – tra la donna e la città –, si tramuta in un progetto di riavvicinamento che articola e concerta le manifestazioni della realtà cogliendole nella prospettiva dell'organicità – seppure mai pacifica.

Church of Music, in “Morning Telegraph”, 15 aprile 1917, p. 4).

¹⁰⁰ R. Canudo, *Les Transplantés. La Ville Visage-du-Monde*, cit., p. 8. Di seguito la citazione in lingua originale: “tout l'esprit et toutes les formes du passé se retrouveraient dans un ensemble très modernement nouveau”. Id., *Le Livre de l'Évolution. L'Homme (Psychologie musicale des Civilisations)*, cit., pp. 325-326. Di seguito la citazione in lingua originale: “les vies des hommes se répandront encore dans une véritable unanimité”.

¹⁰¹ R. Canudo, *Le Livre de l'Évolution. L'Homme (Psychologie musicale des Civilisations)*, cit., pp. 325-326. Di seguito la citazione in lingua originale: “le grand creuset de tous les rythmes individuels”. Id., *Les Métamorphoses. III. Épisynthèse des religions*, in “L'Europe Artiste”, t. II, n. 7, dicembre 1904, p. 367. Di seguito il passaggio in lingua originale da cui è tratta la citazione: “Le phénomène de la foule, dans laquelle se réalise le corps quasiunique”.

Ogni volta che questa “visione sintetica dell’universo ossessiona la *totalità*, ogni qualvolta il Fantasma Uno-primordiale si rappresenta davanti all’anima umana, l’uomo esalta questa visione, questo fantasma, nell’Arte”¹⁰². Ma Canudo, agli albori di un nuovo ciclo storico, non può che limitarsi a fare di questo passaggio dal periodo “profetico” a quello “sintetico” un annuncio riservato al futuro.

3.3 Il tempo della profezia

I principi affrontati nel succitato *Traité de métaphysique contemporaine* – prima sistemazione cosmogonica del credo canadiano – preludono a ogni successiva riflessione teorica dello scrittore, così come costituiscono il terreno su cui poggiano le sue scelte estetiche, nel complesso miranti a una definizione della *modernité*. La concezione spiraleforme del tempo sembra essere il tratto essenziale della dottrina, quello per cui essa si presenta come un’idea risolutiva, carica di destino, che raccoglie, riassume, e in qualche modo ordina le aspettative di una generazione. Il problema del tempo – ciò che in ultima istanza caratterizza intimamente l’essere – emerge, infatti, a ben vedere, come l’ossessione più profonda della coscienza critica del ventesimo secolo.

Esaminatore perspicace del divario tra l’Ottocento e il Novecento, Wassily Kandinsky racchiude in poche illuminanti parole il passaggio a un’epoca in cui il tempo sembra esplodere in ogni direzione: “probabilmente l’arte sarà di nuovo la prima ad abbandonare l’*‘aut-aut’* dell’Ottocento e a passare all’*‘e’* del Novecento

¹⁰² R. Canudo, *Les Métamorphoses. I. Épisynthèse des arts*, cit., p. 284. Di seguito la citazione in lingua originale: “Toutes les fois qu’une vision synthétique de l’univers hante la *totalité*, toutes les fois que le Fantôme Uno-primordial se représente devant l’âme humaine, l’homme exalte cette vision, ce fantôme, dans l’Art”.

da poco iniziato”¹⁰³. Alla sequenzialità causale degli eventi, allo sforzo di inquadrare il mondo entro criteri costanti, che si rifletteva in un’organizzazione spaziale gerarchica basata sulla prospettiva, subentra la compresenza, nel tempo e nello spazio, di più realtà. Monocronia, sincronia e monoritmia da una parte; policronia, asincronia, poliritmia dall’altra. In quella congiunzione – “e” – mai esclusiva Kandinsky condensa il principio basilare della modernità, scandita da un tempo che trova nella coscienza la sua regola e nel *montaggio* la sua figura¹⁰⁴. Si impone, cioè, la tendenza alla molteplicità; affiorano gli interrogativi sui legami; si sperimenta il tradimento delle norme, il brulicante caos del mondo, la sua pretenziosa fiducia in un’arte sintetica. Che per Canudo, tra i primi, sarà il cinema.

Forse più di ogni altra attività umana, l’arte rende il tempo la materia prima del suo esercizio. Si fa depositaria di cronologie eterogenee, registra i dislivelli che compongono la geologia stratificata del presente, le fratture e i cortocircuiti. “Viviamo in un’epoca in cui si rinnova da cima a fondo la tavola dei valori estetici”, scrive Canudo in un articolo del luglio 1914 su Marc Chagall, segnalato come maestro della pittura moderna¹⁰⁵.

Alle soglie di un altro ciclo del pensiero e della storia, di una nuova civilizzazione – “cioè di una visione, *comprensione e codificazione*, non ancora acquisita delle cose del mondo” –, l’arte ridiviene primitiva¹⁰⁶. Cerca l’espressione che le è propria, la forma adeguata capace di rivelare “le nuove

¹⁰³ W. Kandinsky, *E. Alcune nozioni sull’arte sintetica*, in Id., *Tutti gli scritti 2* (1974), a cura di P. Sers, Milano, Feltrinelli, 1989 (4^a ed.), p. 280. Il saggio è stato pubblicato per la prima volta ad Amsterdam nel 1927, nel periodico internazionale “i 10”, a. I, n. 1, pp. 4-10.

¹⁰⁴ Come afferma Peter Bürger in *Teoria dell’avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 84, “il montaggio presuppone la frammentazione della realtà e illustra la fase di costruzione dell’opera”.

¹⁰⁵ R. Canudo, *Les Maîtres de demain. Chagall*, in “Paris-Journal”, n. 2336, 11 luglio 1914, p. 1. Di seguito la citazione in lingua originale: “Nous vivons à l’époque où l’on renouvelle de fond en comble la table des valeurs esthétiques”.

¹⁰⁶ R. Canudo, *Hélène, Faust et nous. Précis d’esthétique cérébriste*, cit., p. 277.

verità religiose, vale a dire cosmogoniche e morali”¹⁰⁷. Per farlo, attinge al passato. Istituisce, e talvolta dissimula, genealogie. Vi introduce uno scarto, apportando “la ricchezza sentimentale e ideale” del proprio tempo – “*i suoi ritmi peculiari*”¹⁰⁸.

Il bisogno di cercare la propria affermazione nel ritorno alla primitività della visione, tale da agevolare una rinascenza futura, corrisponde alla volontà di liberare il “cuore dell’uomo troppo lungamente oppresso dalla rivoluzione secolare dell’artificio che l’accademico cieco chiama: progresso dell’Arte”¹⁰⁹. Il progresso, infatti, avverte Vincenzo Trione, “non ha niente in comune con l’arte autentica. Che non va avanti, non procede, non trionfa, non fallisce. Non segue le regole delle scienze. E non dimostra verità e teoremi. Si dà, invece, come ricerca di momenti irripetibili di intensità poetica e di visione”¹¹⁰. “Le Arti plastiche”, sostiene Canudo, “non evolvono, ma esprimono esattamente per ogni epoca la vita più intensa, con i mezzi più intensi di rappresentazione e di evocazione”¹¹¹.

La concezione storicistica dell’arte – che immagina la sua evoluzione secondo uno schema lineare in cui l’eccellenza appartiene necessariamente alla trasgressione di quanto acquisito, mentre la mediocrità è propria della frequentazione della memoria – rientra nei pregiudizi etico-estetici che la dottrina da lui professata intende vigorosamente contrastare. Innovazione e tradizione non

¹⁰⁷ R. Canudo, *Le Livre de l’Évolution. L’Homme (Psychologie musicale des Civilisations)*, cit., p. 310. Di seguito, in lingua originale, il passaggio a cui si è fatto riferimento: “l’Art commence ses recherches pour atteindre la forme adéquate, capable de contenir les nouvelles vérités religieuses, c’est-à-dire cosmogoniques et morales”.

¹⁰⁸ Ivi, p. 309. Di seguito la citazione in lingua originale: “la richesse sentimentale et idéale particulière au temps qui les accomplit”. Id., *Les Métamorphoses. I. Épisynthèse des arts*, cit., p. 283. Di seguito la citazione in lingua originale: “*les rythmes qui lui sont particuliers*”.

¹⁰⁹ R. Canudo, *L’arte plastica in Francia*, in “Vita d’arte”, a. I, vol. I, n. 1, gennaio 1908, p. 56.

¹¹⁰ V. Trione, *Codice Italia*, in Id. (a cura di), *Codice Italia*, Milano, Bompiani, 2015, p. 15.

¹¹¹ R. Canudo, *La convergence musicale de tous les arts*, in “Le Courrier musical”, a. XXIII, n. 8, 15 aprile 1921, p. 123. Di seguito la citazione in lingua originale: “les Art plastiques n’évoluent pas, mais expriment exactement pour chaque époque la vie la plus intense, avec les plus intenses moyens de représentation et d’évocation”.

vanno cercate per se stesse, onde incappare in una retorica logora e in imposizioni programmatiche e restrittive ai danni dell'arte. Che è sempre evasione e superamento di ogni problema contingente, di spazio e di tempo.

Per quanto radicato nell'*humus* delle avanguardie, Canudo rimane distante dalla tirannia del progresso fiorita sul “terreno putrido del fatuo moderno”¹¹². In un periodo che vede l'affannoso alternarsi di orientamenti programmatici, non promuove uno sperimentalismo vacuo. Non si affida ossequioso alle sgrammaticature del nuovo. Gli accadimenti della Storia cessano di essere i gradini di una scala maestosa che sale, inesorabilmente. E benché il concetto di progresso permanga nel vissuto comune, ove svolge comunque una funzione consolatoria – “affinché la folla, lontana dall'ideale stoico, non venga sopraffatta e paralizzata dall'imperioso incubo di una vita senza fine e senza scopo” – l'ideologia che ne deriva si infrange tra le pagine dei suoi scritti.

A più riprese l'autore destruttura il celebrazionismo positivista del progresso, che è – insieme alla Verità – “uno dei focolai primordiali della comunità: il focolaio della viltà umana”¹¹³. Al suo posto, si fa strada la nietzschiana necessità di plasmare nuovi miti capaci di soddisfare le aspirazioni liriche di una generazione, cioè di “esprimere l'unità assoluta della vita, la sua totalità intima, al di fuori di ogni categoria”¹¹⁴.

All'arte è affidato il compito di questa ricomposizione a partire dalla discontinuità apparente del reale, perché è una modalità di rappresentazione mitica ed eccedente che non riduce lo spettacolo variopinto del mondo fenomenico. Al contrario, mantiene vivo il valore dell'alterità. Espressione “della

¹¹² C. Baudelaire, *Esposizione universale – 1855 – Belle arti* (1855), in Id., *Opere* (1996), cit., p. 1164.

¹¹³ R. Canudo, *Les Métamorphoses. II. Épisynthèse des philosophies*, cit., p. 282. Di seguito le citazioni in lingua originale: “Pour que la foule, si loin de l'idéal stoïque, ne soit pas accablée et paralysée sous le cauchemar impéieux de la vie sans fin et sans but”; “La ‘Vérité’ [...] est avec le ‘Progress’ un des foyers primordiaux de la collectivité: le foyer de la lâcheté humaine”.

¹¹⁴ R. Canudo, *Les Transplantés. La Ville Visage-du-Monde*, cit., p. 8. Di seguito la citazione in lingua originale: “exprimer l'unité absolue de la vie, sa totalité intime, hors de toute catégorie”.

vita culminata e orgiastica di un popolo, di una razza, di un mondo”¹¹⁵, è “la sintesi visibile della [...] lotta eterna dell’artista contro la fatalità della morte delle forme infinitamente mutevoli. [...]. L’arte è quindi la *manifestazione tangibile* della grande visione sintetica di un’epoca religiosa”¹¹⁶. “Solo l’Estetica”, scrive infatti nel 1911,

ci sembra in grado di incanalare tutta la religiosità errante del nostro tempo in una vera e propria fede religiosa che il nostro spirito moderno potrebbe accettare. Essa sola può donarci quella ‘fede’ che non è altro che l’imposizione generale di un a priori ordinatore, di una direzione unica, multipla, unanimamente accettata, per la vita mentale e sentimentale collettiva; la sola, infine, che possa fornire *uno stile* alla vita totale di un’epoca¹¹⁷.

Cercare di carpire i caratteri di questo stile è il compito che si dà Canudo quando, nel 1902, inizia regolarmente a scrivere d’arte. Alla cronaca impaziente degli avvenimenti alterna la distanza critica, lo sguardo ampio che cinge la storia per estrapolarne le mappe del presente. Gli articoli che pubblica entro il primo decennio, dedicati alla pittura impressionista e postimpressionista, sono la dimostrazione del vivo interesse che nutrì per l’arte del suo tempo e costituiscono un importante precedente in rapporto alle notizie riguardanti i maestri francesi

¹¹⁵ R. Canudo, *I. L’Arte nuova a Torino dopo la chiusura*, a. XVI, n. 327, 25 novembre 1902, p. 2.

¹¹⁶ R. Canudo, *Les Métamorphoses. I. Épisynthèse des arts*, cit., p. 283. Di seguito la citazione in lingua originale: “L’Art est la synthèse visible de la [...] lutte éternelle de l’artiste contre la fatalité de la mort des formes infiniment changeantes. [...]. L’art est ainsi la *manifestation tangible* de la grande vision synthétique d’une époque religieuse”.

¹¹⁷ R. Canudo, *Essai sur la musique comme religion de l’avenir. Lettres aux “Fidèles de Musique”*, in “La Renaissance contemporaine”, a. V, 10 dicembre 1911, p. 1421. Di seguito la citazione in lingua originale: “L’Esthétique peut seule atteindre à cet élargissement indéfini de l’idéal, où toutes les sensations deviennent sentiment et pensée, idée religieuse. Elle seule nous apparaît capable de canaliser toute la religiosité errante de notre temps, en une véritable foi religieuse que notre esprit moderne pourrait accepter. Elle seule peut nous donner cette ‘foi’, qui n’est pas autre chose que l’imposition générale d’un à priori ordonnateur, d’une direction unique, multiple, unanimement acceptée, à la vie mentale et sentimentale collective; la seul, enfin, qui puisse apporter *un style* à la vie totale d’une époque”.

date da Ardengo Soffici sulla stampa italiana¹¹⁸. Non da ultimo, testimoniano la maturazione di un'abitudine riflessiva che lo condurrà naturalmente al cubismo, la cui rivoluzione visiva – affermerà retrospettivamente nel 1920 – non dovrebbe stupire. Lungi dall'essere un inspiegabile mutamento, repentino e fortuito, è “un ‘momento d'arte’ che partecipa del favoloso balzo in avanti fatto dall'intera umanità nel campo della sensibilità, con profondi rivolgimenti della psicologia del mondo”¹¹⁹.

Nell'ottica di questa continuità di intenti e di pensiero vanno letti i suoi interventi, tutti sostanzialmente guidati dalla ricerca dell'“*estasi* dei Primitivi di tutti i secoli e di tutti i paesi. [...] dall'opera taitina di Gauguin alle simpatie per l'arte russa, per l'arte popolare in genere e per l'arte negra in particolare”¹²⁰. Esperienze il cui valore risiede nel “ritorno assoluto non solamente alla comprensione devota, profondamente religiosa della natura, sepolta sotto i veli grigi dei dogmi e della imitazione accademici, ma anche alla semplicità tecnica, alla primitività della visione più profonda espressa coi mezzi più semplici”¹²¹.

Si avanza regredendo in più direzioni. Ci si muove nel tempo e nello spazio, riscoprendo antiche radici o altre culture. E la scrittura di Canudo funziona, in questo caso, da cartina di tornasole di un mutamento di prospettiva. Rivela, cioè, il passaggio da una concezione ideale di “primitivo” a una formale, da un primitivismo “filosofico” a uno “estetico”, secondo la definizione di William Rubin¹²². La prima concezione, eclettica e ottocentesca, emerge in opposizione al naturalismo accademico e *pompier* e tende a comprendere sotto

¹¹⁸ Si ricorda che Soffici diede conto dell'esposizione autunnale del 1904 sul numero di ottobre-novembre de “L'Europe Artiste”, la rivista da poco riportata in vita da Ricciotto Canudo, Albert Trotrot e Jean Pascal, con un articolo dal titolo *Le Salon d'automne. Considérations* pubblicato con lo pseudonimo di Stephan Cloud. Il testo è riportato in M. Richter, *La formazione francese di Ardengo Soffici*, Milano, Vita e Pensiero, 1969, pp. 290-296.

¹¹⁹ R. Canudo, *Hélène, Faust et nous. Précis d'esthétique cérébriste*, cit., p. 278.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ R. Canudo, *L'arte plastica in Francia*, cit., p. 56.

¹²² W. Rubin, *Primitivismo modernista. Un'introduzione*, in Id. (a cura di), *Primitivismo nell'arte del XX secolo. Affinità tra Tribale e Moderno*, vol. I, Milano, Mondadori, 1985, p. 7.

un'unica e indifferenziata etichetta sia le arti che esulano dalla tradizione di verosimiglianza dell'Europa occidentale – l'arte egizia, bizantina e orientale – sia il tardoantico e il Medioevo europeo. Si vagheggia un passato o un'alterità in cui immergersi per un bagno corroborante, capace di ridare nuova vigoria a un'arte che non crede più nel progresso. La seconda, invece, si riferisce all'ambito più ristretto dell'arte tribale – considerando che a Parigi, all'inizio del XX secolo, “*art nègre*” era considerato sinonimo di “arte primitiva” – ed è orientata all'elaborazione di nuove soluzioni a problemi formali ed espressivi. È il passaggio dal *fauvisme* – che rappresenta più una sintesi delle idee di fine Ottocento che non un netto distacco – alle ricerche strutturali e linguistiche dei cubisti.

Canudo, dichiaratamente avverso all'ottimismo evolucionista, tiene insieme questi due momenti come caratteristici di un mondo che vive una fase primigenia, quando una volontà giovanile e nuova sperimenta una completa libertà espressiva e scopre nell'arte selvaggia quello sguardo incontaminato a cui ambisce. La nostalgia per l'infanzia e per la giovinezza, ha scritto Gombrich, “si fonde facilmente nella mente dell'uomo con il desiderio di ritrovare un'epoca passata o terre lontane: più primitive eppure più spensierate, più innocenti della nostra condizione presente”¹²³.

Va, infatti, notato che, all'interno della *spirale del tempo* fin qui percorsa, si sviluppano parallelamente due ordini di ricerca: sociale e spirituale. In concomitanza del trapasso storico dal “periodo profetico” al “periodo analitico” e quindi, sul piano sociale, da una logica individualistica a una logica binaria e comunitaria, si verifica nelle arti una transizione dal “canone” al “ritratto”: “dall'affermazione plastica di un dogma di astrazione, dalla vita vista in un sogno mistico, assolutamente stilizzata in quel sogno in modo che ogni linea

¹²³ E. Gombrich, *Il gusto dei primitivi. Le radici della ribellione*, Napoli, Nella sede dell'Istituto, 2005, pp. 11-12.

abbia naturalmente valore di simbolo” fino “alla esatta *riproduzione* della ‘realtà’, principio e fine della decadenza”¹²⁴.

Solo a partire da queste premesse si spiegano le preferenze estetiche di Canudo, il risalto conferito alla ricerca delle origini e l’appoggio dimostrato alle sperimentazioni cubiste.

3.3.1 Il tempio dell’impressionismo

È il 15 ottobre 1904 e al Grand Palais, a Parigi, si inaugura la seconda edizione del *Salon d’Automne*. Canudo ne ripercorre le sale e gli umori nella lunga recensione che pubblica su “Il Campo”, quell’“organo di vita letteraria contemporanea” che la casa editrice Streglio dà settimanalmente alle stampe dal 20 novembre 1904 al 31 dicembre 1905. “Breve ma non ingloriosa fu la sua vita”¹²⁵ sono le parole con cui la rivista disse addio agli abbonati nell’ultimo numero di fine d’anno, essendosi avvalsa della collaborazione di alcuni dei migliori scrittori primonovecenteschi – tra cui Massimo Bontempelli, Enrico Corradini, Ada Negri, Ugo Ojetti, Giovanni Papini, Vittorio Pica, Luigi Pirandello, Giuseppe Prezzolini ed Enrico Thovez – in un tentativo di superamento dei limiti regionali entro cui si iscriveva la cultura italiana.

In quest’ottica di apertura e adeguamento nei confronti degli altri Paesi europei, è accolta la corrispondenza francese di Canudo, introdotto probabilmente da Luciano Zuccoli, che presso la testata torinese era redattore e firma della rubrica aneddótica *Uomini e cose*. La loro conoscenza risaliva, infatti, ai tempi delle frequentazioni alla “terza saletta” del Caffè Aragno, in via del Corso, a Roma: *sancta sanctorum* del mondo artistico e letterario, intorno a cui Canudo gravitò fin dal suo trasferimento nella capitale, nel dicembre del 1899. Poi, a Parigi, l’incontro tra le pagine del “*Mercure de France*”, quando il

¹²⁴ R. Canudo, *Esposizioni riassuntive*, in “Vita d’arte”, a. I, vol. I, n. 2, febbraio 1908, p. 128.

¹²⁵ Redazione, in “Il Campo”, a. II, n. 58, 31 dicembre 1905, p. 1.

popolare Zuccoli, dopo sette anni di incursioni tra le vicende letterarie italiane, cedette il testimone della sezione *Lettres italiennes* a Canudo, come per altro attestato dalla corrispondenza con l'allora amico Giovanni Papini¹²⁶.

A lui Canudo si rivolge incuriosito anche il 24 novembre, pochi giorni dopo l'uscita del primo fascicolo torinese: "Hai visto il giornale 'Il Campo'? Vi collabori?". Non tarda a seguire, come ipotizzato da Anna Paola Mossetto Campra, il contatto con la redazione, poiché dal n. 5 del 18 dicembre appare la nuova rubrica *Notizie*, nella quale vengono pubblicate, con un linguaggio canadiano riconoscibile, anonime segnalazioni di articoli di riviste parigine, tanto più se riconducibili allo scrittore stesso – "L'Europe Artiste", "La Plume", il "Mercure de France" –, sempre citato in toni encomiastici¹²⁷. D'altra parte, il

¹²⁶ La corrispondenza consta di 67 pezzi autografi ed è attualmente conservata presso l'Archivio Giovanni Papini alla Fondazione Primo Conti di Fiesole. Per la consultazione parziale del carteggio, si rimanda al commento presente nei seguenti studi: L. Schram Pighi, *Ricciotto Canudo e "Il Leonardo" con lettere inedite a Papini*, in G. Dotoli (a cura di), *Ricciotto Canudo 1877-1977*, cit., pp. 445-462; S. Zoppi, *Papini e la Francia*, in P. Bagnoli (a cura di), *Giovanni Papini. L'uomo impossibile*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 78-107; S. Zoppi, *Canudo e Papini*, in G. Dotoli (a cura di), *Canudo e Apollinaire giornalisti e scrittori del nostro tempo*, cit., pp. 51-62.

Nella lettera datata 26 ottobre [1904], Canudo informa Papini di essere diventato redattore ordinario al "Mercure de France" al posto di Zuccoli. Le sue prime *Lettres italiennes* verranno pubblicate nel numero di dicembre del 1904.

¹²⁷ Mi accodo, concordando, al giudizio espresso da Anna Paola Mossetto Campra nel suo saggio *Canudo collaboratore del "Campo" di Torino*, pubblicato in G. Dotoli (a cura di), *Canudo e Apollinaire giornalisti e scrittori del nostro tempo*, cit., pp. 63-73. A esso si rimanda per un approfondimento esteso degli interventi di argomento letterario che Canudo consegna al "Campo".

Il nome di Canudo ricorre di frequente: in occasione della fusione fra "L'Europe Artiste" e "La Plume" (5 febbraio); per lo studio sulla *Figlia di Jorio* apparso sul "Mercure de France" (26 febbraio); per annunciare la prossima pubblicazione del volume sulla *IX^e Symphonie de Beethoven* (2 aprile); per gli articoli su César Franck o su Costantino Meunier nella "Nuova Antologia" (9 aprile e 28 maggio); per il 17° anniversario de "La Plume", celebrato con un ricco banchetto (23 aprile); per il saggio su Beethoven ne "La Plume" (21 maggio); per quelli sulla musica italiana nel "Mercure musical" (16 luglio) e su Giovanni Camerania nel "Mercure de France" (6 agosto); per l'uscita del volume *La IX^e Symphonie* (3 settembre) e la sua distribuzione in Italia dalla casa editrice Streglio (5 novembre); poi per le sue *Lettres Italiennes* (8 e 15 ottobre), e infine per la sua nomina a redattore per l'Italia della rivista "L'Art et les artistes" (24 dicembre).

favore viene ricambiato dal *Barisien*, in modo particolare nelle *Lettres italiennes* del “*Mercure de France*”, dove il 1° febbraio 1905 scrive: “Il direttore, il Sig. Mario Vaccarino, è già riuscito a fare del suo giornale l’organo più avanzato della cultura letteraria italiana”¹²⁸.

Nonostante le ripulse anti-nietzschiane espresse dagli autori della rivista, Canudo trova nel “Campo” quello spazio che aveva cercato invano presso altre testate italiane contemporanee, in primo luogo il “Leonardo” e “Il Regno”. Dal primo – presentato come “il solo periodico degno di essere letto in Italia” in quanto portavoce di “una lotta ragionata ed elevata contro la tirannia positivista” – è subito attratto e confida di riconoscerci “una vera libera palestra di liberi Spiriti”, capaci di apprezzare e diffondere il sistema filosofico che egli andava elaborando da qualche anno¹²⁹. È quanto scrive a Papini il 3 marzo 1903, confessandogli tutta la sua amara delusione per il diniego ricevuto all’invio del primo scritto.

Segue un’altra cartolina il 2 giugno: “Soffici è in Italia e vi porterà i miei saluti. Avete letto nell’*Œuvre d’art [international]* ciò che scrissi di voi?”¹³⁰. A testimonianza del fatto che, verosimilmente, il “Leonardo” era giunto a Canudo tramite Ardengo Soffici, insieme a cui aveva iniziato la sua avventura parigina nel 1901¹³¹. Non meno rilevante è la segnalazione di quell’opera di divulgazione delle idee e delle iniziative del gruppo che non trascurerà di continuare per lunghi anni su quasi tutti i fogli ai quali collabora a Parigi.

¹²⁸ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in “*Mercure de France*”, a. XVI, t. LIII, n. 183, 1 febbraio 1905, p. 474. Di seguito la citazione in lingua originale: “Le directeur, M. Mario Vaccarino, a réussi à faire déjà de son journal l’organe le plus avancé de la culture littéraire italienne”.

¹²⁹ *Ibidem*. Di seguito le citazioni in lingua originale: “le seul périodique de philosophie digne d’être lu en Italie”; “une lutte raisonnée et ailée contre la tyrannie positiviste”.

¹³⁰ Il riferimento è all’articolo *Block-notes. La politique* pubblicato ne “*L’Œuvre d’art international*”, t. VI, n. 47, 20 marzo-20 aprile 1903, in cui il neonato “Leonardo” è definito “exemple de hardiesse et de vigueur” (p. 104).

¹³¹ Cfr. A. Soffici, *Il salto vitale* (1954), in Id. (a cura di), *Opere*, vol. VII, *Autoritratto d’artista italiano nel quadro del suo tempo*, t. II, *Il salto vitale; Fine di un mondo*, Firenze, Vallecchi, 1968, pp. 255-266, 278-284, 391-393.

Canudo è in cerca di opportunità, monetarie oltre che culturali. Quasi sempre le sue lettere, una volta esposte le questioni teoriche, si concludono con una proposta di affari, all'insegna del *do ut des*. Nel considerare il suo impegno critico, va dunque tenuta a mente quella veste, che amò assumere a più riprese, di corrispondente in Francia delle ricerche italiane e in Italia delle battaglie parigine.

La speranza di concorrere, prima o poi, alle attività dei fiorentini non lo abbandona e il 1° dicembre si propone, senza successo, quale corrispondente francese della nuova rivista di Enrico Corradini "Il Regno", apparsa il 29 novembre, mentre una ventina di giorni dopo ne chiede qualche numero per darne conto su "Le Siècle"¹³². Una sollecitazione che quantomeno gli vale un significativo riconoscimento del direttore, a soli quattro anni dal trasferimento a Parigi. Con lui per la prima volta – così vi si afferma – il giornalismo italiano conquista le testate parigine: "il genialissimo pugliese [...] era riuscito, con la sua multiforme attività, a penetrare ed a comandare alcune fra le migliori riviste francesi e di questa influenza si valeva nobilmente per far conoscere alla Francia la sua patria lontana"¹³³. A essere apprezzata è la sua abilità nell'instaurare, attraverso articoli e riviste, quel legame che avvicina artisti, poeti, scrittori e musicisti, al di qua e al di là delle Alpi.

L'ideale trasgressione della frontiera e l'istituzione di questa doppia corrente – un movimento di andata e ritorno tra i due Paesi – si concreta a Torino. La città, che dopo l'Esposizione Nazionale del 1898 stava attraversando una fase di rapida crescita economica e industriale, diviene oggetto dell'attenzione di Canudo a partire dal 20 giugno 1903, quando esordisce come critico d'arte nella rivista cosmopolita "L'Œuvre d'Art International", traendo

¹³² In una lunga lettera inviata a Papini il 1° dicembre 1903 – cfr. S. Zoppi, *Papini e la Francia*, in P. Bagnoli (a cura di), *Giovanni Papini. L'uomo impossibile*, cit., p. 98 – scrive infatti: "Ho passato una lunga nota a diverse riviste e giornali [...]. Sono pronto a fare ogni cosa per te in quanto ad affari. Aspetto quindi che me ne scriva". Si veda, inoltre, la cartolina inviata a Papini il 25 dicembre 1903.

¹³³ Anon. [E. Corradini], *I discorsi degli altri. L'espansionismo italiano in Francia*, in "Il Regno", a. II, n. 5, 29 gennaio 1905, p. 10.

spunto dall'Esposizione Internazionale di Arte Decorativa tenutasi nel capoluogo piemontese l'anno precedente¹³⁴.

Fa da contrappeso il contributo a "Il Campo", tribuna che si dimostra propensa ad accogliere tanto la varietà degli interessi quanto la coerenza del suo pensiero. Gli interventi giornalistici che consegna sono nel complesso una decina e implicano ogni volta testi da due o quattro colonne fino a una pagina – una lunghezza rilevante in un fascicoletto composto complessivamente da quattro pagine.

Il n. 6 del 25 dicembre 1904 registra pertanto, in prima e in seconda pagina, il debutto di Canudo consacrato all'impressionismo, che dell'esposizione autunnale ha fatto il suo tempio. Tra le pareti risuona "un grido d'amore verso la natura nuda", che ha sancito la rivolta, recente quanto ormai "storica", contro "l'academia del patetico". Di quest'arte che "semplifica l'emozione" e "fa davanti alla vita i gesti innamorati e semplici e sinceri dei fanciulli"¹³⁵, lo scrittore individua le fonti e i precursori, i campioni e gli epigoni.

Come d'abitudine, cerca forma e coerenza degli eventi più prossimi nel porto sicuro del tempo. Ambisce alla verità storica, avanza cioè con decisione la necessità di restituire il senso concreto dei fatti. Manca, tuttavia, il rigore metodologico. Un animo più alacramente mondano riversa sulla pagina alcune intuizioni, accompagnate da personalissimi e quanto mai contorti tentativi di etichettare le tendenze e le idee: "impressionisti puri", "semplicisti", "pittori visionari". Categorie dai contorni incerti da cui deriva un resoconto sommario, che alla ricostruzione filologica antepone il compiacimento letterario, com'era consuetudine della critica d'arte tra la fine dell'Ottocento e ancora i primi decenni del Novecento.

Senza dilungarsi nell'analisi puntuale di una prova critica ancora acerba, è opportuno però soffermarsi sulle indicazioni di pensiero e di gusto che si celano

¹³⁴ Cfr. R. Canudo, *Exégèse de l'art nouveau*, in "L'Œuvre d'art international", a. VI, n. 50, 20 giugno-20 luglio 1903, pp. 177-181.

¹³⁵ R. Canudo, *Salon d'Automne*, in "Il Campo", a. I, n. 6, 25 dicembre 1904, p. 1.

in queste pagine. Emerge, innanzitutto, una genealogia – *in fieri* – della rivoluzione, che da Courbet e Manet, attraverso l'impressionismo, conduce a Cézanne e ai simbolisti.

3.3.2 Genealogia di una rivoluzione

“Il primo maestro ribelle”, che sancì il superamento simultaneo del classicismo e del romanticismo, secondo Canudo fu – a ragione – Courbet. Da lui “tutte le leggi prefisse dalla tradizione senz’occhi furono buttate su un rogo d’odio”, le concezioni a priori della realtà demolite. All’ideale oppose il reale. Indipendentemente dalla mediazione di ogni pregiudiziale estetica, morale, religiosa, affermò l’esigenza di un corpo a corpo con il mondo. Persuaso che la forza della pittura risiedesse nella concretezza del fare pittorico, e non nella pretenziosa teatralità del soggetto, preparò “gli spiriti alacri alle grandi commozioni della visione rinnovata della natura, ed alla Estetica nuova”¹³⁶.

Poi venne Manet, artefice carismatico del primo radicale rinnovamento linguistico, e la ribellione fece tendenza. “Fu il primo a scrutare le vibrazioni della luce [...] per riprodurle sulla tela con una tecnica [...] che disdegnava la linea, il colore disteso, affinché ogni colpo di pennello portasse sulla tela non un colore, ma l’anima di un colore”¹³⁷. Uno spirito semplificatore lo guidava contro il rispetto della forma che ancora Courbet nutriva. Disprezzava il chiaroscuro, le mezze tinte, la volgare retorica. Non poteva tollerare il convenzionalismo, il dramma, l’aneddoto, la pittura a tesi. Tutto, nelle sue opere, si dà alla vista attraverso il colore. La luce stessa abdica alla propria funzione per immedesimarsi con il colore; invece di scolpire la superficie attraverso l’ombra, permea indistintamente lo spazio: figure e ambiente si appartengono.

¹³⁶ *Ibidem.*

¹³⁷ *Ibidem.*

Su queste fondamenta, che lasciano presagire “il quadro musicalmente perfetto, in cui ogni colore avrà vita indefinita e infinita”, gli impressionisti edificarono la propria ricerca¹³⁸. Insorsero contro ogni autorità; abolirono le categorie estetiche tradizionali; sapendo “per principio che tutta la natura è bella”, votarono il proprio interesse allo spettacolo del mondo¹³⁹. Lontani da ogni intellettualismo, trattarono la realtà – ha notato Lionello Venturi – non più come “soggetto” ma come “motivo”: come luce, colore, impressione¹⁴⁰. Non perseguirono “l’imitazione della reale natura di oggetti reali, ma della natura apparente delle apparenze”¹⁴¹. Cercando di fissare l’autenticità del reale nell’assoluta purezza della sensazione visiva, rappresentarono “la natura nella sua sintesi sottile, in ciò che è tutta la vita *sensoriale*, che determina colori e forme: la luce”¹⁴².

In essa Canudo riconosce il mezzo pittorico destinato a rivelare l’essenza mutevole della realtà e immagina di trovarvi una risposta rivolta dritta al cuore del problema estetico contemporaneo: la crisi del pensiero metafisico. Gli impressionisti, secondo l’autore, avevano condiviso il colpo inferto dalla filosofia positivista ai misteri impenetrabili, alle divinità, alle trascendenze, ma senza saper rinunciare a una nuova fede. “Se le religioni erano morte e la fiaccola religiosa, fuoco sacro d’ogni arte, era spenta nel cuore degli uomini, coloro che guardavano più da presso la natura, gli artisti plastici, dovevano crearsi una nuova religiosità. Questa fu la religiosità della luce”¹⁴³.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ R. Canudo, *Salon d’Automne*, in “Il Campo”, a. I, n. 6, 25 dicembre 1904, p. 2.

¹⁴⁰ L. Venturi, *La via dell’impressionismo*, introduzione di N. Ponente, Torino, Einaudi, 1970, p. 260. Si veda anche l’articolo di Maurice Denis, *Cézanne*, in “L’Occident”, a. VII, t. XII, n. 70, settembre 1907, pp. 118-133, ora in M. Doran, *Cézanne. Documenti e interpretazioni* (1978), Roma, Donzelli, 1998, p. 173, in cui è riportato il commento di Sérusier alla sparizione del soggetto, sostituito dal “*motif*”.

¹⁴¹ L. Venturi, *La via dell’impressionismo*, cit., p. 132.

¹⁴² R. Canudo, *Salon d’Automne*, in “Il Campo”, cit., p. 1.

¹⁴³ *Ibidem*.

La tentazione di attribuire a Manet e ai suoi eredi – “gli uomini nuovi di una civilizzazione che si rinnova” – un afflato mistico tanto connaturato alla sua opera quanto distante dai loro fini sembra essere grande. Il loro, però, fu un credo profondamente materialista. Avevano preso sì congedo dalla metafisica degli assoluti, ma si erano circondati di una luce laica, naturale, terrena, affinché spartisse con loro lo spazio dell'immanenza. Come ebbe a scrivere Sedlmayr, “il culto della luce nei ‘palazzi di cristallo’, nel plein-air, e nella fotografia; l'illuminazione integrale degli spazi di abitazione [...], il culto dei bagni solari, la trasformazione, infine, della notte in giorno attraverso la scoperta di nuove fonti di luce che rivaleggiano con il sole quasi per superarlo, tutto ciò, in fondo, è compensazione di una grave mancanza”¹⁴⁴.

Che l'attenzione riservata da Canudo alla luce come elemento portante della visione degli impressionisti muova da un desiderio di trasfigurazione del dato naturale di stampo simbolista è probabile, soprattutto considerando le sue collusioni estetiche con Baudelaire, Mallarmé, Wagner e d'Annunzio, tra gli altri. Nel 1907, però, ritornando sull'impressionismo, Canudo chiarirà la sua definizione dell'arte come “espressione suprema dell'anima religiosa dell'uomo”, specificando che si tratterebbe di una “manifestazione suprema della sua comunione con tutta la natura”¹⁴⁵. Non è quindi da escludere, sulla base di questa precisazione posteriore, che con il termine “religiosità” intendesse indicare un profondo e devoto coinvolgimento dell'artista nella natura, paganamente o panteisticamente concepita. In ogni caso, questa attenzione alla luce attesta soprattutto un interesse per gli elementi formali della pittura. Una costante che, d'ora in poi, fornirà contenuti ai commenti critici del pugliese.

All'esposizione autunnale, accanto agli “impressionisti puri”, impegnati soltanto nella “ricerca tecnica delle luci” ma incapaci di esalare il “soffio mitico”, emergono i gesti visionari di “poche personalità sintetiche, rappresentative di una

¹⁴⁴ H. Sedlmayr, *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, a cura di R. Masiero, Palermo, Aesthetica, 1989, pp. 70-71.

¹⁴⁵ R. Canudo, *L'arte plastica in Francia*, cit., p. 56.

evoluzione divenuta storica”. La sala IX è interamente consacrata all’opera di Cézanne. La abitano trentuno dipinti e tre pannelli fotografici che documentano *in absentia* opere della collezione Vollard. Nella sala attigua, vi è la retrospettiva di Puvis de Chavannes, comprensiva di quarantaquattro opere. Nonostante la porta a separarli, Canudo ravvisa la continuità di una sola tendenza. Per quanto né l’uno né l’altro debbano essere compresi in quel “ristretto movimento di ricerche unicamente tecniche” detto impressionista, entrambi hanno affinato il tentativo di esprimere una nuova armonia “tra lo stato d’anima della natura e il fatto d’anima che l’uomo manifestava nella sua attitudine”¹⁴⁶.

Una consonanza, in larga parte di contenuto, condivisa da alcuni contemporanei di Canudo, tra cui lo storico dell’arte Élie Faure. Al pugliese quest’ultimo si legherà in amicizia per via della comune passione cinematografica, ma, al momento del Salon, per quanto ne sappiamo, a unirli è la sola opinione espressa. Il futuro autore della monumentale *Histoire de l’art* (1909-1927), pur riconoscendo le evidenti differenze formali, allinea il lavoro di Cézanne a quello di Puvis de Chavannes – entrambi “primitivi” – al fine di enfatizzare la continuità della tradizione francese, ricorrendo ad accenti chiaramente nazionalistici¹⁴⁷. Un intento che emergerà, in chiave esclusivamente estetica, anche nel pensiero canadiano, fino a sfociare nella difesa del cubismo condotta sulle pagine della sua rivista “Montjoie!”.

In ogni caso, va tenuto conto che, quando Canudo scrive, la vicinanza tra i due artisti era già stata formalizzata da Gauguin, seguito da Émile Bernard e dai critici Félix Fénéon e André Mellerio. Se Puvis aveva un rivale per il titolo – disdegnato – di iniziatore del simbolismo, quello era Cézanne, ritenuto pittore dal “temperamento mistico per la sua visione puramente astratta ed estetica delle cose”¹⁴⁸. “Cézanne è diventato un precursore reclamato dai simbolisti”, affermava

¹⁴⁶ R. Canudo, *Salon d’Automne*, in “Il Campo”, cit., pp. 1-2.

¹⁴⁷ Cfr. É. Faure, *Le Salon d’automne*, in “Les Arts de la vie”, t. II, n. 11, novembre 1904, pp. 289-299.

¹⁴⁸ É. Bernard, *Paul Cézanne*, in “L’Occident”, a. IV, n. 32, luglio 1904, p. 26, ora in M. Doran, *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, Roma, Donzelli, 1998, p. 39.

nel 1894 il critico d'arte Gustave Geffroy dando il via a una tradizione interpretativa che ha fondato su questo giudizio la stretta correlazione tra l'opera dell'artista e l'evoluzione del simbolismo pittorico che alla fine del secolo virava verso un ritorno al classicismo e promuoveva un ideale decorativo¹⁴⁹. Se si può definirlo un "errore di interpretazione", come ha fatto Lionello Venturi, è in ogni caso da prendere in considerazione ai fini di un opportuno inquadramento del pensiero critico che, a cavallo dei due secoli, considerava fondamentale e nuovo l'aspetto decorativo più che quello architettonico dell'opera di Cézanne¹⁵⁰.

Le affinità tra Puvis e Cézanne messe in evidenza dai commentatori riguardavano il desiderio, esternato dal primo e ripetuto dal secondo, di un'arte che non fosse imitazione della natura, ma creazione parallela retta da proprie leggi. I loro dipinti, infedeli sia all'osservazione dal vero che alle convenzioni letterarie, sembravano nascere da una sintesi ideale tra natura e arte; le figure apparivano anatomicamente imprecise e fortemente abbozzate, perfino naïve, ma allo stesso tempo nelle composizioni regnava il più saldo equilibrio spaziale e compositivo. Nel discorso critico *fin de siècle*, i due pittori spartivano dunque il medesimo spazio: tra i primitivi, la Grecia antica e il massimo esponente del classicismo francese, Nicolas Poussin.

Canudo, tuttavia, non opera un raffronto puntuale, si limita a indicarne il ruolo di precursori dell'arte a venire. Cézanne è allora "una zolla che tiene la semenza, una zolla informe che cova l'avvenire"; la sua tecnica è "elementare nel senso di rudimentaria e primitiva [...] composta di elementi essenziali e riassuntivi"; "il suo disegno è pazzo, il suo colore è pieno di macchie, la costruzione dei suoi quadri è puerile, nessuna idea l'anima. Pure nei suoi quadri

Si rimanda al saggio di Claudia Cieri Via, *Paul Cézanne nella critica del suo tempo: tradizione e continuità*, in N. Ponente (a cura di), *Cézanne e le avanguardie*, Roma, Officina, 1981, pp. 50-70 per un approfondimento relativo alla presenza di una corrente cézanniana nel simbolismo.

¹⁴⁹ G. Geffroy, *L'art d'aujourd'hui. Pau Cézanne*, in "Le Journal", a. III, n. 544, 25 marzo 1894, p. 1, cit. in L. Venturi, *La via dell'impressionismo*, cit., p. 277. Di seguito la citazione in lingua originale: "Cézanne est devenu une manière de précurseur duquel se sont réclamés les symbolistes".

¹⁵⁰ L. Venturi, *La via dell'impressionismo*, cit., p. 277.

tutto è disegno, tutto è colore, tutto è stretto in una costruzione ferrea, tutto è idea”¹⁵¹. In maniera tanto concisa quanto acuta, vengono colti qui tre aspetti salienti della sua opera: l’uso pervasivo del colore, il controllo formale-costruttivo dell’immagine di natura, la sintesi di visione e pensiero.

Per l’artista di Aix-en-Provence la conquista del colore non aveva comportato il dissolvimento della forma nella vibrazione luminosa, quanto piuttosto l’esaltazione della pienezza dei volumi. Preoccupato di riportare gli aspetti transeunti dell’universo a forme solide e durature, al fine di sottrarre la pittura al culto della sensazione pura, aveva restituito alle scoperte degli impressionisti nell’ambito del colore e del modellato quel senso dell’ordine e della necessità che era appartenuto all’arte di Poussin. “Rifare Poussin sulla natura” significava quindi solidificare l’impressionismo alla ricerca di una sintesi di forma e colore che potesse dare vita a una nuova classicità.

Come nella sua pittura il colore non si somma al disegno, ma è inseparabile da ciò che rappresenta, anche la percezione non implica l’attribuzione di un significato a dei segni sensibili, ma è un mezzo per abitare le cose; indica la nostra diretta partecipazione alla trama materiale del mondo. La visione si inverte, così, totalmente di segno: non vi è più uno sguardo capace di sorvolare e asservire un mondo esterno e distante, da noi distinto. La nostra autentica relazione con esso è tutt’altro che di tipo contemplativo. “L’uomo è investito nelle cose e le cose sono investite in lui”, scriverà Merleau-Ponty commentando la pittura di Cézanne¹⁵². Il suo impressionismo nasce come “assunzione *in toto* della realtà alla coscienza”¹⁵³. La realtà esterna e quella interna si fondono; mondo e coscienza si spartiscono lo spazio dell’esistenza.

¹⁵¹ R. Canudo, *Salon d’Automne*, in “Il Campo”, cit., p. 2.

¹⁵² M. Merleau-Ponty, *Conversazioni*, a cura di S. Ménasé, traduzione di F. Ferrari, Milano, SE, 2002, p. 37.

¹⁵³ G.C. Argan, A. Bonito Oliva, *L’Arte moderna 1770-1970 – L’Arte oltre il Duemila*, Milano, Sansoni, 2002, p. 63.

Pochi mesi prima dell'articolo canadiano, Émile Bernard aveva pubblicato su "L'Occident" un contributo monografico di primaria importanza per la ricchezza di testimonianze dirette e di citazioni dell'amico. Vi dichiarava che egli si differenziava dagli impressionisti perché invece di essere "spontané" era "réfléchi"¹⁵⁴. Un nodo cruciale su cui Canudo ritornerà nel 1908, quando, elogiando i *fauves*, addurrà come argomento a favore della loro deformazione pittorica della realtà la distinzione cézanniana tra "occhio fotografico" e "occhio estetico": mentre il primo – invisibile al pittore provenzale – si ferma alla "riproduzione servile dei dettagli superficiali dei corpi", il secondo – che tanto successo avrà nell'arte primonovecentesca – "scopre il tipo di una forma, e non l'aspetto effimero"¹⁵⁵.

Copia delle apparenze di contro a un'indagine ontologica. Come a dire che, per Cézanne, il vedere è sempre perfettamente integrato da un sapere "secondo quella che, in gergo filosofico, sarebbe da dirsi la sintesi a priori kantiana"¹⁵⁶. La sua grande ambizione intellettuale, il suo sogno temerario era quello di dipingere non le parvenze esteriori delle cose, ma il loro fondamento. Benché "il noumeno" non possa essere raggiunto "se non attraverso il fenomeno" – l'opera nasce dinanzi al vero –, tuttavia "non si tratta di esibire l'aspetto di superficie, ma appunto la *sub-stantia*"¹⁵⁷.

La sensazione, che permane a fondamento della sua arte, non ha attinenza con la semplice ricettività. "L'occhio" e "il cervello" si assistono a vicenda. Lo confermano le lettere a Bernard, in cui il pittore – sottolinea Michael Doran – non adotta mai il verbo "guardare", bensì "leggere", "studiare", "comprendere" la natura. A essa si approssima con piglio analitico: la scruta, la esamina dappresso, cerca di catturarne l'essenza per consegnarla all'eternità dell'arte.

¹⁵⁴ É. Bernard, *Paul Cézanne*, cit., p. 25.

¹⁵⁵ R. Canudo, *Salon des artistes indépendants*, in "Vita d'arte", a. I, vol. I, n. 6, giugno 1908, p. 344.

¹⁵⁶ R. Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze* (2005), Milano, Feltrinelli, 2016 (10^a ed.), p. 30.

¹⁵⁷ Ivi, pp. 30-31.

Conscio della distanza che separa la sua solitaria ricerca dagli amici impressionisti, Cézanne “tende a realizzare le strutture immutabili della natura, le armonie cromatiche atemporali, la durata nel perenne divenire del mondo”¹⁵⁸. Non si limita ad annotare la vanità delle apparenze fisiche, aspira alla consistenza concreta delle cose. Che spoglia e disarticola, organizza e reinventa, rende solenni nella spazialità materica del quadro.

Della sua pittura eroica, Canudo apprezza l’allontanamento dalla passiva registrazione retinica degli impressionisti a favore dell’intrusione costruttiva e deformante della coscienza, che sarà poi il lascito cézanniano alla ricerca cubista. Ritiene, infatti, che un artista non possa “*guardare* la natura dinnanzi a sé così come *essa è*, e quindi copiarla senza tradirla”. Che lo sguardo che ognuno posa sulle circostanze sia sempre innanzitutto e inevitabilmente soggettivo. “La visione che le cose ci danno è quella della nostra personalità in rapporto con esse” e i pittori che si lasciarono trascinare “dall’assurdo oggettivista” crearono “molte cose brutte e fecero molto male alla tesi estetica gittata nelle anime da Courbet”¹⁵⁹. A differenza di costoro che, “senza una visione *a priori*, cioè senza stile”, avevano chiesto “alla copia della natura pura e semplice una visione *a posteriori*”, “Puvis e Cézanne avevano uno stile”¹⁶⁰.

A distanza di anni, gli darà idealmente ragione Lionello Venturi, scrivendo che Cézanne aveva maturato sul finire della sua vita la consapevolezza di quanto fosse insufficiente l’“apparenza della realtà ad esprimere la sensazione” e di quanto fosse invece necessario un “mezzo astratto, lo stile, anche a costo di sacrificare l’apparenza, per trasformare quella sensazione in emozione, per renderla quindi vitale ed eterna con i mezzi che sono propri alla pittura”¹⁶¹. Lo stile è la manifestazione di un’intelligenza ordinatrice; denota un criterio rigoroso di selezione e di controllo della materia; consente di sublimare

¹⁵⁸ M. Doran, *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, cit., p. XI.

¹⁵⁹ R. Canudo, *Salon d’Automne*, in “Il Campo”, cit., p. 2.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ L. Venturi, *La via dell’impressionismo*, cit., p. 271.

l'ordinarietà della visione conferendole decoro e grandezza. Permette di plasmare le parvenze, di trasfigurare il reale. Ed è il terreno su cui, secondo Canudo, è possibile un incontro tra Cézanne e Puvis.

Quest'ultimo, dal canto suo, manteneva ancora tutto il suo fascino, in particolare quello legato a "La Plume", rivista che nel 1895 gli aveva dedicato un numero speciale¹⁶². Quando Zola, l'anno seguente, fece il suo bilancio degli ultimi trent'anni, si guardò bene dal dimenticarlo e gli dedicò una frase che equivale a un riconoscimento: "durante tutto questo tempo, mentre la pittura chiara trionfava e l'accademismo sprofondava, Puvis de Chavannes è cresciuto nel suo sforzo solitario di artista puro"¹⁶³.

Nonostante la fama di "fenomeno isolato" che Camille Mauclair – estimatore molto parziale dei moderni del XX secolo, ma autore nel 1928 di una delle migliori monografie sull'artista lionese – aveva contribuito a consolidare, Canudo lo accosta a Cézanne reputandolo, in una impropria inversione di ruoli, continuatore della sua opera: "Puvis [...] fece quello che Cézanne non giunse a fare: allontanò smisuratamente gli orizzonti, e diede alle sue tele e ai suoi muri l'infinità del sogno, quei limiti *in infinitum* in cui il sogno diventa impreciso e nebuloso"¹⁶⁴. La semplicità armonica della composizione, il disegno schematizzato delle figure, la sobria gamma di colori, il lieve modellato, l'assenza di profondità, l'opacità della superficie, l'evocazione di un tempo sospeso, caratterizzano la sua pittura. A ciò si aggiungono "tutte le dolcezze del Trecento" italiano, che un viaggio nella penisola mediterranea gli aveva insegnato, insieme ai "ritmi ampi e dolci che sembrano involgere una azione pittorica in un'atmosfera di musica gregoriana"¹⁶⁵. Perciò, scriverà Canudo nel 1905, egli entra di diritto "nel ciclo eternamente aperto di pittori d'anima, pittori

¹⁶² Cfr. "La Plume", a. VII, n. 138, 15 gennaio 1895.

¹⁶³ B. Foucart, *Puvis de Chavannes e il suo "sforzo solitario di artista puro"*, in S. Lemoine (a cura di), *Da Puvis de Chavannes a Matisse e Picasso. Verso l'Arte Moderna*, catalogo della mostra (Palazzo Grassi, Venezia, 10 febbraio-16 giugno 2002), Milano, Bompiani, 2002, p. 49.

¹⁶⁴ R. Canudo, *Salon d'Automne*, in "Il Campo", cit., p. 2.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

che sono mistici anche al di fuori di ogni comprensione religiosa, pittori i cui prototipi immortali sono Giotto e Fra Angelico”¹⁶⁶.

Una diversa sensibilità, il desiderio di allontanarsi dalla venerazione della natura e dal “virtuosismo del pennello che non ammetteva alcuna affermazione di idee o di ideale, nessun bisogno spirituale o sentimentale”¹⁶⁷, avvicina “la natura infinita di Puvis”, divenuta “ombra e nebbia” nelle tele di Eugène Carrière, la spiritualità del preraffaellita Dante Gabriele Rossetti, le atmosfere opulenti e mitiche di Gustave Moreau, “la gioja del colore” di Odilon Redon e le “immagini di fuoco e di sangue” di Georges Rouault: varianti all’interno di una condizione di gusto comune contraddistinta dall’intento di superare la pura visività impressionista.

Ma il magistero esercitato da Puvis de Chavannes – tra gli artisti più influenti della seconda metà del diciannovesimo secolo per le sue innovazioni nel campo della composizione, delle forme e della pittura monumentale – si estende oltre, annoverando discepoli prestigiosi. Osannato da Seurat e dai neoimpressionisti, da Gauguin e dai Nabis, sarà un importante riferimento anche per Matisse e per Picasso¹⁶⁸.

Una nota di merito della critica canadiana, dunque, rimane. E risiede nella comprensione della grandezza di due artisti che, in diversa misura, svolgeranno

¹⁶⁶ R. Canudo, *Hommage à P-A Besnard*, in “Les Essais”, a. II, n. 3, giugno 1905, p. 118. Di seguito la citazione in lingua originale: “dans le cycle éternellement ouvert des peintres d’âme, des peintres qui sont mystiques même en dehors de toute compréhension religieuse, des peintres dont Giotto et Fra Angelico sont les prototypes immortels”.

¹⁶⁷ *Ibidem*. Di seguito la citazione in lingua originale: “virtuosisme du pinceau qui n’admettait aucune affirmation d’idées ou d’idéal, aucun besoin spirituel ou sentimental”.

¹⁶⁸ Sulle orme di Anthony Blunt e di Phoebe Pool, Wattenmaker – autore della prima analisi sistematica dell’ascendenza dell’artista lionese sulla tradizione moderna – collocava nella mostra del Salon d’Automne del 1904 la conoscenza più estensiva della sua opera fatta da Picasso e la fonte delle risonanze che questa trova durante tutto il periodo rosa. Cfr. A. Blunt, P. Pool, *Picasso. The Formative Years. A Study of his Sources*, London, Studio books, 1962, p. 26; R. J. Wattenmaker, *Puvis de Chavannes and The modern Tradition*, catalogo della mostra (Toronto, Art Gallery of Ontario, 24 ottobre-30 novembre 1975), pp. 168-177; S. Lemoine (a cura di), *Da Puvis de Chavannes a Matisse e Picasso. Verso l’Arte Moderna*, cit.

un ruolo esemplare per gli sviluppi della pittura, soprattutto in prossimità del cubismo. Va aggiunto che, nel delineare questa genealogia della rivoluzione, l'autore intuisce due vie apparentemente distinte, che non solo conviveranno nella sua riflessione estetica del primo decennio del Novecento, ma tragheranno anche la pratica pittorica dalla mimesis all'astrazione. Una discende dalle tensioni ideali e spirituali che percorrono la cultura contraria alla mera rappresentazione del fenomeno, ed è la via simbolista; l'altra è la via formale, inerente gli aspetti linguistici dell'opera, lungo la quale si portano alle estreme conseguenze le teorie purovisibiliste e i pronunciamenti sull'autonomia dell'arte. Entrambi i percorsi condurranno all'astrattismo, negando che l'arte si giustifichi nell'imitazione della natura, o meglio nella riproduzione mimetica di quella che lo studioso tedesco Worringer definirà nel 1908 "la superficie visibile delle cose"¹⁶⁹.

Canudo raduna, nell'inquieta complessità della propria intelligenza, i maggiori presupposti di questo futuro approdo: insofferenza verso i limiti di un approccio positivista all'arte; spiritualismo; nostalgia primitivistica; attrazione simbolista per le manifestazioni riassuntive, vale a dire per la convergenza in un unico nucleo espressivo di più linguaggi, soprattutto pittura e musica.

L'oscillazione tra l'esaltazione delle qualità plastiche del quadro, a scapito di quelle iconiche, e l'aspirazione a un'arte lirica, rivelatrice, capace di atmosfere indefinite, lascia presagire la prossima apertura ai *fauves*, la partecipazione al cubismo, il sostegno accordato alla falange eterodossa dell'orfismo, l'interesse per il futurismo, la sintesi ricercata nel 1914 con il "cerebrismo", la sua personale proposta avanguardista di un'arte che fosse di sensazione e di idea.

¹⁶⁹ Cfr. R. Bossaglia, *Le radici simboliste*, in AA.VV., *Astrattismo*, "Art e Dossier", n. 52, dicembre 1990, p. 5.

3.3.3 Eredità impressioniste

Soltanto un anno dopo la sua prima riflessione pubblica sull'arte della seconda metà dell'Ottocento, Canudo dichiara chiuso il ciclo della pittura impressionista, che non è passato, però, senza aver prima dato i suoi frutti. Va riconosciuto che quel movimento ha ampliato gli orizzonti dell'arte, promosso una riforma della pittura, indicato la via alla ricerca artistica novecentesca. Questa “scuola di transizione”, si legge in un suo articolo del 1907, ha il grande merito di aver conquistato “alcune verità di analisi della luce e di scienza impetuosa del colore”, che sono alla base delle “manifestazioni pensose” dell'estetica moderna, ma “non ha più alcuna ragione di essere nella sua forma originaria”¹⁷⁰.

Sebbene mirabili per gli effetti luministici e cromatici, le opere degli impressionisti si presentano prive di stile, di solidità strutturale, di forza espressiva. La loro arte – aveva sostenuto nel 1886 il critico d'arte Félix Fénéon, prendendo posizione a favore del neoimpressionismo – non arriva a formulare un discorso compiuto. Per farlo, dovrebbe “sintetizzare il paesaggio in un aspetto definitivo che ne perpetui la sensazione”¹⁷¹.

Proseguendo in questa direzione, Canudo ravvisa il principale difetto del movimento francese nell'ostinazione di una ricerca puramente tecnica che, perduto il senso della forma e del volume, ha alleggerito il mondo della sua consistenza materiale e ne ha consegnate le fattezze a uno sfavillio lussureggiante di luci e colori. Una tendenza, secondo l'autore, perpetuata a oltranza dai neoimpressionisti, che a torto “complicarono la loro tecnica, e tutta la loro arte

¹⁷⁰ R. Canudo, *Les petits salons*, in “La Parola degli artisti”, 4 marzo 1907, non pag.

¹⁷¹ F. Fénéon, *Œuvres plus que complètes*, a cura di J. U. Halperin, t. I, *Chroniques d'art*, Genève, Librairie Droz, 1970, p. 74. Di seguito la citazione in lingua originale: “Synthétiser le paysage dans un aspect définitif qui en perpétue la sensation”.

ridussero, per mancanza di genialità, a un continuo esercizio pittorico, [...], più che a una solenne manifestazione estetica”¹⁷².

A partire dagli ultimi anni dell'Ottocento, però, gli artisti francesi si sono impegnati in un consapevole allontanamento dall'equivalenza impressionista tra pittura e sensazione ottica. Nella tendenza alla solidificazione della realtà, nell'attenzione riservata al carattere decorativo e sintetico dell'immagine e nella rinnovata fiducia delle arti di trasmettere emozioni e idee in virtù dei propri mezzi specifici, Canudo individua i caratteri di un mutamento unitario. Chiudere gli occhi sulle profondità dell'anima ed esprimere la propria visione intima è allora l'invito che rivolge agli artisti.

I nuovi pittori, mossi da “aspirazioni neoidealiste” e da “ansia metafisica”, hanno domato “l'accanimento degli ultimi epigoni di Manet” per concentrarsi sempre di più “sui grandi movimenti dello spirito”¹⁷³. Se già con gli impressionisti la “ricerca della musicalità della pittura” aveva trovato nuove leggi attraverso “la tecnica della luce fissata in consonanze e in dissonanze di toni”, una nuova necessità si fa ora strada, quella “di esteriorizzare in ritmi muti o sonori, plastici e poetici o musicali, il massimo della vita interiore”¹⁷⁴.

Si fa qui accenno all'idea di una musicalizzazione delle arti, emersa anche nei primi tre saggi delle *Métamorphoses* apparsi su “L'Europe Artiste” tra settembre e dicembre del 1904, che segnerà a fondo il pensiero dell'autore negli anni '10, collegando il simbolismo al cubismo e all'astrattismo nella comune opera di liberazione della pittura dalla schiavitù mimetica.

¹⁷² R. Canudo, *Salon d'Automne*, in “Il Campo”, cit., p. 2.

¹⁷³ R. Canudo, *Hommage à P-A Besnard*, cit., pp. 117-118. Di seguito le citazioni in lingua originale: “aspirations novo-idéalistes”; “angoisse métaphysique”; “l'acharnement des derniers epigones de Manet”; “dans les grands mouvements de l'esprit”.

¹⁷⁴ Ivi, p. 117. Di seguito la citazione in lingua originale: “La recherche de la musicalité de la peinture, la technique de la lumière fixée en consonances et en dissonances de tons, a trouvé certaines lois nouvelles. Mais une aspiration immense soulève les enthousiasmes et accuse les tendances des esprits nouveaux: le besoin d'extérioriser en rythmes muets ou sonores, plastiques et poétiques ou musicaux, le maximum de vie intérieure”.

3.3.4 La triade dei grandi Primitivi

L'articolo su "Il Campo" del 1904 indica il tentativo di Canudo – per certi versi contorto, ma acuto – di addentrarsi nel dibattito sull'impressionismo ed è importante soprattutto come termine *post quem* della sua maturazione critica. A questa prima analisi e preliminare comprensione della questione impressionista, fa seguito, tre anni dopo, una serie di articoli in cui sono espressi più accurati giudizi in consonanza con i tempi.

Siamo al 1908 e a Siena Fabio Bargagli Petrucci e Pier Ludovico Occhini, insieme ai redattori Pietro Misciattelli e Luigi Coletti, pubblicano la rivista "Vita d'arte". Canudo è corrispondente da Parigi e inizia a commentare in questa sede i maggiori eventi artistici della *Ville Lumière*¹⁷⁵. Vi collabora con otto articoli sulle mostre dedicate agli artisti francesi, la cui valutazione è utile se si desidera comprendere come l'arte postimpressionista venne configurandosi nella coscienza dei contemporanei.

Dell'avvenimento artistico più eclatante dell'epoca, l'esposizione dal "modesto" titolo *Fleurs e natures mortes* (14-30 novembre 1907) allestita nella

¹⁷⁵ Le lettere di Canudo a Fabio Bargagli Petrucci non sono prive di interesse. Vi ricorrono sovente i nomi di intellettuali che Canudo frequenta (Paul Adam, Theodor Daubler, Armand Dayot, Henri de Regnier, Charles Morice, Valentine de Saint-Point, Auguste Rodin) e delle riviste con cui intrattiene rapporti: "L'Art et les Artistes", "La Revue", "Mercure de France". Alcune fanno riferimento al progetto della *Torre del Lavoro* di Rodin, a cui Canudo dedicò un approfondimento pubblicato da "Vita d'Arte" e diffuso anche in estratto; altre alle *Lecturae Dantis* iniziate dal pugliese alla École des Hautes Études en Sciences Sociales. Nella maggior parte di esse, emerge il tema dell'*argent*, che a quel tempo era una delle preoccupazioni costanti di Canudo. La richiesta dei compensi e dei rimborsi diviene assillante, finché qualche baruffa epistolare, sommata all'ostilità di Prezzolini, pone fine alla sua collaborazione alla rivista. Per la consultazione della corrispondenza, si rimanda a M. Verdone, *Canudo e la rivista senese "Vita d'arte"*, in AA.VV., *Canudo*, "Quaderni del Novecento Francese", n. 3, Roma-Paris, Bulzoni-Nizet, 1976, pp. 169-189. Il coinvolgimento di Prezzolini nel suo licenziamento è invece testimoniato da una lettera inviata a Soffici il 21 agosto 1908: "Ho ottenuto ormai causa vinta per il licenziamento di Canudo da V.[ita] d'A[rte] ma lo terranno fino a che non abbian trovato un corr.[ispondente] italiano. Ho paura che cadano in qualche imbecille di diversa specie". Cfr. G. Prezzolini, A. Soffici, *Carteggio*, vol. I, 1907-1918, a cura di M. Richter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977, p. 14.

galleria Bernheim-Jeune, alla Madeleine, Canudo dà una testimonianza diretta in un articolo datato 25 novembre 1907 e pubblicato nel numero inaugurale della rivista italiana. In questa occasione, parafrasando Laforgue, adotta per la prima volta la qualifica di “primitivi” al fine di sottolineare il valore di novità dell’arte degli impressionisti e soprattutto dei loro successori. Primitiva è la loro “volontà di rivedere con occhi nuovi la natura e di rifarla con anima nuova, senza mai copiarla, transponendola per ogni visione nei ritmi dell’emozione personale dell’artista”. Questa volontà, “rompendo le barriere fredde dell’accademia che ricerca solo la verità assurda della linea oggettiva, ha mosso ogni spirito innovatore”. Dalle vedute campestri della Scuola di Barbizon alle scintillanti atmosfere degli impressionisti, si è affermato “un ritorno assoluto non solamente alla comprensione devota, profondamente religiosa della natura, sepolta sotto i veli grigi dei dogmi e della imitazione accademici, ma anche alla semplicità tecnica, alla primitività della visione più profonda espressa coi mezzi più semplici”¹⁷⁶. Ove la semplicità, si badi bene, è da desiderare perché permette la riduzione all’*essenziale*, alla struttura intima delle cose.

Formulato nel 1907, questo parere sviluppava alcuni spunti della critica più aggiornata e si inseriva in un ampio dibattito che proprio in quegli anni andava intensificandosi, in concomitanza con una rivisitazione dell’esperienza impressionista e con il profilarsi delle prime avvisaglie avanguardiste che, nell’opposizione agli epigoni del movimento, rompevano clamorosamente con l’arte del passato.

Canudo accoglie gli strali della rinascita scoccati dai “precursori nuovi”, che finalmente hanno compreso che “il disegno più corretto è il meno ‘artistico’” poiché l’arte autentica è “astrazione assoluta dalla ‘realtà’” e, in quanto tale, “deve tendere solo alla rivelazione dell’anima del mondo, e non della forma, contorno dell’anima, involucro effimero e infinitamente vario di una particola eterna”¹⁷⁷. Evocazione e suggestione sono allora le parole chiave che come un

¹⁷⁶ R. Canudo, *L’arte plastica in Francia*, cit., pp. 55-56.

¹⁷⁷ Ivi, p. 56.

mantra ritorneranno nei testi canudiani. Per esprimere l'essenza del reale, l'arte deve "stilizzare la vita e non copiarla"; riandare al punto di partenza di quel percorso involutivo e circolare dal "canone" al "ritratto", che qui viene teorizzato per poi essere oggetto di approfondimento nel successivo articolo¹⁷⁸.

L'affermazione grandissima dell'essenzialità dell'arte è tutta contenuta nell'opera di Gauguin e di Cézanne, "come tutto il Rinascimento (il vero e non quello della scuola, quello del '300) è contenuto nell'opera di Duccio, Cimabue, Giotto, Piero della Francesca"¹⁷⁹. L'istituzione di questo rapporto privilegiato tra i nuovi primitivi e i modelli arcaici non è un caso isolato. Altrove si va dal paragone tra un autoritratto di Gauguin e un affresco di Paolo Uccello all'accostamento tra le pitture parietali di René Piot e i lavori di Beato Angelico e di Benozzo Gozzoli¹⁸⁰.

Volendo superare l'impressionismo, di cui indovina i limiti e le antinomie, Canudo reputa che sia opportuno recuperare l'esempio dell'arte medievale italiana. Una linea teorica che rivela non poche consonanze con il contemporaneo pensiero di Soffici, con cui ormai dal 1905 non correva più buon sangue. Nel giugno 1908, esce sulla stessa "Vita d'arte" un saggio dell'artista toscano su Cézanne, che mostra alcuni punti di contatto con gli interventi canudiani, oltre che con un testo edito da Maurice Denis su "L'Occident" nel settembre 1907 e con i *souvenirs* pubblicati da Émile Bernard sul "Mercure de France" nell'ottobre dello stesso anno¹⁸¹.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ Cfr. R. Canudo, *Esposizioni riassuntive*, in "Vita d'arte", a. I, vol. I, n. 2, febbraio 1908, p. 129; Id., *Salon d'Automne*, in "Vita d'arte", a. I, vol. II, n. 12, dicembre 1908, p. 252.

¹⁸¹ Cfr. A. Soffici, *Paul Cézanne*, in "Vita d'arte", a. I, v. I, n. 6, giugno 1908, pp. 320-331; M. Denis, *Cézanne*, in "L'Occident", a. VII, t. XII, n. 70, settembre 1907, pp. 118-133; É. Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites*, in "Mercure de France", a. XVIII, t. LXIX, 1 ottobre 1907, pp. 385-404 e 16 ottobre 1907, pp. 606-627. Gli ultimi due testi sono consultabili in traduzione italiana in M. Doran, *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, cit., pp. 175-190 e pp. 53-85.

Le affinità, d'altra parte, erano state rilevate già allora. I carteggi fra Prezzolini e Papini attestano diffusamente la diffidenza del primo nei confronti di Soffici per via dell'amicizia con il pugliese e dell'assonanza poco apprezzata con le sue idee. "Perché non devo introdurre Canudo?" – domanda Prezzolini a Papini in una lettera da Firenze del 7 marzo 1908 – "Canudo ha stampato frasi che contengono le stesse sciocchezze che Soffici sostiene. Sian sue o di Soffici, non m'importa. Lo debbo ricordare. Tanto più in quanto queste sciocchezze hanno il carattere di caffè parigino proprio del teorizzare di Canudo e di Däubler"¹⁸². E aggiunge: anche l'insigne storico dell'arte statunitense Bernard Berenson "sostiene come Soffici che Cézanne è un *primitivo*. Ciò può far compagnia a Canudo"¹⁸³. Soffici, tuttavia, rivendica la paternità di siffatte idee scrivendo a sua volta a Papini che "quel mascalzone" del *Barisien* andava "vomitando tutte le briciole da lui trangugiate" alla sua tavola durante molti anni, "frullate con quelle leccate sotto quella di Sâr Péladan"¹⁸⁴.

Tralasciando questioni di precedenza, si riscontra una perfetta comunanza di intenti tra i due compatrioti, le cui vicende ruotano intorno a più di un bivio, provando ad armonizzare, non sempre in maniera pacifica, le spinte eterogenee ricevute da Francia e Italia. Nei loro scritti si registrano gli umori del grande dibattito sul primitivismo al tempo sorto in entrambi i Paesi, con una differenza: mentre in Francia la ricerca di forme primigenie prendeva le mosse dalle influenze che le culture primitive extra-occidentali stavano avendo sul continente europeo, in Italia – e soprattutto in area toscana – scaturiva da una "regressione autogena"¹⁸⁵ che affondava le sue radici nella tradizione autoctona dal Duecento al primo Quattrocento. Tuttavia, vale per entrambi l'idea che l'arte nuova debba

¹⁸² G. Prezzolini, lettera a Papini da Firenze del 7 marzo 1908, in G. Papini, G. Prezzolini, *Storia di un'amicizia 1909-1924*, a cura e con introduzione di G. Prezzolini, Firenze, Vallecchi, 1966, p. 183.

¹⁸³ Ivi, p. 184.

¹⁸⁴ G. Papini, A. Soffici, *Carteggio*, vol. I, 1903-1908, Dal "Leonardo" a "La Voce", a cura di M. Richter, Roma-Fiesole, Edizioni di Storia e Letteratura-Fondazione Primo Conti, 1991, p. 243.

¹⁸⁵ G. Virelli, *Prefazione*, in AA.VV., *Aspetti del Primitivismo in Italia*, Bologna, Dipartimento delle arti visive, performative, mediali, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, 2015, p. 6.

risalire alle fonti prerinascimentali italiane soltanto dopo averle passate al setaccio delle più recenti esperienze francesi.

Non meno importante, inoltre, è il fatto che l'infatuazione per il Medioevo e il disprezzo del Rinascimento, durante il quale il trionfo del mestiere aveva reso abile la mano e ottuso il cervello, sia un motivo di sintonia anche con Apollinaire, tanto più che, come afferma Jannini, l'obiettivo principale della contestazione cubista sarà proprio l'estetica rinascimentale¹⁸⁶.

A distanza di un mese dalla prima apparizione su "Vita d'arte", Canudo pubblica un secondo pezzo, anch'esso riservato a una mostra organizzata alla Bernheim Jeune, questa volta per iniziativa di Louis Vauxcelles, dedicata ai *Portraits d'hommes* (16 dicembre 1907-4 gennaio 1908) e contenente "un valore di lezione estetica importantissimo". Per la prima volta, si ha una messa a fuoco sui tre solitari giganti dell'ultima decade del XIX secolo. L'autore, che reputava le riviste come una sorta di campo di battaglia per l'affermazione del nuovo modo di fare arte, difende a spada tratta il pronunciamento antinaturalistico iniziato con Cézanne, Van Gogh e Gauguin: "Ma quanto cammino ancora, e quanto lungo e aspro, affinché il pubblico comprenda la potenza gigantesca" e la "tecnica sommaria di linee e di colori" di Cézanne; "pochi si sono fermati gravemente dinnanzi" a Gauguin; "pochi hanno guardato con occhi di meraviglia le qualità grandi [...] dello stranissimo Vincent Van Gogh"¹⁸⁷.

A quest'ultimo – uno dei rarissimi artisti moderni a essere "immenso perché [...] ha nell'anima accesa di febbre tutto il colore della natura"¹⁸⁸ – è consacrata la consueta corrispondenza da Parigi apparsa nel terzo numero della rivista, accompagnato dal saggio sulla *Torre del Lavoro e della Volontà* di Auguste Rodin, del quale lo scrittore è amico intimo e fervido ammiratore per la

¹⁸⁶ Cfr. R. Canudo, *Le Mouvement artistique à l'étranger. Italie*, in "L'art et les Artistes", a. VII, n. 74, maggio 1911, p. 91; P.A. Jannini, *Le avanguardie letterarie nell'idea critica di Guillaume Apollinaire* (1971), Roma, Bulzoni, 1979 (2^a ed.), p. 115.

¹⁸⁷ R. Canudo, *Esposizioni riassuntive*, cit., p. 129.

¹⁸⁸ R. Canudo, *Vincent Van Gogh*, in "Vita d'arte", a. I, vol. I, n. 3, marzo 1908, p. 189.

capacità di *stilizzare* la vita, al pari di Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Picasso, e Matisse, come lui “incomparabili astrattori”¹⁸⁹.

L'artista olandese appartiene, insieme a Cézanne e Gauguin, alla “triade dei grandi Primitivi nuovi”¹⁹⁰. A ognuno, però, i suoi meriti: né Cézanne né Gauguin attingono alla “potenza di colore di Vincent”, così come costui è “inferiore al primo per la vastità della visione georgica e umana”, al secondo “per la straordinaria sintesi delle linee di ogni organismo formale, cosa o persona, ridotto al tipo rudimentale, alla sua pura e semplice rappresentazione essenziale”¹⁹¹. Di Van Gogh elogia, dunque, il senso dionisiaco del colore, la “tecnica rude” che impastava strati corposi di colori carichi e puri, privi di passaggi tonali; di Cézanne si limita in questa occasione a segnalare la potenza attraente e sconcertante delle sue scene in cui l'essere umano è immerso nella natura, ma tre mesi più tardi riconoscerà in lui “l'apostolo della visione ‘totale’ dell'essere, della rappresentazione ‘cilindrica e sferica’ di ogni soggetto”; di Gauguin rileva la scarnificazione del linguaggio¹⁹².

Canudo mette in risalto il valore di novità dell'arte dei tre pittori, la loro lontananza dalla tradizione ottocentesca, situandoli nell'alveo dei primitivi, che i critici andavano scoprendo insieme agli artisti che li assumeranno come modelli. Ad accomunarli è l'assenza di un precetto estetico che possa ingabbiarne a priori l'espressione. Distanti da “preoccupazioni ideologiche”, essi hanno “una volontà nuova, che è pittorica”. La natura nelle loro visioni è nuda, “semplificata sino allo *essenziale*”, poiché la modalità di rappresentazione riduttiva e simbolica dell'arte primitiva li influenza¹⁹³. Sull'esempio dell'“arte superba dei Negri” i moderni pittori francesi “non copiano l'uomo ma affermano [...] l'*idea-uomo*,

¹⁸⁹ R. Canudo, *La Torre del lavoro e della volontà di Augusto Rodin*, in “Vita d'arte”, a. I, vol. I, n. 3, marzo 1908, p. 163.

¹⁹⁰ R. Canudo, *Vincent Van Gogh*, cit., p. 189.

¹⁹¹ Ivi, p. 191.

¹⁹² R. Canudo, *Salon des artistes indépendants*, cit., p. 344.

¹⁹³ R. Canudo, *Vincent Van Gogh*, cit., p. 190.

con ingenuo e commovente orgoglio”, dichiara Canudo estendendo il discorso alla propria contemporaneità¹⁹⁴.

È evidente la sensibilità con cui l’autore recepisce gli stimoli provenienti da un ambiente culturale in cui stavano prendendo forma idee che saranno definite cubiste. Prima fra tutte, quella di un realismo concettuale che opera una trasposizione in chiave di equivalenza e non di simulazione della realtà osservata. Cézanne, Van Gogh e Gauguin infrangono le assodate convenzioni dell’illusionismo, affermando il diritto dell’artista alla *deformazione*, presto divenuta la parola d’ordine di tutta una generazione¹⁹⁵.

Quando i tre artisti ancora vivevano e operavano in una relativa oscurità, la prima linea dell’avanguardia parigina era dominata dai divisionisti di Paul Signac e dai Nabis capeggiati da Maurice Denis. Era stato quest’ultimo, nel 1904, in un importante saggio intitolato *De la Gaucherie des Primitifs*, relativo alla *Exposition des Primitifs français* (12 aprile-14 luglio) allora allestita al Louvre, a vedere in loro dei “deformatori”. Associando l’idea di “gaucherie” e di “primitif”, aveva sottolineato che il primitivismo, in quanto ritorno alle origini, comportava l’abolizione delle convenzioni linguistiche ereditate. Le conseguenti distorsioni formali erano, dunque, indice e garanzia di originarietà.

Seguitando nelle sue riflessioni, edificanti per i futuri commentatori del cubismo, spiegava che l’artista primitivo ritraeva gli oggetti in base alla nozione posseduta, a prescindere dall’immagine che gli si offriva alla vista, con effetti di alterazione che derivavano dall’isolamento della sola qualità costitutiva delle cose, indipendentemente da ogni giudizio estetico¹⁹⁶.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Cfr. R. Canudo, *L’Art Cérébriste*, in “Le Figaro”, s. III, a. LX, n. 40, 9 febbraio 1914, p. 2. Si veda anche il saggio *La deformazione nella pittura*, in “Lacerba”, a. III, n. 6, 15 marzo 1914, p. 93, in cui Carrà, riferendosi alla poetica futurista, sostiene che il merito specifico dell’arte contemporanea sta nell’aver introdotto l’“elemento deformazione” come “fattore dominante” nella costruzione del quadro.

¹⁹⁶ Cfr. M. Denis, *De la Gaucherie des Primitifs*, in “Les arts de la vie”, a. I, vol. II, luglio 1904, pp. 11-18.

Queste conclusioni saranno significativamente riprese soprattutto nel corso del 1912, anno in cui l'articolo viene ripubblicato all'interno del volume *Théories*, offrendo il primo, determinante, contributo teorico alla possibilità di un confronto tra la nuova pittura e l'arte dei primitivi, ai quali è attribuito il merito di aver compreso lo straordinario e puro principio di plasmare le cose così come le si pensano. A dimostrarne la diffusione, Apollinaire e Raynal, faranno a esso riferimento nel tentativo di addurre ragioni a una ricerca che si veniva sempre più definendo come riferita a una realtà di *concezione* e non di *visione*.

3.3.5 *C'est fou*: l'arte negra al Salon des Artistes Indépendants

Intorno a questo pensiero si apre il successivo articolo di Canudo, consacrato alla ventiquattresima edizione del Salon des Artistes Indépendants, la “parte, ribelle perché giovane o perché troppo nuova, della falange estetica contemporanea” che ha accolto “in mezzo a qualche migliaia di cose laide, o sciocche o vane, o presuntuose, o inutili, qualche decina di tele che rappresentano una volontà nuova e indicano una grande speranza”¹⁹⁷.

La piccola sala VIII, che Louis Vauxcelles il 20 marzo aveva definito sul “Gil Blas” “l'antre redouté des fauves”, contiene la più piena lezione dell'arte pittorica contemporanea¹⁹⁸. Al suo interno, “l'Arte negra’ [...], l'arte la più volontariamente selvaggia e la più saviamente primitiva che si possa immaginare, ha trionfato”¹⁹⁹. Ed è un trionfo di pazzi: “*c'est fou*”, ripetevano con disprezzo i

¹⁹⁷ R. Canudo, *Salon des Artistes Indépendants*, in “Vita d'arte”, a. I, vol. I, n. 6, giugno 1908, p. 343.

¹⁹⁸ Cfr. L. Vauxcelles, *Le Salon des Indépendants*, in “Gil Blas”, a. XXIX, n. 10373, 20 marzo 1908, p. 2. Al critico si deve la famosa denominazione del gruppo capeggiato da Matisse, Derain e Vlaminck, proposta nella recensione al Salon d'Automne del 1905 e diventata di uso corrente nel 1907, quando il gruppo iniziava a dissolversi. Cfr. Id., *Le Salon d'Automne*, in “Gil Blas”, a. XVII, n. 9500, suppl., 17 ottobre 1905, non pag.

¹⁹⁹ R. Canudo, *Salon des Artistes Indépendants*, cit., p. 343.

visitatori entrandovi, poiché pazzi sono gli alienati dalla società, coloro che spezzano i legami che tengono normalmente avvinti alla collettività.

La ricerca dei *fauves* muoveva dall'imprecazione di Cézanne “contro l'occhio fotografico, contro la riproduzione servile dei dettagli superficiali dei corpi”, e si ispirava “alla sovranità assoluta dell'astrazione artistica dei Negri”²⁰⁰. Il pronunciamento antinaturalistico, iniziato dalla “grande trinità moderna pittorica” e portato alla deriva dal simbolismo, ricevette sistematica misura con l'attenzione dedicata dai *fauves* a questioni specificatamente pittoriche. Maurice Denis, al quale si deve ancora nel 1890 la celebre frase per cui il quadro è “una superficie piana ricoperta di colori accostati secondo un certo ordine”, da porsi sulla linea perseguita dai *fauves*, così sintetizzava nel 1905 il senso di tale tendenza: “è la pittura al di là di ogni contingenza, la pittura in sé, l'atto puro di dipingere”²⁰¹.

Canudo comprende, a tal proposito, che i cambiamenti che stavano intervenendo nella pittura del suo tempo potevano essere condensati nell'idea di astrazione, su cui *L'enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques* di Charles Morice, apparsa in concomitanza con l'emergenza del *fauvisme*, aveva concentrato il dibattito²⁰². L'intento del gruppo riunitosi intorno a Matisse era, infatti, quello di mettere in chiaro l'autosufficienza della pittura, riesaminandone i mezzi elementari ed esplorandone le potenzialità espressive. Tale principio “anima il dogma della più grande stilizzazione delle linee per esprimere la più grande astrazione sulla rappresentazione moderna della vita plastica”²⁰³.

Tornando quindi alla mostra autunnale, i due “neo-maestri” che emergono sono Émile-Othon Friesz e André Derain. La loro arte propone un’“astrazione schematica”: “il cicaleccio dei dettagli è abolito” così da ridurre l'essere umano

²⁰⁰ Ivi, pp. 343-344.

²⁰¹ G. Roque, *Che cos'è l'arte astratta? Una storia dell'astrazione in pittura (1860-1960)*, Roma, Donzelli, 2004, p. 42.

²⁰² Cfr. C. Morice, *Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques*, in “*Mercure de France*”, a. XVI, t. LVI, 1 agosto 1905, pp. 346-359.

²⁰³ R. Canudo, *Salon des Artistes Indépendants*, cit., p. 344.

“alla linea essenziale” e da rivelare la natura “in essenza e non in apparenza”. Solo in questo modo, si può esprimere “un aspetto geometrico dell’eternità antropomorfa, sentimentale e plastica”. Friesz compone meravigliosamente, ma Derain soprattutto è da lodare per le sue donne a grandezza naturale, concepite “secondo una norma di linee diritte, di matematica lineare” che rievoca “enormi blocchi di legno rozzamente tagliati”. Un’astrazione che non dimentica la visione profonda dell’arte negra e la stilizzazione geometrica egizia. Ma la struttura delle sue opere, il colore, l’espressione “al tempo stesso terribile, fatale, tipica e fascinosa delle sue facce, mostra quanto questo primitivo sia moderno, e quanto il senso della decorazione sia in lui modernamente ammirevole”.

I loro nomi compaiono a fianco di quelli di Marie Laurencin, Braque e Van Dongen. Ma come non ricordare Matisse e Picasso, che, pur assenti al Salon, sono “i più grandi pittori della nuova estetica”, “artisti in sintesi” come già lo fu Rodin. A collegarli tutti è l’emancipazione dalla riproduzione servile della realtà e al tempo stesso dalle ingerenze della letteratura; la fascinazione formale per l’arte negra che “impone un’astrazione profonda”; l’interesse per le “leggi supreme della realizzazione plastica”²⁰⁴.

Canudo si fa, quindi, fautore della riduzione ai minimi termini promossa da Matisse e dai suoi compagni di strada, ma, riconoscendone le derivazioni, ammette anche che il *fauvisme*, nel complesso, non segna un deciso avanzamento rispetto ad alcune innovazioni anteriori, quali il *pointillisme* attenuato di Signac, i risultati espressivi ottenuti da Van Gogh con il colore esasperato e la pennellata impaziente, l’accento decorativo introdotto da Gauguin. Nella sua rapida manifestazione, fu, piuttosto, la fase parossistica e conclusiva della pittura post-impressionista.

Alla data dell’articolo, i *fauves* stavano già prendendo strade diverse, mentre la poetica del cubismo cominciava a imporsi e l’attenzione di Canudo a spostarsi nella direzione indicata da Picasso, che nell’orbita del gruppo selvaggio aveva inizialmente gravitato. In un testo dal taglio teorico, che mirava a definire i

²⁰⁴ Ivi, pp. 344-345.

punti fermi della nuova arte, vi è, infatti, un'unica descrizione di un'opera – significativamente oggi non più visibile e, per questo motivo, oggetto di un breve approfondimento. Lo scrittore si lascia andare a un apprezzamento quasi sentimentale di “un vecchio magro, color di bronzo pallido, che cammina in una campagna livida e porta sul dorso un cesto di fiori smaglianti multicolori”. È un mendicante di Picasso, che egli ha “sempre nello spirito” perché “il pathos del contrasto tra il lividore della carne sofferente e dell'aria, e la vivacità rigogliosa dei fiori, è tutto pittorico”²⁰⁵.

Da una ricerca condotta per il presente studio e coadiuvata dalla Fundación Picasso di Málaga, è emerso un importante riscontro. L'opera cara a Canudo sembrerebbe essere, con buona probabilità, “il più grande e suggestivo” dipinto eseguito dal pittore prima della sua partenza da Barcellona, nell'aprile del 1904, o tutt'al più nei suoi primi mesi al Bateau-Lavoir, dove Fernande Olivier ebbe modo di vederlo la prima volta che vi si recò²⁰⁶.

Una tela mi colpì più delle altre. [...] uno storpio, appoggiato alla sua stampella, porta sulla schiena un canestro pieno di fiori. Tutto era blu, sia l'uomo che il fondo, tutto tranne i fiori dalle tonalità fresche e brillanti. L'uomo era emaciato, scarno, miserabile e il suo sguardo diceva tutta la sua pietosa rassegnazione. Insieme bizzarro, tenero, infinitamente triste, rivelava una rinuncia definitiva, un appello doloroso a tutta la pietà umana²⁰⁷.

Così la compagna del pittore ricorda, nel 1933, il contenuto e la fattura di *Mendicante con cesto di fiori*, oggi visibile soltanto attraverso le radiografie eseguite nel 1997 sul quadro del 1906 intitolato *La Coiffure*. Al di sotto dell'intima scena attuale, ruotata di 180 gradi, sono stati individuati tre dipinti

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ J. Richardson, *Picasso 1881-1906*, con la collaborazione di M. McCully, traduzione di S. Demichele, B. Draghi, Milano, Leonardo, 1991, p. 309.

²⁰⁷ F. Olivier, *Picasso e i suoi amici*, prefazione di E. Coen, traduzione di M. Baiocchi, Roma, Donzelli, 2012, p. 13.

finiti e due frammentari, riprodotti sulla stessa tela di grandi dimensioni (174,9 x 99,7 cm) per via di ristrettezze economiche e tutti basati su disegni realizzati tra il 1902 e il 1906. L'opera di nostro interesse occupa il secondo strato e deriva dal disegno a inchiostro del 1904 *Mendicante con gruccia*, la cui somiglianza risiede nella figura, seppure il cesto che trasporta non sia ricolmo di fiori²⁰⁸.

Al di là della curiosità che può suscitare la corretta associazione della descrizione di Canudo a un'opera fino a oggi, a quanto risulta dai nostri riferimenti, immaginabile soltanto attraverso le parole di Fernande Olivier, vi è un altro motivo di interesse e riguarda la datazione del primo incontro tra lo scrittore e Picasso. Il terzo dipinto – soprastante *Mendicante con cesto di fiori* e sottostante l'attuale *Coiffure* – è un giocoliere riconducibile a un disegno del 24 dicembre 1905. La corrispondenza superstite tra Canudo e il malagueño inizia il 16 marzo dello stesso anno e si interrompe il 15 del mese seguente, per poi riprendere nel 1908. Le vicende che riguardano questo dipinto, tuttavia, confermano un incontro presso l'atelier del pittore entro la fine dell'anno.

L'interesse per Picasso è confermato nella successiva recensione al Salon d'Automne del 1908, in cui è presente un rapido accenno al fenomeno del primitivismo tribale praticato dall'avanguardia francese che, marcando una netta separazione dalle ricerche impressioniste e dimenticando la scienza scolastica, tende “alla soppressione completa dei giuochi di luce, tanto quanto alla contraffazione caricaturale delle forme”²⁰⁹.

Da un ribaltamento in chiave negativa degli apprezzamenti rivolti alla “giovanissima scuola dell'arte negra”²¹⁰, scaturisce l'articolo con cui Canudo termina la sua collaborazione a “Vita d'arte”, mettendo fine anche alla nostra escursione attraverso la rivista italiana. La serie dei suoi interventi si chiude con

²⁰⁸ Cfr. L. Belloli, *Lost Paintings beneath Picasso's La Coiffure*, in “Metropolitan Museum Journal”, vol. XL, 2005, pp. 151-161; G. Tinterow, S. A. Stein (a cura di), *Picasso in The Metropolitan Museum of Art*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 27 aprile-1 agosto 2010), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2010.

²⁰⁹ R. Canudo, *Salon d'Automne*, in “Vita d'arte”, cit., p. 252.

²¹⁰ *Ibidem*.

un affondo nel padiglione finlandese al Salon d'Automne del 1909, in cui vengono criticati i nordici “ardenti dinanzi alla natura la più crudemente ‘reale’”, che copiano senza interpretarla esteticamente, “cioè senza nessuna volontà di astrazione pensosa e di stilizzazione espressiva”. L'eccesso di fedeltà al reale è condannato come “un difetto assoluto di buon gusto”, tanto più che manca il senso del colore che da mezzo secolo circa fa disdegnare ai pittori francesi “un pensiero che s'imponga alla pittura [...] per far scaturire dalla pittura stessa [...] la rivelazione di un'armonia plastica”²¹¹. La vita interiore sfugge alla volontà dei pittori finlandesi, fermi alla superficie della vita. È tempo che a dominare la scena artistica siano i cubisti, con l'apporto dei futuristi.

²¹¹ R. Canudo, *L'Arte Finlandese al "Salon d'Automne"*, in “Vita d'arte”, a. II, vol. III, n. 13, 21 gennaio 1909, p. 41.

PARTE II

Verso un'avanguardia totale

Agli inizi del Novecento, il secolo suona le note ancora dissonanti di un'unica, grandiosa sinfonia. Nell'arco di due decenni scarsi, la scena artistica, in principio occupata dal *fauvisme*, si trova quasi improvvisamente dominata dal cubismo, percorsa dal futurismo, attraversata dai brevi bagliori del simultaneismo e pronta ad alimentare i più durevoli contributi del dadaismo e del surrealismo. Alle sue soglie si affaccerà Canudo, scomparso nel novembre del 1923, poco prima di poter scoprire la consonanza di alcuni suoi ideali con le poetiche dell'onirismo moderno¹.

In mezzo a questo panorama composito, tuttavia, lo scrittore ha modo di rivelare la virtù della propria incoerenza. Non si limita ad aderire a un partito, professa una politica di incontri più che di opposizioni. E ciò vale per gli intellettuali, per i movimenti, per le estetiche. Il suo pulpito è la stampa: dall'incarico redazionale a "L'Europe Artiste" e a "La Plume", alla direzione della rubrica italiana al "Mercure de France" e a "L'Art et les Artistes", alla fondazione di "Montjoie!" e de "La Gazette des Sept Arts". Sono le riviste il luogo attorno a cui egli concentra l'élite culturale parigina, promuovendo idee, dibattiti e attività.

La sua partecipazione alla stagione delle avanguardie si articola in tre fasi, due delle quali procedono pressoché parallele, in un rapporto di alterna fortuna, mentre l'ultima emerge come il compimento di un percorso intellettuale di primo acchito incongruente per via della combinazione scomposta di elementi discordi, ma, a una più attenta analisi, rivelatore di un'interna, ostinata, coerenza. Insieme,

¹ Per un approfondimento, si rimanda a G. Dotoli, *Art, folie, éros, psychiatrie et liberté. Ricciotto Canudo, pré-surréaliste et précurseur de Bataille et Foucault*, Paris, Hermann, 2016.

queste tre fasi, pur ribellandosi a una rigida consequenzialità, compongono una trilogia sulle dinamiche dell'arte primonovecentesca, interpretate da una prospettiva rigorosamente francocentrica.

La prima fase, che prende avvio nel 1905, per manifestarsi compiutamente dal 1908 al 1914, coincide con il sostegno accordato inizialmente a Picasso e poi al cubismo, soprattutto nelle sue diramazioni essoteriche considerate l'espressione più piena della moderna cultura francese. Riemerso dalle atmosfere vaporose del simbolismo di fine secolo, Canudo è pronto a muoversi nella direzione dei *pittori costruttori* e, più in generale, di una generazione intellettuale che, pur rimanendo vicino al reale, pretende di organizzarlo, elaborarlo, attraverso l'intervento efficace della coscienza: costruzione, astrazione, sintesi. Inizia così, insieme ad Apollinaire, una campagna di promozione dell'avventura cubista, fondata sui principi cardine della funzionalità dell'opera d'arte, della purezza della pittura, della sua tendenza alla musicalità – *escamotage* in quegli anni per un linguaggio che aspira a essere anti-mimetico.

La seconda fase, che cronologicamente coincide con la prima, affiorando o inabissandosi a seconda delle tensioni e delle opportunità, corrisponde alla sua prolungata “tentazione futurista”². Incuriosito dai gesti fieri e anarcoidi della frangia italiana e dall'espansione linguistica affine alla sua ricerca di un'espressione artistica totale, Canudo rilascia alle pagine dei giornali francesi brevi, ma acuti e tempestivi, commenti sulle conquiste di Marinetti e del suo manipolo di goliardiche reclute. Trapela così la volontà di partecipazione a un movimento più ampio dello spirito, spinto oltre i confini della pittura chiusa in se stessa dei cubisti. È proprio grazie a questa ambigua e stridente relazione tra la viscerale difesa della cultura francese e il bisogno istintivo di aprirsi a qualsiasi novità artistica che egli riesce a sottrarsi al vincolo della fedeltà a un'unica ideologia per essere l'amante disinvolto di più propaggini dell'avanguardia.

Nella terza fase, sintetica, i tentativi di convogliare le declinazioni internazionali dell'avanguardia in un unico contenitore sfociano, tra il 1914 e il 1920, nell'elaborazione di una propria formula: il cerebrismo. Si tratta per

² P.A. Jannini, *Le avanguardie letterarie nell'idea critica di Apollinaire*, cit., p. 127.

Canudo di ricondurre la ricerca costruttiva dell'esperienza francese e la contaminazione linguistica della proposta italiana nella struttura ordinata di una dottrina inglobante; l'atomismo culturale in una totalità onnicomprensiva, capace di ospitare la molteplicità e il divenire caratteristici della modernità.

In quest'epoca di apparente scissione, si assiste all'emergere di singoli orientamenti letterari e artistici, di scuole, movimenti e campagne isolate che occultano il moto unitario di una stagione culturale. La missione di Canudo, il modo in cui egli intende sostituire alla percezione del pulviscolo il pensiero della totalità, è proprio il superamento della scissione. Sia sul piano linguistico, con la creazione di un'arte totale, sia sul piano culturale, con la sublimazione di tutte le tendenze in una formula unitaria che viva di esse.

Senza lasciarsi sopraffare da una tentazione schematica, si possono a posteriori considerare queste tre fasi – un primo momento di positiva fiducia nell'autoreferenzialità lirica della pittura francese, la deviazione a favore del sublime ibrido delle arti di marca italiana, il ricongiungimento delle due opposte spinte all'apice di un processo iniziato quarant'anni prima, a partire dall'ultimo ventennio dell'Ottocento – come momenti di una stessa aspirazione culturale alla sintesi delle novità più attuali, radicate nel terreno maturo della Storia.

Capitolo 4

Militanza cubista

Dal punto di vista di Canudo, “che è quello di un’epoca febbrile in via di formazione, scrivere non è necessario, è necessario creare”¹. Alla luce di questa massima, si spiega il sostegno da lui accordato al cubismo, consistente nella promozione di un intenso dibattito teorico a cui partecipa in veste principalmente di *entrepreneur*. Se, infatti, un interesse critico verso l’avanguardia francese viene da lui espresso a partire dal 1908 sotto forma di brevissimi accenni alla presenza di Picasso e di Braque alle mostre più importanti del panorama parigino, ancora dominate dalle atmosfere vibranti degli impressionisti e dalla violenza coloristica dei *fauves*, tuttavia gli interventi testuali non bastano a rendere conto del rapporto intrattenuto con il movimento cubista e con i suoi maggiori esponenti. Nemmeno le lettere inviate dallo scrittore a Picasso tra il 1905 e il 1923, pur così preziose nel testimoniare una familiarità strettasi nel tempo, sono il luogo in cui cercare indizi di carattere estetico, tanto più che risultano ignote le risposte del pittore².

La sua adesione si manifesta semmai attraverso quell’intensa attività editoriale e aggregativa che rappresenta la sua maggiore occupazione a partire dal 1905 e che, parlando di cubismo e dei suoi prodromi, si concentra ne “La Plume”, da lui diretta durante il suo unico anno di vita dalla fusione con “L’Europe Artiste”, e soprattutto in “Montjoie!”, tenuta in vita per un intenso biennio dai contributi di una pingue schiera di artisti e letterati. Se la prima

¹ R. Canudo, *Les Théâtres*, in “La Phalange”, a. IV, n. 34, 20 aprile 1909, p. 922. Di seguito la citazione in lingua originale: “qui est celui d’une époque fiévreuse en formation, écrire n’est pas nécessaire, créer est nécessaire”.

² Si tratta di 31 lettere inviate da Canudo a Picasso tra il 1905 e il 1923. Conservate negli archivi del Musée Picasso a Parigi e tuttora inedite, sono commentate e trascritte in appendice.

rivista rientra nel presente discorso soltanto per il coinvolgimento diretto di Apollinaire, che vi pubblica il 15 maggio 1905 un importante articolo su Picasso, la seconda, tra il 1913 e il 1914, svolge un ruolo assai rilevante nel coordinamento di un'intera cerchia di intellettuali a vario titolo coinvolti nella divulgazione di un'arte non mimetica e ormai, in quel torno di tempo, approdata al massimo livello di ermeticità, se di astrazione è inesatto parlare.

Sono gli anni in cui il travaglio del mondo letterario sapientemente raccontato da Décaudin raggiunge la massima esasperazione, mentre le arti si mettono all'affannosa ricerca di una via di fuga dalle ripetizioni accademiche delle formule impressioniste, aprendo le molteplici strade della modernità³. La competizione per la definizione di nuovi valori artistici si protrae a suon di movimenti, che nella pittoresca fantasia dei loro appellativi celano il più smodato individualismo, e di manifesti affidati alle pagine delle riviste che propagano questo rinnovamento. Pubblicazioni quali "Montjoie!", "Les Soirées de Paris", "Poème et Drame", che sono il campo su cui si gioca la partita dell'avanguardia, restituiscono con immediatezza l'ardore delle sperimentazioni che rende così sorprendente questa stagione dell'arte.

Per l'insieme dei collaboratori, tra le personalità più rappresentative della cultura dell'*avant-guerre*, da Apollinaire a Cendrars, da Gleizes a Léger e Salmon, "Montjoie!" si situa al centro del dibattito intellettuale più progredito. Come riconosciuto da André Billy, che riserva un capitolo del suo libro *L'Époque Contemporaine. 1905-1930* a oltre trecento "petites revues", la creatura canadiana è tra le circa quaranta più memorabili⁴. Alle sue vicissitudini editoriali si è dedicata Anna Paola Mossetto Campra, sviluppando una ricerca dettagliata che non necessita di ulteriore approfondimento⁵. Pertanto l'analisi che segue, individuando in "Montjoie!" il principale strumento attraverso cui

³ Cfr. M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960.

⁴ A. Billy, *L'Époque Contemporaine. 1905-1930*, Paris, Tallandier, 1956, p. 125, cit. in A.P. Mossetto Campra, "Montjoie!" *ou la ronde de formes et des rythmes*, Fasano, Grafischena, 1979, p. 47.

⁵ Cfr. A.P. Mossetto Campra, "Montjoie!" *ou la ronde de formes et des rythmes*, Fasano, Grafischena, 1979.

restituire concretamente il rapporto di Canudo con il cubismo, rimane circoscritta all'approfondimento delle rubriche *Esthétique des Arts Plastiques* e *Critique des Arts Plastiques*.

La prospettiva da cui lo scrittore guarda alle novità sviluppate in campo pittorico è fortemente connotata da tre costanti del suo pensiero, che ritornano prepotentemente nell'ambito dell'esperienza cubista, fornendoci le coordinate attraverso le quali arginare un discorso che potrebbe altrimenti imboccare molteplici sentieri. In primo luogo, l'inclinazione a riconoscere a Parigi una supremazia culturale che ne farebbe di diritto la portabandiera di ogni innovazione estetica. Un indirizzo imperialista che, come vedremo, non è in antitesi – sebbene possa sembrare paradossale – con la vivace curiosità di Canudo verso le espressioni internazionali dell'avanguardia. In secondo luogo, il tentativo di conciliare tradizione e innovazione – un binomio che sappiamo assillare la sua riflessione sin dagli esordi. Il cubismo rappresenta il centro focale della sua attività estetica tra il 1908 e il 1914 perché è l'espressione parigina dell'avanguardia che, senza proclamare scenografiche rotture, partecipa alla continuità culturale del Paese. La complessità insita nella dialettica tra passato e presente, attraverso cui si potrebbe filtrare tutta l'opera del pugliese, è così salvaguardata.

A queste due motivazioni di ordine ideologico e culturale – approccio francocentrico alla cultura e volontà di raccordo delle novità artistiche al retroterra storico –, se ne aggiunge una terza di ordine prettamente estetico. Canudo, che ha sempre invitato a un'arte astratta forgiata sul modello musicale, riconosce nella tendenza non mimetica promossa dal cubismo prima, e dall'orfismo poi, le proprie idee.

Attraverso queste tre costanti, connaturate alla sua opera e già in parte familiari, si è ricostruito l'impegno da lui votato all'avanguardia francese. In questo frangente, l'equilibrio nel rapporto, imprescindibile per lo scrittore, tra speculazione e attivismo tende verso la dimensione pratica. Ne consegue che potrà sembrare talvolta di confondere la sua voce tra le tante significative coinvolte in “Montjoie!”, poiché, nonostante i diversi timbri, è spesso la

dimensione corale a prevalere. Poiché, per dirla con Canudo, “le idee tendono ad associarsi, come gli uomini”⁶. Usando un’immagine a lui congeniale, al ruolo di solista, che gli avrebbe permesso di affermare con prepotenza vocale la sua posizione, egli preferisce il ruolo di direttore, che muove i fili di una complessa macchina orchestrale. L’impiego di una compagine ampia e articolata, per la ricchezza sonora e per la valorizzazione dei caratteri peculiari dei diversi strumenti, rende allora la rivista – fuor di metafora – uno dei mezzi espressivi più rilevanti della propaganda cubista.

4.1 “*Acta non verba*”⁷

Qualunque pensiero Canudo consegna alla scrittura evade dalla pagina per abitare il mondo dei fatti. Per quest’uomo traboccante di energia, ogni idea comporta una reazione concreta, così che ha ragione Anna Paola Mossetto Campra ad attribuirgli l’aforisma adoperato da Jean Muller e Gaston Picard per descrivere la “Nouvelle Génération”: egli, si potrebbe dire, “afferma e va fino alla fine della sua affermazione, cioè all’azione”⁸. Presso di lui la teoria si sforza di essere uno stile di vita, fatto che si compie non senza dolorose contraddizioni. A volte la sua azione si estrinseca, infatti, per l’esaltazione incontenibile della sua personalità, in un’attività dispersiva di cui vale la pena ricostruire alcuni passaggi.

È la primavera del 1905. Picasso si è definitivamente trasferito a Parigi da circa un anno e i suoi smunti e patetici personaggi fluttuano ancora in un mondo

⁶ R. Canudo, *Notre esthétique. À propos du Rossignol de Igor Strawinsky*, in “Montjoie!”, a. II, n. 4-5-6, aprile-maggio-giugno 1914, pp. 6-7. Di seguito la citazione in lingua originale: “Les idées tendent à s’associer, comme les hommes”.

⁷ R. Canudo, *Latinité*, in “Le Figaro”, s. III, a. LXVI, n. 293, 20 ottobre 1920, p. 3.

⁸ J. Muller, G. Picard, *Les Tendances présentes de la littérature française. Interviews et réponses*, Paris, Grasset, 1913, p. 1, cit. in A.P. Mossetto Campra, “*Montjoie!*” ou la ronde de formes et des rythmes, cit., p. 18. Di seguito la citazione in lingua originale: “affirme et va jusqu’au bout de son affirmation, c’est-à-dire à l’action”.

appena tinto di rosa, allorché Apollinaire – che fino ad allora non ha mai scritto di pittura e si è interessato d’arte solo incidentalmente – gli dedica per la prima volta, in aprile, un lusinghiero articolo su “La Revue Immoraliste”⁹.

Il pittore esponeva, insieme ad Albert Trachsel e Auguste Gérardin, a un’importante collettiva ospitata dal 25 febbraio al 6 marzo alla Galerie Serrurier in boulevard Haussmann. Soltanto i più accorti tra i bene informati lo avevano notato. Tra questi Canudo, che, intanto, era divenuto caporedattore della “Plume”, nata a febbraio dalla fusione con “L’Europe Artiste” sotto la direzione di Karl Boès e André Tudesq. Propugnatore di un indirizzo mediterraneo della cultura e dell’arte, sensibile a ogni forma di espressione nuova innestata sulla tradizione, voleva rendere la nuova rivista uno spazio nel quale registrare la sensibilità di un’epoca. Una delle sue prime iniziative consiste quindi nel prendere accordi con Apollinaire perché scriva nuovamente dello spagnolo sulla sua rivista.

A questo episodio rimontano le prime lettere che, dal 16 marzo di quell’anno, Canudo incomincia a scambiare con Picasso per sollecitare un incontro che non avrà subito luogo. L’articolo, comunque, non manca di apparire due mesi dopo, nel numero del 15 maggio¹⁰. Illustrato dalle riproduzioni fotografiche di cinque tele – pubblicate sotto il generico titolo di *Saltimbanques* – è il seguito del precedente intervento dedicato alle trentaquattro opere di Picasso presentate alla Galerie Serrurier.

Nei riferimenti a questa vicenda, a cui solitamente si risale per snocciolare le tappe del rapporto tra Picasso e Apollinaire, Canudo, se viene nominato, ricopre un ruolo marginale. Eppure, con un tempismo piuttosto simile al poeta, anch’egli si interessa all’arte del malagueño e poi a quella dei suoi seguaci. Soltanto che uno lo fa svolgendo una funzione critica decisiva per la storia dell’arte, l’altro fomentando, attraverso le proprie iniziative, i più importanti dibattiti dell’avanguardia. Vi è qui, dunque, il primo sintomo di un’attività editoriale che coinvolgerà Canudo in quanto coordinatore, Apollinaire in quanto

⁹ G. Apollinaire, *Picasso, peintre et dessinateur*, ora in Id., *Œuvres en prose complètes*, cit., p. 78.

¹⁰ Cfr. G. Apollinaire, *Picasso, Peintre*, in “La Plume”, a. XVII, 15 maggio 1905, pp. 478-483.

critico, Picasso in quanto oggetto delle attenzioni di una schiera di intellettuali e di artisti che si riuniscono intorno a lui propugnando un'arte concettuale capace di oltrepassare l'immediata visività.

Dopo questi due testi germinali, il poeta osserverà un lungo silenzio e tornerà a scrivere dell'opera dell'amico spagnolo solamente nel 1912, quando la sua ricerca sarà approdata ad altri lidi e nuove tendenze si affacceranno ormai all'orizzonte. Ma, durante questo periodo di indugio, la curiosità iniziale si concreta in un appassionato sodalizio destinato a scrivere la storia dell'arte contemporanea. Simili sono gli estremi temporali che definiscono il destino di Canudo: se "La Plume" favorisce l'inizio dell'amicizia con Picasso, consegnata per poco meno di vent'anni alla scrittura intima delle lettere, sarà "Montjoie!" a garantire sostegno critico e promozionale al cubismo, in particolare nelle sue varianti eretiche.

4.2 Premesse e prospettive

"Montjoie!" compare sulla scena parigina il 10 febbraio 1913, ma, al pari di numerose riviste fondate nella capitale francese alla vigilia della Prima guerra mondiale, ha una vita piuttosto limitata, non sopravvivendo alla primavera del 1914.

L'anno della sua fondazione è preceduto da un importante cambio di rotta nella storia del cubismo, giunta a un bivio. Da una parte, vi è la silenziosa e appartata ricerca di Picasso e di Braque, in cui si intromette Juan Gris a partire dal 1911, contribuendo al graduale accrescimento del "grado di noumenicità"¹¹ dell'immagine che segna il passaggio dalla prima fase, cézanniana e analitica, a quella sintetica. Dall'altra, vi sono i protagonisti dei *Salons* e dei dibattiti giornalistici, dal 1910 sottoposti a una visibilità che ne sancisce, agli occhi del pubblico e dei critici, la fama di rappresentanti effettivi ed emblematici dell'avanguardia parigina.

¹¹ R. Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, cit., p. 112.

In seguito al Salon d'Automne del 1910, che decreta il definitivo declino dell'impressionismo e il conseguente risalto di artisti che presto aderiranno al movimento cubista, come Gleizes, Metzinger e Le Fauconnier, le cui opere si trovano casualmente accostate in sale attigue, iniziano a saltare all'occhio le reciproche affinità e, per questa ragione, ricorda Gleizes nei *Souvenirs*, l'opportunità di frequentarsi, scambiare idee e adunarsi diviene "un'imperiosa esigenza"¹². È così che, coadiuvati da Apollinaire, Salmon e Allard, i tre artisti decidono di esporre per la prima volta in gruppo al ventisettesimo Salon des Indépendants, nella primavera del 1911. Questa volta, li affiancano Léger, Robert Delaunay e pochi altri pittori, tra cui Marie Laurencin, introdotta su pressione del compagno Apollinaire. La prescelta sala 41, insieme alla 42, dedicata a una retrospettiva del compianto Doganiere Rousseau, e alla 43, che accoglie Lhote, La Fresnaye, Segonzac, Luc-Albert Moreau e André Mare, determina il grande *succès de scandale* dell'evento, commisurato allo stupore che desta la scoperta improvvisa del lavoro clandestino dei giovani pittori.

Nel corso dello stesso anno, si susseguono anche la partecipazione, al di là dei confini francesi, alla mostra annuale della Société des Artistes Indépendants di Bruxelles e, pochi mesi più tardi, la presentazione nella sala VIII al Salon d'Automne, dove inizia il rapporto con Marcel Duchamp, Raymond Duchamp-Villon e Jacques Villon, che adibirà il suo atelier di Puteaux a luogo di incontro, in alternanza agli appuntamenti alla Closerie des Lilas o a Courbevoie presso Gleizes.

Grazie a loro, nel giro di pochi anni, la rivoluzione stilistica, che allora inizia ufficialmente a essere designata con il termine "cubismo", si afferma come la nuova lingua franca dell'arte a Parigi. Una lingua estremamente duttile, ricca di inflessioni dialettali, infedele alla lingua madre di Picasso e Braque, fino a questo momento ritenuti detentori della sua genuinità.

La consacrazione del movimento sopraggiunge con il *Salon de la Section d'or* del 1912, che si configura come una sorta di fragile punto di equilibrio, in

¹² A. Gleizes, *Souvenirs*, cit. in J. Golding, *Storia del cubismo 1907-1914*, traduzione di M. Chiarini, Torino, Einaudi, 1963, p. 24.

cui si intersecano i percorsi degli artisti del Salon des Indépendants del 1911 – Léger, Gleizes, Metzinger, Lhote e La Fresnaye – e del gruppo di Puteaux, rappresentato dai fratelli Duchamp e da Picabia. La mostra, inaugurata il 9 ottobre alla galleria La Boétie alla presenza di 31 artisti e di 185 opere, segna il momento di massima fortuna del cubismo e, contemporaneamente, conduce alla nascita di una sezione dissidente al suo interno, poi riconosciuta come autonoma¹³.

La posta in gioco di tale evento è stata oggetto di diverse interpretazioni: strategia di posizionamento nei confronti del cubismo ortodosso dei pittori di Rue Vignon, Picasso e Braque, in un momento di delicata transizione per la storia del movimento; produzione di un discorso esplicativo e teorico che legittimasse le nuove ricerche di fronte al pubblico e alle critiche ostili; sfida lanciata ai futuristi che avevano esposto, a febbraio, alla Galerie Bernheim-Jeune. Avvertendo la presenza aggressiva dei colleghi italiani, i cubisti ingaggiano quello che può essere definito un conflitto di paternità intorno a certi concetti, in particolare il trattamento della dimensione temporale nella rappresentazione dello spazio. Per farlo, si organizzano in un fronte comune, rappresentato dalla *Section d'or*, che, nonostante l'eterogeneità del gruppo e la profusione di stili, dimostra l'intenzione univoca di smarcarsi dalle posizioni futuriste, rivendicando la ricerca sulla simultaneità della visione e inscrivendosi nella continuità di una tradizione.

In questo senso, la risonanza mediatica è pienamente auspicata dai protagonisti della mostra, che organizzano la diffusione della rivista omonima, di cui non esce che un numero il giorno del *vernissage*, e alcune conferenze sul cubismo tenute dai suoi più ardenti paladini. L'11 ottobre è il turno di Apollinaire che, per l'occasione, prepara un intervento dal titolo *Le cubisme écartelé*, in cui affianca ai suoi artisti finora prediletti, e alla neonata

¹³ Lista dei trentuno artisti partecipanti: Agéro, Archipenko, Auclair, Duchamp, Duchamp-Villon, Dumont, Dunoyer de Segonzac, Alexandra Exter, Galanis, Gleizes, Gris, Hassenberg, La Fresnaye, Laurencin, Le Beau, Léger, Lewitska, Lhote, Marchand, Marcoussis, Marc, Metzinger, Moreau, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Tirvert, Tobeen, Valensi, Vèra, Villon, Wield. È tutt'oggi dubbia e discussa la presenza di Kupka. Si rimanda, per una panoramica dettagliata, al catalogo curato da Cécile Debray e da Françoise Lucbert, *La Section d'or 1925 1920 1912*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2000.

denominazione di cubismo, quella di orfismo, che valuta più confacente a definire quella grande parata di dissidenti che è la mostra del 1912. In contemporanea alla consacrazione pubblica del cubismo, iniziano così a circolare anche le prime voci sulla sua dissoluzione, sancita dallo stesso Apollinaire nella recensione del *Salon des Indépendants* del 1913, a cui “Montjoie!” dedica un intero fascicolo: “Se il cubismo è morto, viva il cubismo. Ha inizio il regno di Orfeo”¹⁴.

Canudo procede in parallelo, riservando il suo entusiasmo all’ideazione di uno spazio in cui accogliere idee e creazioni dello straordinario fermento artistico in atto. Se è tra i primi a considerare Picasso l’artista più influente della nuova generazione, pur continuando ad avere per lui una indefessa ammirazione, all’inizio del secondo decennio rivolge le sue preferenze a quelle tendenze, diverse nel carattere, che si stavano muovendo in contemporanea verso i territori del non figurativo. Al punto che “Montjoie!”, come afferma Virginia Spate nel suo ampio studio dedicato all’orfismo, arrivò a essere considerata l’organo di stampa ufficiale di questa nuova corrente nella sua declinazione più modaiola e decorativa.

Come “‘Vers et Prose’ aveva i suoi martedì; ‘La Biche’ i suoi giovedì; ‘Les Loups’ i suoi sabato”, “Montjoie!”, nel suo secondo anno di vita, inizia ad avere i suoi “*lundis*”¹⁵. Ogni lunedì pomeriggio, dalle cinque alle sette, si raduna intorno a Canudo “il piccolo e valoroso stato maggiore della letteratura, della musica e della pittura d’estrema avanguardia”¹⁶. A queste riunioni settimanali, con una felice espressione definite “*galeries vivantes*”, si incontrano i più validi rappresentanti della cultura: i poeti e i critici, Apollinaire, Barzun, Mercereau,

¹⁴ G. Apollinaire, *Le Salon des Indépendants*, in “Montjoie!”, a. I, n. 4, 29 marzo 1913, p. 7. Di seguito la citazione in lingua originale: “Si le cubisme est mort, vive le cubisme! Le règne d’Orphée commence”. L’articolo è la parte conclusiva della recensione iniziata il mese stesso nel supplemento al n. 3, pp. 1-4.

¹⁵ Les Treize, *La Boîte aux Lettres*, in “L’Intransigeant”, a. XXXIII, n. 11945, 29 marzo 1913, p. 2. Di seguito la citazione in lingua originale: “‘Vers et Prose’ avait ses mardis; ‘La Biche’ ses jeudis; ‘Les Loups’ leurs samedis. ‘Montjoie!’ a maintenant ses lundis”.

¹⁶ A. Warnod, *Petit Nouvelles des Lettres et des Arts*, in “Comœdia”, 15 maggio 1913, p. 4. Di seguito la citazione in lingua originale: “Tous les lundis de 5 à 7 se regroupe autour de Canudo le petit et vaillant état-major de la littérature, de la musique, de la peinture d’extrême avant-garde”.

Allard, Cendrars; i compositori, Stravinskij e Satie; gli artisti, Gleizes, Léger, Delaunay, Chagall, Villon, Duchamp-Villon, Morgan Russell, Larionov e Gončarova. La “petite phalange parisienne” degli inizi si amplia in qualche mese fino a diventare un cenacolo cospicuo¹⁷. “Raramente si sono potuti riunire così tanti artisti d’avanguardia, i maestri di domani”¹⁸, come al *grenier* “Montjoie!” al 38 della Chaussée d’Antin, “dove i letterati discutono di pittura, dove i pittori parlano di musica con Strawinski, dove ci sono disegni di Rodin e dei cubisti appesi ai muri”¹⁹.

Tra le riunioni che si sono potute datare con certezza attraverso le notizie reperite sui quotidiani, le seguenti sono quelle dedicate in maniera specifica alle arti visive, tenendo conto del carattere fondamentalmente intermediale della rivista: 19 gennaio 1914, presentazione di bozzetti di scene realizzati dal pittore Giuseppe Cominetti per il *Théâtre Montjoie!*, immaginato da Canudo come il luogo in cui “pittori, musicisti e scrittori d’estrema sinistra lavoreranno insieme”²⁰; 26 gennaio, esposizione dei progetti ad opera di Luc-Albert Moreau, Dunoyer de Segonzac e Valentine Gross per i costumi destinati al *Théâtre Montjoie!* e declamazione di poesie di Mallarmé e Baudelaire da parte di Louise Marion e Marcelle Schmitt; 16 febbraio, mostra delle opere del pittore azteco Macario Espino e lettura di poemi di Mallarmé da parte di Suzanne Bing, alla presenza di Valentine de Saint-Point e di Sonia Delaunay in “robe simultanéiste”; 23 febbraio, esposizione de *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, il “premier livre simultané” di Blaise Cendrars e Sonia Delaunay, per

¹⁷ Anon., *Courrier. Les Lettres*. “Montjoie!”, in “Paris-Journal”, 10 febbraio 1914, p. 3.

¹⁸ Anon., *Courrier. Les Lettres*. *Un foyer d’art unique*, in “Paris-Journal”, 28 maggio 1914, p. 3. Di seguito la citazione in lingua originale: “rarement on a pu réunir autant d’artistes d’avant-garde, les maîtres de demain”.

¹⁹ Les Treize, *La Boîte aux Lettres*, in “L’Intransigeant”, a. XXXIII, n. 12096, 27 agosto 1913, p. 2. Di seguito la citazione in lingua originale: “Il y a les lundis de ‘Montjoie!’ où les littérateurs discutent peinture, où les peintres parlent musique avec Strawinsky, où il y a des dessins de Rodin e de cubistes sur les murs”.

²⁰ Les Treize, *La Boîte aux Lettres*, in “L’Intransigeant”, a. XXXIV, n. 12269, 16 febbraio 1914, p. 2. Di seguito la citazione in lingua originale: “peintre, musiciens et écrivains d’extrême gauche travailleront ensemble”.

l'occasione recitato da Lucy Wilhelm²¹; 2 marzo, mostra di disegni del nuovo arrivato Marc Chagall, a cui Canudo dedica un importante articolo sulla stampa parigina²²; 25 maggio, ricevimento in onore di Natalija Gončarova e Igor Stravinskij; 8 giugno, anteprima delle tele di Natalija Gončarova e di Michail Larionov esposte a una mostra dei due pittori inaugurata il 17 giugno seguente alla Galerie Paul Guillaume²³.

²¹ *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* è un poema in cui i versi di Blaise Cendrars si impastano alle pitture di Sonia Delaunay e “i contrasti di colori abitano l'occhio a leggere con un solo sguardo l'intera poesia così come il direttore d'orchestra legge a colpo d'occhio le note sovrapposte di una partitura” (G. Apollinaire, *Simultanisme-Librettisme*, in “Les Soirées de Paris”, a. III, giugno 1914, p. 324. Di seguito la citazione in lingua originale: “les contrastes de couleurs y habituaient l'œil à lire d'un seul regard l'ensemble d'un poème comme le chef d'orchestre lit d'un seul coup d'œil les notes superposées d'une partition”). Pubblicata dalle edizioni Les Hommes nouveaux nell'ottobre 1913 sotto forma di volantino pieghevole, l'opera si srotola in verticale per due metri che, moltiplicati per centocinquanta copie – tante ne sono stampate – fanno trecento metri, cioè l'altezza della Tour Eiffel. Considerato il primo libro simultaneo, viene esposto da Canudo come novità assoluta dell'avanguardia. Pär Bergman, che dedica un capitolo (pp. 308-336) del suo libro “*Modernolatritia*” et “*Simultaneità*”. *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale* (Stockholm-Paris, Svenska Bokförlaget-Bonniers, 1962) a *La Prose du Transsibérien* e ad altri poemi scritti da Blaise Cendrars prima della guerra, a p. 315 racconta la performance avvenuta quel 23 febbraio 1914: “La signora Lucy Wilhelm, in piedi su una sedia, recita il gigantesco poema appeso alla parete, iniziando a leggere a partire dal soffitto: ‘poco a poco si abbassa e, giunta alle ultime strofe, si siede sulla sedia e si china per leggere la conclusione”. In lingua originale: “Mme Lucy Wilhelm, debout sur une chaise, récite le poème gigantesque, accroché au mur, en commençant par lire près du plafond: ‘peu à peu elle se baissa: aux dernières strophes elle était assise et penchée””. Per un approfondimento dell'opera, si rinvia a A. Sidoti, *Genèse et dossier d'une polémique. La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France. Blaise Cendrars-Sonia Delaunay novembre-décembre 1912-juin 1914*, Paris, Éditions Lettres Modernes, 1987.

²² Cfr. R. Canudo, *Les Maîtres de demain. Chagall*, in “Paris-Journal”, n. 2336, 11 luglio 1914, p. 1.

²³ Si riportano le indicazioni bibliografiche nell'ordine in cui sono stati elencati gli eventi: Les Uns, *Les Lettres*. “*Montjoie!*”, in “Gil Blas”, a. XXXVI, n. 13481, 18 gennaio 1914, p. 3, R. Gignoux, *Courrier des Théâtres. Réunions*, in “Le Figaro”, a. LX, s. III, n. 40, 9 febbraio 1914, p. 5; J. Silvin, *Nouvelles artistiques*, in “L'Homme Libre”, a. II, n. 265, 24 gennaio 1914, p. 3, Les Autres, *Informations. L'art du Costume*, in “Gil Blas”, a. XXXVI, n. 13488, 25 gennaio 1914, p. 4, Anon., *Courrier des lettres*, in “Paris-Journal”, 28 gennaio 1914, p. 4; G. Delaine, *Nouvelles littéraires*, in “L'Homme libre”, a. II, n. 295, 23 febbraio 1914, p. 3, Les Treize, *La Boîte aux Lettres*, in “L'Intransigeant”, a. XXXIV, n. 12276, 23 febbraio 1914, p. 2, Les Treize, *La Boîte aux Lettres. Simultanéisme*, in “L'Intransigeant”, a. XXXIV, n. 12278, 25 febbraio 1914, p. 2, P. Genève, *Une heure chez les cérebristes*, in “L'Opinion”, 28 febbraio

I ricevimenti canudiani, considerati nel loro insieme, sono indicativi non solo di come l'arte, in questo contesto d'avanguardia, fosse un evento *live* performato in mezzo a una collettività, seppure di iniziati, ma anche del fatto che non esistesse una ideologia coerente e dominante, quanto piuttosto una temporanea coincidenza di tendenze unite da una volontà di sperimentazione. Sulla scorta del cubismo e, in parte, del futurismo, per un breve periodo e pur nella disparità dei significati e delle intenzioni, l'Europa sembra esprimersi attraverso un linguaggio comune, che fomenta l'illusione di un vero e proprio europeismo artistico. Vi concorrono il *simultanisme* di Robert Delaunay, il gruppo monacense del Blaue Reiter, il musicalismo di Henry Valensi, il vorticismo inglese, il cubofuturismo russo e il raggismo di Michail Larionov e di Natalija Gončarova, presentato nel manifesto pubblicato su "Montjoie!" come una "sintesi di cubismo, futurismo orfismo"²⁴.

Nella gazzetta canudiana queste tendenze si incontrano e le istanze del cubismo picassiano – a cui Apollinaire dedica un saggio nel terzo numero²⁵ – si sommano alle teorie provenienti prevalentemente dal versante dissidente e alle emergenze dell'orfismo, cui sembra maggiormente rivolgersi il favore del direttore.

Solo tenendo in considerazione queste premesse, divengono comprensibili i caratteri della rivista: la sua vocazione imperialista; il tentativo di spiegare i nuovi rivolgimenti estetici attraverso l'inserimento in un lignaggio stilisticamente autorizzato, la cui traiettoria temporale disegnava il processo dell'avanguardia francese (realismo-impressionismo-cézannismo-cubismo); la battaglia intrapresa

1914, pp. 266-267, F. Divoire, *Le Grenier de Montjoie! Documents pour l'histoire de la littérature, de la musique et des arts d'aujourd'hui et de demain*, Paris, Édition du Carnet Critique, 1919, p. 12; J. Silvin, *Nouvelles littéraires*, in "L'Homme Libre", a. II, n. 302, 2 marzo 1914, p. 3; Anon., *Coq d'or et Rossignol*, in "Gil Blas", a. XXXVI, n. 18556, 27 maggio 1914, p. 5; Anon., *Courrier. Les Lettres. Un foyer d'art unique*, in "Paris-Journal", 28 maggio 1914, p. 3; Anon., *Courrier. Les lettres*, in "Paris-Journal", 8 giugno 1914, p. 3.

²⁴ Cfr. M. Larionow, *Le Rayonnisme Picturale*, in "Montjoie!", a. IOI, n. 4-5-6, aprile-maggio-giugno 1914, p. 15.

²⁵ G. Apollinaire, *Pablo Picasso*, in "Montjoie!", a. I, n. 3, 14 marzo 1913, p. 6.

per affermare una pittura che all'illustrazione di un soggetto sostituisce uno studio disinteressato di forme.

4.3 “Organe de l'Impérialisme Artistique Français”

Tempo addietro l'uscita del primo numero della rivista canadiana, dei comunicati inviati alla stampa indicavano l'esistenza di un piano per la sua creazione, che ne stabiliva il titolo e anticipava il messaggio che intendeva divulgare²⁶. L'11 marzo 1912 il quotidiano “Gil Blas” informa che “M. Canudo et ses amis” si apprestano a pubblicare una nuova rivista, “Montjoie!”, per tutelare “l'idée latine”, considerata il concetto unificante dell'opera “già considerevole” del pugliese²⁷. Attento alla riproduzione fedele delle proprie opinioni, quest'ultimo pubblica una postilla, rettificando che si tratta di una più ampia e precisa “idée occidentale”, ovvero dell’“aspirazione orgogliosa di una razza intera alla nuova dominazione del mondo intellettuale”²⁸.

Trascorso un anno da queste premesse e trovati i finanziamenti necessari per la concretizzazione del progetto, l'obiettivo di “Montjoie!” diviene esplicito nel sottotitolo “Organe de l'Impérialisme Artistique Français” apposto alla rivista. Ove nell'aggettivo “*artistique*” è racchiuso il senso della proposta canadiana, distante da ogni preoccupazione politica²⁹.

²⁶ Prima ancora delle informazioni divulgate dalla stampa, la prima allusione a noi nota alla rivista avviene in forma privata, in una lettera inedita a Gabriel Boissy risalente al 1° febbraio 1912.

²⁷ Les Uns, *On annonce...*, in “Gil Blas”, a. XXXIV, n. 12809, 11 marzo 1912, p. 4. Di seguito la citazione in lingua originale: “l'unité de l'œuvre déjà considérable de M. Canudo”.

²⁸ R. Canudo, “*Montjoie!*”, in “Gil Blas”, a. XXXIV, n. 12820, 22 marzo 1912, p. 4. Di seguito la citazione in lingua originale: “l'aspiration orgueilleuse d'une race tout entière à la nouvelle domination du monde intellectuel”.

²⁹ Come affermerà sulla rivista milanese “Il Secolo” in un'intervista relativa all'idea latina nelle sue opere, “una federazione intellettuale mediterranea deve precedere la possibile, o fatale federazione politica. Poiché i grandi movimenti intellettuali precedono i movimenti politici” (L. Campolongo, *Vita parigina. L'ideale mediterraneo di R. Canudo. Il traduttore della “Nave” di G. D'Annunzio*, in “Il Secolo”, 21 novembre 1910, p. 3).

L'occasione per un chiarimento questa volta è offerta a Canudo da "L'Opinion", in cui ripete il pensiero già accennato sul "Gil Blas". Ribattendo all'articolista Genève, fa riferimento alla vocazione internazionale della gazzetta e precisa che "impérialisme" significa antinazionalismo ed espansione della cultura francese nel mondo intero³⁰. O, per utilizzare le contemporanee parole di Gaston Sauvebois, "estensione universale delle qualità del genio francese e, propriamente parlando, la sua pretesa di egemonia europea"³¹.

Questa filosofia conquistatrice e vitalista, nel *sillage* della volontà di potenza nietzschiana, emerge in un momento particolare della storia primonovecentesca. In seguito alla prima esposizione internazionale di pittura futurista, inaugurata presso la galleria Bernheim-Jeune nel febbraio 1912, si consolida in Francia un'opposizione polemica contro il gruppo di Marinetti. Di fronte all'offensiva italiana, culminante nella rivendicazione della centralità della propria esperienza avanguardista, molti artisti e intellettuali della capitale francese avvertono, in effetti, l'esigenza di reagire contro ciò che viene recepito – non senza motivo – come una sfida all'egemonia culturale di Parigi. Nella sua cronaca artistica sul quotidiano "Le Petit Bleu" del 9 febbraio 1912, Apollinaire, ad esempio, sferza un violento attacco a Marinetti, accusando questo "Italien gallicisant" di aver plagiato le ricerche francesi³².

³⁰ Cfr. R. Canudo, *Correspondance*, in "L'Opinion", 9 marzo 1914, p. 326.

Florian-Parmentier dedica il trentesimo capitolo della sua storia della letteratura anteguerra (*Histoire contemporaine des lettres françaises de 1885 à 1914*, Paris, Figuière, 1914) alle diverse accezioni assunte dal termine "impérialisme" in campo artistico. Per Canudo si rinvia alle pp. 313-316.

³¹ G. Sauvebois, *L'impérialisme français*, in "La Vie des lettres", a. I, vol. 2, luglio 1913, p. 296, cit. in P.A. Jannini, *Futurismo e culture politiche in Francia*, in R. De Felice (a cura di), *Futurismo, cultura e politica*, atti del convegno (15-16 maggio 1986, Palazzo Grassi, Venezia), Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1988, pp. 288-289. Di seguito la citazione in lingua originale: "impérialisme français signifie extension universelle des qualités du génie français, et proprement, prétention de celui-ci à l'hégémonie européenne".

³² G. Apollinaire, *Chroniques d'art. Les futuristes*, in "Le Petit Bleu", 9 febbraio 1912, ora in Id., *Œuvres en prose complètes*, vol. II, cit., p. 408. Se ne riporta un frammento in traduzione italiana e, a seguire, in lingua originale: "Egli [Marinetti] vuole scuotere l'Italia dal suo torpore. Ha preso la Francia come modello perché è a capo delle arti e della letteratura e senza dirlo ai suoi compatrioti è essa che presenta loro come esempio"; "Il veut secouer l'Italie de sa torpeur. Il a pris France comme modèle parce qu'elle

Secondo Giovanni Lista, come Apollinaire, anche Canudo non avrebbe esitato a prendere le difese della sua patria acquisita, svolgendo una non trascurabile azione di chiusura nei confronti di un movimento nato nel suo Paese d'origine. Un parere solo in parte, o solo in un secondo momento, considerabile valido. Alla fine del 1912, infatti, Canudo scrive a Marinetti annunciandogli l'uscita imminente della sua nuova rivista e proponendogli di servirsene per la diffusione del futurismo in Francia. Le sue parole non lasciano spazio a fraintendimenti:

“Montjoie” [...] è rivista di guerra, solo solo solo di guerra. A tal punto, che ho rifiutato, come tu sai, un grande appoggio di chi pretendeva escludere la tua opera, e per conservar libera la nostra volontà guerriera. Tutte le colonne sono aperte a te, ed a chi vuole, guardando l'avvenire. [...]. Avrai tu così un organo che può servirti da bollettino francese per il tuo grande movimento. E quando tu sarai a Parigi, noi potremo stabilire ciò su basi solide che ti soddisferanno – credilo! – pienamente³³.

Ardente sostenitore della causa mediterranea, con la fondazione di “Montjoie!” egli aspira, almeno inizialmente, a un'intesa franco-italiana tentata anche da Marinetti – con le stesse mire egemoniche – nel giugno 1913, quando redigerà insieme ad Apollinaire il manifesto dell'*Antitradition*, a cui dedicheremo attenzione nel capitolo seguente. Il programma della rivista canadiana, in cui si annuncia la volontà di accordare le forze della tradizione e quelle dell'avanguardia, è però distante dal credo futurista, tutto rivolto al nuovo, cosicché la sua creazione e l'orientamento apertamente nazionalista sembrano mettere temporaneamente in secondo piano il sogno di una confraternita mediterranea, per prendere partito a favore degli artisti francesi.

est à la tête des arts e des lettres et sans le dire à ses compatriotes c'est elle qu'il leur présente comme exemple”.

³³ Si veda la lettera del 23 dicembre [1912] riprodotta in appendice. Jean-Paul Crespelle, in *La vie quotidienne à Montparnasse à la Grande Époque 1905-1930*, Paris, Hachette, 1976, p. 52, riporta, inoltre, che “Montjoie!” “sosteneva particolarmente i futuristi italiani” (“soutenait particulièrement les futuristes italiens”), sebbene la sua opinione non sia, alla luce degli articoli, condivisibile.

La “creazione di un vero e proprio fronte anti-futurista in Francia”, di cui parla Lista, pare a questo punto trovare un riscontro³⁴. Lo dimostra il vivace scambio di vedute che ha luogo nel 1913, quando Gleizes afferma chiaramente che “il dinamismo non ha nulla a che fare con il movimento che anima le nostre strade, le nostre macchine, le nostre fabbriche” o quando Boccioni contesta dalle pagine di “Lacerba” l’originalità dell’orfismo annunciata da Apollinaire e Léger gli risponde puntualmente riconducendo il contenuto programmatico del dinamismo plastico futurista alla pittura d’avanguardia francese³⁵.

Il ruolo dell’anti-“Lacerba” è dunque assunto dalla rivista in apparente contrasto con le volontà iniziali del suo fondatore che, pur non abbandonando l’intenzione di unire tutte le avanguardie, agisce da paladino della supremazia francese, esprimendo con precisione l’opinione del *coté* avanguardista parigino. “Montjoie!”, poco futurista nei contenuti, lo è però nella retorica volontaristica e sciovinista. Le sue intenzioni appaiono evidenti dal *Salut* inaugurale, in cui si propone come “l’organo vivente delle più meritevoli energie artistiche”, animato da una “volontà maschile di rinascita” attraverso cui “DARE UNA DIREZIONE ALL’ÉLITE” e legare “gli sforzi dispersi delle nuove generazioni [...] come in un fascio littorio, segno di potere e di minaccia”, per difendere la cultura francese da coloro che vengono chiamati con disprezzo “i nuovi Barbari”³⁶.

³⁴ G. Lista, *Canudo e il teatro*, in G. Dotoli (a cura di), *Ricciotto Canudo 1877-1977*, cit., p. 247.

³⁵ A. Gleizes, *Le Cubisme et la Tradition*, in “Montjoie!”, a. I, n. 2, 25 febbraio 1913, p. 3. Di seguito le citazioni in lingua originale: “le dynamisme n’a rien à voir avec le mouvement qui anime nos rues, nos machines, nos usines”. Cfr. U. Boccioni, *I futuristi plagiati in Francia*, in “Lacerba”, a. I, n. 7, 1 aprile 1913, pp. 66-68; G. Apollinaire, *À Travers le Salon des Artistes Indépendants*, in “Montjoie!”, a. I, suppl. al n. 3, 18 marzo 1913, pp. 1-4; F. Léger, *Les Origines de la Peinture actuelle et sa Valeur représentative*, in “Montjoie!”, a. I, n. 9-10, 14-29 giugno 1913, pp. 9-10.

³⁶ Montjoie! [R. Canudo], *Salut*, in “Montjoie!”, a. I, n. 1, 10 febbraio 1913, p. 1. Di seguito in lingua originale un brano più esteso del testo inaugurale da cui sono tratte le citazioni: “Une volonté mâle de renaissance caractérise [...] les efforts dispersés des générations nouvelles. Un groupe d’écrivains, de musiciens, d’artistes, appartenant à la même génération, ont [*sic*] souhaité créer l’organe de ralliement qui leur manque. ‘Montjoie!’ est né de cette entente. A tous ceux qui s’inspirent d’un haut idéal, dans l’art et dans la vie, idéal défini par l’ambition de la race qui veut imposer au monde un type essentiel de culture, ‘Montjoie!’ offre, en pur éclectisme, une tribune d’affirmation et de discussion. *Ruit hora*. Il nous faut nouer nos volontés de renaissance comme dans un faisceau de lecteurs, signe de puissance et de menace

L'ideale nietzschiano della virilità spirituale e l'intenzione di ammaestrare l'élite, fino a promuovere l'arte come forza sociale e a proporre l'artista come eroe e guida della collettività, hanno molto in comune con la dottrina dell'imperialismo, che in quegli anni è oggetto di un intenso dibattito intellettuale³⁷. La professano con varie sfaccettature alcuni stretti collaboratori della rivista, legandosi finanche alla campagna per la "Renaissance classique" iniziata da Charles Maurras sul finire dell'Ottocento, protratta agli albori del secolo dalle riviste "L'Occident" e "L'Ermitage" e riproposta dalla "Nouvelle Revue française" nel 1909³⁸.

Un simile atteggiamento è propiziato dalla percezione dell'ostilità dell'Impero germanico, che alimenta i sentimenti revanscisti scaturiti dalla *débâcle* nella guerra franco-prussiana. A essi si sommano gli accesi attacchi rivolti contro il pedante intellettualismo delle scienze filologiche dei tedeschi e contro l'anima romantica della loro tradizione filosofica e letteraria, responsabile d'aver innescato un processo degenerativo delle facoltà razionali dell'individuo, indotto a una sterile contestazione dei limiti della condizione umana.

devant les nouveaux Barbares qui dominant le monde moderne. En créant non point une 'revue', mais l'organe très vivant des énergies artistiques les plus dignes, nous obéissons commandement très net de l'Heure présente, si trouble: DONNER UNE DIRECTION À L'ÉLITE".

³⁷ Al profeta dell'oltreuomo Canudo fa riferimento nell'*Avant-propos* a *Le Livre de l'Évolution. L'Homme (Psychologie musicale des Civilisations)*, cit., p. 9: "tutta la sua opera di negazione non è altro che una rivolta imperialista contro ogni brutalismo positivista o sacerdotale, e contro ogni accademia cadaverica. Nietzsche sognò una ricostituzione del Mito per esaltare una razza. È questa aspirazione che ho continuato, guardando attraverso di essa tutta la Storia, e in particolare la Storia e la gloria della 'razza mediterranea': del bacino del Mediterraneo, culla del mondo moderno". In lingua originale: "toute son œuvre de négation n'est qu'une révolte impérialiste contre toute brutalité positiviste ou sacerdotale, et contre toute académie cadavérique. Nietzsche rêva une reconstitution du Mythe pour exalter une race. C'est cette aspiration que j'ai continuée, en regardant à travers elle toute l'Histoire, et en particulier l'Histoire et la gloire de la 'race méditerranéenne': du bassin de la Méditerranée, berceau du monde moderne".

³⁸ Per un approfondimento, si rimanda in particolare al terzo capitolo *Renaissance classique et Renaissance provinciale* (pp. 128-140) dell'ampio studio condotto da Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*, cit.

Dà prova di muoversi in questa direzione anche Canudo, sebbene alieno da ogni fanatismo extra-culturale. Affiancando Gabriele d'Annunzio e Paul Adam – “apostoli di latinità”³⁹ –, caldeggia “l’affermazione di una ‘coscienza di razza’ oltre i confini politici”, al fine di contrastare “l’invasione della spiritualità tedesco-slava dei metafisici, dei musicisti e dei poeti” e “l’irruzione della spiritualità anglosassone”⁴⁰. A proposito di questo legame tra imperialismo – “un mot à la mode” – e classicismo, Alphonse Séché, riferendosi alla rivista canadiana senza citarne il titolo, scrive: “tutto è rinascente: energia, orgoglio, religione, patriottismo, classicismo! È anche una questione di imperialismo, non ne è che una variante. In realtà, tutto questo va di pari passo, la fonte è comune: il nazionalismo”⁴¹.

L'imperialismo spirituale mediterraneo di Gabriel Boissy⁴², il nazionalismo celtico di Jacques Reboul⁴³ e il neoclassicismo di Henri Clouard,

³⁹ R. Canudo, *Au Palais-Royal. Inauguration du Monument au Génie Latin. Un grand artisan de la fraternité latine*, in “Comœdia”, a. XV, n. 3131, 13 luglio 1921, p. 1. Di seguito la citazione in lingua originale: “apôtres de latinité”.

⁴⁰ R. Canudo, *Latinité*, in “Le Figaro”, cit., p. 3. Di seguito le citazioni in lingua originale: “l’affirmation d’une ‘conscience de race’ au delà même des frontières politiques”; “l’invasion de la spiritualité germano-slave des métaphysiciens, des musiciens et des poètes”; “l’irruption de la spiritualité anglo-saxonne”.

⁴¹ A Séché, *Le Désarroi de la Conscience Littéraire*, in “La Revue du Mois”, a. IX, t. XVII, n. 97, 10 gennaio 1914, p. 70. Di seguito la citazione in lingua originale: “Les auteurs d’enquêtes récentes sur la jeunesse nous ont entretenus d’une renaissance française. C’est le grand mot, tout est renaissant: l’énergie, l’orgueil, la religion, le patriotisme, le classicisme! Il est aussi question d’impérialisme, Ce n’est qu’une variante. En fait, tout cela se coude, la source est commune: le nationalisme”.

⁴² Data l’affinità delle loro idee imperialiste, Canudo lascia che sia Boissy a esprimerle apertamente nella rivista. Nell’articolo *Le Spectacle et les Spectacles*, in “Montjoie!”, a. I, n. 2, 25 febbraio 1913, p. 4, è evidente il tentativo di una conciliazione tra le posizioni dottrinali dominanti, racchiuso nell’affermazione che la Francia è una “nazione di ceppo celtico, il cui sviluppo è stato provocato e sostenuto dallo spirito mediterraneo”. In lingua originale: “nation de souche celte, mais dont l’épanouissement a été provoqué et soutenu par l’esprit méditerranéen”.

⁴³ Jacques Reboul fu segretario generale della rivista “La Renaissance contemporaine”, membro della “Ligue celtique française” e autore de *L’Impérialisme français: sous le chêne celtique* (Paris, E. Sansot, 1913).

che in più occasioni elogia il tradizionalismo monarchico di Maurras⁴⁴, realizzano allora quel libero incontro di opinioni tanto desiderato da Canudo che, a riguardo, affermava: “se noi siamo di idee a volte divergenti, non siamo che un solo cuore per desiderare e volere la ricostituzione di questa élite senza la quale l’arte non è possibile”⁴⁵. Detto altrimenti da Jacques Reboul, facendo “di questo imperialismo la manifestazione più chiara dell’eterna necessità d’unità artistica [...] noi tutti ci ricontriamo all’obiettivo: affermare il nome francese attraverso l’opera francese, imporre al mondo il tipo di cultura verso cui siamo spinti [...] dalla tensione secolare delle nostre energie”⁴⁶.

La nuova pubblicazione si mostrava, dunque, incline a un rinascimento culturale contraddistinto da un senso di eclettismo e idealmente guidato

⁴⁴ Cfr. H. Clouard, *La Discipline française*, in “Montjoie!”, a. I, n. 3, 14 marzo 1913, pp. 3-4 e Id., *Paul Claudel poète catholique*, in “Montjoie!”, a. II, n. 4-5-6, aprile-maggio-giugno 1914, p. 18. Inoltre, nel secondo numero della rivista, il 24 febbraio 1913, compare in prima pagina *Le Cas Maurras*, un articolo firmato “Montjoie!” ma ascrivibile alla penna di Canudo, in cui sono prese le difese della libertà di pensiero nella causa indetta dal Tribunale correzionale di Versailles ai danni del direttore dell’“Action française”. Per un approfondimento dei rapporti tra Canudo e Maurras, divisi da profonde divergenze di pensiero, si rimanda a G. Dotoli, *Canudo Dante e Maurras*, in *Lo scrittore totale. Saggi su Ricciotto Canudo*, cit., pp. 147-160. Lo studioso si sofferma sul comune amore per Dante, la cui lezione è considerata da entrambi gli autori di grande attualità. Si coglie l’occasione per segnalare anche che i più importanti dei numerosi articoli dedicati da Canudo a Dante sono stati dall’autore stesso raccolti ne *L’Âme dantesque. Essai sur l’Évangile moral méditerranéen*, Paris, La Renaissance du Livre, 1922.

⁴⁵ Montjoie! [R. Canudo], *L’Impérialisme français*, in “Montjoie!”, a. I, n. 9-10, 14-29 giugno 1913, p. 4. Di seguito la citazione in lingua originale: “si nous sommes d’idées parfois divergentes, nous ne sommes qu’un seul cœur pour désirer et vouloir la reconstitution de cette élite sans quoi aucun art n’est possible”.

⁴⁶ J. Reboul, *Impérialisme!*, in “Montjoie!”, a. I, n. 2, 25 febbraio 1913, p. 5. Di seguito la citazione in lingua originale: “de cet impérialisme la manifestation la plus nette de l’éternel besoin d’unité artistique [...] nous nous rencontrons tous au but: affirmer le nom français par l’œuvre française, imposer au monde le type de culture vers quoi nous sommes poussés [...] par la tension séculaire de nos énergies”. Le preoccupazioni riguardo all’egemonia artistica della Francia, diffuse in “Montjoie!”, trovano la loro espressione più possente nella rubrica *Sur le Haut du Beffroy*, una sorta di editoriale della rivista firmato da Jacques Reboul. Nel 1913, i testi appaiono sotto questo titolo generale e in corsivo nelle seguenti uscite: n. 1, 10 febbraio, p. 3; n. 2, 25 febbraio, p. 5; n. 4, 29 marzo, p. 4; n. 6, 29 aprile, p. 3; n. 8, 29 maggio, p. 5 (quest’ultimo, a differenza degli altri, è intitolato *La Révolution de l’Œuvre d’Art et la Logique de notre Attitude présente*).

“dall’ambizione della razza che desidera imporre al mondo un tipo essenziale di cultura”⁴⁷. Portandosi oltre il classicismo moderno propugnato dai primi sostenitori di una “renaissance française”, i collaboratori di “Montjoie!” cercavano una più radicale conciliazione tra passato e presente, tra tradizione e innovazione, secondo modalità che abbracciavano pratiche d’avanguardia largamente ignorate da pubblicazioni come “La Renaissance contemporaine”, di cui pure Reboul era divenuto segretario editoriale nello stesso 1913.

Canudo, *in primis*, promuovendo la propria “idée occidentale”, ostentava un nazionalismo che non dev’essere affatto inteso in senso conservatore o reazionario⁴⁸. Non voleva, infatti, rianimare lo spirito culturale di un’epoca passata, ma vedeva, al contrario, una fonte di orgoglio nazionale nella recente evoluzione estetica francese. In questo senso, come ha notato Jannini, il *cérébrisme* – la sua teoria estetica formulata compiutamente nel 1914 sulle pagine di “Montjoie!”, ma già in cantiere dal 1911⁴⁹ –, si avvicinava al *paroxysme* di Nicolas Beauduin, al *nunisme* di Pierre Albert-Birot e al *dramatisme* di Henri-Martin Barzun – che fece scalpore anche per il coinvolgimento nel dibattito di personalità come quelle di Apollinaire, di Cendrars e di Delaunay e per la parentela con l’*orphisme* e il *simultaneisme*. Nonostante lievi differenze, queste piccole avanguardie “tendevano all’affermazione di un imperialismo francese, che somigliava tanto al

⁴⁷ Montjoie! [R. Canudo], *Salut*, in “Montjoie!”, cit., p. 1. Di seguito la citazione in lingua originale: “par l’ambition de la race qui veut imposer au monde un type essentiel de culture”.

⁴⁸ L’utilizzo ripetuto del termine nazionalismo è intenzionale, dal momento che Canudo stesso precisa (*Lettres italiennes*, in “Mercure de France”, a. XXII, t. XCII, 1 agosto 1911, p. 639): “È bene non confondere nazionalismo e patriottismo, quindi è bene non confondere il piano puramente intellettuale con il piano confusamente sentimentale della stessa questione. Il patriottismo è in realtà solo l’aspetto esoterico, grosso e popolare del pensiero nazionalista”. In lingua originale: “Il est bon de ne pas confondre le nationalisme et le patriotisme, ainsi qu’il est bon de ne pas confondre le plan purement intellectuel et le plan confusément sentimental de la même question. Le patriotisme n’est en réalité que l’aspect exotérique, gros et populaire, de la pensée nationaliste”.

⁴⁹ Cfr. R. Canudo, *Le Mouvement artistique à l’étranger. Italie*, in “L’Art et les Artistes”, a. VII, n. 74, maggio 1911, pp. 91-92.

panitalianesimo marinettiano”⁵⁰. È sufficiente leggere il manifesto programmatico pubblicato dal pugliese sul “Figaro” il 9 febbraio 1914 – in un supporto già di per sé evocativo dell’antecedente futurista – per trovare una conferma di questa concezione:

Gli echi della nostra vita artistica moderna [...] superano le fortificazioni della Ville Visage-du-Monde, sorpassano le sponde della periferia, se ne vanno al di là delle frontiere, a suscitare dispute identiche in Germania, in Russia, in Inghilterra. [...]. Ma da qualche decina di anni, la Francia è così imperiosamente alla testa dell’evoluzione artistica moderna, che le nazioni più ostili s’inclinano davanti al suo dominio⁵¹.

Il brano non lascia dubbi quanto alle ambizioni imperialiste del suo pensiero. Per smarcarsi dal futurismo che lo nutre a livello ideologico, Canudo presenta il cubismo prima, e il cerebrismo poi, simultaneamente come i prodotti di una tradizione tutta francese e come correnti radicalmente nuove che non potevano che nascere a Parigi, città in cui patriottismo e internazionalità convivono.

Proseguendo nella lettura del manifesto, le connotazioni militaresche a cui era originariamente subordinato il termine “avanguardia” sono ribadite nero su bianco: “In arte, come sul campo di battaglia”, scrive Canudo, “segnare il passo equivale a retrocedere”⁵². Come fa notare Thomas Hunkeler, la forma qui è forse più interessante del messaggio: “In arte, come sul campo di battaglia”. Gli artisti

⁵⁰ P.A. Jannini, *Futurismo e culture politiche in Francia*, in R. De Felice (a cura di), *Futurismo, cultura e politica*, atti del convegno (Palazzo Grassi, Venezia, 15-16 maggio 1986), Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1988, pp. 288-289.

⁵¹ R. Canudo, *L’Art Cérébriste*, in “Le Figaro”, s. III, a. LX, n. 40, 9 febbraio 1914, p. 1. Di seguito la citazione in lingua originale: “Les échos de notre vie artistique moderne [...] franchissent les fortifications de la Ville Visage-du-Monde, dépassent les rives de la banlieue, s’en vont, au delà des frontières, susciter des disputes identiques en Allemagne, en Russie, en Angleterre. [...]. Mais depuis quelques dizaines d’années, la France est si impérieusement à la tête de l’évolution artistique, que les nations les plus hostiles s’inclinent devant sa domination”.

⁵² Ivi, p. 2. Di seguito la citazione in lingua originale: “En art, comme sur le champ de bataille, ‘marquer le pas, c’est reculer’”.

e i movimenti che si fronteggiano in questi anni sono pienamente consapevoli della guerra simbolica che si trovano a combattere. Ognuno di loro ha un occhio sulla propria identità nazionale e l'altro sullo status internazionale raggiunto, in un rapporto di diretta dipendenza dalle regole dettate dalla *Ville Visage-du-Monde*.

L'avanguardia è, dunque, soprattutto nel periodo a cavallo degli anni '10, un affare cosmopolita contraddistinto da rivalità nazionali. In quest'ottica, le motivazioni nazionaliste e le ambizioni internazionaliste che la caratterizzano non devono essere considerate come forze opposte, ma piuttosto come due aspetti dello stesso fenomeno. E questo perché, conclude Hunkeler, “il senso di inferiorità culturale, visto a livello nazionale, è proprio uno dei principali elementi che spiegano l'aspirazione a una gloria internazionale, aspirazione che segna in maniera evidente l'avanguardia nel suo insieme”⁵³. Un commento che aiuta a tenere insieme senza attriti l'*impérialisme* e il *panlatinisme* presenti nella visione canadiana⁵⁴.

⁵³ T. Hunkeler, *De la bataille de Roncevaux à celle de Paris*, in T. Hunkeler, E. A. Kunz (a cura di), *Metropolen der Avantgarde*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 74. Di seguito la citazione in lingua originale: “le sentiment d'infériorité culturelle, vu à un niveau national, est précisément l'un des éléments majeurs qui expliquent l'aspiration à une gloire internationale, aspiration qui marque l'avant-garde dans son ensemble de façon évidente”.

⁵⁴ Il panlatinismo è una delle manifestazioni cruciali del pannazionalismo sviluppatesi durante il diciannovesimo secolo in Europa attraverso il recupero del mito della “latinità”. In altri termini, un progetto di integrazione sovranazionale tra i Paesi di lingua romanza. In Francia, fiorì sul finire dell'Ottocento, in contemporanea all'instaurazione della Terza Repubblica, come contrappeso a un altro movimento macronazionalista, il pangermanismo, ed emerse nella visione letteraria di alcune figure dominanti, come Maurice Barrès e Charles Maurras. Il nazionalismo, la germanofobia derivante dalla sconfitta del 1870 nella guerra contro la Prussia e il panlatinismo sono dunque profondamente radicati negli ambienti intellettuali francesi, anche quelli più internazionalizzati dell'avanguardia parigina. Il caso di Guillaume Apollinaire è particolarmente significativo a riguardo. Per un approfondimento di questo orientamento culturale, si vedano i seguenti testi: A. Giladi, *Écrivains étrangers à Paris et construction identitaire supranationale: le cas de la panlatinité, 1900-1939*, Paris, EHESS, 2010; Id., *The elaboration of pan-Latinism in French intellectual circles, from the turn of the nineteenth century to World War I*, in “Journal of Romance Studies”, vol. XIV, n. 1, primavera 2014, pp. 56-72; P. Benvenuto, *Panlatinisme et latinité. Origines et circulation d'un projet d'unification européenne, entre réminiscences napoléoniennes et mythe de la race*, in S. Aprile, C. Cassina, P. Darriulat, R. Laboutte (a cura di), *Europe de papier*.

Così compreso, il cosmopolitismo artistico si configura come uno strumento comunicativo variamente utilizzato per sostenere una condotta imperialista. Le strategie sono esplicite: si cercano nuove alleanze culturali, utili a far fronte alla sfida posta dai rivali germanici e anglosassoni, e si promuove una rivitalizzazione della tradizione, al fine di consentire alla Francia di assumere il ruolo di nazione guida in un'alleanza fraterna di Paesi parimenti coinvolti nella salvaguardia e nel rinnovamento della civiltà latina. In tal modo, si conferisce legittimità a quello che potrebbe essere definito – ossimoricamente – un “nazionalismo cosmopolita”⁵⁵, in cui il progetto culturale francese funge da modello per gli alleati, sebbene non sia escluso che possa rinnovarsi assimilando influenze allogene compatibili con il suo peculiare carattere etnico.

Dunque, “per quanto affermi di fondarsi sul rispetto della pluralità, [il cosmopolitismo] non è che una forma universalistica dell'egemonia (occidentale)”⁵⁶. Per essere precisi, nel pensiero di Canudo, lo è semmai di un'egemonia mediterranea. Lo dimostra la sua battaglia culturale culminata nel 1920 nella fondazione nell'U.R.M.É.A., “Union des Races méditerranéennes d'Europe, d'Amérique, d'Asie et d'Afrique”, di cui è segretario generale. Lo scopo di questo sodalizio, votato alla difesa e all'illustrazione della cultura latina, “al di là di ogni politica”, e intezionato a riorganizzarne i fili “en parfait accord” con le altre culture, è duplice. E consiste, in primo luogo, nel creare, in corrispondenza delle capitali, dei centri in cui tutelare il patrimonio materiale e intellettuale di tutto il Mediterraneo; in secondo luogo, nell'organizzare tra questi centri uno scambio metodico di libri e periodici, di opere e prodotti per mostre d'arte e dell'industria, promuovendo iniziative letterarie, scientifiche ed

Projets européens au XIX^e siècle, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015, pp. 267-280.

⁵⁵ N. McWilliam, *Towards a New French Renaissance: Memory, Tradition and Cultural Conservatism in France before the First World War*, in “Art History”, vol. XL, n. 4, settembre 2017, p. 734.

⁵⁶ L. Chouliaraki, *Cosmopolitismo*, in F. Guarnaccia, L. Barra (a cura di), *Parole chiave per i media studies*, postfazione di P. Ortoleva, traduzione di L. Marchese, Roma, minimum fax, 2018, non pag.

economiche. Il quartier generale ha sede a Parigi, poiché lì vi è “la razza che ancora impone al mondo le leggi dello spirito”⁵⁷.

L’ideazione di un partenariato mediterraneo capeggiato dalla Francia pone concretamente il problema della cooperazione transnazionale, dimostrando come la “*latinité*” non debba fare rima con i vecchi *clichés* di un mondo retrogrado, in cui si covano antiche nostalgie, ma possa fare parte di una pianificazione culturale rivolta al presente e all’avvenire. Un progetto lungimirante che accompagna Canudo fin dagli inizi del secolo, dal momento che l’idea di una “*Confrérie Méditerranéenne*” era già nell’aria dal 1907, come rivela una sua lettera a Gabriel Boissy, poi coinvolto, insieme a Jacques Reboul, nella creazione di “*Montjoie!*”⁵⁸.

4.4 Nel segno della continuità

Il dualismo del pensiero canudiano tra tendenza nazionalista e internazionalista, che “*Montjoie!*” rispecchia e che spesso rimarca in maniera risoluta, affianca quello, assai diffuso negli ambienti intellettuali d’inizio secolo, tra tradizione e innovazione. L’attenzione attribuita al patrimonio culturale eminentemente francese si evince perfino dalla testata della rivista, dove sventolano il monogramma di Carlomagno e alcuni versi del poema epico medievale *Chanson de Roland*, nonché dal titolo, “*Montjoie!*”, orifiamma dei re

⁵⁷ R. Canudo, *Latinité*, in “*Le Figaro*”, cit., p. 3. Di seguito le citazioni in lingua originale: “en dehors de toute politique”; “dans les capitales, des centres ou tout Méditerranéen trouvera son foyer matériel et intellectuel”; “entre ces centres un échange méthodique de livres, de périodiques de projets littéraires, scientifiques et économiques, et d’œuvres pour des expositions de l’art et de l’industrie”; “la race qui dicte encore au monde les lois de l’esprit.

⁵⁸ Nella lettera del 12 maggio conservata presso la Bibliothèque Méjanes d’Aix-en-Provence, si legge che Canudo aveva costituito “une troupe de 49 hommes qui auront signé mon serment avant les grandes vacances”.

di Francia, che rievoca quindi la migliore tradizione nazionale⁵⁹.

Nel suo già menzionato studio, Anna Paola Mossetto Campra ha messo in luce altre possibili interpretazioni, per estensione di quelle attribuite al nome dell'insegna, che potevano senz'altro appartenere all'erudizione di Canudo. Vale la pena menzionarle rapidamente per via di "una coincidenza piuttosto curiosa", come la definisce l'autrice, che fa del titolo una sintesi esaustiva dei principi della rivista. Léon Gautier, nel commento alla *Chanson de Roland*, riconduce l'etimologia del termine a "Mons gaudii", collina del Vaticano dove papa Leone III consegnò a Carlomagno il famoso stendardo. Come nei *Transplantés* Trismat cerca una conciliazione tra la tradizione e l'innovazione, simboleggiate rispettivamente dalla Basilica di San Pietro e dell'Arco di Trionfo napoleonico, così la rivista sarebbe il luogo ideale in cui far convivere grandezza del passato e spirito d'avanguardia in una fruttuosa continuità⁶⁰. Un ulteriore valore semantico si riscontra nella voce francese "Monjoie", che designava, in epoca medievale, cumuli di pietra dislocati lungo i tracciati delle vie romee con la funzione di segnava per i pellegrini. Se l'obiettivo dichiarato dal periodico è di "DARE UNA DIREZIONE ALL'ÉLITE", non ci si discosta molto dall'accezione originaria⁶¹. Piuttosto improbabile è invece l'ipotesi della traduzione francese della cittadina natale del pugliese per una gazzetta che mirava a essere l'avamposto del cubismo. Non per questo, tuttavia, Soffici e i futuristi si risparmiarono il sarcastico sfottò: "Il barigino Ricciotto Canudo stampacchia Gioia del Colle"⁶².

Al di là di questi elementi esteriori, per quanto immediatamente indicativi di una strategia, "Montjoie!" invoca di frequente la tradizione per dare un fondamento alle espressioni dell'arte moderna, di cui è una strenua patrocinatorice. Scrive André Vera: "I maestri ci insegnano sempre a essere

⁵⁹ Si trascrivono i versi della *Chanson de Roland* presentati sul periodico: "Ce n'est pas un bâton qu'il faut pour telle bataille / Mais le fer et l'acier doivent y être bons. / [...] / De toutes parts on entend crier: Montjoie!".

⁶⁰ Cfr. R. Canudo, *Les Transplantés. La Ville Visage-du-Monde*, cit., p. 56.

⁶¹ Montjoie! [R. Canudo], *Salut*, in "Montjoie!", cit., p. 1. Di seguito la citazione in lingua originale: "DONNER UNE DIRECTION À L'ÉLITE".

⁶² Cfr. A.P. Mossetto Campra, "*Montjoie!*" ou la ronde de formes et des rythmes, cit., pp. 41-42.

ardentemente del nostro tempo e a soddisfare le esigenze più recenti con le espressioni più semplici”⁶³. Nessun anatema contro il passato dunque, che nelle sue pagine non è considerato un patrimonio da imitare, ma un trampolino di lancio.

La necessità di riconoscere e di promuovere il cammino delle arti poggia sulla consapevolezza profonda di quanto è stato fatto prima. Molte sono le parole profuse in questo senso: è essenziale che l’arte sia in accordo con la sua epoca e in movimento rispetto alle epoche precedenti. Ma movimento non significa necessariamente progresso. Henri Clouard, in sintonia con Canudo, sbeffeggia apertamente “l’illusione del progresso” e “i feticisti dell’evoluzione”⁶⁴, poiché, spiega Léger, tutti i grandi movimenti pittorici procedono “per rivoluzioni e reazioni, non per evoluzioni”⁶⁵. Numerosi collaboratori insistono, invece, su quello che il direttore chiama il “divenire artistico contemporaneo”⁶⁶. Jacques Reboul, ad esempio, sostiene che i “pittori più audacemente innovativi sono consapevoli di tutto ciò che li collega al passato”⁶⁷. Da parte sua, Apollinaire attesta che la pittura del Salon des Indépendants del 1913 “persegue la logica della grande tradizione” e che “i giovani pittori sono il prodotto di una lunga evoluzione”⁶⁸.

⁶³ A. Vera, *Opinions*, in “Montjoie!”, a. I, n. 11-12, novembre-dicembre 1913, p. 14. Di seguito la citazione in lingua originale: “Les maîtres nous apprennent sans cesse à être ardemment de notre temps et à satisfaire les besoins les plus récents par les expressions les plus simples”.

⁶⁴ H. Clouard, *La Discipline française*, a. I, n. 3, 14 marzo 1913, p. 4. Di seguito le citazioni in lingua originale: “l’illusion du progrès”; “les fétichistes de l’évolution”.

⁶⁵ F. Léger, *Les Origines de la Peinture actuelle et sa Valeur représentative*, n. 9-10, 14-29 giugno 1913, p. 9, ora in Id., *Funzioni della pittura*, a cura di G. Contessi, traduzione di I. Alessi, Milano, Abscondita, 2005, p. 15.

⁶⁶ Montjoie! [R. Canudo], *Déclaration*, in “Montjoie!”, a. II, n. 4-5-6, aprile-maggio-giugno 1914, p. 2. Di seguito la citazione in lingua originale: “devenir artistique contemporain”.

⁶⁷ J. Reboul, *La Révolution dans l’Œuvre d’Art et la Logique de notre Attitude présente*, in “Montjoie!”, a. I, n. 8, 29 maggio 1913, p. 5. Di seguito la citazione in lingua originale: “peintres les plus hardiment novateurs ont conscience de tout ce qui les rattache au passé”.

⁶⁸ G. Apollinaire, *À travers le Salon des Indépendants*, in “Montjoie!”, a. I, suppl. al n. 3, 18 marzo 1913, p. 13 e Id., *Le Salon des Indépendants*, in “Montjoie!”, a. I, n. 4, marzo 1913, p. 7. Di seguito le citazioni

Avvertendo questa esigenza di rivelare il movimento unitario dell'arte e di definire lo "stile di un'epoca" che "mostra, imperiosa e indiscutibile, la sua perfetta unità"⁶⁹, Canudo, benché dichiaratamente avverso alla prigione intellettualistica della categorizzazione estetica e propenso alla fusione di tutti i linguaggi, accorda un posto preminente alle arti visive, tra le espressioni creative considerate dalla rivista, nelle rubriche *Esthétique des Arts Plastiques* e *Critique des Arts Plastiques*⁷⁰. Egli vi interviene, però, soltanto una volta – oltretutto utilizzando uno pseudonimo – per esprimere la propria opinione relativamente alla polemica sulla moralità della statua di Oscar Wilde al cimitero Père-Lachaise, mentre si dedica soprattutto al teatro, lasciando che a occuparsi di arte siano Apollinaire, Gleizes, Michail Larionov, Fernand Léger, Mercereau, Raynal e Salmon, per citare i nomi di maggior richiamo⁷¹.

in lingua originale: "poursuit [...] la logique de la grande tradition"; "les jeunes peintres sont le produit d'une longue évolution".

⁶⁹ R. Canudo, *Le Mouvement artistique à l'étranger. Italie*, in "L'Art et les Artistes", t. XV, n. 90, settembre 1912, p. 282. Di seguito, in lingua originale, il frammento per esteso da cui è tratta la citazione: "On semble comprendre que toute époque tend à la composition suprême de son 'style', et que le style d'une époque – toute l'histoire des cycles artistiques de tous les peuples le prouve – montre, impérieuse et indiscutable, sa parfaite unité"

⁷⁰ La natura intermediale della rivista è esaminata nell'apposita sezione ricavata all'interno del sesto capitolo del qui presente studio.

⁷¹ Cfr. Vincent Lariot [R. Canudo], *L'Art immoral*, in "Montjoie!", a. I, n. 4, 29 marzo 1913, p. 6.

Conviene restituire un breve elenco dei testi più significativi di estetica e di critica delle arti visive pubblicati durante i due anni di vita di "Montjoie!". 1913, primo anno: A. Gleizes, *Le Cubisme et la Tradition*, n. 1, 10 febbraio, p. 4 e n. 2, 25 febbraio, pp. 2-3; G. Apollinaire, *Pablo Picasso*, n. 3, 14 marzo, p. 6; Id., *À Travers le Salon des Indépendants*, suppl. n. 3, 18 marzo, pp. 1-4 e n. 4, 29 marzo, p. 7; A. Basler, *Art Français, Art Européen*, n. 4, 29 marzo, p. 6; Id., *Les Arts Plastiques*, n. 9-10, 14-29 giugno, p. 12; G. Apollinaire, *À Travers le Salon*, n. 5, 14 aprile, pp. 1-3; Id., *Les Salons*, n. 6, 29 aprile, pp. 1-2; J. Reboul, *La Révolution de l'Œuvre d'Art et la Logique de notre Attitude présente*, n. 8, 29 maggio, pp. 5-6; F. Léger, *Les Origines de la Peinture (actuelle) et sa Valeur représentative*, n. 8, 29 maggio, p. 7 e n. 9-10, 14-29 giugno, pp. 9-10; A. Salmon, *Le Salon*, n. 11-12, novembre-dicembre, pp. 1-9; A. Mercereau, *L'Esprit du Salon d'Automne*, n. 11-12, novembre-dicembre, p. 9; H. Valensi, *La Couleur et les Formes*, n. 11-12, p. 14. 1914, secondo anno: M. Raynal, *Arts Plastiques. Les Peintres Cubistes par Guillaume Apollinaire*, n. 1-2, gennaio-febbraio, pp. 19-20; M. Larionow, *Le Rayonnisme Picturale*, n. 4-5-6, aprile-maggio-giugno, p. 15; R. Dufy, *L'Art à Lyon*, n. 4-5-6, aprile-maggio-giugno, p. 20.

L'interesse dell'arringa di "Montjoie!" risiede proprio in questa proficua interazione tra letterati e artisti, a cui viene domandato di illustrare le proprie idee. Questa decisione è chiaramente fondata sulla convinzione che sia vantaggioso divulgare questa arte, non ancora consacrata, per imparare a giudicarla. Canudo comprende i meccanismi sociali che presiedono alla formazione del gusto, inteso come "la facoltà acquisita da ognuno di noi di accettare o rifiutare certe emozioni di ordine estetico". Benché questo comportamento sia soggettivo, ritiene necessario "rendere generale un modo di reazione, quello prescelto, al fine di creare una abitudine organica a lasciarsi emozionare da una manifestazione d'arte"⁷². Come affermato, infatti, sul "Gil Blas" il 5 agosto 1913, circa un'iniziativa promossa dalla rivista canadiana, "se [il nuovo movimento dell'Arte moderna] è stato definito da diversi critici, ha ancora bisogno di sostenitori eloquenti"⁷³.

All'epoca, erano già emerse le prime riflessioni teoriche sul cubismo: nel febbraio e nel giugno del 1912 Olivier-Hourcade aveva pubblicato due articoli intitolati rispettivamente *Les tendances de la peinture contemporaine* e *Le mouvement pictural vers une école française de peinture*, a cui seguirono il libro di Gleizes e Metzinger, *Du "Cubisme"*, uscito nel 1912 anticipando di un mese soltanto *La jeune peinture française* di André Salmon, che includeva anche una *Histoire anecdotique du Cubisme*, e *Les peintres cubistes* di Apollinaire, nato dalla raccolta ragionata dei suoi precedenti articoli e stampato nel marzo del 1913, quando il primo numero di "Montjoie!" aveva già visto la luce⁷⁴.

⁷² R. Canudo, *Hélène, Faust et nous. Précis d'esthétique cérébriste*, cit., p. 280.

⁷³ Les Uns, *La Galerie de "Montjoie!"*, in "Gil Blas", 15 agosto 1913, p. 4. Di seguito la citazione in lingua originale: "s'il [le nouveau mouvement de l'Art moderne] a été défini par divers critiques, il a encore besoin d'avocats éloquents".

⁷⁴ Cfr. Olivier-Hourcade, *La Tendance de la Peinture Contemporaine*, in "La Revue de France et des Pays Français", a. I, n. 1, febbraio 1912, pp. 35-41; Id., *Le mouvement pictural. Vers une école française de peinture*, in "La Revue de France et des Pays Français", a. I, n. 5, giugno 1912, pp. 254-258; A. Gleizes, J. Metzinger, *Du "Cubisme"*, Paris, E. Figuière et C^{ie}, 1912; A. Salmon, *La jeune peinture française*, Paris, Société des Trente, 1912; G. Apollinaire, *I pittori cubisti. Meditazioni estetiche* (1913), Milano, Abscondita, 2003.

Le interpretazioni che questi autori propongono erano maturate nello stesso ambiente in cui nasce la gazzetta di Canudo, alla cui attività ognuno di loro concorre portando le proprie teorie. Una disamina degli articoli pubblicati consente di ricavarne una proficua sintesi.

Condivisa è, innanzitutto, l'idea che il rinnovamento delle arti non implichi una cesura con il passato, ma piuttosto uno sviluppo in cui tradizione e innovazione hanno parimenti importanza, l'una assicurando ordine e stabilità, l'altra una continua tensione creativa. Senza tradizione è il caos, senza innovazione la sterilità. Forte di questa convinzione, Gleizes, in un testo dall'eloquente titolo *Le Cubisme et la Tradition*, pubblicato nelle prime due uscite di "Montjoie!", dissente dalle asserzioni gratuite di un gran numero di critici che predica una disordinata ammirazione e che rileva nella pittura moderna un'anarchia manifesta, testimoniando l'assoluta mancanza di lungimiranza e l'incapacità di coordinare gli elementi dell'attuale produzione con le fonti della tradizione nazionale. Al contrario, le opere del presente descrivono una linea di continuità con quelle create nel passato da artisti che, liberandosi dalle meschine contingenze della moda, hanno saputo "tradurre profondamente le generalità della razza e del loro tempo"⁷⁵.

Chi siano gli artisti a cui sentirsi elettivamente legati viene chiarito attraverso il ricorso al tema allora diffuso dell'avvento di un "classicisme moderne", precisato nelle sue linee essenziali da Maurice Denis nel saggio del 1909 *De Gauguin et de van Gogh au classicisme*, considerato un manifesto di questo orientamento per quanto concerne le arti figurative. Vi si legge che "nel

⁷⁵ A. Gleizes, *Le Cubisme et la Tradition*, in "Montjoie!", a. I, n. 1, 10 febbraio 1913, p. 4 e n. 2, 25 febbraio 1913, pp. 2-3. Si tratta di un articolo pubblicato in due parti e poi confluito nel volume *Tradition et Cubisme vers un conscience plastique. Articles et Conférences 1912-1924*, Paris, Povolozky, 1927, pp. 15-23, dove il titolo originario è modificato in *La Tradition et le Cubisme*. Di seguito la citazione in lingua originale ricavata dalla prima parte: "profondément traduire les généralités de la race et de leur temps" (p. 4).

vocabolario dei critici d'avanguardia il termine 'classico' costituisce l'elogio più alto e serve di conseguenza a designare le tendenze 'avanzate'⁷⁶.

Mosso dall'esigenza di verificare la reale consistenza del ritorno, ripetutamente pronosticato, "dello spirito francese all'ideale classico", di cui si vogliono indicare i sintomi più rilevanti, Charles Morice aveva condotto un'inchiesta sul "Paris-Journal", iniziata il 27 aprile 1911 e proseguita fino alla fine dell'anno. Analizzando le risposte ricevute, il poeta constatava la manifestazione di un "autre Renaissance", scaturita dal trionfo di una facoltà di sintesi prettamente francese, capace di imporre l'ordine razionale del pensiero alla variegata pluralità di forme della realtà fenomenica. A essa, inoltre, andava riconosciuto il merito di un ricongiungimento della moderna cultura simbolista alla tradizione medioevale e alle fonti dell'umanesimo antico, "al di là del diciassettesimo e del sedicesimo secolo, al di là della romanizzazione violenta di cui il genio francese è stato vittima per trecento anni"⁷⁷.

Analogo è l'ardore di Gleizes nel considerare la nefasta influenza esercitata dall'arte italiana, rea d'aver interrotto e contaminato l'organica evoluzione della tradizione francese. Nel citato articolo, l'artista reputa "disastrosa" nei suoi esiti "l'invasione ufficiale chiamata Rinascimento del sedicesimo secolo", e loda in Jean Fouquet l'ultima espressione del "genio nazionale", prima della "folle intossicazione del gusto italiano" prodotta dall'arrivo a Parigi del Rosso e del Primiticcio⁷⁸. Da questo momento in poi, a prevalere è la pittura cortigiana e fiaccamente emulativa, avversata da alcuni artisti orgogliosamente esibiti, in questa epitome storica, come campioni della

⁷⁶ M. Denis, *De Gauguin et de Van Gogh au classicisme*, in "L'Occident", n. 90, maggio 1909, p. 192. Di seguito la citazione in lingua originale: "dans le vocabulaire des critiques d'avant-garde le mot 'classique' est le suprême éloge, et sert par conséquent à désigner les tendances 'avancées'".

⁷⁷ C. Morice, *L'Autre Renaissance*, cit. in M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*, cit., p. 329. Di seguito le citazioni in lingua originale: "retour de l'esprit français à l'idéal classique"; "au-delà du XVII^e siècle et du XVI^e, au-delà de cette romanisation violente dont le génie français fut victime pendant trois cents années".

⁷⁸ A. Gleizes, *Le Cubisme et la Tradition*, in "Montjoie!", a. I, n. 1, 10 febbraio 1913, p. 4. Di seguito le citazioni in lingua originale: "désastreuse [...] l'invasion officielle appelée la Renaissance du XVI^e siècle"; "génie national"; "fol enivrement de goût italien".

tradizione francese. Vi sono, dunque, rammentati François Clouet, immune dalla “maldestra imitazione italiana” e dal “gongorismo transalpino”; Philippe de Champaigne, rigoroso censore di ogni compiacenza barocca; Lorrain, antesignano della fluidità atmosferica dei maestri di Barbizon e dei grandi impressionisti; e poi ancora gli “audaces réalistes” Le Nain, Chardin che “incarna un’intera razza”, Géricault e Delacroix che introducono “un dinamismo ancora latente nel disegno e nel colore, ma impetuoso e lirico”; e, a seguire, Courbet, Manet e gli impressionisti che, ormai nell’Ottocento, si liberano definitivamente della “pesantezza romantica” e aprono la strada alla solida ricerca di Cézanne e dei suoi successori⁷⁹.

L’intervento di Gleizes, anticipato da alcune simili considerazioni di Barzun, è teso a forzare una lettura storica per dotare il cubismo di un certificato di legittimità, istituendo una sorta di mitologia della tradizione autoctona in opposizione a quella d’importazione italiana⁸⁰. Dopo una contesa durata tre secoli, la pittura francese torna a conquistare i propri diritti grazie a questa stirpe di artisti esemplari per alcune virtù come il rilievo plastico, l’austerità, la verità e l’unità compositiva, che riemergono nelle opere cubiste.

Questa definizione del *lignage* francese mediante la dissociazione polemica da un idealismo di derivazione italiana e rinascimentale, malauguratamente introdotto all’epoca di Francesco I, diviene uno dei precetti fondamentali da rispettare nell’ambito di una rivisitazione dell’arte del passato. Negli anni precedenti la guerra, intellettuali e artisti, questi ultimi nei propri enunciati programmatici più che nelle opere, si impegnano a descrivere il coerente percorso evolutivo di una scuola eminentemente indigena, di cui si pensano come il compimento. A favore della misura e dell’equilibrio, di contro a

⁷⁹ A. Gleizes, *Le Cubisme et la Tradition*, in “Montjoie!”, a. I, n. 2, 25 febbraio 1913, pp. 2-3. Di seguito le citazioni in lingua originale: “maladroite imitation italienne”; “gongorisme transalpin” (p. 2); “incarner une race tout entière”; “un dynamisme encore latent dans le dessin et la couleur, mais fougueux et lyrique”; “lourdeurs romantiques” (p. 3).

⁸⁰ Cfr. H.-M. Barzun, *D’un Art Poétique Moderne. Du Lyrique au Dramatique*, in “Poème et Drame”, a. I, n. 1, novembre 1912, pp. 74-83.

ogni spontaneismo anarchico, raccomandano il ricorso alla matrice gallo-celtica, reputata la sola garante dell'autenticità nazionale.

Per attutire l'impatto del nuovo, ancora disturbante, si irride la produzione impressionista, da cui per molti versi i cubisti discendono, e si ricercano le proprie origini risalendo all'indietro, ai cosiddetti primitivi. Al risoluto diniego dell'invecchiato, del passato recente, fa da contraltare l'apprezzamento dell'antico, del passato remoto. "Oggi che le nostre antiche origini celtiche sono evidenti", scrive Gleizes,

occorre rendere omaggio a coloro che hanno salvaguardato e trasmesso l'eredità, sempre più preziosa per ogni epoca, dei nostri padri, "i capomastri" e gli "scultori" del Medioevo: sappiamo quanto il loro genio sia stato soffocato dalle importazioni del Rinascimento, quanto dovettero lottare per difenderlo, così come sappiamo qual è il nostro compito ora che riteniamo definitiva la loro vittoria⁸¹.

L'imperativo per la pittura attuale dell'immissione in un percorso che, nella sua sostanza, si riallaccia all'arte tardomedioevale, è d'altro canto, nel 1913, un fenomeno già ampiamente consolidato, che nel primo decennio del secolo aveva viaggiato di pari passo con l'interesse per le culture figurative extra-europee. La riscoperta dei primitivi francesi, che data almeno dalla grande esposizione del 1904 al Palais du Louvre e alla Bibliothèque Nationale, offre ai

⁸¹ A. Gleizes, *Le Cubisme et la Tradition*, in "Montjoie!", a. I, n. 2, 25 febbraio 1913, p. 3. Di seguito la citazione in lingua originale: "Aujourd'hui que nos veilles origines celtiques sont évidentes, il nous faut saluer ceux qui ont sauvé et transmis, plus précieux à chaque âge, l'héritage de nos pères 'les maîtres d'œuvres' et les 'imagiers' du moyen-âge: nous savons combien leur génie fut étouffé sous les importations de la Renaissance, nous savons combien ils durent lutter pour le défendre, et nous savons quelle est notre tâche maintenant que nous jugeons leur victoire définitive".

Mark Antliff, nel saggio *Cubism, Celtism and the Body Politic*, in "The Art Bulletin", vol. LXXIV, n. 4, 1992, pp. 655-668, riconduce meticolosamente il pensiero di Gleizes a quello di Robert Pelletier, che nel 1911 aveva fondato la Ligue Celtique Française e il relativo organo di stampa "L'Étendard celtique", schierandosi sul versante opposto di coloro che, come Charles Maurras e gli aderenti dell'Action Française, interpretavano la tradizione artistica francese a partire da un classicismo di stampo monarchico e conservatore.

giovani pittori materiale non tanto da rimaneggiare dal punto di vista formale come repertorio iconografico o stilistico, ma da utilizzare dal punto di vista teorico come replica a una larga parte dell'opinione pubblica che, sull'onda del risentito nazionalismo dell'anteguerra, considerava il cubismo, avviato da un pittore spagnolo e promosso dai mercanti tedeschi Uhde e Kahnweiler, fondamentalmente antipatriottico.

È così spiegato il motivo per cui Olivier-Hourcade, conferendo ai propri scritti una coloritura politica, dichiarava nel 1912 che il cubismo aveva saputo rilanciare nel presente la “formule française” e si era ormai affermato come ambasciatore del “nouveau stil national”⁸². Secondo questa interpretazione, in linea con quella di Gleizes, lo sforzo contemporaneo era “ben lungi dall'essere anarchico nella sua diversità”, nonostante non costituisse a suo avviso una scuola; al contrario, rappresentava “un ritorno alle tradizioni salutari”. *Fauves* e cubisti non sono, dunque, “dei rivoluzionari, sono dei reazionari. ‘Sono dei classici’”⁸³. Per Hourcade, come per Gleizes, Allard, Le Fauconnier, e in maniera più sfumata per Metzinger e per altri, classicità e tradizione francese si equivalgono.

Canudo, senza incorrere nel revival classicista o nel celtismo dilagante pur ostentati dalla sua rivista, fin dal 1908 si era dimostrato capace di radicare nella storia le novità artistiche del momento, tenendo insieme il riferimento a una latinità che sentiva appartenere alle sue origini italiane, risalendo oltre il Rinascimento fino ai secoli incantati del Trecento e del Quattrocento, e un esotismo composito approdato alla comprensione dell'*art nègre*⁸⁴. Un incontro

⁸² Olivier-Hourcade, *Le mouvement pictural. Vers une école française de peinture*, in “La Revue de France et des Pays Français”, a. I, n. 5, giugno 1912, pp. 255-256.

⁸³ Olivier-Hourcade, *La Tendence de la Peinture Contemporaine*, in “La Revue de France et des Pays Français”, a. I, n. 1, febbraio 1912, p. 36. Di seguito le citazioni in lingua originale: “L'effort actuelle est loin d'être anarchique en sa diversité. C'est au contraire [...] un retour au saines traditions”; “Fauves et cubistes ne sont pas des révolutionnaires, ce sont des réactionnaires. ‘Ce sont des classiques’”.

⁸⁴ Si segnalano nuovamente gli articoli analizzati nel terzo capitolo: R. Canudo, *L'arte plastica in Francia*, in “Vita d'arte”, a. I, vol. I, n. 1, gennaio 1908, pp. 55-56; Id., *Esposizioni riassuntive*, in “Vita d'arte”, a. I, vol. I, n. 2, febbraio 1908, p. 129; Id., *Salon d'Automne*, in “Vita d'arte”, a. I, vol. II, n. 12, dicembre 1908, p. 252.

possibile, a suo dire, sul terreno comune della semplificazione formale, della deformazione e dell'astrazione. Seguendo il proposito di “ricacciar l'arte all'infanzia”⁸⁵, ossia di riscoprire i rudimenti primordiali dell'invenzione plastica, egli individua nei volumi puri e nei corpi essenziali modellati dai maestri medievali – nello specifico, Cimabue, Duccio, Giotto, Beato Angelico e Piero della Francesca – e dai primitivi di altri mondi l'abecedario della nuova pittura, sempre più avulsa dalle ferree regole della mimesi che tenevano imbrigliata l'espressione artistica. Negli intenti suoi e dei collaboratori di “Montjoie!”, il cubismo nasce dunque sotto l'egida distintiva del riferimento alla tradizione, che non è modello o rivale, ma codice genetico.

4.4.1 L'arte di pensiero

La volontà di problematizzare le intenzioni rivoluzionarie del movimento cubista situandolo nella linea maestra dell'arte moderna, quale interprete di una indispensabile mediazione tra il passato e l'avvenire, accomuna gli intellettuali vicini a Canudo. Quest'ultimo, persuaso che tutta la cultura, nel suo esuberante svolgimento, sia legata da un *fil rouge*, tutela la giovane pittura invitandola a un appuntamento con la storia. Pur senza ridimensionarne la portata innovativa, nelle sue corrispondenze disseminate su riviste italiane e francesi tra il 1904 e il 1914, riannoda gli svolgimenti pittorici occorsi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo, segnato appunto dalla presenza ingombrante del cubismo. Che non è epifania inattesa, ma momento di un'evoluzione cominciata, secondo il parere quasi unanime dei collaboratori di “Montjoie!”, da Courbet.

Considerato un antenato spirituale per aver sgomberato la sensazione visiva da ogni atteggiamento prestabilito che ne potesse compromettere l'immediatezza, il pittore di Ornans ha inaugurato una tendenza realistica che,

⁸⁵ A. Borgogelli, “...Sto con gli antichi che ci sto bene...”, diceva Fattori, in R. Barilli (a cura di), *Impressionismo italiano*, Milano, Mazzotta, 2002, p. 62.

dopo di lui, ha imboccato due strade divergenti: una è il “realismo empirico”⁸⁶, retinico e percettivo, degli impressionisti; l’altra il “realismo profondo”, ontologico ed essenziale, di Cézanne. Se gli impressionisti, per primi, hanno rifiutato “il *valore assoluto del soggetto, considerandone invece solo il valore relativo*”⁸⁷, il maestro di Aix-en-Provence si è arrogato “il diritto di disdegnare le misure esatte delle spalle in rapporto alla testa di un modello, quando era la testa che voleva valorizzare, atrofizzando a modo suo le spalle”⁸⁸. Così facendo, “ha sacrificato la riproduzione servile della forma alla concezione tutta cerebrale e libera che si fa di un soggetto, interprete del suo pensiero”⁸⁹, in maniera non dissimile da Rodin, “altro grande ‘deformatore’”, ammirato come precursore e perciò spesso nominato in “Montjoie!”, anche in virtù dell’amicizia con il suo direttore⁹⁰.

Riflettendo sulla vocazione allo sguardo emersa già nel corso dell’Ottocento, Canudo propone la distinzione tra “occhio fotografico”, che insegue l’impressione ed espone il visibile, assumendo nuova vita nell’ambiente tecnologico e sociale, e “occhio estetico”, che insinua “un diaframma gnoseologico [...] tra l’oggettività del reale e la soggettività dello sguardo”, rivelando la verità sostanziale del mondo⁹¹. Se il primo scivola sulle apparenze, il

⁸⁶ E. Fry, *Cubismo*, Milano, Mazzotta, 1967, p. 57.

⁸⁷ F. Léger, *Les Origines de la Peinture et sa Valeur représentative*, in “Montjoie”, a. I, n. 8, 29 maggio 1913, p. 7, ora in Id., *Funzioni della pittura*, cit., p. 12.

⁸⁸ R. Canudo, *L’Art Cérébriste*, in “Le Figaro”, s. III, a. LX, n. 40, 9 febbraio 1914, p. 2. Di seguito la citazione in lingua originale: “le droit de dédaigner les mesures exactes des épaules par rapport à la tête d’un modèle, alors que c’était la tête qu’il voulait mettre valeur, en atrophiant à sa guise les épaules”.

⁸⁹ *Ibidem*. Di seguito la citazione in lingua originale: “a-t-il sacrifié la reproduction servile de la forme à la conception toute cérébrale et libre qu’il se fait d’un sujet, interprète de sa pensée”.

⁹⁰ Tra le numerose riflessioni che Canudo dedica allo scultore, si segnalano le principali: *Notre colonne trajane. La Tour de travail de Rodin*, in “Le Censeur”, t. II, n. 31, 3 agosto 1907, pp. 417-422; *La Torre del lavoro e della volontà di Augusto Rodin*, in “Vita d’arte”, a. I, vol. I, n. 3, marzo 1908, pp. 155-171; *Lettere di vita. Rodin e la nuova arte statuaria*, in “Il Nuovo giornale”, 10 ottobre 1908, p. 3; *Rodin et la statuaire de la rue*, in “La Petite république”, 2 agosto 1910, p. 1; *Les Idées d’Auguste Rodin*, in “L’Opinion”, t. IV, 4 febbraio 1911, pp. 143-144; *Auguste Rodin*, in “Paris-Printemps”, aprile-maggio 1912, non pag.; *Une visite à Rodin*, in “La Revue hebdomadaire”, a. XXII, t. IV, 5 aprile 1913, pp. 22-39.

⁹¹ P. Cézanne, *Lettere*, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano, 1997, p. 162.

secondo viola le fisionomie; se il primo si bea della semplice ricezione dei fenomeni, il secondo ne indaga il fondamento.

Canudo propende per la visione artistica dell'“occhio” cézanniano, che provoca il passaggio da un puro impegno imitativo e denotativo alla volontà di interrogare e costruire il reale. Non bisogna abbandonarsi alla scorza delle forme: la realtà riposa nascosta dietro le apparenze. Bisogna sondarne le profondità, decifrarne i segreti, rinnovare l'identità tra la realtà dei fenomeni e la realtà della coscienza, approdando a una visione trasfigurata del mondo. La documentazione fedele delle evidenze deve soccombere alla trasgressione delle abitudini visive, all'invenzione senza la quale non vi è arte, ma solo mestiere.

È questo esercizio di una disciplina interiore ad aver spinto le generazioni successive agli impressionisti a “*deformare* progressivamente la forma, a spezzarla, a ricomporla, al di là delle superfici lineari, attraverso la profondità dei volumi, per giungere, in vista di chi sa quale nuova sintesi, al fauvismo e al più coraggioso cubismo”⁹².

Il primo a comprendere appieno la lezione cézanniana è Picasso, che ne accoglie quel binomio inscindibile di percezione e sapere, quell'integrazione “tra sensazione e pensiero” che consentì al maestro solitario di abitare devotamente il visibile senza esserne inghiottito⁹³. In lui, però, il delicato equilibrio tra fenomeno e noumeno, tra le sembianze esteriori delle cose, afferrabili coi sensi, e la loro struttura interna, accessibile con l'intelletto, si sposta a favore del noumeno, dell'ossatura intellettuale, del sapere. In definitiva, la rielaborazione costruttiva prevale sull'immediatezza della visione⁹⁴. Per dirla altrimenti, portandoci lungo la “linea analitica dell'arte moderna” tracciata da Filiberto Menna, mentre Cézanne intraprende il proprio discorso senza mai risolvere la dualità tra “superficie” e

⁹² R. Canudo, *L'Art Cérébriste*, in “Le Figaro”, cit., p. 2. Di seguito la citazione in lingua originale: “*déformer* progressivement la forme, à la briser, à la recomposer, hors des surfaces linéaires, par la profondeur des volumes, pour aboutir, en vue de qui sait quelle nouvelle synthèse, au fauvisme et au plus courageux cubisme”.

⁹³ M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in *Senso e non senso*, introduzione di E. Paci, traduzione di P. Caruso, Milano, il Saggiatore, 2004, p. 32.

⁹⁴ Cfr. R. Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, cit., p. 103.

“rappresentazione”, mantenendo sempre la tensione tra “*peinture*” e “*tableau*”, i cubisti si accaniscono sul polo della superficie escludendo progressivamente il polo della rappresentazione⁹⁵.

Lo intuisce Apollinaire, che marca la distanza tra la pittura del passato e la pittura cubista, definendo la prima arte “d’imitazione” e la seconda arte “di pensiero”⁹⁶. I pittori moderni,

anche se osservano ancora la natura, non l’imitano più e si dedicano con cura alla rappresentazione delle scene naturali osservate e ricostruite con lo studio. La verosimiglianza non ha più alcun valore, perché tutto è sacrificato dall’artista alle verità, alle necessità di una natura superiore ch’egli immagina senza scoprirla. Il soggetto non conta più, o conta appena⁹⁷.

Anche se il dato naturale continua a essere posto all’origine del processo artistico, l’accento è spostato dal piano della visione a quello dell’ideazione, da un’arte fondata unicamente sulla percezione visiva a un’arte che opera a livello concettuale. Apollinaire insiste sulla natura concettuale del cubismo e, prendendo in prestito i termini da un articolo di Raynal, lo definisce “l’arte di dipingere delle composizioni nuove con elementi tratti non dalla realtà di visione, ma dalla realtà di concezione”⁹⁸. L’artista, cioè, non s’interessa più alle apparenze delle cose, come ci sono restituite dai nostri sensi, ma tenta di rappresentarle come sono conosciute attraverso l’intelletto.

⁹⁵ Cfr. F. Menna, *La linea analitica dell’arte moderna. Le figure e le icone* (1975), Torino, Einaudi, 2001 (3^a ed.), p. 30.

⁹⁶ G. Apollinaire, *I pittori cubisti. Meditazioni estetiche* (1913), Milano, Abscondita, 2003, p. 24.

⁹⁷ Ivi, p. 15.

⁹⁸ G. Apollinaire, *Les commencements du cubisme*, in “Le Temps”, a. LII, n. 18730, 14 ottobre 1912, p. 5. Di seguito la citazione in lingua originale: “l’art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité de vision, mais à la réalité de conception”. Va notato che ne *I pittori cubisti* Apollinaire adotta questa definizione, in una versione attenuata, per riferirsi al solo “cubismo scientifico”. Preoccupato che la nuova pittura potesse essere accusata di intellettualismo, correggerà infatti “realtà di concezione” in “realtà di conoscenza”. Cfr. G. Apollinaire, *I pittori cubisti. Meditazioni estetiche* (1913), Milano, Abscondita, 2003, pp. 24-25. Cfr. M. Raynal, *Conception et Vision*, in “Gil Blas”, a. XXXIV, n. 12980, 29 agosto 1912, p. 4.

Allo stesso modo, Léger, nel suo primo contributo teorico intitolato *Les Origines de la Peinture et sa Valeur représentative* e pubblicato su “Montjoie!”, intende la giovane pittura come un’operazione mentale: al “*réalisme visuel*” oppone allora il “*réalisme de conception*”, di cui disegna una parabola che, sulla scorta degli scritti di Émile Bernard, inizia con Cézanne⁹⁹. Soltanto attraverso questa intromissione del pensiero il mondo *visibile* diventa *reale*. “Niente esiste in sé”, “tutto dipende *dal nostro modo di guardare*”, “ogni cosa cambia davanti alla nostra piccola coscienza, tutto assume l’aspetto che noi gli prestiamo”, iniziò ad affermare Canudo nel 1904, professando un relativismo ontologico e gnoseologico, per certi versi assimilabile al soggettivismo bergsoniano poi rielaborato dai pittori futuristi¹⁰⁰.

Accomunati da questo spostamento d’asse dall’oggetto al soggetto, gli artisti moderni si pongono un solo fine: suggerire la propria visione interiore sulla base di un personale principio estetico, secondo “l’unico imperativo della sensibilità di ognuno”¹⁰¹. Del resto, sul ricorso ostinato al culto dell’io e sulla rivendicazione dell’originalità assoluta come un “diritto di primogenitura” si fonda l’attitudine tardoromantica caratteristica di tutte le avanguardie storiche¹⁰².

⁹⁹ F. Léger, *Les Origines de la Peinture et sa Valeur représentative*, in “Montjoie”, a. I, n. 8, 29 maggio 1913, p. 7, ora in Id., *Funzioni della pittura*, cit., p. 13. Insieme alla parte conclusiva uscita nel n. 9-10 (14-29 giugno 1913, pp. 9-10), si tratta del testo della conferenza tenuta dal pittore all’Académie Wassilieff di Parigi il 5 maggio 1913, poi pubblicato con qualche variante in “Der Sturm”: *Les Origines de la peinture contemporaine et sa valeur représentative. Notes réunies pour une Conférence*, vol. IV, n. 172-173, agosto 1913, pp. 76-79.

¹⁰⁰ R. Canudo, *Les Métamorphoses. II. Épisynthèse des philosophies*, cit., pp. 278-279. Di seguito le citazioni in lingua originale: “Rien n’existe en soi-même”; “Tout est subordonné à notre façon de regarder”; “Tout change devant notre petite conscience, tout prend l’aspect que nous lui prêtons”.

¹⁰¹ R. Canudo, *Notre esthétique. À propos du Rossignol de Igor Strawinsky*, in “Montjoie!”, a. II, n. 4-5-6, aprile-maggio-giugno 1914, p. 6. Di seguito la citazione in lingua originale: “l’unique impératif de la sensibilité de chacun”.

¹⁰² R. Krauss, *L’originalità dell’avanguardia e altri miti modernisti* (1985), a cura di E. Grazioli, Roma, Fazi, p. 174. Dal Romanticismo in poi, al principio di imitazione e di filiazione rispetto ai modelli ereditati dalla tradizione, fino ad allora vigente, si affiancano, fino a sostituirsi, i valori dell’originalità e dell’innovazione. Gli intellettuali e i movimenti che si considerano appartenenti a questa seconda falange, si propongono come l’incarnazione del “nuovo”, in nome del quale pretendono di superare quanti li

In risposta alla società industriale che va interrogandosi sul ruolo sempre più drammaticamente centrale della folla, “l'uomo distoglie lo sguardo dall'esteriorità e lo rivolge a se stesso”¹⁰³. Nella letteratura, nella musica e nell'arte, osserva Kandinsky, questa svolta spirituale si manifesta sensibilmente.

Il soggettivismo promosso da Canudo e, in particolare, dai compagni di strada cubisti, si distingue, tuttavia, dalla declinazione espressionista d'impronta emotiva. È, cioè, un soggettivismo d'impronta mentale. Come afferma il nostro, si tratta di “*révelation*” e non di “*expression*”¹⁰⁴. In consonanza con quanto scrive Apollinaire ne *I pittori cubisti*, egli ritiene che la ricerca artistica debba abbandonare le finalità illusionistiche dell'antica pittura ed “elevarsi fino alla creazione”¹⁰⁵. Svincolarsi dalla visione ottica e divenire arte di pensiero, che rinuncia al primato della percezione per ergersi su un livello concettuale. L'accento si sposta dalla “realtà-vista” alla “realtà-concepita”, digerita dalla coscienza umana e, quindi, ancorata a una soggettività¹⁰⁶.

Già nel rimprovero mosso dai cubisti ai pittori impressionisti di essere “solo *retina* e niente *cervello*”¹⁰⁷, era dichiarata esplicitamente la necessità di approfondire la registrazione passiva delle impressioni – sostenuta dalla mentalità scienziata della filosofia positiva – attraverso l'investigazione di una verità superiore. Emancipandosi da una residua sottomissione alla natura, l'arte si mette alla ricerca dell'*essenza* del reale. All'obiettivismo impressionista subentra l'organizzazione dei dati visivi in una sintesi intellettuale che, compiendo una selezione, ne isola quelli essenziali¹⁰⁸.

hanno preceduti, secondo una concezione teleologica della cultura come processo di continua evoluzione rispetto al passato.

¹⁰³ W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte* (1912), a cura di E. Pontiggia, Milano, SE, 2005, p. 32.

¹⁰⁴ R. Canudo, *Notre esthétique. À propos du Rossignol de Igor Strawinsky*, in “Montjoie!”, cit., p. 6.

¹⁰⁵ G. Apollinaire, *I pittori cubisti. Meditazioni estetiche*, cit., pp. 24-25.

¹⁰⁶ Ivi, p. 24. Sono i termini utilizzati da Apollinaire per riferirsi alla partita dell'arte moderna giocata dai due schieramenti della sensibilità e dell'intelletto.

¹⁰⁷ M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche nel Novecento*, cit., p. 200.

¹⁰⁸ Si può oggi, al contrario, considerare l'impressionismo come il primo atto di una serie di analisi condotte su una realtà non più pensata come assoluta ed esterna all'uomo, ma come prodotto della sua coscienza; il primo passo verso quel soggettivismo che sarà poi alla base dell'espressionismo.

Le espressioni “platonismo cubista” o “cubismo eidetico” aiutano a definire questa tensione a un’astrazione che, senza sacrificare la realtà, risale alla sua quintessenza¹⁰⁹. “Noi cerchiamo l’essenziale”, affermavano Gleizes e Metzinger nel 1912 nel primo libro interamente dedicato al cubismo¹¹⁰. “Le opere moderne [...] non esprimono più pensieri e sentimenti. Ma *la cosa in sé*”, ripete Canudo nel 1920 in un testo che riassume con estrema precisione i termini della sua estetica¹¹¹. Nel frattempo, è trascorso un decennio in cui la pittura ha fatto del *concetto* il suo baluardo.

I primi indizi di questa teoria anti-naturalistica sono, però, disseminati nelle “lettere” che il *Barisien* pubblica sul “*Mercure de France*” nel 1908. Vi afferma che “il *sentimento* dell’arte risiede nell’*astrazione*, e [...] l’*espressione* dell’arte consiste nella *stilizzazione* di quella che convenzionalmente si chiama ‘vita reale’”¹¹². Istituito un gioco di rimandi tra pubblicazioni italiane e francesi, troviamo meglio chiarita la sua posizione nelle corrispondenze estere inviate qualche mese dopo alla rivista senese “Vita d’arte” sui principali avvenimenti espositivi della *Ville Lumière*: il segno dell’arte del ventesimo secolo va riconosciuto “in una grande astrazione, in un assoluto distacco dal delirio del dettaglio realistico puro e semplice, in un gran sogno apocalittico dell’artista di genio a venire, nutrito da un’epoca scientifica, ma sospinto dallo ardore mistico di tutti i secoli che perpetua il sogno dell’uomo e afferma l’eternità dell’arte”¹¹³.

La ricerca della struttura interna del mondo, che accompagna il “superamento soggettivo dell’oggettività”¹¹⁴, conduce, dunque, all’arte *astratta* – la più autenticamente *realistica* delle espressioni. Al contrario, l’arte mimetica è

¹⁰⁹ Si vedano, a tal proposito, M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche nel Novecento*, cit., p. 214 e R. Barilli, *L’arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, cit., p. 114.

¹¹⁰ A. Gleizes, J. Metzinger, *Du “Cubisme”*, cit. in E. Fry, *Cubismo*, cit., p. 149.

¹¹¹ R. Canudo, *Hélène, Faust et nous. Précis d’esthétique cérébriste*, cit., p. 273.

¹¹² R. Canudo, *Lettres italiennes*, in “*Mercure de France*”, a. XIX, t. LXXIII, n. 263, 1 giugno 1908, pp. 568. Di seguito la citazione in lingua originale: “Le *sentiment* de l’art est dans l’*abstraction*, et [...] l’*expression* de l’art est dans la *stylisation* de ce qu’on est convenu d’appeler la ‘vie réelle’”.

¹¹³ R. Canudo, *I due grandi mercati d’Arte*, cit., p. 158.

¹¹⁴ M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche nel Novecento*, cit., p. 201.

“*non-Art*”¹¹⁵. Condannata come un difetto assoluto di buon gusto, esprime “con violenza di dettaglio copiato la natura vista con occhi mortali vaganti alla sua superficie, senza desiderio di penetrarne e effigiarne l’anima”¹¹⁶. È un gesto diretto. Nell’immediatezza dell’atto si annulla l’interpretazione estetica, cioè la “volontà di astrazione pensosa e di stilizzazione espressiva”¹¹⁷. È solo attraverso questa mediazione per opera della mente, tuttavia, che l’arte esercita la propria funzione metamorfica.

Con l’entrata in crisi del paradigma imitativo, si afferma una nuova ragion d’essere della pittura, intesa come *traduzione*, e non più come *trascrizione*, delle forme esterne del mondo. Nel passaggio da un approccio naturalistico a una rimasticazione della realtà in chiave epistemologica è condensata la rivoluzione pittorica del ventesimo secolo. Si dipinge quello che l’occhio *sa* esistere, piuttosto che quello che *vede*. Disdegnando “un pensiero che s’imponga alla pittura, alla maniera detta classica”, i *pittori analitici* tentano “di far scaturire dalla pittura stessa, dalla sua intiera essenza, un pensiero di bellezza, la rivelazione di un’armonia plastica”¹¹⁸. L’arte *costruisce* se stessa. Abbandonando il dogma della mimesi e conducendo “la pittura e la scultura fuori della concorrenza rappresentativa”, ha inizio il suo riscatto¹¹⁹.

“Musicisti, Poeti, Plastici cercano l’arte del ‘sostantivo’ liberata dalla fioritura dell’‘aggettivo’. [...]. In una parola significativa: la costruzione”¹²⁰. Attorno a essa, a partire dal *fauvisme*, ruotano le sperimentazioni che, insieme,

¹¹⁵ R. Canudo, *Essai sur la musique comme religion de l’avenir. Lettres aux “Fidèles de Musique”*, in “La Renaissance contemporaine”, a. V, n. 22, 25 novembre 1911, p. 1362. Formulando un giudizio assai simile, Apollinaire, nella sua recensione sul Salon des Indépendents pubblicata il 1° maggio 1908 ne “La Revue des lettres et des arts” (a I, n. 5), intervenne nell’acceso dibattito sulla natura astratta della pittura dei *fauves*, avanzando un argomento che sarà poi ripreso negli anni trenta, nel cuore del dibattito sulla natura concreta dell’arte astratta: “E che non si parli più d’astrazione. La pittura è l’arte più concreta”. In lingua originale: “Et qu’on ne parle plus d’abstraction. La peinture est bien l’art la plus concret” (ora in G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, vol. II, cit., p. 110).

¹¹⁶ R. Canudo, *L’Arte finlandese al Salon d’Automne*, cit., p. 42.

¹¹⁷ Ivi, p. 41.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ R. Canudo, *Hélène, Faust et nous. Précis d’esthétique cérébriste*, cit., p. 275.

¹²⁰ Ivi, p. 278.

hanno composto la “linea analitica dell’arte moderna” tracciata da Filiberto Menna¹²¹. Apollinaire, a proposito dell’esordio pittorico di Braque, parlava di “science de la construction”¹²², considerando “la ricerca di una grammatica elementare della linea e del colore come l’aspetto costruttivo”¹²³ delle opere *fauves*. Pur rimanendo vincolati alla rappresentazione fenomenica, i pittori raccolti intorno a Matisse – tra gli altri, Vlaminck, Derain, Rouault –, mossi dal coraggio di riscoprire la purezza dei mezzi, sondarono le potenzialità espressive degli strumenti primari della pittura. Con l’intento di ritrovare la schiettezza e l’intensità dei primitivi, affrontarono problematiche strettamente linguistiche, esaltando la costruttività intrinseca del colore attraverso la riduzione delle forme alla bidimensionalità del piano.

Una volta inventariati i mezzi d’espressione, andavano però messi al servizio di altre cause. A condurre queste premesse verso più fertili orizzonti ci pensarono i cubisti, nelle cui file erano confluiti, oltre a Braque, molti giovani artisti appartenuti alla scuola *fauve* – da Apollinaire considerata “una sorta di preludio al cubismo”¹²⁴: è il caso di Picasso, Van Dongen, Metzinger, Le Fauconnier, Delaunay, Puy, Guérin, Laprade, Dufrenoy e Lacoste. Insieme a loro, i sincromisti, i raggisti, i simultaneisti, i futuristi, proclamarono all’unisono “l’antipatia per la *parola illustrata*, l’odio per l’aneddoto, per il gesto *che parla*

¹²¹ Cfr. F. Menna, *La linea analitica dell’arte moderna. Le figure e le icone*, cit..

¹²² G. Apollinaire, *Le Salon des Indépendants*, in “La Revue des lettres et des arts”, a. I, n. 5, 1 maggio 1908, ora in Id., *Œuvres en prose complètes*, vol. II, cit., p. 110.

¹²³ G. Roque, *Che cos’è l’arte astratta? Una storia dell’astrazione in pittura (1860-1960)*, cit., p. 50. Questo progetto di elementarizzazione della pittura, formulato da molti pionieri dell’astrazione, viene esposto da Kandinsky in un articolo del 1928 dal titolo esplicito, *Analisi degli elementi primari della pittura*, a cui Roque fa menzione alle pp. 233-234: “La teoria dovrà: 1) stabilire un vocabolario ordinato di tutti i vocaboli attualmente sparsi e snaturati; 2) fondare una grammatica che contenga regole di costruzione. Gli elementi plastici saranno riconosciuti e definiti allo stesso modo dei vocaboli della lingua. E, come nella grammatica, saranno stabilite regole di costruzione, in pittura, alla grammatica corrisponde il trattato di composizione. La pittura astratta cerca dunque di raggruppare questi elementi, ossia: 1) precisare gli elementi primari e designare quelli, più differenziati e complicati, che ne emanano: parte analitica; 2) definire le leggi possibili dell’ordinamento di questi elementi in un’opera: parte sintetica”.

¹²⁴ G. Apollinaire, *I pittori cubisti. Meditazioni estetiche*, cit., p. 26.

*agli occhi*¹²⁵ e compresero piuttosto “il senso magnifico della ‘decorazione’, della creazione di un’atmosfera resa viva dal gioco infinito delle linee e dei colori, dei piani e dei volumi, vale a dire della pittura pura, monda da qualsiasi volontà di rappresentazione letteraria o simile”¹²⁶.

L’equivalenza istituita tra “decorativismo” e “purezza” della pittura denuncia la marcata attenzione riservata da Canudo all’autonomia dei mezzi linguistici, implicando una sottolineatura delle proprietà formali dell’opera, invitata a vivere della sola realtà plastica¹²⁷. Non si cerca più l’illustrazione documentaria dei fatti, ma “si vuole il godimento della pittura attraverso la pittura”¹²⁸.

È ormai compiuto il passaggio da un’arte narrativa a un’arte perfettamente significativa, che esprime se stessa e chiede di essere giudicata “per quello che essa è, e non per i confronti che si possono fare con la realtà”¹²⁹. Il quadro ha una propria specificità, è un “*ens a se*” governato da leggi assolutamente proprie¹³⁰. Non è più opportuno, dunque, interrogarsi sul suo contenuto, ma sul suo funzionamento¹³¹. Esso non rinvia ad altro da sé: non *rappresenta*, ma si *presenta*. Mette in mostra se stesso e la propria concretezza fisica e, al tempo stesso, “mette allo scoperto il procedimento che lo ha costituito sia sul piano della relazione dei segni tra loro, sia al livello delle diverse fasi della destrutturazione del codice iconico”, ridotto a figure essenziali, a unità linguistiche elementari¹³².

¹²⁵ R. Canudo, *Hélène, Faust et nous. Précis d’esthétique cérébriste*, cit., p. 279.

¹²⁶ Ivi, p. 275.

¹²⁷ Per un approfondimento della fortuna del termine “decorazione” dall’estetica simbolista alle ricerche d’avanguardia, si veda M. G. Messina, J. Nigro Covre, *Il cubismo dei cubisti. Ortodossi/eretici a Parigi intorno al 1912*, Roma, Officina Edizioni, 1986, pp. 165-167.

¹²⁸ R. Canudo, *L’Art Cérébriste*, in “Le Figaro”, cit., p. 2. Di seguito la citazione in lingua originale: “on veut la jouissance de la peinture pour la peinture”.

¹²⁹ Affermazione di Max Jacob citata in J. Recupero, *Le Méditations esthétiques*, in G. Sangiorgi, J. Recupero (a cura di), *Omaggio ad Apollinaire*, Roma, Grafica, 1960, p. 48.

¹³⁰ M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche nel Novecento*, cit., p. 209.

¹³¹ Cfr. G.C. Argan, A. Bonito Oliva, *L’Arte moderna 1770-1970 – L’Arte oltre il Duemila*, cit., p. 154.

¹³² F. Menna, *La linea analitica dell’arte moderna. Le figure e le icone*, cit., p. 33.

Come scrive Apollinaire nella prefazione al catalogo della terza esposizione del “Cercle de l’Art moderne”, tenuta a Le Havre nel giugno 1908, la pittura, in Occidente, è una sorta di pratica ascetica: attraversata dalla consapevolezza che non è possibile “trasportare ovunque con sé il cadavere del proprio padre”, persegue l’“oblio dopo lo studio”, anela alla purificazione del già detto. Tuttavia, conclude il poeta, l’ambizione è legata al passato da salde radici: “i nostri piedi si staccano invano dal suolo che racchiude i morti”¹³³. Su queste convinzioni si fonda l’affinità avvertita con le idee di Michel Puy, espresse nel 1910 sull’autorevole “Mercure de France” e poi ripubblicate in “un petit livre très important” recensito dal poeta¹³⁴. Facendo un dettagliato bilancio sullo stato della pittura, Puy avverte il bisogno di ribadire, in calce al discorso, che gli artisti dell’avanguardia “si sono scostati dalla tradizione meno di quanto possa apparire di primo acchito” e che ciò che li giustifica “è il fatto d’aver ribaltato i precetti, raschiato le formule, solo per ritrovare le leggi della pittura”¹³⁵.

Léger, nell’intervento dal titolo *Les Origines de la Peinture et sa Valeur représentative*, apparso in due puntate su “Montjoie!”, prosegue quest’opera di erosione delle “formule” per spingersi fino all’essenza dell’arte. A fronte dell’affermarsi della fotografia a colori, del cinematografo, del romanzo popolare, la pittura ha esaurito la sua funzione descrittiva e narrativa e ha rivendicato per sé come unico scopo il “realismo di concezione”, dall’artista definito come “il coordinamento simultaneo delle tre grandi quantità plastiche: la Linea, la Forma, il Colore”¹³⁶.

Con il risalto conferito ai mezzi della pittura presi per se stessi e non più finalizzati a designare oggetti, sembra ormai compiuta la scelta di un soggetto

¹³³ G. Apollinaire, *I pittori cubisti. Meditazioni estetiche*, cit., p. 12.

¹³⁴ G. Apollinaire, *La Vie Artistique. Le dernier état de la peinture*, in “L’Intransigeant”, a. XXXI, n. 11171, 14 febbraio 1911, p. 2, ora in Id., *Œuvres en prose complètes*, vol. II, cit., pp. 276-277.

¹³⁵ M. Puy, *Le Dernier état de la peinture*, in “Mercure de France”, t. LXXXVI, n. 314, 16 luglio 1910, p. 263 e p. 266. Di seguito le citazioni in lingua originale: “ils se sont peut-être moins écartés de la tradition qu’ils ne semble d’abord”; “ce qui justifie les peintres nouveaux, c’est qu’ils n’ont bousculé les préceptes, gratté les formules, que pour retrouver les lois de la peinture”.

¹³⁶ F. Léger, *Les Origines de la Peinture et sa Valeur représentative*, in “Montjoie!”, n. 8, 29 maggio 1913, p. 7, ora in Id., *Funzioni della pittura*, cit., p. 12.

pittorico ridotto alla sola esibizione dei significanti, non più rivelatore di una realtà altra da sé. Léger, che alla fine dell'estate inizierà il suo ricco corpus di lavori complessivamente intitolati *Contrastes de formes*, assevera che i contrasti di “colori, linee e forme complementari” costituiscono “la struttura dei quadri moderni”¹³⁷. Una linea di pensiero in cui è identificabile il riferimento alla legge neoimpressionista del contrasto simultaneo e il tentativo di tradurre in termini plastici i principi ottici relativi alla luce e al colore. Tale continuità con le ricerche *pointillistes* è avvalorata dal fatto che l'autore parla esplicitamente di “divisionismo del colore” come diretto antecedente di un “divisionismo dinamico”, ossia un “divisionismo della forma e del disegno”, più adatto alla resa del carattere sincopato e rapido dei processi percettivi in atto nel moderno ambiente urbano e tecnologico.

In altri termini, agli stimoli provenienti dalla realtà esterna l'artista risponde con gli strumenti peculiari e oggettivi della realtà interna alla pittura, creando linee, forme e colori. Il sacrificio anche solo di una di queste quantità e l'alterazione della loro equilibrata compresenza comporta la rinuncia alla possibilità che ha un'opera di durare nel tempo indipendentemente dall'epoca della sua creazione, ossia al “classicismo puro”. Come precisa Maria Grazia Messina, esso è inteso da Léger “non come categoria storica, ma come dato strutturale, condizione imprescindibile della qualità quale *exemplum* sovratemporale”¹³⁸.

L'acquisita consapevolezza della specificità e specializzazione di ciascun linguaggio artistico emerge nella conclusione del testo, in cui si legge che “*ogni arte si isola e si limita al proprio ambito*”, finendo virtuosamente per tradursi “*in un aumento di realismo*”. L'arte moderna non è dunque concepita come un'astrazione effimera, comprensibile soltanto da pochi iniziati, bensì come

¹³⁷ F. Léger, *Les Origines de la Peinture actuelle et sa Valeur représentative*, in “Montjoie!”, n. 9-10, 14-29 giugno 1913, p. 9, ora in Id., *Funzioni della pittura*, cit., p. 16. Si segnala che a corredo dell'articolo sono pubblicate le riproduzioni di *Studi di Dinamismo lineare* e di *Dinamismo ottenuto per mezzo di contrasti bianchi e neri e linee complementari*.

¹³⁸ M.G. Messina, J. Nigro Covre, *Il cubismo dei cubisti. Ortodossi/eretici a Parigi intorno al 1912*, cit., p. 152.

“l’espressione totalizzante” di una generazione che vi esprime esigenze e aspirazioni collettive¹³⁹.

4.5 Tra ordine e avventura

All’individuazione degli elementi di continuità e di novità della pittura moderna si accompagna un’esigenza di classificazione degli sforzi artistici cubisti, che si sono mostrati nella loro varietà prima al Salon des Indépendants del 1911 e poi alla *Section d’or* del 1912. Un’esposizione che se da un lato sancisce il riconoscimento pubblico del movimento cubista, dall’altro rivela la presa di distanza dalla poetica picassiana da parte di alcuni pittori che inizialmente vi si erano accostati. Qualsiasi tentativo di comprendere il nutrito insieme delle manifestazioni pittoriche entro un’unica definizione appare destinato al fallimento.

La soluzione per ovviare a questa incoerenza viene dalla già menzionata conferenza dell’11 ottobre alla Galerie de la Boétie, in cui Apollinaire presenta la tesi di una scissione interna al cubismo, poi riproposta nella raccolta unitaria dei suoi scritti uscita l’anno seguente. Il poeta vi individua quattro tendenze, di cui due “parallele e pure”. Il “*cubismo scientifico*” è una di esse, poiché consiste nel “dipingere delle composizioni nuove con elementi presi non dalla realtà di visione, ma dalla realtà di conoscenza”¹⁴⁰. La definizione, inizialmente riferita al cubismo in senso lato, è ora riservata a una sola delle tendenze, rappresentata da pittori molto diversi tra loro come Picasso, Braque, Metzinger, Albert Gleizes, Marie Laurencin, Juan Gris e i “nuovi aderenti” Georges Deniker, Jacques Villon e Louis Marcoussis.

Il cubismo scientifico segna un passo avanti sulla via dell’allontanamento dal reale rispetto a quell’“arte di dipingere composizioni nuove con elementi

¹³⁹ F. Léger, *Les Origines de la Peinture actuelle et sa Valeur représentative*, n. 9-10, 14-29 giugno 1913, p. 9, ora in Id., *Funzioni della pittura*, cit., p. 19.

¹⁴⁰ G. Apollinaire, *I pittori cubisti. Meditazioni estetiche*, cit., pp. 24-25.

tratti in massima parte dalla realtà di visione” che è il “*cubismo fisico*”. Le Fauconnier è il fondatore di questa corrente in cui Apollinaire annovera quegli artisti “secondari” – Marchand, Herbin, Véra – che dipingono rispettando le norme del linguaggio naturalistico. La loro ricerca, dunque, pur appartenendo al cubismo per la “disciplina costruttiva”, non è arte pura, poiché “vi si confonde il soggetto con le immagini”¹⁴¹.

Quanto alla seconda tendenza “pura”, essa prende il nome di “*cubismo orfico*” e corrisponde all’“arte di dipingere composizioni nuove con elementi attinti non alla realtà visiva, ma interamente creati dall’artista”¹⁴². Apollinaire la teorizza per riferirsi al modo di esprimersi per cerchi concentrici di Delaunay, al quale in quei mesi accorda la sua predilezione, come comprovano l’articolo *Notes. Réalité, peinture pure*, uscito nel numero di dicembre 1912 della sua rivista, “Les Soirées de Paris”, per poi essere tempestivamente tradotto in tedesco in “Der Sturm”, e la poesia *Les fenêtres*, inizialmente pubblicata come prefazione al catalogo della mostra personale del pittore tenutasi alla galleria Der Sturm di Berlino dal 27 gennaio al 20 febbraio 1913¹⁴³. Alla sua pittura lirica, fondata sul contrasto simultaneo di luci e colori, si affiancano tutte quelle manifestazioni che, esplorando gli effetti cromatici e dinamici, riscaldano la fredda monotonia del cubismo e ne infrangono la severa staticità.

La celebrazione di questa “*peinture suggestive et non pas seulement objective*”, per usare parole di Apollinaire che appartengono al vocabolario quotidiano di Canudo, si ha al Salon des Indépendants del marzo 1913. La lunga recensione del poeta occupa per intero un supplemento speciale di “Montjoie!” appositamente riservatogli dal direttore. In questa occasione, sono presentate le ultime scuole pittoriche: “il Cubismo impressionismo di forme e la sua ultima

¹⁴¹ Ivi, p. 25.

¹⁴² Ivi, pp. 25-26.

¹⁴³ G. Apollinaire, *Les fenêtres*, ora in Id., *Œuvres poétiques*, a cura di M. Adéma, M. Décaudin, prefazione di A. Billy, Paris, Gallimard, 1965, pp. 168-169; Id., *Notes. Réalité, peinture pure*, in “Les Soirées de Paris”, a. I, n. 11, dicembre 1912, pp. 348-349; *Réalité, peinture pure*, in “Der Sturm”, n. 138-139, dicembre 1912, pp. 224-225.

tendenza, l'Orfismo, pittura pura, *simultaneità*"¹⁴⁴. Se Picasso riveste il ruolo di spicco all'interno del cubismo scientifico, Delaunay, battezzato l'"eresiarca" del cubismo, è l'inventore della tendenza orfica, dove in ogni caso torna a farsi sentire il nume dello spagnolo. Il poeta, che meno di una settimana prima aveva scritto, sempre sulla gazzetta dell'amico, una vibrante lode di Picasso, non poteva estrometterlo da alcuna corrente artistica¹⁴⁵. Lo annovera così tra gli orfici in virtù della sua maestria nell'utilizzo della luce. Anzi, ritiene persino che la luce delle sue opere contenga la verità di quest'arte nuova, alla quale tendono anche Léger, Picabia, Marcel Duchamp, Dumont e Valensi.

Dopo aver passato in rassegna le varie sale, si sofferma sulla numero 45, in cui sono riuniti alcuni pittori dai caratteri piuttosto dissimili, ma che, attraverso le loro ricerche, sono giunti a "una visione più interiore, più popolare, più poetica dell'universo e della vita"¹⁴⁶. Si tratta di un gruppo composto dagli artisti dissidenti dalla linea ortodossa di Picasso e di Braque, ambedue assenti alla mostra nonostante le loro "ricerche sulla materia" siano "di così grande interesse". Delaunay espone *L'Équipe de Cardiff, troisième représentation*, "la tela più moderna del salone", insieme a *Les Joueurs de football* di Gleizes, *L'Oiseau bleu* di Metzinger, *Le Bal élégant* di Marie Laurencin, considerata "l'opera più affascinante", e a dipinti di Léger, Picabia, Chagall, Marcoussis¹⁴⁷.

In questi quadri i critici vedono l'euforica vendetta del colore sull'estetica statica e austera del cubismo e, come André Warnod su "Comœdia", salutano la

¹⁴⁴ G. Apollinaire, *À Travers le Salon des Indépendants*, in "Montjoie!", a. I, suppl. al n. 3, 18 marzo 1913, p. 1. Di seguito la citazione in lingua originale: "le Cubisme impressionnisme des formes et sa dernière tendance, l'Orphisme, peinture pure, *simultanéité*".

¹⁴⁵ Cfr. G. Apollinaire, *Pablo Picasso*, in "Montjoie!", a. I, n. 3, 14 marzo 1913, p. 6.

¹⁴⁶ G. Apollinaire, *Le Salon des Indépendants*, in "L'Intransigeant", a. XXXIII, n. 11941, 25 marzo 1913, p. 2. Di seguito la citazione in lingua originale: "une vision plus intérieure, plus populaire, plus poétique de l'univers et de la vie".

¹⁴⁷ G. Apollinaire, *À Travers le Salon des Indépendants*, in "Montjoie!", a. I, suppl. al n. 3, 18 marzo 1913, p. 4. Di seguito le citazioni in lingua originale: "les recherches de matière offrent tant d'intérêt en ce moment"; "la toile la plus moderne du Salon"; "l'œuvre la plus charmante".

“nascita di una nuova scuola, la scuola orfica”¹⁴⁸. Che non ha l’uniformità e la compattezza di un movimento pianificato, ma circoscrive, semmai, un sentire comune, un clima culturale che, sviluppatosi tra il 1912 e il 1914 in Francia e, parallelamente, in Italia e in Germania, tiene avvinti Delaunay e Léger, Picabia e Duchamp, i futuristi italiani e i protagonisti del Blaue Reiter.

Un preludio dell’orfismo si era avuto con il “cubismo istintivo”, definito come “l’arte di dipingere quadri nuovi ispirati non alla realtà visiva, ma a quella suggerita all’artista dall’istinto e dall’intuizione”¹⁴⁹. Nato dall’impressionismo, di cui trattiene il carattere spontaneo e sensorio, questo movimento si è diffuso in tutta Europa, assumendo i connotati di una sorta di “*terrain vague*”¹⁵⁰ in cui sono relegati gli artisti altrimenti esclusi, come Matisse, Rouault, Derain, Dufy, Chabaud, Puy, Van Dongen, Severini e Boccioni. Loro tutti, però, impegnati in una ricerca provvisoria, mancano di lucidità e sono sprovvisti di un credo artistico.

La recensione sugli Indépendants, iniziata nel supplemento al n. 3, termina il 29 marzo, poco meno di due settimane dopo la pubblicazione de *I pittori cubisti*. In sintonia con quella raccolta che, più che lo spirito di un encomio, ha il valore di una sorta di “*epitaffio* lirico”¹⁵¹ per un movimento ormai appartenente al passato, Apollinaire vi proclama: “Se il Cubismo è morto, lunga vita al Cubismo. Ha inizio il regno di Orfeo”. Una sentenza considerata dalla redazione “un assurdo refuso” e subito rettificata il 14 aprile in: “Dal Cubismo è nato un nuovo Cubismo”¹⁵².

¹⁴⁸ A. Warnod, *Le Salon des Indépendants*, in “Comœdia”, a. VII, n. 1994, 18 marzo 1913, p. 1. Di seguito la citazione in lingua originale: “Le Salon de 1913 sera marqué par l’éclosion d’une nouvelle école, l’école orphique”.

¹⁴⁹ G. Apollinaire, *I pittori cubisti. Meditazioni estetiche*, cit., p. 26.

¹⁵⁰ V. Trione, *Il poeta e le arti. Apollinaire e il tempo delle avanguardie*, Milano, Guerini e Associati, 1999, p. 73.

¹⁵¹ Ivi, p. 125.

¹⁵² G. Apollinaire, *Le Salon des Indépendants*, in “Montjoie!”, a. I, n. 4, 29 marzo 1913, p. 7. Di seguito la citazione in lingua originale: “Si le Cubisme est mort, vive le Cubisme! Le règne d’Orphée commence”. Id., *Le XXIII^e Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, in “Montjoie!”, a. I, n. 5, 14 aprile 1913, p. 3. Di seguito la citazione in lingua originale: “*Du Cubisme sort un nouveau Cubisme*”.

Il poeta riunisce, in seno al cubismo non ancora “morto”, tutte le ricerche artistiche più nuove per formare un fronte unico, connotato politicamente prima che artisticamente, contro l’incomprensione del pubblico e degli amatori¹⁵³. Seppure avesse espresso delle reticenze riguardo al termine utilizzato per designare l’avanguardia francese, finisce per inglobare sotto questa etichetta tutte le diverse esperienze della pittura moderna, dimostrando il proprio acume nel cogliere sul piano culturale il significato unitario dell’avanguardia, al di là di ogni distinzione teorica e poetica. Il cubismo, nella diversità delle sue proposte, è assunto quale parametro di confronto per valutare tutti i più nuovi movimenti europei. Un termine iperonimo per far sì che le ricerche dei futuristi e degli astrattisti tedeschi vengano ricondotte all’avanguardia francese.

4.5.1 “L’orfismo, il fuoco, la poesia...”

Ne *I pittori cubisti*, Canudo compare, insieme allo stesso Apollinaire, a Jacques Nayral, André Salmon, Granié, Maurice Raynal, Marc Brésil, Alexandre Mercereau, Reverdy, Tudesq e André Warnod, tra i difensori del cubismo scientifico. Non viene, invece, fatto il suo nome per il cubismo orfico, di cui l’autore dello studio si definisce unico sostenitore insieme a Max Goth. Un’appropriazione, ancora nel 1942, ritenuta indebita, tanto da suscitare una controversia tra André Billy su “Le Figaro littéraire” e Gabriel Boissy su “Le Journal”.

Quest’ultimo, critico teatrale e stretto collaboratore di Canudo alla rivista “Montjoie!”, ricorda che stava uscendo dal Café Vachette in compagnia dell’amico e di Apollinaire, probabilmente nell’estate del 1910 o del 1911, quando il poeta disse che si poteva fare arte con qualsiasi cosa, anche con i francobolli. E Canudo replicò che non era importante la materia, ma l’ispirazione dell’artista: “Non è il francobollo che conta, ma l’orfismo, il fuoco, la poesia...”. Appena lanciò quella parola, gli occhi di Apollinaire brillarono.

¹⁵³ Cfr. R. Delaunay, *Scritti sull’arte*, a cura di E. Pontiggia, Montebelluna, Amadeus, 1986, p. 61.

Il racconto prosegue aggiungendo che lo stesso accadde, un po' più tardi, anche per il termine "surrealismo", "sempre sulla bocca" del pugliese e diffusamente utilizzato nelle riviste dell'epoca alle quali aveva collaborato o che aveva diretto come "L'Europe Artiste", "La Plume" e in particolare quel "focolaio di arte cubista e già surrealista" che fu "Montjoie!"¹⁵⁴.

Valutare la veridicità della testimonianza e la corretta consequenzialità degli avvenimenti può essere tuttavia di poco rilievo dal momento che la parola "orfismo" era allora nell'aria. Come precisa Calvesi, la qualifica di orfici era già stata attribuita ai futuristi da Auguste Joly in uno scritto del luglio 1912, anteriormente cioè a qualsiasi assunzione del termine da parte del critico cubista¹⁵⁵. In ogni caso, che lo avesse scelto lui stesso, preso in prestito dal vocabolario contemporaneo o orecchiato da un collega, come rimproveratogli nel 1914 da Barzun, Apollinaire era stato perspicace nell'utilizzarlo per incaricare la

¹⁵⁴ G. Boissy, *D'Apollinaire à Canudo*, in "Le Journal", n. 18027, 31 marzo 1942, non pag. Di seguito, in lingua originale, il brano da cui è tratta la citazione: "Donc André Billy, je le crains, attribue à Guillaume Apollinaire la création de deux écoles, du moins de deux tendances, désignée par deux 'ismes' dont l'usage aurait été imaginé par lui. Or, je crois que c'est là faire tort, bien en vain d'ailleurs, à Ricciotto Canudo. L'on ne parle plus guère de cet étonnant Canudo, cerveau volcanique et diffus, agitateur d'idées et de projets, qui suscite, avec une extraordinaire fécondité et chaleur toutes sortes de 'mouvements' et de 'groupes' dont d'autres plus habiles ou plus méthodiques tirèrent ensuite parti. Nous sortions ensemble du café Vachette sans doute en été vers 1910 ou 1911 lorsque Canudo lança le mot d'*orphisme* à la tête d'Apollinaire, dont les yeux brillèrent. Apollinaire venait de nous ahurir en nous jetant à peu près ceci: - De la beauté on peut en faire avec tout! Vous rigolez des tapisseries en timbres-poste! Eh! Bien, je vais demander à des peintres de faire un chef-d'œuvre rien qu'avec des timbre-poste!... Ce sont là propos qu'on n'oublie plus! À quoi l'effervescent Canudo, très mystagogue de nature, riposta: - Et l'*orphisme*, et le feu qui est en nous, comment avec tes timbres l'exprimeront-ils! - Parfaitement, cria Apollinaire, ils l'exprimeront. - Alors, reprit Canudo vainqueur, ce n'est pas le timbre que compte, mais l'*orphisme*, le feu, la poésie... Car Ricciotto Canudo avait là-dessus toute une théorie héritée des mystères antiques dont il parlait sans cesse. La conversation continua sans que je me souvienne exactement des propos et il fut convenu qu'on allait fonder l'*orphisme*. Il en fut très probablement de même pour le mot *surréalisme*, un peu plus tard. Ce vocable était toujours dans la bouche de Canudo. On pourra le retrouver dans les revues de l'époque auxquelles il collaborait ou qu'il dirigeait comme 'L'Europe Artiste', 'La Plume' et plus particulièrement ce foyer d'art cubiste et déjà *surréaliste* que fut, en 1914, la gazette 'Montjoie!'".

¹⁵⁵ Cfr. M. Calvesi, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art* (1971), Roma-Bari, Laterza, 2015 (8^a ed.), p. 48.

nuova arte della ricostruzione della lira di Orfeo, tra le idee chiave dell'avanguardia in quel fortunato biennio¹⁵⁶.

L'orfismo, annunciato sulle pagine di "Montjoie!", non è però salutato con favore da tutti i critici della rivista. André Salmon, ad esempio, nella relazione sul trentesimo Salon des Indépendants, a cui è interamente dedicato il terzo numero del secondo anno, manifesta espressamente i suoi gusti estetici così come il suo spirito censore, votato alla difesa dell'arte di Picasso, il solo a detenerne il segreto. Dopo aver osservato che "la vera mediocrità è rappresentata dai pupilli dell'arte ufficiale", rinuncia a far percorrere al lettore una sala dopo l'altra, conducendolo "dritto davanti alle opere caratteristiche", che esamina in alcuni paragrafi: "L'Esprit du Salon", "Couleurs", "Synchronistes", "Vers un style", "Post-cubisme", "Naturalisme organisé", "Autres couleurs" e "Le Retour en Méditation"¹⁵⁷.

In "Couleurs" – il secondo dei paragrafi in cui è suddivisa la recensione – domina il gruppo di Robert Delaunay, composto da Sonia Terk, Henry Patrick Bruce e Francis Picabia, che costituisce la sola eccezione all'opinione seguente: "Orfismo o simultaneismo mi sembrano pericolosi per il futuro della forma miracolosamente ritrovata". Inoltre, "bisogna risolutamente denunciare la falsa audacia dei sincromisti", tra i quali Marc Chagall "autenticamente russo", motivo per cui – ed ecco riemergere l'attitudine nazionalista che scongiura la nascita di un'arte europea – non gli va fatto "alcun prestito"¹⁵⁸. Di ben altro avviso è Canudo, che mostra in anticipo sui tempi un appassionato interesse per l'opera di Chagall, organizzando il 2 marzo 1914, nel suo *grenier*, la prima mostra dell'artista a Parigi e scrivendo un articolo, pubblicato l'11 luglio sulla prima

¹⁵⁶ Cfr. M. Décaudin, *Deux aspects du mythe orphique au XX^e siècle: Apollinaire, Cocteau*, in "Cahiers de l'Association internationale des études françaises", n. 22, 1970, p. 220.

¹⁵⁷ A. Salmon, *Les Salons*, in "Montjoie!", a. II, n. 3, marzo 1914, p. 21. Di seguito le citazioni in lingua originale: "la vraie médiocrité est représentée par les pupilles de l'art officiel"; "tout droit devant les œuvres caractéristiques".

¹⁵⁸ Ivi, pp. 22-23. Di seguito le citazioni in lingua originale: "Orphisme ou simultanisme m'apparaissent périlleux quant à l'avenir de la forme miraculeusement retrouvée"; "il faut résolument dénoncer la fausse audace des synchronistes"; "authentiquement russe, c'est pourquoi nous ne devons lui faire aucun emprunt".

pagina del “Paris-Journal”, in cui il pittore è annoverato tra gli “eroici artefici dell’estetica dell’ultima ora” e considerato “forse il colorista più sorprendente tra i nuovi pittori”¹⁵⁹. Meriti che gli valgono un significativo apprezzamento da parte di Apollinaire, che lo cita pubblicamente come l’unico che, in Francia, all’epoca, parli del pittore russo, dimostrando di saper “vedere per primo”¹⁶⁰.

Vicino ai coloristi, Salmon situa anche Henry Valensi, che, nonostante abbia “il senso del colore”, non ne ha padronanza. Per via della loro presenza, il Salon sembra offrirsi all’esaltazione del colore, portando l’autore a chiudere il suo intervento con la preghiera di vegliare “sulla salvezza della Forma”¹⁶¹. Canudo, al contrario, entusiasmato dalla sua pittura astratta e musicale, riproduce un frammento della prima conferenza da lui tenuta alla Galerie de la Boétie sul tema *La Couleur et les Formes*. Nel testo, ritroviamo le linee e le forme già evocate da Léger. L’artista, tra i partecipanti alla *Section d’or* dell’anno precedente, ne parla come della risorsa principale di una “peinture pure”, avvicinandosi così all’orfismo: “Il pittore creerà il colore e il colore tradurrà l’emozione”¹⁶².

¹⁵⁹ R. Canudo, *Les Maîtres de demain. Chagall*, in “Paris-Journal”, n. 2336, 11 luglio 1914, p. 1. Di seguito le citazioni in lingua originale: “éroiques ouvriers esthétiques de la dernière heure”; “est peut-être le plus étonnant coloriste parmi les peintes nouveaux”.

¹⁶⁰ G. Apollinaire, *Nouveaux peintres*, in “Paris-Journal”, 14 luglio 1914, p. 3.

¹⁶¹ A. Salmon, *Les Salon*, in “Montjoie!”, a. II, n. 3, marzo 1914, pp. 26-27. Di seguito la citazione in lingua originale: “qui a le sens de la couleur”; “au salut de la Forme”.

¹⁶² H. Valensi, *La Couleur et les Formes*, in “Montjoie!”, a. I, n. 11-12, 1913, p. 14. Di seguito la citazione in lingua originale: “Le peintre créera la couleur et la couleur créée traduira l’émotion”.

Capitolo 5

Intermezzo futurista

Fin dal 1947 Mario Verdone invitava all'esplorazione dei rapporti intrattenuti da Ricciotto Canudo con l'avanguardia italiana. Nel 1977 sarà François Livi a cogliere la sollecitazione dedicandosi in modo specifico alla poesia futurista, seguito prima da Michel Décaudin, che amplierà il discorso esaminando il contributo canadiano alla sezione letteraria del "Mercure de France", e poi da Giovanni Dotoli, che farà chiarezza sull'argomento definendo la cronologia di una complicità iniziata, stando alle fonti, nel 1904 alla Closerie des Lilas, il futuro "centro di propaganda futurista"¹ dove il pugliese incontra Marinetti, Apollinaire, Paul Fort, Max Jacob, André Salmon, Marie Laurencin, René Dalize e Jean Royère². Singoli approfondimenti, di valore documentario, da cui muovere per cercare nell'appoggio di Canudo al futurismo la conferma della sua innata predisposizione alla contaminazione delle arti, al compromesso tra tradizione e innovazione, allo sforzo europeista di convogliare le declinazioni nazionali della modernità in una sola avanguardia, pensando il Mediterraneo come un unico bacino culturale. Intenti che oggi risuonano toccando corde

¹ F.T. Marinetti, *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, cit. in G. Apollinaire, *Lettere a F.T. Marinetti*, con il manoscritto del manifesto *Antitradizione futurista*, a cura di P.A. Jannini, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1978, p. 9.

² Cfr. F. Livi, *Canudo e i poeti futuristi*, in G. Dotoli (a cura di), *Ricciotto Canudo 1877-1977*, cit., pp. 425-438; M. Décaudin, *Canudo et le Futurisme d'après le "Mercure de France"*, in G. Dotoli (a cura di), *Canudo e Apollinaire giornalisti e scrittori del nostro tempo*, cit., pp. 41-49; G. Dotoli, *Ricciotto Canudo e il futurismo*, in G. Appella (a cura di), *Verso le avanguardie. Gli anni del Futurismo in Puglia. 1909-1944*, Bari, Adda, 1998, pp. 13-22. Di quest'ultimo, si segnala anche il saggio *Ricciotto Canudo, Valentine de Saint-Point e il Futurismo*, in G. Barletta (a cura di), *Futurismi*, Bari, Crav-B.A. Graphis, 2012, pp. 425-439.

particolarmente scoperte.

A differenza dell'intenso rapporto con il cubismo, fatto di azione e di partecipazione attiva più che di scrittura e di riflessione teorica, l'attenzione che Canudo dedica al futurismo si esplica soprattutto negli articoli pubblicati in Francia tra il 1906 e il 1914. Da un confronto ravvicinato con questi testi emergono alcune direttrici che potrebbero essere così schematizzate. Innanzitutto, l'avventura linguistica. Canudo segue il futurismo nell'esondazione dai confini di una sola arte: parte dal teatro marionettario, attraversa la letteratura futurista, confronta gli esiti poetici con i proclami pittorici, esorta l'arte alla vita. In secondo luogo, l'affinità tematica: attratto dalla bellezza euforizzante della folla, protagonista scomposta di una modernità rapida e tecnologica, l'autore affianca Marinetti nella glorificazione del mondo moderno, del macchinismo e della collettività, divenendone uno dei più interessanti cantori³. Infine, l'ambizione unificante: vale a dire l'aspirazione a un'avanguardia che sia non soltanto totale sul versante linguistico, ma anche totalitaria sul versante culturale. Per questo motivo, Canudo tenta di far rientrare il futurismo tra i ranghi della moderna tradizione francese, considerandolo a più riprese un suo derivato, al punto da schierare la propria rivista "Montjoie!" a favore del cubismo nella nota polemica sulla simultaneità che anima il 1913. Una manovra che potrebbe sembrare politica, ma che rimane invece tutta estetica, a differenza del manifesto de *L'antitradition futuriste*. Dal tentativo di sintesi di tutti gli sforzi artistici più nuovi l'anno seguente nascerà la sua proposta avanguardista: il "cerebrismo", concepito come bacino di confluenza delle correnti artistiche degli ultimi quarant'anni.

In questo incontro-scontro con il futurismo, Canudo veste, dunque, occasionalmente i panni del critico, più spesso del *chroniquer*, talvolta dell'autore, del direttore editoriale, e poi, con orgoglio, del promotore di una nuova avanguardia.

³ Insieme, infatti, li presenta Jean Muller in una conferenza sulla *Nouvelle littérature* tenuta al Salon d'Automne nel 1913. Cfr. Anon., *Courrier. La nouvelle littérature*, in "Paris-Journal", 5 dicembre 1913, p. 3 e Anon., *Au Salon d'Automne*, in "La Vie des lettres", n. 4, gennaio 1914, p. 69.

5.1 L'avventura linguistica

Il rapporto incessante che Canudo intrattiene con la madrepatria trova una cassa di risonanza soprattutto in due riviste impegnate nella rendicontazione dell'attualità culturale, non soltanto francese ma anche estera: il “*Mercure de France*”, dalla cui rubrica *Lettres italiennes* fornisce un puntuale aggiornamento sulla letteratura futurista, tra teatro e poesia; e “*L'Art et les Artistes*”, dove redige la sezione *Le Mouvement artistique à l'étranger. Italie* e scrive d'arte.

Al di là, però, dei rispettivi domini di queste riviste – letteraria la prima e artistica la seconda – l'approccio di Canudo all'arte non è mai settoriale, ma organico e onnicomprensivo. Al rispetto per i singoli linguaggi preferisce la provocazione di una lingua condivisa; alla discriminazione mortifera la sperimentazione vitale. È adeguandosi alla visionarietà di questa proposta, perfettamente in linea con i principi divulgati dal futurismo, che si è scelto un percorso cronologico, capace di tenere insieme tutte le arti, piuttosto che uno settoriale, più indicato ad assecondare la tradizionale suddivisione in categorie.

L'operato di Canudo sul “*Mercure de France*”, particolarmente prezioso come tramite tra la cultura francese e quella italiana, inizia nel numero di dicembre del 1904 dell'allora rivista mensile⁴. Lo scrittore sostituisce Luciano Zuccoli quale responsabile della rubrica delle *Lettres italiennes*, mantenendo l'incarico fino al 1° giugno 1913, quando sarà costretto al congedo – a suo dire – dall'impegnativa “*direzione di una gazzetta di combattimento*”⁵. In realtà, più che la responsabilità legata all'impresa di “*Montjoie!*”, sembra aver giocato un ruolo

⁴ La rivista, inaugurata nel 1890 alla *belle époque* del Simbolismo trionfante, saprà resistere meglio dei suoi contemporanei “*Entretiens politiques et littéraires*”, “*L'Ermitage*”, “*La Revue blanche*” o “*La Plume*” all'erosione del tempo. Nel 1905 assumerà una nuova veste, adottando la formula bisettimanale mantenuta fino al 1940.

⁵ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in “*Mercure de France*”, a. XXIV, t. CIII, n. 383, 1 giugno 1913, p. 645. Di seguito il frammento in lingua originale da cui la citazione è tratta: “*Aujourd'hui les impositions d'un labeur de plus en plus vaste et la direction d'une gazette de combat, 'Montjoie!' me forcent a m'arrêter devant les Alpes italiennes et à prendre congé des lecteurs de cette chronique*”.

decisivo l'ostilità crescente del potente redattore Rémy de Gourmont e il suo legame con la neonata rivista "Lacerba". Confida quest'ultimo in una lettera a Soffici di essere intenzionato a sostituire il pugliese, proponendo l'incarico a lui o a un intellettuale di sua fiducia. Soffici raccomanda Papini, che inizierà la sua collaborazione nel 1914⁶. In ogni caso, è Canudo a registrare per circa un decennio "le evoluzioni, le involuzioni, le rivoluzioni della letteratura italiana"⁷ in un periodo nel quale le relazioni tra Francia e Italia erano cariche di attrattiva per via della nascita e dello sviluppo dei movimenti d'avanguardia, e soprattutto del futurismo.

Il primo articolo di nostro interesse esce il 15 ottobre 1906, quando lo scrittore elogia l'inchiesta sul verso libero varata da Marinetti esattamente un anno prima sulla "suntuosa 'Poesia'". Un encomio preceduto – va detto – dalla pubblicazione dei suoi *Sonetti fallici all'androgine* nel numero di febbraio-marzo del fascicolo milanese. Sulle pagine di questa "rivista molto nobile" – come viene contemporaneamente definita ne "L'Art et les Artistes" – si snoda una riflessione ininterrotta sulla modernità e sugli effetti che tale modernità riversa in particolare sul genere poetico, sottoposto a un'imitazione del simbolismo francese che sfocerà nella pubblicazione del volume *Enquête internationale sur le Vers libre et Manifeste du Futurisme* nel 1909, in concomitanza con il decollo

⁶ Si ritiene interessante riportare in traduzione italiana parte della lettera che Rémy de Gourmont scrisse a Soffici: "Caro Signore. Vuole accettare questo incarico di fiducia? Si tratterebbe di trovare un letterato italiano, che conosca molto bene la lingua e la letteratura francese, mente lucida, critico eminente, che voglia occuparsi, in una rivista conosciuta, delle *Lettres italiennes*. Vorrei che questo scrittore uscisse dal centro di "Lacerba", ovvero che fosse di un'indipendenza frenetica. Non oso dirti: sii lui. Ma mi rimetto a te. Si spera che si presenti molto presto l'occasione di sostituire al 'M.[ercure] de F.[rance]' un certo R.[icciotto] C.[anudo]. Uno scrittore che conosca ugualmente bene entrambe le letterature, non siete voi?". Per la consultazione in lingua originale si rimanda a G. Papini, A. Soffici, *Carteggio*, vol. II, 1909-1915, "La Voce" e "Lacerba", a cura di M. Richter, Roma-Fiesole, Edizioni di Storia e Letteratura-Fondazione Primo Conti, 1999, nota n. 2, p. 336. Alle pp. 336-338, sono riportate le lettere (n. 486, 487, 448) tra Soffici e Papini risalenti al gennaio 1913 in cui sono espliciti i riferimenti alla vicenda.

⁷ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in "Mercure de France", a. XXIV, t. CIII, n. 383, 1 giugno 1913, p. 645. Di seguito la citazione in lingua originale: "les évolutions, les involutions, les révolutions de la littérature italienne".

del movimento⁸.

È in questa fase che Canudo torna a parlare di Marinetti. Questa volta ne “La Phalange”, il 20 aprile 1909, due mesi dopo la pubblicazione del manifesto di fondazione su “Le Figaro”⁹. Lo scrittore, senza menzionare esplicitamente il fatto, recensisce *Roi Bombance*, già accennando, tuttavia, tra le righe, ai principi più appariscenti del nuovo movimento.

L’attenzione rivolta alla prima prova drammaturgica di Marinetti, composta nel 1901 e uscita nel 1905 per i tipi del “Mercure de France”, è motivata dalla *première* parigina che ha avuto luogo il 3 aprile al Théâtre Marigny, sotto gli auspici del Théâtre de l’Œuvre e la direzione artistica del famoso Aurélien-François Lugné-Poë¹⁰. Prima di addentrarsi nell’analisi dell’opera, però, Canudo si concede una premessa che suona al tempo stesso come un ammonimento e una mobilitazione. E che la dice lunga sul suo modo di intendere il ruolo della critica. Disinteressato allo studio dettagliato delle opere teatrali e delle biografie dei loro autori, egli reputa necessario concentrare in pochi pensieri il brulichio contemporaneo. Invita quindi i cronisti a “non portare nuove idee, che possono sempre essere molto vecchie” – secondo una logica storica ancora una volta spiraliforme – né a “stabilire dei dogmi inflessibili”, inadatti alla sostanza cangiante del presente. Quanto piuttosto ad adoperarsi “per una sintesi mutevole”, trasmettendo “attraverso una giovane rivista, dedicata alle

⁸ Cfr. R. Canudo, *Lettres italiennes*, in “Mercure de France”, a. XVII, t. LXIII, n. 224, 15 ottobre 1906, p. 626; Id., *Sonetti fallici all’androgine*, in “Poesia”, a. II, n. 9-10-11-12, ottobre-novembre-dicembre 1906-gennaio 1907, p. 39; Id., *Revue des revues. Revues italiennes*, in “L’Art et les Artistes”, suppl. al n. 19, ottobre 1906, p. XXXI.

Fondata su iniziativa di Marinetti insieme a Sem Benelli e Vitaliano Ponti nel febbraio del 1905, la rivista, con sede redazionale nell’abitazione del poeta italo-egiziano, in via Senato, 2 a Milano, rimase in vita fino al 1909, abbastanza a lungo da pubblicare sulle sue stesse pagine il *Manifesto del Futurismo*, totalizzando 31 fascicoli.

⁹ Cfr. F.T. Marinetti, *Le Futurisme*, in “Le Figaro”, a. LV, s. III, n. 51, 20 febbraio 1909, p. 1. La versione italiana, pubblicata in “Poesia”, a. V, n. 1-2, febbraio-marzo 1909, pp. 5-8, è ora consultabile in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 7-14.

¹⁰ La traduzione italiana del dramma, opera di Decio Cinti, fu riveduta da Marinetti stesso ed edita dai Fratelli Treves nel 1910 con il titolo di *Re Baldoria*. Andò in scena per la prima volta il 4 aprile 1929 al Teatro del 2000 a Roma, con le scene del pittore Alfredo Gaudenzi.

aspirazioni delle generazioni avanguardiste, i risultati di questo sforzo”¹¹.

Attenzione all’innovazione contemporanea e volontà centripeta. Sembra di sentire enunciati i propositi di “Montjoie!”, seppure limitati al solo ambito teatrale. La sua concezione, d’altronde, era già nell’aria, tanto che in una lettera destinata a Ferdinand Gregh, con timbro postale del 24 maggio 1910, Canudo prospetta la fondazione di una “Revue d’art”, il cui programma è affine a quello della futura gazzetta, concertata intorno all’idea di un compendio quanto più duttile dell’attualità. Da una parte vi è, dunque, l’avanguardia, che ha il senso di una sperimentazione aperta, libera, inventiva e sempre rinnovantesi nel segno di una ricerca che, cristallizzata, smarrirebbe la sua virtù. Dall’altra, vi è l’ambizione costante al centro indotta dal carattere costruttivo della coscienza.

Le singole opere acquistano valore, agli occhi di Canudo, in quanto tasselli di un puzzle più grande, in quanto contributi all’evoluzione, o al declino, dell’arte teatrale. È la dichiarazione di una scelta critica: adottare uno sguardo telescopico, che si irradia sull’intero spettro del visibile e del sensibile, che da lontano e dall’alto abbracci la storia, tutto un panorama come sul palmo di una mano; oppure preferire la messa a fuoco del microscopio, la sottolineatura del dettaglio, il contatto diretto con l’individualità minuta. Tra queste due ottiche contrapposte, tra queste inavvicinabili visioni che rendono così ambigua e seducente la relazione con il mondo, si frappone in campo teorico la scelta del critico. E Canudo non lascia dubbi su quale sia la sua.

Dopo aver discorso di *Connais-toi* di Paul Hervieu e de *Le Scandale* di Henry Bataille, riassume la trama di *Roi Bombance*, accolta dal più clamoroso insuccesso, e si sofferma sui suoi pregi e difetti. Biasimando l’estrema facilità delle sue trovate – dal grottesco ottenuto attraverso la metafora gastronomica allo smisurato simbolismo allegorico –, afferma di avere “decisamente orrore di tutto

¹¹ R. Canudo, *Les Théâtres*, in “La Phalange”, a. IV, n. 34, 20 aprile 1909, p. 918. Di seguito la citazione in lingua originale: “Il est urgent non pas d’apporter des idées neuves, qui peuvent toujours être bien vieilles, ni de poser des dogmes inflexibles. Il faut, s’efforçant vers une synthèse mouvante, variable selon toute nouvelle expression de vie théâtrale, donner dans une revue jeune, consacrée aux aspirations des générations d’avant-garde, les résultats de cet effort”.

ciò che è immediatamente a portata di mano” e di non ammettere nell’arte che “il dogma del ‘più difficile’ perché la bellezza è una sorpresa”¹².

Una dichiarazione di poetica che risale al 1905 quando, in un articolo su d’Annunzio, Canudo aveva iniziato ad accordare alla sorpresa una grande importanza estetica: “Nell’arte, l’unico termine di giudizio apprezzabile è l’emozione. L’emozione è prodotta dalla sorpresa, e la Bellezza non è che sorpresa”¹³. Opinione confermata nel 1910 in una recensione della *Porte étroite* di Gide – “la bellezza non è che una perpetua sorpresa”¹⁴ – e poi costantemente ripetuta in linea con il pensiero di Apollinaire che, dopo vari interventi dello stesso tenore, nella conferenza del 1917 su *L’Ésprit nouveau et les poètes* sentenzierà a chiare lettere:

Il nuovo esiste, senza essere progresso. È tutto nella sorpresa. Lo spirito nuovo è anche nella sorpresa. È quello che c’è in esso di più vivo, di più nuovo. *La sorpresa è lo slancio nuovo più importante.* È con la sorpresa [...] che lo spirito nuovo si distingue da tutti i movimenti artistici e letterari che lo hanno preceduto¹⁵.

¹² Ivi, p. 925. Di seguito la citazione per esteso in lingua originale: “j’ai décidément l’horreur de tout ce qui tombe immédiatement sous la main et en art je n’admets que le dogme du ‘plus difficile’, car la beauté est une surprise”.

¹³ R. Canudo, *La Tragédie catholique de Gabriel D’Annunzio*, in “Mercure de France”, a. XVI, t. LIII, n. 184, 15 febbraio 1905, p. 505. Di seguito la citazione in lingua originale: “En art, le seul terme de jugement appréciable est l’émotion. L’émotion est produite par la surprise, et la Beauté n’est que surprise”.

¹⁴ R. Canudo, *Chronique littéraire. A. Gide, La Porte étroite. Guido Geselle, Poèmes choisis*, in “L’Œuvre”, a. VII, n. 14, 7 aprile 1910, p. 35. Di seguito la citazione in lingua originale: “La beauté n’est qu’une perpétuelle surprise”.

¹⁵ G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, a cura di P. Caizergues e M. Décaudin, vol. II, cit., p. 949. Di seguito la citazione in lingua originale: “le nouveau existe bien, sans être progrès. Il est tout dans la surprise. L’esprit nouveau est également dans la surprise. C’est qu’il y a en lui de plus vivant, de plus neuf. *La surprise est le grand ressort nouveau.* C’est par la surprise [...] que l’esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l’ont précédé”.

Ambedue i poeti si dichiarano per il guizzo creativo, l'invenzione autentica, lo sfavillio spontaneo dell'immaginazione. L'arte per loro è anzitutto choc, disorientamento, urto con l'imprevisto, accumulo di "migliaia di combinazioni naturali che non sono mai state composte"¹⁶. Nel teatro, come in tutte le espressioni artistiche, il "mestiere", ovvero la ripetizione, cosciente e metodica, di procedimenti espressivi già attuati, rende "la mano intelligente e la mente ottusa"¹⁷. Innovatori sono allora coloro che vincono la ripetitività dell'esperienza, rifuggono la comodità delle abitudini, sperimentano evasioni al di là dei *clichés* tanto amati dal grande pubblico che in essi si riconosce.

Nella stessa direzione si muoverà lo spettacolo futurista, organizzando i propri principi in vari manifesti, tra cui *Il Teatro della Sorpresa*, scritto l'11 ottobre 1921 e pubblicato in apertura al primo numero della rivista "Il Futurismo" l'11 gennaio 1922. Dopo aver glorificato e rinnovato *Il Teatro di Varietà* e aver "distrutto le preoccupazioni di tecnica, verosimiglianza, logica continuata e preparazione graduata"¹⁸ ne *Il teatro futurista sintetico*, Marinetti perverrà, insieme a Cangiullo, alla sublimazione assoluta della sorpresa, elevata a "coefficiente decisivo di ogni atto teatrale"¹⁹. Se inizialmente la sorpresa era messa a copione e prevista in programma, nel dopoguerra diviene una miccia incontrollabile e sempre pronta all'inaspettata esplosione. È riconosciuta come l'"elemento essenziale dell'arte", il principio da cui scaturisce l'intero spettacolo²⁰. Il teatro che ammette come strutturale l'imprevisto, come ordinario

¹⁶ *Ibidem*. Di seguito la citazione in lingua originale: "mille et mille combinaisons naturelles qui n'ont jamais été composées".

¹⁷ R. Canudo, *Les Théâtres*, cit., p. 919. Di seguito la citazione in lingua originale: "Le métier rend habile la main et obtus l'esprit, comme l'habitude, dont parle Nietzsche".

¹⁸ F.T. Marinetti, F. Cangiullo, *Il Teatro della Sorpresa* (11 ottobre 1921), ora in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 167. Cfr. F.T. Marinetti, *Il Teatro di Varietà* (21 novembre 1913), ora in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 80-91; Marinetti, Settimelli, Corra, *Il teatro futurista sintetico* (15 gennaio-18 febbraio 1915), ora in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 113-122.

¹⁹ P. Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, Einaudi, 1977, p. 101.

²⁰ F.T. Marinetti, F. Cangiullo, *Il teatro della sorpresa* (11 ottobre 1921), ora in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 167.

il diversivo, come organico il meraviglioso, è il teatro che nega se stesso in quanto scrittura attraverso l'azione, il puro gesto liberatorio. Fuoriesce dalle norme di spazio, tempo e progetto per tramutarsi in una realtà aperta e polifonica, che testimoni dell'ennesimo straripamento del fare artistico nella vita.

Poco distanti sono le evoluzioni futuriste dalle parole pronunciate da Canudo all'inizio del secolo, quando ancora si apprestava a commentare il teatro di Marinetti prima maniera, dominato dal “demone dell'analogia” e dal gusto tutto simbolista di rivelare nessi tra cose distanti²¹. Nel 1909, Marinetti è un desiderabile “poeta moderno”, poiché “capace di creare una vera Tragedia-Farsa, una profonda e toccante Tragicommedia”. Se, infatti, “la Commedia, rappresentazione diretta e dettagliata della vita [...] è una specie di arte inferiore”, “la Commedia che *stilizza* la vita nel grottesco, come la Tragedia la stilizza nel grandioso” è la benvenuta²². Come in pittura il “canone” deve avere la meglio sul “ritratto”, allo stesso modo nel teatro vanno restituite le sembianze essenziali e non mimetiche della vita.

Fiducioso nel potenziale creativo del poeta, Canudo si augura, quindi, che vorrà un giorno presentare dei personaggi “attraverso gli stati interiori, nei contorni caratteristici, piuttosto che in una esuberante esteriorità di parole e di gesti, che, quando non è abbagliante, disorienta”²³. Espressamente antinaturalista – poiché l'imitazione per lui è “non-Art”²⁴ –, egli difende l'autonomia dell'arte

²¹ M. Verdone, *Avanguardia di Filippo Tommaso Marinetti*, in G. Grana (a cura di), *Novecento. I contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. II, Milano, Marzorati, 1979, p. 1769.

²² R. Canudo, *Les Théâtres*, cit., p. 925. Di seguito la citazione in lingua originale: “Un poète moderne, capable de créer une véritable Tragédie-Farce, une profonde et émouvante Tragicomédie, est à souhaiter. La Comédie, représentation directe et détaillée de la vie, copie minutieuse de la vie, et par cela même incohérente et grotesque souvent, est un genre d'art inférieur. [...]. Mais la Comédie, qui *stylise* la vie dans le grotesque, comme la Tragédie la stylise dans le grandiose, [...] serait aujourd'hui la bienvenue”.

²³ *Ibidem*. Di seguito la citazione in lingua originale: “à travers des états intérieurs, dans les contours caractéristiques, plutôt que dans une extériorité exubérante de mots et de gestes, qui, lors qu'elle n'est pas éblouissante, dérouté”.

²⁴ R. Canudo, *Essai sur la musique comme religion de l'avenir. Lettres aux “Fidèles de Musique”*, in “La Renaissance contemporaine”, a. V, n. 22, 25 novembre 1911, p. 1362.

dalla servitù del reale e promuove l'interiorità quale dominio privilegiato della sua indagine, dimostrandosi sintonizzato sulle frequenze avanguardiste.

La recensione termina, tra luci e ombre, con un commento che lascia trapelare la lettura del manifesto e la consapevolezza della caparbia distruttiva che anima il programma futurista:

La pièce sembra scritta una decina di anni fa, in piena battaglia. L'arte dei nostri giorni tende ad altri gesti. Non si tratta più, per noi, di distruggere, ma di costruire. Gli anziani che noi amiamo, Villiers, Mallarmé, Maeterlinck, Paul Claudel, Verhaeren, hanno compiuto il gesto di distruzione necessario. Hanno persino ampliato l'orizzonte che ci si aspetta dalla nostra generazione²⁵.

Marinetti è, per Canudo, un autore tardo-simbolista ingabbiato in un proclama tardivo. Come sostiene Romano Luperini in un intervento dedicato alle contraddizioni dell'avanguardia, il suo futurismo “è un episodio di indignazione all'interno della più grande tradizione lirica degli ultimi due secoli, la tradizione romantica, quindi simbolista e postsimbolista. E non è un fenomeno di rottura con questa tradizione, ma la sua continuazione estrema ed estremista”²⁶. E questo nonostante il ripudio dei “gloriosi padri intellettuali”, “i grandi geni simbolisti”, annunciato in *Uccidiamo il Chiaro di Luna!* e fieramente compiuto in *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna*²⁷. Aderisce sì alla tendenza poetica, imperante nella coeva letteratura francese, che doveva

²⁵ R. Canudo, *Les Théâtres*, cit., pp. 925-926. Di seguito la citazione in lingua originale: “La pièce semble écrite il y a une dizaine d'années, en pleine bataille. L'art de nos jours tend à d'autres gestes. Il s'agit, pour nous, non plus de détruire, mais de construire. Les aînés que nous aimons, Villiers, Mallarmé, Maeterlinck, Paul Claudel, Verhaeren, ont accompli le geste de destruction nécessaire. Ils ont même élargi l'horizon qu'on attend de notre génération”.

²⁶ R. Luperini, *Marinetti et la Tradition*, in S. Briosi, H. Hillenaar (a cura di), *Vitalité et contradictions de l'avant-garde. Italie-France 1909-1924*, Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 17. Di seguito la citazione in lingua originale: “Le futurisme de Marinetti est une épisode d'outrance à l'intérieur de la plus grande tradition lyrique des deux derniers siècles, la tradition romantique, puis symboliste e postsymboliste. il ne constitue pas un phénomène de rupture, mais sa continuation extrême et extrémiste”.

²⁷ Cfr. F.T. Marinetti, *Uccidiamo il Chiaro di Luna!* (aprile 1909) e *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna*, ora in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 14-26 e pp. 302-306.

approdare alla crisi dei valori simbolisti, ma lo fa ancora dall'interno, facendo del proprio commiato un ultimo omaggio.

Va considerato, inoltre, che, la reazione stanca di Canudo ben si spiega a fronte della situazione culturale in Francia che, a differenza dell'Italia, era abituata da un ventennio all'avvicinarsi convulso di rivoluzioni letterarie e artistiche. Sentito e condiviso era ormai, nel 1909, il bisogno di sottoporre a disamina scuole e proclami – una quarantina a partire dal manifesto simbolista del 1886 – non solamente per esaminare una stagione artistica, ma per trovarvi il senso del proprio presente.

L'invito alla costruzione, che ritornerà espressamente anche in apertura del primo numero de "La Gazette des Sept Arts", in pieno clima post-dadaista, emana dal rifiuto di ogni risoluta rottura con la tradizione²⁸. Canudo inizia così, implicitamente, a prendere le distanze dal futurismo che vuole demolire e annientare, già conscio che nessuna avanguardia può sopravvivere senza fare, prima o poi, i conti con il passato.

L'iniziale esortazione all'innovazione con cui si era aperta la recensione diventa sul finire un inno alla storia e al pensiero storico concepito come uno sforzo di riflessione e di narrazione sistematica volto a riconoscere un'unità di sviluppo:

creare è costruire; per costruire bisogna scegliere; per scegliere bisogna meditare. Bisogna meditare su tutto il passato, ma soprattutto sul futuro che freme in noi. Non so se il signor Marinetti vorrà abbandonarsi a delle meditazioni. Se è così, troverà sicuramente, nel suo innegabile ardore lirico degli elementi tragici, che, composti con una grande disciplina, ordinati con una lunga pazienza, genereranno un'opera, faranno dimenticare l'inutile gesto di distruzione del *Roi Bombance*, e valorizzeranno le qualità di visione di questa pièce, passata inosservata negli eccessi di dettagli²⁹.

²⁸ Cfr. La Direction [R. Canudo], *Notre but*, in "La Gazette des Sept Arts", a. I, n. 1, 15 dicembre 1922, p. 2.

²⁹ R. Canudo, *Les Théâtres*, cit., p. 926. Di seguito la citazione in lingua originale: "créer, c'est construire; pour construire il faut choisir; pour choisir il faut méditer. Il faut méditer sur tout le passé, mais

Da questo testo traspare il bipolarismo canudiano in tutta la sua evidenza: se pensare il nuovo è quanto mai necessario, va ribadita l'importanza di farlo mantenendo ben saldi i legami con le antiche memorie. I corrosivi interventi operati al cuore di un'arte agonizzante dovevano lasciare campo libero alla consapevole costruzione di un umanesimo nuovo. Una *scienza senza coscienza* – parafrasando François Rabelais – rischia, infatti, di imboccare un vicolo cieco. La convinzione che lo sperimentalismo sfugga all'insensatezza riponendo il proprio senso in un fine, che il nuovo proceda in compagnia del vecchio, che dietro al presente sia sempre leggibile in filigrana il passato, concorre alla propaganda antidisfattista di Canudo, che pretende, rimanendo aderente al reale, di organizzarlo, di elaborarlo, attraverso un intervento efficace dello spirito: costruzione, astrazione, sintesi, sono le parole dell'arte nuova.

Un riferimento al futurismo, quantunque rimanga ancora un movimento di idee senza nome, compare per la prima volta il 16 dicembre 1909 in una recensione laudativa della raccolta poetica *Aeroplani* di Paolo Buzzi uscita nelle *Lettres italiennes*. Il poeta “appartiene all'estrema sinistra della giovane letteratura italiana, cioè alla piccola falange di giovani e veri talenti raggruppati attorno al Sig. Marinetti, a Milano”, corrispondente all'”estrema sinistra poetica francese”³⁰. In questa simmetria è racchiuso l'interesse di Canudo per l'avanguardia italiana.

Di Buzzi Canudo si era già occupato all'inizio del 1907, ricordando la vittoria de *L'Esilio* al primo concorso bandito da “Poesia” nel 1905 per merito

principalement l'avenir qui frémit en nous. Je ne sais si M. Marinetti voudra se livrer à des meditations. Si oui, il trouvera certainement, dans sa fougue lyrique indéniable sur des éléments tragiques, qui, composés avec une grande discipline, ordonnés avec une longue patience, engendreront une œuvre, feront oublier l'inutile geste de destruction du *Roi Bombance*, et mettront en valeur les qualités de vision de cette pièce, passées inaperçues dans les excès de détails”.

³⁰ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in “Mercure de France”, a. XX, t. LXXXII, n. 300, 16 dicembre 1909, p. 743. Di seguito la citazione in lingua originale: “appartient à l'extrême-gauche de la jeune littérature italienne, c'est-à-dire à la petite phalange de jeunes et réels talents groupée autour de M. Marinetti, à Milan, est le même que celui de l'extrême-gauche poétique française”.

del “caro amico Marinetti”³¹. Questo moderno poema in prosa – come lo definì l’autore stesso, inorgogliito della presentazione ai lettori francesi scritta dal pugliese – suscita l’interesse di quest’ultimo per la capacità di riunire poesia e musica in uno stile immaginoso e ritmico, che tende all’evocazione più che alla definizione – concetto cardine dell’estetica cerebrista che sarà messa a sistema nel 1914.

L’apprezzamento per l’“orgogliosa padronanza del sentimento e dei ritmi”³² fa nuovamente capolino nell’articolo del 16 dicembre 1909, ma si perde nel più rimarchevole sforzo di inserire l’opera del milanese all’interno di una tradizione consolidata. Essa trova posto in un divenire che sgorga dalle fonti della letteratura italiana e francese, perché “presso i poeti di grandissimo talento e indiscutibile levatura, persino formidabile”, come Buzzi, “presso questi artisti ‘d’avanguardia’ dal pensiero profondo e lungo, e dall’impulso irresistibile e trascinate, l’ammirevole comunione delle due letterature [...] si rivela al di fuori di ogni imitazione e di ogni vincolo, libera, bella e significativa”³³.

Ravvisare una persistenza storica non significa, dunque, negare qualsiasi originalità ai nuovi autori, quanto piuttosto esaltarne il valore attraverso i nessi

³¹ *L’Esilio* uscì in tre volumi – *Verso il baleno*, *Su l’ali del nembo*, *Verso la folgore* –, tra il 1905 e il 1906, nella collana edita da “Poesia”. La rivista ne approfittò per pubblicare gli elogi della stampa, tra cui dei passi tratti dall’articolo di Canudo per le *Lettres italiennes* (in “Mercure de France”, a. XVIII, t. LXV, n. 231, 1 febbraio 1907, pp. 557-561). Cfr. *L’Esilio romanzo di Paolo Buzzi elogiato dalla stampa*, in “Poesia”, a. II, n. 9-10-11-12, ottobre-novembre-dicembre-gennaio 1906-1907, non pag. Nella stessa occasione fu anche rubricato il breve accenno alla prossima pubblicazione di un “roman poétique” fatto da Charles-Henry Hirsch il 15 gennaio 1906 sul medesimo “Mercure” (cfr. Id., *Les Revues*, in “Mercure de France”, a. XVII, t. LIX, n. 206, 15 gennaio 1906, pp. 280-285).

Canudo prega Buzzi di salutargli “il caro amico Marinetti” in una lettera del 28 febbraio 1907, ora riprodotta in S. Zoppi, *L’Avanguardia in Italia*, in AA.VV., *Apollinaire e l’avanguardia*, catalogo della mostra (Galleria nazionale d’arte moderna, Roma, 30 novembre 1980-4 gennaio 1981), Roma, De Luca, 1980, p. 145.

³² R. Canudo, *Lettres italiennes*, in “Mercure de France”, a. XX, t. LXXXII, n. 300, 16 dicembre 1909, p. 743. Di seguito la citazione in lingua originale: “orgueilleuse maîtrise du sentiment et des rythmes”.

³³ *Ibidem*. Di seguito la citazione in lingua originale: “C’est que chez les poètes au talent très puissant et à l’envergure indiscutable, redoutable même, tels que M. Buzzi, chez ces artistes ‘d’avant-garde’ à la pensée profonde et longue, et à l’élan irrésistible et entraînant, l’admirable communion des deux littératures [...] se révèle en dehors de toute imitation et de toute contrainte, libre, belle et significative”.

istituiti. Così facendo, Canudo crea mappe storiche all'interno delle quali collocare le novità del pensiero moderno, salvaguardando la capacità di orientamento anche in territori ignoti. Un proponimento che conferma la sua appartenenza alla stessa famiglia di spiriti di Apollinaire. Afferma Décaudin, a ragion veduta, che entrambi hanno il senso acuto dell'innovazione e della sua ricchezza creativa, ma nel contempo avvertono il bisogno di radicarle in una viva continuità – agli antipodi di Marinetti per il quale la condanna del passato è una garanzia dell'avvenire³⁴. “Noi viviamo sul promontorio estremo dei secoli!... Perchè dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile?”, si legge nel manifesto inaugurale³⁵.

“Un neofita addirittura fanatico”³⁶ come Buzzi mirava a sviluppare quell'idea squisitamente futurista della macchina come strumento di controllo del mondo e dell'aeroplano come mezzo delle imprese più audaci persino per la parola che le deve celebrare. I suoi canti alati, afferma Marinetti recensendoli, si volevano “nuovi nell'ispirazione e nella forza, cioè liberi, audaci e battaglieri”³⁷. Nei fatti, però, controbatte Canudo, evocano “le grandi battaglie del lirismo francese”. Non vi domina il moderno verso libero, “evoluto e controllato”, ma quello “scatenato e rivoluzionario” di quindici anni prima³⁸.

Sul piano culturale, per di più, il futurismo sembra inserirsi nel lignaggio della letteratura romantica in modo paradossalmente continuativo: i futuristi sono “les néo-romantiques de la génération nouvelle”³⁹. Nell'intuire il legame con l'Ottocento ribelle, lo scrittore dimostra la propria perspicacia. Luciano De Maria, che ha dedicato pagine illuminanti a questa genealogia, per parlarne

³⁴ Cfr. M. Décaudin, *Canudo et le Futurisme d'après le “Mercure de France”*, in G. Dotoli (a cura di), *Canudo e Apollinaire giornalisti e scrittori del nostro tempo*, cit., p. 44.

³⁵ F.T. Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, ora in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 10.

³⁶ A. Macchia, *Aeroplani*, in “La Tavola Rotonda”, a. XIX, n. 46, 28 novembre 1909, p. 314.

³⁷ F.T. Marinetti, *Aeroplani di Paolo Buzzi*, in P. Buzzi, *Aeroplani. Canti alati con il II Proclama futurista* di F.T. Marinetti, prefazione di G. Pignatari, Milano, Lampi di stampa, 2009, p. XLVIII.

³⁸ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in “Mercure de France”, a. XX, t. LXXXII, n. 300, 16 dicembre 1909, p. 743. Di seguito le citazioni in lingua originale: “les grandes luttes du lyrisme français”; “le vers libre, évolué et policé, des nos jours, mais celui déchaîné et révolutionnaire d'il y a quinze ans”.

³⁹ *Ibidem*.

chiama in causa, a fianco del pittore romano Julius Evola e del critico crociano Francesco Flora, Massimo Bontempelli. Nel 1927, all'indomani dell'esperienza novecentista, lo scrittore considerava il futurismo "l'ultima e la più folgorante espressione del romanticismo, che in esso si brucia e chiude la sua gloriosissima vita"⁴⁰. Una lettura legittima, prosegue De Maria, fiancheggiato da Poggioli, per varie ragioni. Innanzitutto, per l'atteggiamento spirituale che permea tutta l'ideologia futurista e che permette di collocarla in quella tendenza della cultura romantica che Michel Carrouges ha denominato, nell'omonimo libro, "mistica del superuomo"⁴¹.

Non è ancora uscito il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), eppure il pugliese vede distintamente quali caratteristiche di estremo titanismo e di sostanziale individualismo sono presenti nell'insegnamento che Marinetti intende impartire ai propri commilitoni. La "religione della volontà estrinsecata e dell'Eroismo quotidiano"⁴² – da Canudo stesso professata sull'esempio di Stirner e di Nietzsche – predicava l'immensificazione dell'uomo: un uomo animato da aspirazioni demiurgiche e capace, attraverso l'ascesi dei sentimenti, di prodezze intellettuali. Spiega Simona Cigliana che, in questo scorcio di secolo,

il sogno ficiniano dell'uomo innalzantesi per sua scelta e volontà sino al divino, aveva assunto un carattere luciferino, di sfida, e stava per risolversi in un nuovo sbilanciamento, mirante ad assicurare alla volontà il predominio sul mondo e all'ego la realizzazione di ambizioni titaniche, come già annunciavano l'Unico di Stirner, l'Oltreuomo nietzscheano, lo Sperelli di D'Annunzio, come avrebbero

⁴⁰ M. Bontempelli, *L'avventura novecentista* (1938), citato in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. XL.

⁴¹ Cfr. L. De Maria, *Introduzione*, in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. XXXVII. Renato Poggioli, in *Teoria dell'arte d'avanguardia*, cit., pp. 81-108, afferma la continuità della linea ideologica e storica tra Romanticismo e avanguardia, fornendo un quadro più approfondito e sostanziato di riferimenti rispetto al discorso affrontato da De Maria in merito al solo caso del futurismo italiano.

⁴² F.T. Marinetti, *Il discorso futurista di Mafarka*, ora in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 262.

testimoniato l'Uomo-Dio vagheggiato da Papini-Prezzolini e l'Uomo Moltiplicato di Marinetti⁴³.

E come lasciava intendere l'*Homo Novus*, nel quale Canudo, sulla scorta di un idealismo messianico, ravvisava l'unica soluzione atta a realizzare la palingenesi dell'umanità.

Una delucidazione relativa all'accostamento proposto da Canudo tra futurismo e Romanticismo ci viene dalla sua riflessione affrontata il 1° febbraio dello stesso anno. Commentando la lettura de *Il Romanticismo italiano non esiste* (1908) di Gina Martegiani, assevera che la definizione del movimento come “culto dell'io”, sintetizzata nell'espressione di Brunetière “le romantisme, c'est le Moi”, è lacunosa e si presta al chiacchiericcio frivolo che troppo spesso confonde Sentimentalismo e Romanticismo⁴⁴. Mentre il primo è la manifestazione di sentimenti morbidi e languidi, a cui sia Canudo che i futuristi sono estranei e ostili, condividendo un'analogia invettiva contro i “pianti di Margot”⁴⁵ e il “chiaro di luna”, il secondo è “un periodo inevitabile [...] di una primavera dell'umanità, di una nuova gioventù”⁴⁶. Non è, dunque, un momento della cultura esauritosi nella reazione storica all'Illuminismo, ma la manifestazione di un bisogno di ricchezza spirituale che “tormenta la sensibilità collettiva in certe epoche di imitazione a oltranza, nelle quali la potenza creativa degli artisti sembra tacere, e

⁴³ S. Cigliana, *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2002, p. 132.

⁴⁴ Cfr. R. Canudo, *Lettres italiennes*, in “Mercure de France”, a. XX, t. LXXVII, n. 279, 1 febbraio 1909, pp. 564.

⁴⁵ Canudo si riferisce negativamente al patetismo lacrimogeno dei film melodrammatici prendendo in prestito un verso del poeta e commediografo francese Alfred de Musset divenuto celebre: “Vive le mélodrame où Margot a pleuré”. Quinta strofa del poemetto *Après une lecture*, fu pubblicato per la prima volta nella *Revue des Deux Mondes* il 15 novembre 1842, con una lieve modifica, e poi in versione definitiva nelle *Poésies nouvelles* (1850).

⁴⁶ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in “Mercure de France”, a. XX, t. LXXVII, n. 279, 1 febbraio 1909, p. 565. Di seguito la citazione in lingua originale: “une période inévitable [...] d'un printemps de l'humanité, d'une jeunesse nouvelle”.

il patrimonio della sensibilità generale sembra cristallizzato⁴⁷. È un atto di ribellione reiterato contro l'atmosfera stagnante e retriva che regna in alcuni periodi, reprimendo la libera individualità creatrice.

Il 1909 si apre con la constatazione che l'Italia, benché accolga un piccolo *Sturm und Drang* fiorentino riassunto dal "Leonardo", non ha ancora avuto la "sua nuova primavera"⁴⁸, ed è per questo, forse, che la sua produzione letteraria, filosofica e artistica è in gran parte un riflesso dei movimenti intellettuali attivi oltre i suoi confini. Entro la fine dell'anno, che ha visto la pubblicazione del *Manifesto del Futurismo*, l'opinione però cambia: la sommossa milanese è la manifestazione di questo spirito risorgimentale, che lascia presagire "un avvenire di trionfo focoso"⁴⁹.

Attraverso l'enumerazione dei caratteri essenziali del Romanticismo – la "volontà di liberazione", l'"esaltazione individuale", il "culto della massima libertà spirituale"⁵⁰ – e il successivo raffronto con il futurismo, Canudo dimostra la piena comprensione dello spirito vitalista e guerrafondaio dell'avanguardia italiana. Se nell'articolo dedicato a *Roi Bombance* definiva l'obiettivo del critico e dell'artista: costruire, ora definisce il loro atteggiamento: militante e bellicoso. Il gruppo di letterati milanesi stretti intorno a Marinetti ha nei confronti della vita un "atteggiamento di orgoglio e di volontà, di disprezzo per ogni codardia individuale e collettiva e di devozione a tutte le forme superiori di armonia e di

⁴⁷ Ivi, p. 564. Di seguito la citazione in lingua originale: "tourmente la sensibilité collective dans certaines époques d'imitation à outrance, où la puissance créatrice des artistes semble taire, et le patrimoine de la sensibilité générale cristallisé".

⁴⁸ Ivi, p. 565. Di seguito la citazione in lingua originale: "son nouveau printemps".

⁴⁹ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in "Mercure de France", a. XX, t. LXXXII, n. 300, 16 dicembre 1909, p. 743. Di seguito la citazione in lingua originale: "un lendemain de triomphe fougueux".

⁵⁰ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in "Mercure de France", a. XX, t. LXXVII, n. 279, 1 febbraio 1909, pp. 564. Di seguito la citazione in lingua originale: "les éléments essentiels du romantisme ne son pas seulement dans la volonté de liberation, dans l'exaltation individuelle, et dans le culte de la liberté spirituelle maxima".

conquista”⁵¹. Viene qui colto un aspetto caratteristico della poesia futurista: gli elementi essenziali provengono dal piano dell’attitudine e dell’azione. Se fino ad allora la letteratura aveva esaltato “l’immobilità pensosa, l’estasi, e il sonno”, il futurismo canta “il coraggio, l’audacia, la ribellione”⁵², lo spirito eroico e militaresco, il gesto distruttore dei libertari. Estetica, etica e politica si sovrappongono nell’espressione di un unico desiderio totalizzante: l’aspirazione a fare del futurismo uno “stile di vita”. Anche in questo l’avanguardia si dimostra erede di un’epoca della cultura per la quale l’arte era divenuta un campo senza confini aperto allo slancio ardito e tormentato della conquista umana.

Il futurismo, nato come movimento di rinnovamento poetico ma già innervato da ambizioni globali, dal 1910 esce dal recinto esclusivamente letterario e si fa pittura. A maggio, Canudo si riferisce finalmente in modo esplicito al “*Futurisme*” a proposito di un non meglio definito “manifeste des peintres futuristes”, identificabile con il primo manifesto e non con il secondo come finora sostenuto negli studi canudiani⁵³. Un chiarimento a latere di questa obiezione è doveroso.

L’autore cita espressamente i cinque pittori responsabili del testo programmatico: Boccioni, Carrà, Russolo, Bonzagni e Romani. Le loro firme figurano soltanto nella prima edizione del *Manifesto dei pittori futuristi*, edita in lingua italiana, non datata, e letta l’8 marzo al Politeama Chiarella di Torino durante la terza serata futurista descritta da Marinetti in una lettera circolare indirizzata alla redazione di “Poesia”⁵⁴. A dispetto di questa versione, la seconda,

⁵¹ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in “*Mercure de France*”, a. XX, t. LXXXII, n. 300, 16 dicembre 1909, p. 744. Di seguito la citazione in lingua originale: “attitude d’orgueil et de volonté, de mépris pour toute lâcheté individuelle et collective, et de dévotion pour toute forme supérieure d’harmonie et de conquête”.

⁵² F.T. Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, ora in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 10.

⁵³ Cfr. G. Dotoli, *Ricciotto Canudo e il futurismo*, in G. Appella (a cura di), *Verso le avanguardie. Gli anni del Futurismo in Puglia. 1909-1944*, cit., p. 13.

⁵⁴ Cfr. F.T. Marinetti, *Les Poètes et les Peintres futuristes livrent bataille dans les grands théâtres italiens*, Milano, La Rédaction de “Poesia”, marzo 1910, in G. Lista, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1973, pp. 89-90. La versione italiana intitolata *Prime battaglie futuriste* e pubblicata in *Guerra sola igiene del mondo*, è ora consultabile in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 235-243.

ufficiale e più nota, reca la data 11 febbraio e le firme di Giacomo Balla e Gino Severini in sostituzione di quelle di Aroldo Bonzagni e Romolo Romani.

A seguire, viene pubblicato il *Manifeste des peintres futuristes* – titolo sconveniente adottato per la traduzione francese de *La pittura futurista. Manifesto tecnico* di aprile. L'accostamento finora avvalorato a questo testo è problematico a causa di una discrepanza relativa ai firmatari, nella fattispecie Boccioni, Bonzagni, Carrà, Russolo e Severini nella prima edizione e Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini nella ristampa di poco successiva pubblicata poi, tra l'altro, il 18 maggio su "Comœdia"⁵⁵.

Tuttavia, Canudo parla inizialmente di un manifesto "abbastanza significativo" perché "lo si segnali e ce ne si interessi", lanciato "in Italia e all'estero" in contemporanea a un'esposizione milanese che trova corrispondenza con la "manifestation lumineuse" citata in apertura alla versione francese del *Manifesto tecnico*⁵⁶. Come anticipato, questo secondo testo fu l'unico ad avere un respiro deliberatamente internazionale, circolando in italiano, francese e inglese. Che questo riferimento a una divulgazione più ampia, sommato alla traduzione maldestra del titolo, possa aver generato una qualche confusione? In ogni caso, fosse anche vero che Canudo era a conoscenza del secondo manifesto e che colga l'occasione per farne rapidamente menzione, ciò non contraddirebbe in alcun modo la nostra teoria. Quel che è certo è che da queste considerazioni preliminari emerge il riferimento ai firmatari della prima edizione del *Manifesto dei pittori futuristi* e, come si vedrà in seguito, anche ai suoi contenuti, più genericamente teorici che pragmaticamente tecnici.

Letto in questa nuova prospettiva, risulta rivelatore un commento di Canudo, che considera il manifesto "meno esagerato e violento nei suoi

⁵⁵ Cfr. U. Boccioni, C. D. Carrà, L. Russolo, G. Severini, G. Balla, *Manifeste des Peintres futuristes*, in "Comœdia", a. IV, n. 961, 18 maggio 1910, p. 3.

⁵⁶ R. Canudo, *Le Mouvement artistique à l'étranger. Italie*, in "L'Art et les Artistes", t. XI, n. 62, maggio 1910, p. 87. Di seguito la citazione in lingua originale: "quelques jeunes peintres d'avant-garde lancent en Italie et à l'Etranger un manifeste assez significatif en ce moment pour qu'on le signale et que l'on s'y intéresse".

termini”⁵⁷ di quello apparso su “Le Figaro” e fortemente discusso ovunque. Nella prima edizione del *Manifesto dei pittori futuristi* vi era, infatti, una diplomatica premessa – “noi non invociamo certo la materiale distruzione dei musei, come grossolanamente capirono gli stupidi detrattori del futurismo” – prontamente espunta nell’edizione ufficiale.

Nonostante questa cautela, la pattuglia dei pittori condivide lo stesso spirito dei poeti incendiari attraverso il recupero audace del “vecchio motto francese dei ‘gilets-rouges’: Place aux jeunes!”⁵⁸. Canudo difende con entusiasmo la loro missione, traendo dalla lettera circolare di Marinetti le parole per descriverla. Risvegliando “l’istinto e la volontà di rivolta ‘contro l’arte accademica, contro i musei, contro il regno di professori, degli archeologi, dei rigattieri e degli antiquari’”, essi vogliono fare della “‘terra dei morti’ [...] ‘uno dei paesi più vivaci della terra’”⁵⁹. Lo scrittore accoglie questo impetuoso antipassatismo, condividendo l’urgenza di rivolta contro “il fantasma della passata grandezza, il più tirannico pathos storico” che paralizza il Paese, “distorcendo l’educazione e disturbando a piacere le fonti della cultura”. Ripetendo esortazioni che risalgono all’ottobre 1906, sollecita l’Italia ad affiancare al “febbrile industrialismo” che ha caratterizzato il suo risveglio economico una “estetica inquieta e creatrice”⁶⁰.

Avvertendo un vento di rinnovamento, fa però seguire all’entusiasmo un

⁵⁷ *Ibidem*. Di seguito la citazione in lingua originale: “moins exagéré et violent dans ses termes”.

⁵⁸ *Ibidem*. Di seguito la citazione in lingua originale: “vieille devise française des ‘gilets-rouges’: Place aux jeunes!”.

⁵⁹ *Ibidem*. Di seguito la citazione in lingua originale: “l’instinct et la volonté de la révolte ‘contre l’art académique, contre les musées, contre le règne des professeurs, des archéologues, des brocanteurs et des antiquaires’. Leur rêve est que la ‘terre des morts’ devienne ‘un des plus vivants pays de la terre’”.

Per un breve approfondimento relativo alla fortuna letteraria della descrizione dell’Italia come terra sepolcrale, si veda G. Lista, *Qu’est-ce que le futurisme?* suivi de *Dictionnaire des futuristes*, Gallimard, Paris, 2015, pp. 19-20.

⁶⁰ R. Canudo, *Le Mouvement artistique à l’étranger. Italie*, in “L’Art et les Artistes”, t. XI, n. 62, maggio 1910, p. 87. Di seguito la citazione in lingua originale: “le fantôme de la grandeur passée, le pathos historique le plus tyrannique, paralyse en Italie bien des forces, en faussant l’éducation et en troublant à loisir les sources de la culture”; “une sorte d’industrialisme fiévreux a pris en Italie la place de l’esthétisme inquiet et créateur”.

desiderio di concretezza. Lui, che ha sempre tentato di essere uomo di pensiero finendo per dimostrarsi tutta la vita uomo di azione, si mette in una posizione di fiduciosa attesa nei confronti dei pittori futuristi: la loro iniziativa, “se assecondata, come si spera, da opere di un evidente e grande valore, create secondo i nuovi dogmi della più grande libertà di espressione nella più profonda preoccupazione per i problemi d’arte, può rendere dei servizi veramente reali in Italia”⁶¹.

Dinanzi a questa prudente chiusa, ci si aspetterebbe di trovare ulteriori e più profonde valutazioni disseminate nelle sue corrispondenze estere. A quanto ci risulta, però, non si fermerà a commentare le opere pittoriche se non per brevi allusioni indicative della sua partecipazione a un ambiente ricettivo, ma non del suo pensiero critico.

Dopo questa breve incursione nella pittura, il 1° febbraio 1911 la lente d’ingrandimento è nuovamente puntata sul futurismo e sull’Italia, dove, malgrado sia assente una coscienza estetica peninsulare, le recenti manifestazioni liriche, nella loro diversità, sono degne di considerazione.

L’articolo rappresenta l’ennesimo tentativo di serena valutazione della produzione dei giovani poeti, che “formano degli insiemi rumorosi più che dei gruppi disciplinati e cantano liberamente [...] la loro volontà moderna di rinnovamento [...] in ritmi il cui principio è preso in prestito dalle più recenti ricerche francesi”⁶².

Ritorna il 1° aprile a questo drappello impertinente, soprannominato l’“onda rossa”, e nota che “le copertine delle ‘edizioni futuriste’ sono rosse, come quelle degli opuscoli rivoluzionari”. Vero è, infatti, che proprio questa

⁶¹ *Ibidem*. Di seguito la citazione in lingua originale: “si elle est secondée, comme il faut l’espérer, par des oeuvres d’une valeur évidente et imposante, créées selon les dogmes nouveaux de la plus grande liberté d’expression dans la plus profonde préoccupation des problèmes d’art, peut rendre de très réels services en Italie”.

⁶² R. Canudo, *Lettres italiennes*, in “Mercure de France”, a. XXII, t. LXXXIX, n. 327, 1 febbraio 1911, p. 650. Di seguito la citazione in lingua originale: “forment des assemblages bruyants plus que des groupes disciplines, et chantent librement [...] leur volonté moderne de renouveau [...] en rythmes dont le principe est emprunté aux plus récentes recherches françaises”.

estriore somiglianza con le pubblicazioni politiche rivoluzionarie contribuì a rendere graditi i volumi di “Poesia” agli ambienti anarchici e socialisti con cui Marinetti in quegli anni era in assiduo contatto. Si tratta, secondo Canudo, di una scelta che ha il valore di “un simbolo” e di “un’indicazione”, poiché il contenuto e la forma dei poemi che compongono i libri futuristi “rispondono all’appello violento delle copertine”⁶³. I loro ritmi sono “totalmente affrancati dalla musicalità prosodica tradizionale che D’Annunzio aveva conservato nei suoi versi liberi”; le loro immagini vistose sono l’espressione di una sensualità cruda; l’energia e il volontarismo di marca nietzschiana innervano, infine, questa poesia ossessionata dalla vita sovraccarica di modernità e dai prodigiosi congegni della meccanica moderna tanto quanto dall’“invocazione sfrenata alle forze siderali”. Deplorevole rimane, però, “la volontà artificiosa di distruzione” che si oppone ai valori sentimentali senza sostituirli con degli altri, finendo per banalizzarli e sminuire ogni virtù⁶⁴.

Tra queste grida di rivolta, si distinguono due raccolte: *Distruzione* di Marinetti, pubblicata in francese nel 1904 e riproposta al pubblico italiano nel 1911 insieme a un resoconto del processo e dell’assoluzione di *Mafarka il futurista*, e *Poesie elettriche* di Govoni, il quinto volume del poeta uscito nello stesso 1911 senza destare molto clamore. Come lui stesso confiderà a Marinetti il 22 maggio in una lettera da Ferrara, l’articolo sul “*Mercure de France*” lo aveva in qualche modo ripagato del silenzio ostinato con cui il suo libro era stato accolto⁶⁵.

Il raffronto tra le due raccolte, fondato sul rapporto di derivazione di Govoni da Marinetti, passa attraverso l’usuale riconduzione alle matrici culturali

⁶³ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in “*Mercure de France*”, a. XXII, t. XC, n. 331, 1 aprile 1911, p. 654. Di seguito la citazione in lingua originale: “Les couvertures des ‘éditions futuristes’ sont rouges, comme celles des brochures révolutionnaires. C’est un symbole et une indication. L’esprit et la forme des poèmes qui composent les livres futuristes répondent à l’appel violent des couvertures”.

⁶⁴ *Ibidem*. Di seguito le citazioni in lingua originale: “totalment affranchis de la musicalité prosodique traditionnelle que D’Annunzio avait gardée à ses vers-libres”; “l’appel effréné aux forces sidérales”; “volonté factice de destruction”.

⁶⁵ Cfr. C. Salaris, *Marinetti editore*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 105.

francesi a cui i futuristi dichiaravano di volersi sottrarre:

Si tratta [...] di un neo-romanticismo, che si ricorda di Baudelaire, che conosce le “poesie oscene” di Verlaine, e che sostituisce i valori emozionali sentimentali con dei valori emozionali sensuali, il chiaro di luna con la luce elettrica, il corriere di Jaufré Rudel con la 40 HP del signor Mirbeau, le palpitazioni di un cuore amorevole con le vibrazioni di un potente motore⁶⁶.

La posizione di Canudo si conferma di un’innegabile coerenza. Nell’iconoclastia lunare e nel feticismo della macchina è riassunto l’ammodernamento tematico del futurismo, accompagnato da un adeguamento del linguaggio, in cui traspare netta l’influenza delle ricerche d’oltralpe. Marinetti e Govoni errano, insomma, nello stesso labirinto: l’uno cercando ostinatamente una via d’uscita, l’altro subendo il fascino del crepuscolo, poiché, scriverà Canudo un anno più tardi, “il senso intimista non è estraneo ai ritmatori di sogni titanici”⁶⁷. Ambedue, insieme a Buzzi, Cavacchioli e Lucini, per limitarsi ad alcuni nomi, sono salutati come scrittori “di primo ordine e di un ordine nuovo”⁶⁸, ignoto ai noiosi seguaci del romantico Manzoni, del neoclassico Carducci e del pur “sorprendente” d’Annunzio che, nonostante i ripetuti tentativi di candidarsi a Vate nazionale, è un astro che non sponde più luce. Mai prima le arti si erano evolute con una rapidità così straordinaria, causando “una mortalità

⁶⁶ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in “Mercure de France”, a. XXII, t. XC, n. 331,1 aprile 1911, p. 655. Di seguito la citazione in lingua originale: “Il s’agit [...] d’un néo-romantisme, qui se souvient de Baudelaire, qui n’est pas sans connaître les ‘poèmes obscènes’ de Verlaine, et qui remplace les valeurs émotives sentimentales par des valeurs émotives sensuelles, le claire de lune par la lumière électrique, le coursier de Jaufré Rudel par la 40 HP di M. Mirbeau, les palpitations d’un cœur aimant par le trépidations d’un moteur puissant”.

⁶⁷ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in “Mercure de France”, a. XXIII, t. C, n. 372, 16 dicembre 1912, p. 862. Di seguito la citazione in lingua originale: “Le sens intimiste même n’est pas étranger aux rythmeurs de rêves titaniques”.

⁶⁸ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in “Mercure de France”, a. XXII, t. XC, n. 331,1 aprile 1911, p. 655. Di seguito la citazione in lingua originale: “de premier ordre e d’un ordre nouveau”.

così imperiosa”⁶⁹. Altre necessità infiammano ora l’anima lirica dell’Italia, in cui “le grandi immagini del passato hanno assunto degli aspetti nuovi e viventi, dando ai poeti una fiera consapevolezza delle energie presenti”⁷⁰. Tirando le somme al termine di questo tentativo di donare una visione d’insieme del futurismo, il bilancio è dunque positivo.

In luglio, ancora apprezzamenti sulla pittura dei futuristi, il cui entusiasmo è “più sincero e più spontaneo di quanto non si voglia credere”⁷¹. Pensiero ripetuto in agosto nel commento alla *Mostra d’arte libera* inaugurata il 30 aprile alla periferia di Milano in un padiglione in disuso della fabbrica Ricordi. In questa grande esposizione aperta a “quanti intendono affermare *qualche cosa di nuovo*, lungi cioè da imitazioni, derivazioni e contraffazioni” e a “coloro che tentano di esprimersi diversamente da ciò che è comune e convenzionale” – recita l’invito –, figura una sezione collettiva riservata al futurismo⁷². Vi espongono Carrà, Russolo e Boccioni, quest’ultimo coinvolto nell’organizzazione insieme alla sua stimata amica Alessandrina Ravizza, figura mitica dell’assistenza operosa milanese e direttrice della Casa di Lavoro per disoccupati istituita dalla Società Umanitaria, a cui erano destinati tutti i profitti.

Canudo non entra nel dettaglio delle loro opere, conferendo al suo articolo il carattere di una breve notizia, conformemente allo stile informativo della rubrica de “L’Art et les Artistes”. Ne rileva, semmai, il carattere comune, reputandole vocate alla massima libertà nella progettazione e nell’esecuzione. È questa predisposizione all’indipendenza la peculiarità della mostra, che ricorda i Salon parigini. Un’osservazione che, per quanto rientri perfettamente nelle

⁶⁹ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in “Mercure de France”, a. XXIII, t. C, n. 372, 16 dicembre 1912, p. 859. Di seguito la citazione in lingua originale: “une aussi impérieuse fatalité”.

⁷⁰ Ivi, p. 858. Di seguito la citazione in lingua originale: “Les grandes images du passé ont pris des aspects neufs et vivants, donnant aux poètes une fière conscience des énergies présentes”.

⁷¹ R. Canudo, *Le mouvement artistique à l’étranger. Italie*, in “L’Art et les Artistes”, a. VII, n. 76, luglio 1911, p. 187. Di seguito la citazione in lingua originale: “plus sincère et plus spontané qu’on ne le veut croire”.

⁷² U. Boccioni, C. Carrà, A. Mazzucotelli, G. Mazzocchi, U. Nebbia, G. Rocco, *Lettera - invito per l’Esposizione d’Arte Libera* (Milano, 30 gennaio 1911), ora in M. Drudi Gambillo, T. Fiori (a cura di), *Archivi del Futurismo*, vol. I, Roma-Milano, De Luca-Arnoldo Mondadori, 1986, p. 102.

tendenze francocentriche dello scrittore, appartiene originariamente alla concezione di Boccioni di un'esposizione annuale ad accesso libero sul modello degli Indépendants⁷³.

Il principio della massima libertà nell'arte, continua Canudo, è vecchio e buono, ma sarà necessario attendere prima che l'iniziativa di Milano dia dei risultati pittorici veramente interessanti. Apprezza, dunque, i principi, ma aspetta che si inverino nelle opere⁷⁴.

Dopo le prove generali nella metropoli lombarda, i futuristi sono pronti al lancio internazionale del movimento. Dal 5 al 24 febbraio 1912 apre presso la galleria Bernheim-Jeune di Parigi, diretta allora dal critico simbolista e neoimpressionista Félix Fénéon, la mostra su *Les Peintres Futuristes Italiens*. Vi sono esposte opere di Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini, che concorrono a dare un'immagine dell'Italia al passo con le avanguardie parigine ed europee. È la dimostrazione, secondo Canudo, che tra gli artisti italiani c'è un sogno altero di rinnovamento dell'arte che smuove le coscienze, mostrando i “nuovi canoni della pittura del movimento e di quella della visione diretta”⁷⁵, in deciso contrasto con le parallele ricerche dei cubisti, con i quali è contesa aperta per la conquista della modernità.

È in questo senso che va intesa la prefazione al catalogo dell'esposizione attraverso cui gli espositori si rivolgono al pubblico parigino. Pur riconoscendo il ruolo innovatore dei cubisti, e ammirando “l'eroismo di questi pittori di altissimo valore, che hanno manifestato [...] un odio possente contro l'accademismo”, si dichiarano a loro radicalmente opposti. Costoro, infatti, “si accaniscono a dipingere l'immobile, l'agghiacciato e tutti gli aspetti statici della natura” con

⁷³ Cfr. G. Lista, *Arte e politica. Il futurismo di sinistra in Italia*, Milano, Multhipla, 1980, pp. 34-37.

⁷⁴ Cfr. R. Canudo, *Le mouvement artistique à l'étranger. Italie*, in “L'Art et les Artistes”, a. VII, n. 77, agosto 1911, p. 232.

⁷⁵ R. Canudo, *Le mouvement artistique à l'étranger. Italie*, in “L'Art et les Artistes”, t. XIV, n. 84, marzo 1912, p. 279. Di seguito la citazione in lingua originale: “les canons nouveaux de la peinture du mouvement et de celle de la vision directe”.

una “ostinazione passatista” assolutamente incomprensibile⁷⁶. Ribatte loro, tra gli altri, Apollinaire: lontani da preoccupazioni formali, i futuristi non rinunciano al primato del soggetto, incappando nella pittura più pericolosa che si possa immaginare, quella degli stati d’animo. Se si può trarre un insegnamento è dalla loro audacia, che ai cubisti finora è mancata⁷⁷.

Canudo si tiene fuori da questo chiassoso battibecco che propizierà la migrazione della mostra alla Sackville Gallery di Londra, alla celebre galleria Der Sturm diretta da Herwarth Walden a Berlino, poi a Bruxelles e in altre numerose capitali europee. Assume un atteggiamento affabile e curioso, limitandosi a osservare – dal suo parziale punto di vista – che Parigi ha saputo riservare a questi “Pittori maledetti” un “severo, ma deferente, e perfino estremamente amichevole, benvenuto”⁷⁸.

La sua calorosa accoglienza si spiega alla luce dell’intensificazione dei suoi rapporti con il futurismo nello stesso 1912, in concomitanza con la propagazione del movimento. Schematicamente, alcuni episodi: il 9 febbraio, lo scrittore assiste insieme alla sua compagna Valentine de Saint-Point e agli *habitués* della Closerie des Lilas alla conferenza di Marinetti sulla pittura futurista, alla Maison des Étudiants; il 19 dello stesso mese, è con Marinetti, Boccioni, Severini, Gleizes, Divoire e Ravel alla “Soirée apollinéenne” in casa di Valentine de Saint-Point, in cui viene presentato *Le vendeur de soleil* di Rachilde e sono declamate poesie di Marinetti; l’8 di marzo, è alla conferenza di Valentine de Saint-Point su *La femme et les lettres*, ancora alla Maison des Étudiants, in cui sono letti testi di Marinetti sulla letteratura femminile. D’ora in

⁷⁶ U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, *Les exposant au public* (febbraio 1912), in M. Drudi Gambillo, T. Fiori (a cura di), *Archivi del Futurismo*, vol. I, cit., 1986, pp. 104-108. L’introduzione, benché firmata dai cinque componenti del gruppo futurista, deriva quasi interamente dal testo di una conferenza tenuta da Boccioni al Circolo Internazionale Artistico di Roma il 29 maggio 1911, come specifica una nota in calce al catalogo.

⁷⁷ Cfr. G. Apollinaire, *Chroniques d’art. Les futuristes*, in “Le Petit Bleu”, 9 febbraio 1912, ora in Id., *Œuvres en prose complètes*, a cura di P. Caizergues e M. Décaudin, vol. II, cit., p. 411.

⁷⁸ R. Canudo, *Le mouvement artistique à l’étranger. Italie*, in “L’Art et les Artistes”, t. XIV, n. 84, marzo 1912, p. 279. Di seguito la citazione in lingua originale: “l’accueil sévère, mais déférent, voire extrêmement sympathique, que Paris a su réserver à ces ‘Peintres maudits’, les Futuristes”.

avanti, Canudo parteciperà a tutte le manifestazioni di lancio dei due manifesti della sua amante sulla donna futurista, nella cui redazione – sostiene Dotoli – il suo apporto è da ritenersi cruciale⁷⁹. La corrispondenza tra Canudo e Marinetti in questo stesso periodo – sebbene ad oggi di modesto peso materiale – comprova che la loro è un’amicizia di lunga data, rinforzatasi nell’ultimo anno⁸⁰.

Un’ulteriore conferma ci giunge dalle *Lettres italiennes* pubblicate nella stagione invernale, in cui Canudo compie un esame accorto della lezione di Marinetti, dell’adeguatezza tematica della poesia futurista al presente, del futurismo come estetica europea e collettiva collaterale al cubismo.

In dettaglio. Il 1° ottobre 1912, Canudo propone la medesima interpretazione – ascendenze francesi e modernolatria – adottata nell’articolo dedicato agli *Aeroplani* di Buzzi. Recensisce, questa volta, *Il Canto dei motori* di Luciano Folgore, esprimendo qualche perplessità rispetto allo stile sincopato, ma constatando che lo spirito è vigoroso e innovativo, consacrato com’è all’esaltazione “della visione moderna, tutta combattiva, della vita, dell’energia nazionale e umana che si vuole suprema e feconda”⁸¹. Salta all’occhio soprattutto l’indicazione di una concezione ammirabile dell’“unità dello spirito lirico e della materia stessa”, che è il principio cardine della teoria delle parole in libertà definita e perfezionata da Marinetti in tre manifesti tecnici: *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912) con il supplemento *Risposta alle obiezioni* (11 agosto 1912), *Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili*

⁷⁹ Cfr. G. Dotoli, *Ricciotto Canudo e il futurismo*, in G. Appella (a cura di), *Verso le avanguardie. Gli anni del Futurismo in Puglia. 1909-1944*, Bari, Adda, 1998, p. 15. I due manifesti di Valentine de Saint-Point a cui si è fatto riferimento sono il *Manifesto della Donna futurista* (25 marzo 1912) e il *Manifesto futurista della lussuria* (11 gennaio 1913), ora in Id., *Manifesto della donna futurista* seguito da *Manifesto futurista della Lussuria, Amore e Lussuria, Il Teatro della Donna, Il mio esordio coreografico, La Metacoria*, a cura di J. P. Morel, cit., pp. 7-15 e 17-24.

⁸⁰ Si tratta di 4 lettere autografe inviate da Canudo a Marinetti, solo parzialmente datate, di cui 3 inedite e 1 riprodotta in G. Dotoli, *Bibliografia critica di Ricciotto Canudo*, cit., p. 543. Conservate presso la Yale University Library, sono riportate integralmente in appendice.

⁸¹ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in “*Mercure de France*”, a. XXIII, t. XCIX, n. 367, 1 ottobre 1912, p. 654. Di seguito la citazione in lingua originale: “de la vision moderne, toute combattive, de la vie, de l’énergie nationale et humaine qui se veut suprême et féconde”.

- *Parole in libertà* (11 maggio 1913) e *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (18 marzo 1914)⁸².

In questo articolo già si annuncia, inoltre, l'imminente uscita della prima antologia dei poeti futuristi, "l'evento letterario più importante dell'Italia contemporanea" presentato con entusiasmo ai lettori del "Mercure de France" nella cronaca del 16 dicembre⁸³. Nel segnalarne la pubblicazione, Canudo mette in evidenza le notevoli abilità organizzative del fondatore del futurismo, di cui illustra finemente la miscela di seduzione e di repulsione che suscitava. Marinetti viene descritto come "un uomo strano, energico, determinato e certamente geniale" che negli ultimi anni "ha realizzato da sé il più straordinario dei movimenti d'anime". La sua stessa vita è disseminata di gesta gloriose: egli la "compono e distribuisce [...] come i canti di un'epopea". Lo si disprezza – afferma lo scrittore compiacendo l'opinione pubblica – perché "inonda la Terra di manifesti, irritanti, scioccanti, fastidiosi", tentando di imporsi "a colpi di invettive" e difendendo "la parola sgradevole uscita dal suo cervello: Futurismo". Venuto a Parigi con un piccolo gruppo di pittori, "ci tratta bruscamente, noi resistiamo e, coscienziosamente, ci mettiamo a studiare le loro teorie pittoriche e le loro opere: comprendiamo e, malgrado le nostre riserve, ammiriamo" – confessa Canudo⁸⁴.

⁸² R. Canudo, *Lettres italiennes*, in "Mercure de France", a. XXIII, t. XCIX, n. 367, 1 ottobre 1912, p. 655. Di seguito la citazione in lingua originale: "l'unité de l'esprit lyrique et de la matière elle-même". Cfr. F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912); *Risposta alle obiezioni* (11 agosto 1912); *Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà* (11 maggio 1913); *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (18 marzo 1914), ora in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 46-54; 55-62; 65-80; 98-107.

⁸³ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in "Mercure de France", a. XXIII, t. C, n. 372, 16 dicembre 1912, p. 860. Di seguito le citazioni in lingua originale: "l'événement littéraire le plus important de l'Italie contemporaine".

⁸⁴ Ivi, pp. 859-860. Di seguito il brano in lingua originale da cui sono tratte le citazioni: "En Italie, un homme étrange, énergique, volontaire et à coup sûr genial, M. Marinetti, a réalisé à lui seul le plus extraordinaire des mouvements d'âmes. Il s'y acharne depuis des années. Il compose et distribue sa vie come les chants d'une épopée. On le bafoue, on se tord du mot disgracieux sorti de son cerveau: le Futurisme. Il inonde la Terre de manifestes, irritant, choquant, agaçant avec cette intempérie qu'il veut nous imposer à "coup de gueule", à coups de poings et à coups d'épée. Il nous énerve, et il recommence.

Soltanto dalla prospettiva privilegiata che la Francia offre è possibile, infatti, comprendere il significato dello scompiglio estetico da cui tutta l'arte è sul punto di sgorgare. Lì, dove “si attacca ancora [...] l'Impressionismo e la collera generale è già violentemente sollecitata dal cubismo”, si discute del futurismo. E converrebbe ugualmente discutere della rivista “Poesia”, concepita in modo “nuovo, serio, estremamente interessante”, e delle sue pubblicazioni dalle copertine rosso fuoco⁸⁵.

Canudo sottolinea ancora una volta, con indubbia costanza, la ragione essenziale della validità dell'impresa futurista, che deve essere lodata in quanto incarna la modernità e manifesta “una cerebralità superiore e nuova”, prendendo parte a una vigorosa avanguardia, pittorica e letteraria, che acquista nomi differenti al di fuori dell'Italia⁸⁶.

Venendo all'antologia curata da Marinetti che riunisce novantatré liriche di tredici autori, il titolo – *I poeti futuristi* – è un'astuta operazione di marketing, dal momento che ostenta un pio desiderio di unità per nulla avveratosi. Se esiste un'unità, non è certo quella che l'intestazione avanza come una sfida, quanto quella di un orientamento decadente variamente declinato⁸⁷. Canudo supplisce a

Nous ne voulons pas de son école. [...]. Il vient à Paris avec une petite troupe de peintres, il nous brusque, nous résistons et, consciencieusement, nous mettons a [*sic*] l'étude de leurs theories picturales et de leurs œuvres: et nous comprenons, et, malgré nos reserves, nous admirons”.

⁸⁵ Ivi, pp. 859-860. Di seguito le citazioni in lingua originale: “On attaque encore [...] l'Impressionnisme, et la colère générale est déjà violemment sollicitée par le cubisme”; “la revue ‘Poesia’ est conçue sur un plan nouveau, sérieux, extrêmement intéressant”.

⁸⁶ Ivi, p. 860. Di seguito la citazione in lingua originale: “une cérébralité supérieure et neuve”.

⁸⁷ Nella raccolta figuravano Libero Altomare, Mario Betuda, Paolo Buzzi, Enrico Cardile, Giuseppe Carrieri, Enrico Cavacchioli, Auro D'Alba, Luciano Folgore, Corrado Govoni, Gesualdo Manzella Frontini, F.T. Marinetti, Armando Mazza e Aldo Palazzeschi. Canudo si sorprese di non trovarvi “un grande e sdegnoso poeta” come Gian Pietro Lucini – in verità, ormai lontano dal gruppo per inconciliabilità con le scelte marinettiane. Il volume si apriva con il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912) e il *Supplemento al Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 agosto 1912), già divulgati in voltantino in italiano e in francese. Nel secondo testo era presentato il primo esempio di parole in libertà marinettiane: *Battaglia peso + colore*. Seguiva uno scritto della Direzione del Movimento Futurista: *Il movimento futurista. L'atmosfera futurista creata da noi* (11 luglio 1912). Inoltre, veniva riproposto il saggio di Buzzi apparso nell'*Enquête*, intitolato *Il verso libero*.

questa eterogeneità con la propria smania programmatica. Al canto superbo di questi moderni rapsodi concorrono “delle voci [...] differenti, che tuttavia armonizzano, secondo delle armoniche dissonanti sontuose, lo stesso desiderio di cantare la gioia dell’energia che ricrea, nella nostra tragica ora, al crepuscolo dell’alba che noi viviamo, l’aspetto e l’anima del mondo”⁸⁸. È la ripetizione, in fondo, di un commento già espresso nel 1908 per “Poesia”: “Il signor F.T. Marinetti [...] ci ha fatto conoscere questi poeti diversi, ci ha presentato in qualche modo un quadro paradigmatico di forze poetiche diffuse nella penisola”⁸⁹.

La sua fervida arringa, non immune da una certa superficialità, rivela la problematicità di individuare l’originalità stilistica della poesia futurista, ancora ambiguamente crepuscolare, perorandone l’uniformità sulla scorta di una modernità tematica che può apparire approssimativa. Essa è la “prima espressione moderna di una evoluzione spirituale totale” e, in quanto tale, è rappresentativa di un’unica corrente⁹⁰. “Le forze ambientali vi sono tutte cantate” e le distanze sono prese dalla tradizione sentimentale che esaltava le aspirazioni di un singolo individuo collocato al centro del mondo, quasi sempre esclusivamente erotico⁹¹.

Canudo mette qui a fuoco il punto nodale del *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, che apriva l’antologia, ossia l’invito alla distruzione dell’io

⁸⁸ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in “Mercure de France”, a. XXIII, t. C, n. 372, 16 dicembre 1912, p. 863. Di seguito la citazione in lingua originale: “Voilà des voix [...] différentes, que pourtant harmonisent selon des harmoniques dissonantes somptueuses, la même volonté de chanter la joie de l’énergie qui recrée, en notre heure tragique, dans le crépuscule de l’aube que nous vivons, la face et l’âme du monde”.

⁸⁹ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in “Mercure de France”, a. XIX, t. LXXI, n. 255, 1 febbraio 1908, p. 553. Di seguito la citazione in lingua originale: “M. F.-T. Marinetti [...] nous a fait connaître ces poètes divers, nous a présenté en quelque sorte un tableau paradigmatique des forces poétiques répandues dans la péninsule”.

⁹⁰ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in “Mercure de France”, a. XXIII, t. C, n. 372, 16 dicembre 1912, p. 861. Di seguito la citazione in lingua originale: “première expression moderne d’une évolution spirituelle totale”.

⁹¹ *Ibidem*. Di seguito la citazione in lingua originale: “Les forces ambiantes y sont toutes chantées”.

letterario e alla sua sostituzione con “l’ossessione lirica della materia”⁹². A questo stadio iniziale del suo teorizzare, Marinetti rinnega “il solipsismo lirico dei romantici e dei simbolisti”, il ripiegamento esistenziale del soggetto, e si attesta su posizioni “di antiumanesimo integrale e di oggettivismo assoluto”, come le definisce De Maria⁹³. Viazzi poi, nell’introduzione all’antologia, scrive che il modo di procedere della poesia futurista oscilla tra la distruzione e la ricomposizione, si annulla l’“Io nel materico” per assumere il “materico come Io”⁹⁴. “L’uomo completamente avariato dalla biblioteca e dal museo”⁹⁵ naufraga nella materia bergsonianamente intesa non soltanto come realtà fisica degli oggetti, ma come insieme delle immagini percepibili.

Riemerge così la tentazione simbolista di attraversare orizzontalmente il reale, di collegare “cose distanti, apparentemente diverse ed ostili”, di cogliere rumori, pesi, odori, piuttosto che smarrirsi nella verticalità della trascendenza. Per riuscirci, Marinetti rivendica una scrittura immanente, mimetica, laica e sensuale, capace di immergersi nel “mare misterioso dei fenomeni” “a colpi d’intuizione”, attraverso un seguito ininterrotto d’immagini, analogie e parole in libertà⁹⁶.

Il richiamo al potere intuitivo dell’analogia, al predominio della materia, al privilegio eretico della periferia rispetto alla centralità del soggetto, non poteva che riscuotere in Canudo un’attenzione particolare, sebbene sfoci in un rapido accenno più che in una diffusa trattazione. Già nel 1904, il *Barisien*, subendo il fascino di Bergson ascoltato al Collège de France, espone convinzioni che anticipano quelle di Marinetti, benché finora non sia ancora stato adeguatamente rilevato. Nelle sue *Métamorphoses*, di cui si citano alcuni passi a titolo

⁹² F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), ora in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 50.

⁹³ L. De Maria, *Introduzione*, in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. LXVIII.

⁹⁴ G. Viazzi (a cura di), *I poeti del futurismo 1909-1944*, Milano, Longanesi, 1978, p. 7.

⁹⁵ F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), ora in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 50.

⁹⁶ F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), ora in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 48.

d'esempio, teorizza la pervasività della materia – fuggevole e inafferrabile perché dinamica: “Ogni cosa, vista o concepita, è movimento nella materia. Poiché la materia è inconcepibile senza movimento, il movimento è ciò che chiamiamo vita”; “Tutto è materia. Non possiamo definire la materia, perché essa è tutto – e nessun concetto umano di atomi, di molecole, di spazio, può salvarci dall’eterna disperazione in cui questa inevitabile *non-definizione* ci immerge”; “Il pensiero, il sentimento e le sensazioni non sono che vibrazioni di questa *sostanza unica*: la materia”⁹⁷.

È l’attestazione di un’affinità di pensiero che ha origine nel retroterra culturale da cui entrambi gli scrittori provengono e che si riversa in una concezione artistica riassuntiva della modernità, ove l’individuo è richiamato alla totalità dell’ambiente, secondo un invito eloquentemente espresso dai pittori futuristi nel loro primo manifesto del febbraio 1910⁹⁸.

Una prossimità che i loro contemporanei non esitano a riconoscere. Fra tutti, Apollinaire, nella celebre conferenza sulla “Phalange nouvelle” pronunciata il 25 aprile 1908 al Salon des Indépendants, li affianca nel breve elenco dei grandi poeti di origine straniera che scrivono in francese e Soffici, il 16 agosto dello stesso anno, comunica a Papini che i due intellettuali compongono opere simili: Marinetti *La Ville charnelle* – raccolta di liriche pubblicata in francese nel 1908 e tradotta in italiano nel 1921 col titolo *Lussuria-Velocità* – e Canudo *La Città orgiastica* – romanzo scritto nell’agosto 1905, rimasto in parte inedito e in

⁹⁷ R. Canudo, *Les Métamorphoses. II. Épisynthèse des philosophies*, cit., pp. 276-278. Di seguito le citazioni in lingua originale: “Toute chose, vue ou conçue, est mouvement dans la matière. La matière étant inconcevable sans mouvement, le mouvement est ce que nous appelons vie”; “Tout est matière. Nous ne pouvons pas définir la matière, car elle est le tout – et aucun concept humain d’atomes, de molécules, d’espace, ne peut nous sauver du désespoir éternel où nous plonge cette inéluctable *non-définition*”; “La pensée, le sentiment et les sensations ne sont que vibrations de cette *substance unique*: la matière”.

⁹⁸ Vi si legge: “È vitale soltanto quell’arte che trova i propri elementi nell’ambiente che la circonda. 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”. U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, *Manifesto dei pittori futuristi* (11 febbraio 1910), in M. Drudi Gambillo, T. Fiori (a cura di), *Archivi del Futurismo*, vol. I, cit., p. 63.

parte confluito ne *Les Transplantés. La Ville-Visage du Monde*⁹⁹. Conclude Henri Dérioux, nel 1935, affermando che Marinetti non ha fatto scuola in Francia e che se si desidera trovare “qualche vicino, è forse il suo connazionale Canudo che si citerà più volentieri”¹⁰⁰.

5.2 Per un confronto tematico

Nell’indicazione di una vicinanza tra Canudo e il futurismo, non si può prescindere da una breve incursione nell’opera letteraria del pugliese, benché armati di spirito riassuntivo per proseguire sulla dritta via inizialmente indicata di un confronto poliedrico con l’avanguardia italiana, senza smarrirsi nel dominio di una singola espressione artistica. Quello che ci concerne è compendiare alcuni elementi di carattere tematico utili a un pendolarismo tra Canudo e Marinetti. La coscienza della presenza pervasiva della folla, l’esaltazione della città come paradigma del presente, la percezione del dinamismo universale come prerogativa dell’esistenza, il linguaggio simultaneo della civiltà moderna: sono questi i principali punti di contatto tra due poetiche in egual misura suggestionate

⁹⁹ Cfr. G. Apollinaire, *L’après-midi des poètes. Conférence de M. Apollinaire sur la “Phalange nouvelle”*, in “Revue des lettres et des arts”, giugno 1908, p. 317. Il testo è ora consultabile in Id., *Œuvres en prose complètes*, a cura di P. Caizergues e M. Décaudin, vol. II, cit., p. 892.

Scrivono Soffici a Papini: “capisco benissimo che c’è da vomitare al solo pensiero di un Canudo almanaccante nella testa col piano di una *Città orgiastica* e un F.O.U.T.R.E. Marinetti stampante e vendente una *Città carnale*” (G. Papini, A. Soffici, *Carteggio I. 1903-1908. Dal “Leonardo” alla “Voce”*, a cura di M. Richter, cit., p. 301). Cfr. F.T. Marinetti, *La Ville charnelle*, Paris, Sansot, 1908 e Id., *Lussuria-velocità*, a cura di D. Cinti, Milano, Modernissima, 1921; R. Canudo, *Les Transplantés. La Ville-Visage du Monde*, Paris, Fasquelle, 1913. In merito a *La Città orgiastica*, Canudo, in una lettera al fratello Vincenzo del 6 agosto 1905, comunica l’accettazione del romanzo da parte della Società Editrice Lombarda. Si vedano le note bibliografiche redatte da Giovanni Dotoli nella sua *Bibliografia critica di Ricciotto Canudo*, cit., p. 198.

¹⁰⁰ H. Dérioux, *La Poésie française contemporaine. 1885-1935*, Paris, Mercure de France, 1935, p. 152. Di seguito la citazione in lingua originale: “quelque voisin, c’est peut-être son compatriote Canudo qu’on citerai le plus volontiers”.

dall'unanimismo di Jules Romains, entrato di diritto nella preistoria delle avanguardie per l'influenza decisiva esercitata su di esse.

Sul versante marinettiano, il parallelismo con questa scuola di pensiero, che era già stato istituito da Apollinaire nel 1912 e dall'attento Lucini l'anno seguente, è lampante e ora piuttosto indagato, specie grazie ai lavori di Décaudin, di Bergman, di Martin, allo studio di Mariani sulla produzione francese di Marinetti e all'analisi più specifica di Pinottini¹⁰¹. A questi rilevamenti si rinvia per concentrarsi, invece, sul fronte canadiano. Sebbene in misura minore, anche in questo caso è stata posta in evidenza la similarità tra le tesi unanimiste e la sua produzione romanzesca, oggetto delle indagini di carattere specificatamente letterario condotte da Germana Orlandi Cerenza¹⁰². Sembra, però, tuttora mancare un approfondimento critico di ampio respiro che riannodi i tre fili di questo discorso. Si vorrebbero, dunque, iniziare a convogliare in un unico luogo alcune considerazioni esplorative.

5.2.1 Polifonia dell'anima artistica contemporanea

Nel 1907 Canudo e Marinetti risultano essere, insieme a Georges Périn e Théo Varlet, "membres adhérents" del gruppo dell'Abbaye, una libera e fraterna

¹⁰¹ Cfr. G. Apollinaire, *Chroniques d'art. Les futuristes*, in "Le Petit Bleu", 9 febbraio 1912, ora in Id., *Œuvres en prose complètes*, a cura di P. Caizergues e M. Décaudin, vol. II, cit., p. 407; G. P. Lucini, Roma, in Id., *Filosofi ultimi* (1913), Milano, Lampi di stampa, 2003, p. 48; M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*, cit., pp. 226-248; P. Bergman, "Modernolatria" et "Simultaneità". *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Stockholm-Paris, Svenska Bokförlaget-Bonniers, 1962, p. 158 e ss.; M. W. Martin, *Futurism, Unanimism and Apollinaire*, in "Art Journal", vol. XXVIII, n. 3, 1969, pp. 258-268; G. Mariani, *Il primo Marinetti*, Firenze, Le Monnier, 1970; M. Pinottini, *L'Unanimismo e l'estetica del Futurismo*, in AA.VV., *Unanimismo. Jules Romains*, "Quaderni del Novecento Francese", n. 4, Roma-Paris, Bulzoni-Nizet, 1978, pp. 95-111.

¹⁰² G. Orlandi Cerenza, *Anarchia e Unanimismo nel romanzo di Ricciotto Canudo*, in AA.VV., *Canudo*, cit., pp. 75-93; Id., *L'eros', la 'déraison', il 'doppio' nei Libérés di Canudo*, in G. Dotoli (a cura di), *Ricciotto Canudo 1877-1977*, cit., pp. 325-338; Id., *Poetiche d'avanguardia del primo Novecento francese. Dal Naturismo al Surrealismo*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 75-101.

comunità di artisti così chiamata per aver costituito, dal dicembre 1906 alla primavera del 1908, una piccola tipografia tra le mura dirute di un'abbazia vicino a Créteil, lungo le rive del Marna¹⁰³. I poeti René Arcos, Georges Duhamel, Charles Vildrac, Alexandre Mercereau, il pittore Albert Gleizes e il musicista Albert Doyen, grazie al sostegno finanziario di Henri-Martin Barzun e all'insegnamento del tipografo Lucien Linard, vi iniziarono a coltivare il comune amore verso il proprio tempo, presto raggiunti da avventori occasionali che, come loro, aspiravano a dire i sentimenti collettivi e l'anima delle folle protagoniste della modernità¹⁰⁴.

La partecipazione esterna di Canudo e Marinetti a questo “cenacolo d'artisti all'avanguardia dell'arte di Francia”, come lo presenta “Poesia” poco dopo la fondazione, suscita ed enfatizza la loro ambizione di narrare la vita come una vigorosa e collettiva espressione di dinamismo¹⁰⁵.

Come loro, anche Jules Romains era “‘adhérent externe’ de l'Abbaye”, che nel 1908 stampa *La Vie Unanime*, una sua raccolta di poesie prontamente recensita da Paolo Buzzi su “Poesia”¹⁰⁶. Il titolo è un chiaro riferimento alla teoria dell'unanimismo che l'autore aveva codificato nell'articolo *Les Sentiments unanimes et la Poésie*, pubblicato nell'aprile del 1905 su “Le Penseur” e da allora ritenuto tra i più importanti manifesti della *belle époque*¹⁰⁷. L'unanimismo, nelle parole del suo fondatore, “non è un movimento letterario. È una coscienza

¹⁰³ Cfr. Mercure, *Échos. Un Phalanstère d'Artistes en France*, in “Mercure de France”, a. XVIII, t. LXVI, n. 235, 1 aprile 1907, p. 573.

¹⁰⁴ Cfr. B. G. Carter, *Henri Martin Barzun and The Abbaye de Créteil*, in “Books Abroad”, vol. XXIII, n. 2, primavera 1949, pp. 119-123; C. Townsend, *Henri-Martin Barzun's “Simultaneism” between the Abbaye de Créteil and Futurism: the Individual and the Crowd in Late-Symbolist Art*, in “International Yearbook of Futurism Studies”, vol. II, n. 1, giugno 2012, pp. 304-334.

¹⁰⁵ F.T. Marinetti, *I poeti dell'Abbaye. Cenacolo d'artisti all'avanguardia dell'arte di Francia*, in “Poesia”, a. II, n. 9-10-11-12, ottobre-novembre-dicembre-gennaio 1906-1907, non pag.

¹⁰⁶ M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*, cit., p. 237. Cfr. P. Buzzi, “*Toute la lire*”. *Jules Romains*, in “Poesia”, a. IV, n. 8, settembre 1908, p. 41.

¹⁰⁷ J. Romains, *Le Sentiments unanimes et la Poésie*, in “Le Penseur”, a. V, n. 4, aprile 1905, pp. 121-124.

in divenire”, una visione della realtà¹⁰⁸. Manca ancora l’ambizione avanguardista di costituirsi movimento, ma vi è la volontà di indicare la sensibilità di una generazione da cui zampilleranno rivoluzioni. Lungi dall’essere la poetica di un artista chiuso nella sua individualità, l’unanimismo si offre come la forma lirica che connota il presente.

Questa pretesa di definizione nasce dalla consapevolezza, espressa da Romaine in un articolo del 1909, che una passione per il reale assai diversa da quella nutrita dai realisti ottocenteschi accomuna i suoi contemporanei. C’è un realismo che *registra* e un realismo che *crea*: il primo passa in rassegna le cose, le percepisce, le segnala, si accontenta di imitarne le apparenze fenomeniche; il secondo indugia, ammira, scruta, penetra all’interno dell’oggetto per decifrare i sigilli profondi di cui parla Goethe. I nuovi scrittori amano “le réel en profondeur”, secondo un’espressione valida anche in campo pittorico negli anni in cui matura la rivoluzione cubista¹⁰⁹. E lo fanno “par intuition et par divination du cœur”, facoltà dell’irrazionale che di lì a poco, nel primo manifesto futurista, Marinetti avrebbe opposto alla razionalità fuorviante¹¹⁰.

Quello tra l’Abbaye e l’unanimismo, nel quale si è voluto a torto vedere una sorta di programma estetico del falansterio di Créteil per via del forte ascendente esercitato su artisti e scrittori, è un crocevia significativo al quale si incontrano Canudo e Marinetti, condividendo l’intento di “cantare con la voce dell’epopea il dinamismo delle masse, cercando di rendere con immediatezza espressiva il pathos della collettività”¹¹¹.

Le premesse di questa questione erano state poste nel corso dell’Ottocento, secondo Canudo l’ammirabile “siècle de la ‘Renaissance

¹⁰⁸ J. Romaine, *L’Unanimisme et Paul Adam*, in “Revue Littéraire de Paris et de Champagne”, a. IV, t. II, n. 42, settembre 1906, p. 285. Di seguito la citazione in lingua originale: “L’unanimisme n’est pas un mouvement littéraire. C’est une conscience qui devient”.

¹⁰⁹ J. Romaine, *La Génération nouvelle et son Unité*, in “La Nouvelle Revue française”, n. 9, 1 agosto 1909, p. 32.

¹¹⁰ J. Romaine, *Le Sentiments unanimes et la Poésie*, in “Le Penseur”, aprile 1905, p. 123.

¹¹¹ Così scriveva nel 1924 Vittorio Orazi, pseudonimo di Alessandro Prampolini, riferendosi alla tendenza unanimista. Citato in S. Zoppi, *Il poeta e la folla*, in AA.VV., *Unanimismo. Jules Romaine*, cit., 1978, p. 12.

française” durante il quale una nuova entità plurale era andata affermandosi e, con essa, anche la sua ideologia¹¹². L’evoluzione della storia, che aveva visto le democrazie imporre così imperiosamente la visione delle loro forze tumultuose, aveva creato un rapporto nuovo tra individuo e società, di cui gli intellettuali stavano gradualmente prendendo atto.

In un’intervista a “Paris-Journal”, Canudo, fissa alcune tappe di questo percorso che aveva condotto alla letteratura “image des foules”. Balzac – creatore di “tipi umani evocati nel mezzo di una collettività”¹¹³ – prima di tutti aveva compreso che una nuova realtà si offriva all’attenzione degli scrittori, facendo del romanzo il genere più adeguato a definire gli ampi processi di mutamento sociale e culturale in atto, una sorta di luogo deputato alla messa in forma della modernità. Accanto a lui nomina lo storico positivista Hyppolite Taine e il filosofo Giovanni Bovio per la presentazione di individui intesi dal primo come “totaux”, dal secondo come “risultanti di questo parallelogramma di forze umane totali chiamato comunità”¹¹⁴. Tra i sociologi contemporanei, poi, attribuisce a Gustave Le Bon il merito di aver esaminato la “conscience collective” e a Gabriel Tarde, che aveva conosciuto personalmente e frequentato durante gli studi al Collège de France nel 1903, di aver teorizzato l’“unité mentale des foules”. Insieme a quest’ultimo, Paul Adam – autore di *Le mystère des foules* (1895) – era tra gli amici e maestri che lo avevano accolto al suo arrivo in Francia, interessandolo agli stati d’animo collettivi e amplificando la sua attrazione nei confronti di ogni fenomeno che consentisse la fusione delle individualità sparse: la città, il sesso, la festa, il manicomio, la guerra, le espressioni artistiche più aggreganti quali la musica, il teatro, il cinema.

Dopo il determinismo e le teorie evoluzioniste, era dunque compito della scienza sociologica fornire nuovo materiale alla letteratura, secondo una modalità

¹¹² Anon. [Intervista a R. C.], *La Ville sans chef. Une étude de l’âme des foules*, in “Paris-Journal”, n. 777, 21 novembre 1910, p. 5.

¹¹³ *Ibidem*. Di seguito la citazione in lingua originale: “types humains évoqués au milieu d’une collectivité”.

¹¹⁴ *Ibidem*. Di seguito la citazione in lingua originale: “résultantes de ce parallélogramme des forces humaines totales que l’on appelle la collectivité”.

già indicata dall'opera cosmogonica e avveniristica di scrittori come Maurice Barrès e J.-H. Rosny aîné.

Analogamente, il contatto di Marinetti con la cultura francese negli anni dell'apprendistato poetico non è circoscritto al Simbolismo dei maestri – Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud –, ma si estende anche a quelle correnti letterarie che tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento veicolavano il mito della città moderna e la psicologia delle folle tumultuanti: dall'unanimità di Romain Rolland ai precedenti significativi di Émile Verhaeren, “glorificatore delle macchine e delle città tentacolari”¹¹⁵ in cui Marcel Raymond ha riconosciuto il vero precursore di Marinetti¹¹⁶, di Paul Adam, al quale non a caso sarà dedicato il volume *Le futurisme* (1911), e di Villiers de L'Isle-Adam, che aveva scritto quel piccolo capolavoro della letteratura fantascientifica intitolato *L'Ève future*.

La radice comune a cui è riconducibile la fioritura contestuale di simili teorie è da ricercare nella circolazione in Francia di principi ispirati alla nascente psicologia sociale, che gli intellettuali variamente interpretano esprimendo un “sentimento nuovo di *totalità*”¹¹⁷. I loro sforzi congiunti confluiscono “nella più riflessiva delle letterature, quella dell'anima collettiva”¹¹⁸. Una “poetica derivata dalla percezione integrale dell'*Universale*” che contribuisce, secondo Henri-Martin Barzun, al profilarsi, intorno al 1912, di una “*beauté nouvelle*”¹¹⁹. La forgiarono gli “intuitifs” (“*analystes*”, “*subjectifs*”, “*lyriques*”) – Romain Rolland, Vildrac, Duhamel, Arcos, Varlet, Castiaux, Hertz, Durtain, Joue – e i “*visionnaires*”

¹¹⁵ F.T. Marinetti, *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna*, ora in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 305.

¹¹⁶ Cfr. M. Raymond, *Da Baudelaire al Surrealismo*, prefazione di G. Macchia, traduzione di C. Muscetta, Torino, Einaudi, 1948, p. 211.

¹¹⁷ H.-M. Barzun, *Du symbole au drame. La génération des temps dramatiques et de la “beauté nouvelle”*, in “*Poème et drame*”, a. I, vol. II, gennaio 1913, p. 42. Di seguito la citazione in lingua originale: “*sentiment nouveau de totalité*”.

¹¹⁸ R. Canudo, *L'Art Cérébriste*, in “*Le Figaro*”, cit., p. 1. Di seguito la citazione in lingua originale: “*plus pensive des littératures, celle de l'âme collective*”.

¹¹⁹ H.-M. Barzun, *Du symbole au drame. La génération des temps dramatiques et de la “beauté nouvelle”*, in “*Poème et drame*”, cit., p. 42. Di seguito la citazione in lingua originale: “*poétique issue de la perception intégrale de l'Universel*”.

(“synthétiques”, “objectifs”, “*dramatiques*”) – Mandin, Apollinaire, Divoire, Bosschère, Polti, Jaudon, Voirol, Schneeberger, Amayrol-Grander, Tancredi de Visan e Mercereau. Tra questi ultimi, è incluso anche Canudo per la sua mistica della collettività.

L'interpretazione di Barzun attesta la coerenza del pugliese, il quale, aderendo a un desiderio diffuso, aveva esternato sin dal principio del secolo l'esigenza di tradurre artisticamente l'esistenza di una nuova realtà sociale, “le moi collectif”, con il quale l'individuo si misura costantemente¹²⁰. Per quanto la sua opera sia all'apparenza centrifuga, non manca, infatti, un punto focale ad accordarle un carattere unitario. Come egli dichiara in una lettera del 18 novembre 1919 destinata al poeta e critico letterario Florian-Parmentier, la tendenza generale della sua produzione romanzesca ed esegetica è sin dagli esordi “quella di una filosofia – metafisica, psicologica ed estetica – della *collettività*”¹²¹.

Florian-Parmentier aveva individuato questo *fil rouge* già nel 1914, quando aveva assegnato a Canudo un posto di rilievo nella sua *Histoire contemporaine des lettres françaises de 1885 à 1914*, includendolo tra i rappresentanti più importanti e autorevoli dell'unanimismo. Va detto, per inciso, sulla scorta di un'osservazione di Décaudin, che anche J.-M. Bernard, Paul Castiaux, Luc Durtain, Théo Varlet e Charles Vildrac furono soggetti a una confusione dell'autore, poco apprezzata da parte degli interessati ma all'epoca piuttosto comune, tra simpatizzanti dell'Abbaye e sostenitori dell'unanimismo¹²². Nel caso del “nietzschéen Canudo”, però, si trattava di un malinteso risalente al

¹²⁰ Nella risposta all'*Enquête sur l'Impulsionnisme et l'Intégrité en Art*, promossa da Florian Parmentier e pubblicata ne “L'Essor”, a. II, febbraio-marzo 1906, p. 10, Canudo dichiarava che “l'individuo non è mai isolato, non si appartiene mai, ed è sempre soltanto un ‘risultato’ delle relazioni del suo io con l'io collettivo che lo circonda”. In lingua originale: “l'individu n'est jamais isolé, il ne s'appartient jamais, et n'est toujours qu'une ‘résultante’ des rapports de son moi avec le moi collectif qui l'environne”.

¹²¹ R. Canudo, lettera a Florian-Parmentier del 18 novembre 1919, in F. Matarrese, *Omaggio a Canudo nel centenario della nascita 1877-1977*, Gioia del Colle, Edizioni Moderne Mariano, 1977, p. 133.

¹²² Cfr. E. Florian-Parmentier, *Histoire contemporaine des lettres françaises de 1885 à 1914*, Paris, Figuière, 1914, p. 200 e p. 212; M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960, p. 241.

1906, quando Romain, che dal 1903 stava elaborando la dottrina dell'anima collettiva poi confluita ne *La Vie Unanime*, scorse dei "propositi unanimisti" camuffati nel suo saggio *Episynthèse des Musées*¹²³. Va certamente ammessa un'affinità sostanziale tra le due teorie, tale da giustificare il fatto che Fernand Divoire facesse riferimento a questo periodo della letteratura canadiana come a quello dei bassi intrighi dell'unanimismo. La determinazione con cui Romain tentò di arrogarsi l'esclusiva dell'invenzione, tuttavia, è da ritenere eccessiva, considerando che, come si è detto, i principi sociologici costituivano la base di numerose estetiche dai nomi diversi.

Un chiarimento del rapporto tra le due concezioni è fornito da Canudo stesso in risposta all'accusa ricevuta. In una lettera, datata 18 aprile 1906, dichiara l'originalità e la specificità della sua dottrina, prendendo le distanze dal tentativo di Romain di annoverarlo tra i seguaci della propria scuola:

Mi dispiace di non poter adottare il vostro Unanimismo come Sistema Metafisico. Il mio ha un altro nome ed è stato concepito in uno spirito che mi è assolutamente congeniale. [...]. Scrivendo, non do dunque alcuna approvazione ad alcuna teoria, soprattutto quando mi è sconosciuta. Non appartengo e non voglio appartenere ad alcun gruppo. Non cammino e non voglio camminare che sotto la mia sola bandiera: il mio nome. Ma sono felice di incontrare ad alcuni punti della mia strada qualche spirito perfettamente moderno, come il suo, tale che mi appare oggi attraverso la sua lettera e i suoi scritti che ha voluto farmi conoscere¹²⁴.

¹²³ J. Romain, *L'Unanimisme et Paul Adam*, in "La Revue Littéraire de Paris et de Champagne", cit., p. 279. Di seguito la citazione in lingua originale: "L'autre mois le nietzschéen Ricciotto Canudo tient soudain ces propos unanimistes".

¹²⁴ R. Canudo, lettera a Jules Romain del 18 aprile 1906, in S. Zoppi, *Il poeta e la folla*, in AA.VV., *Unanimismo. Jules Romain*, cit., p. 5. Di seguito la citazione in lingua originale: "Je regrette de ne pouvoir adopter votre Unanimisme comme Système Métaphysique. Le mien porte un autre nom et est conçu dans un esprit qui m'est absolument particulier. [...]. Je ne donne donc, en écrivant, aucune approbation à aucune théorie, surtout lorsqu'elle m'est inconnue. Je n'appartiens et ne veux appartenir à aucun groupe. Je ne marche et ne veux marcher que sous ma seule bannière: mon nom. Mais je suis heureux de me rencontrer à quelques points de ma route avec quelque esprit parfaitement moderne,

Una dichiarazione di indipendenza intellettuale che si apre, sul finale, al riconoscimento di forme non dissimili di modernità nella Babele delle lettere contemporanee. Canudo è consapevole di esprimersi dal centro di una generazione attraversata da uno spirito comune.

In questo senso, Florian-Parmentier ritenne degne di nota le sue ricerche di “una sinfonia universale” sfociate nei tre romanzi *La Ville sans chef* (1910), *Les Libérés. Mémoires d'un alientiste* (1911) e *Les Transplantés. La Ville-Visage du Monde* (1913). Appartenenti al ciclo *Les Romans des Foules Nouvelles*, completato nel 1922 dalla pubblicazione postuma de *L'Autre Aile. Synthèse romanesque de la vie et de la mort ailées*, i romanzi si situano all'interno di un vasto campo d'indagine in cui è privilegiata la meditazione sul destino dell'uomo, nei suoi rapporti con una società in evoluzione, piuttosto che osservato nel microcosmo della sua personale vicenda esistenziale¹²⁵. Per questo motivo, Paul Adam reputa l'autore un caposcuola del “roman de synthèse”, destinato a sostituire l'ormai *démodé* “roman d'analyse”, con la promessa di offrire “qualcosa di diverso dall'analisi dell'individuo e dall'eterno duo d'amore”¹²⁶.

Canudo chiede, infatti, al romanzo l'evocazione di “un grande movimento collettivo con un metodo nuovo che sdegna gli effetti e cerca le cause e che va

comme le vôtre, tel qu'il m'apparaît aujourd'hui à travers votre lettre et vos écrits que vous avez bien voulu me faire connaître”.

¹²⁵ Nel 1910, al momento della pubblicazione de *La Ville sans chef*, Canudo annuncia un ciclo di quattro romanzi raccolti sotto il titolo *Les Romans des Foules Nouvelles*. Di essi, *La Ville Pauvre* e *La Ville de Luxe* non verranno pubblicati. Vi entreranno a far parte *Les Libérés. Mémoires d'un alientiste* e *Les Transplantés. La Ville-Visage du Monde*. Nel 1922 sarà introdotto anche *L'Autre Aile. Synthèse romanesque de la vie et de la mort ailées* (Paris, Fasquelle), uscito nel 1924 in un'altra versione – *L'Autre Aile. Roman visuel suivi de roman original* – utilizzata per l'omonima riduzione cinematografica diretta da Henri Andréani.

¹²⁶ P. Adam, prefazione a R. Canudo, *Les Libérés. Mémoires d'un aliéniste*, Paris, Fasquelle, 1911, p. XVIII. Di seguito la citazione in lingua originale: “autre chose que l'analyse de l'individu et le sempiternel duo d'amour”. Il 25 dicembre 1939, quando Marinetti, Luigi Scivo e Pietro Bellanova teorizzeranno il “romanzo sintetico”, esso sarà allora “brevissimo completo, inventato, attualistico, avveniristico, ottimista, eroico, lirico, dinamico simultaneo, aeropoetico e aeropittorico, olfattivo, tattile rumorista” (*Il romanzo sintetico*, ora in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 225-226).

dall'interno all'esterno delle masse"¹²⁷. Per poter fondere “gli aspetti e le essenze più numerose, *la più numerosa esistenza*”, è necessario applicare il procedimento analogico che ha rinnovato la poesia contemporanea, la musica e le arti visive. “Un'opera veramente artistica deve essere un'immagine intera [...]: una Sinfonia”, poiché soltanto così “si può rappresentare tutto, una città o un oggetto, come un essere completo espanso in una particolare atmosfera”¹²⁸.

Scritte nel 1913 queste parole, appartenenti al vocabolario futurista, indicano la ricerca di uno “stile orchestrale, ad un tempo policromo, polifonico e polimorfo” che raggiunge certi punti di vista del gruppo dell'Abbaye e dell'unanimismo¹²⁹. La rappresentazione sintetica della nuova *facies* della metropoli è perseguita attraverso una poetica che rifiuti il dato sentimentale, che sia capace di restituire un senso folle di velocità, la presenza *simultanea* di più voci, una percezione integrale del mondo.

5.3 Aperture

Agli occhi di Canudo, l'avanguardia è un fatto plurimo e totale, uno schieramento composito e compatto che avanza nella medesima direzione. L'aspirazione ideale a fare della cultura un'occasione di incontro per artisti uniti, proustianamente, non da una “comunanza delle opinioni”, ma da una “consanguineità degli spiriti”, si concretizza specialmente in quell'anno di grazia

¹²⁷ Testo di una lettera inviata a d'Annunzio poco prima della pubblicazione de *La Ville sans chef* citato in G. Orlandi Cerenza, *Poetiche d'avanguardia del primo Novecento francese. Dal Naturismo al Surrealismo*, cit., pp. 81-82.

¹²⁸ R. Canudo, *Les Transplantés. La Ville-Visage du Monde*, cit., pp. 8-9. Di seguito la citazione in lingua originale: “Le plus grand poète est celui qui a su le plus puissamment fondre dans son œuvre, par la force de l'analogie, mère de l'image, les aspects et les essences les plus nombreuses, *la plus nombreuse existence*. Une œuvre vraiment artistique doit être toute une image [...]: una Symphonie. On peut de la sorte se représenter toute chose, une ville ou un objet, comme un être complet répandu dans une atmosphère particulière”.

¹²⁹ F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), ora in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 48.

che è stato il 1913, così ricco di istanze di rinnovamento. Per Canudo, è l'anno della fondazione della sua rivista "Montjoie!", che sembra essere una roccaforte intellettuale del cubismo, cementata da un'avanguardia di stile, di gusti, culturale, prepolitico e da un'implicita avversione per la retorica esorbitante, le strombazzature del futurismo e le sue celebrazioni. Tuttavia, la volubilità del suo direttore, disposto a farsi trascinare dal vento dell'attualità con un senso di capricciosa curiosità e di indipendenza valutativa, viene riconosciuta dalla sua inclusione nel manifesto de *L'antitradition futuriste*, in mezzo a personalità artistiche liberamente associate sulla base della loro tendenziale affinità elettiva. Questa apertura a ogni proposta artistica si estrinsecherà, da lì a un anno, nel cerebrismo, costituendone il più interessante attributo.

5.3.1 Una rosa per Canudo

Molto prima di noi, furono Marinetti e Apollinaire a porgere una rosa a Canudo, in occasione della pubblicazione de *L'antitradition futuriste*, "manifesto-sintesi" redatto tra il 20 e il 29 giugno 1913 e concepito come un "solido ponte originale predisposto all'incontro delle due avanguardie", cubista e futurista¹³⁰. Un evento di capitale importanza per le relazioni culturali tra Francia e Italia, in cui anche il *Barisien* si trova coinvolto per la diretta citazione del suo nome e per l'indiretta condivisione delle intenzioni che portarono all'*entente*.

Presentato il 3 agosto 1913 sul "Gil Blas", con una breve introduzione di André Salmon dai toni nettamente patriottici, e sottoposto il 15 settembre in

¹³⁰ Il manifesto reca in calce la data 29 giugno 1913, ma è stato redatto in parecchi giorni. Sulla sua genesi e la cronologia degli avvenimenti che ne hanno accompagnata la stesura, si rinvia a G. Apollinaire, *Lettere a F.T. Marinetti*, con il manoscritto del manifesto *Antitradition futuriste*, a cura di P.A. Jannini, cit. e a B. Meazzi, *Le Manifeste de l'Antitradition futuriste: Apollinaire et le Futurisme*, in M. Décaudin, S. Zoppi (a cura di), *Guillaume Apollinaire devant les avant-gardes européennes*, "Quaderni del Novecento francese", n. 17, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 139-166.

Così scrive Marinetti a Soffici in una lettera del 1° gennaio 1913 citata in P.A. Jannini, *Le avanguardie letterarie nell'idea critica di Apollinaire*, cit., p. 153 e riportata in M. Drudi Gambillo, T. Fiori (a cura di), *Archivi del Futurismo*, vol. I, cit., p. 257.

traduzione italiana ai lettori della rivista fiorentina “Lacerba”, il manifesto riflette la problematicità dei rapporti tra l’avanguardia parigina e quella milanese¹³¹.

A dispetto del preludio alla versione francese, il documento è contraddistinto da un marcato cosmopolitismo, indicativo dell’importanza attribuita a una visione complessiva della sperimentazione primonovecentesca. Pensato come *trait d’union* tra movimenti e tendenze, raduna gli sforzi molteplici e dispersi dell’arte più avanzata del tempo. Appare però evidente, nella sua concezione, una divergenza di intenti tra Marinetti e Apollinaire: se l’impegno solidale del primo è pienamente comprensibile in funzione di una ambita espansione internazionale del futurismo, la disponibilità dimostrata dal secondo sembra essere motivata – a parere di Calvesi – dall’urgenza di garantire la preminenza culturale di Parigi in un momento in cui sembrava essere messa a repentaglio dalla disseminazione degli avanguardismi oltre i confini francesi. Segnali concreti della formazione di un movimento su scala mondiale erano, infatti, giunti dalle recenti mostre del Blaue Reiter e dell’Armory Show e dovevano aver spinto Apollinaire a voler ricondurre il crescente successo delle coeve proposte artistiche nell’alveo francese¹³².

Si tratta tuttavia di una volontà, in entrambi i casi, centripeta. Mentre Marinetti spera, attraverso il Manifesto, di riunire sotto il cappello del futurismo tutte le espressioni europee dell’avanguardia, Apollinaire aspira a raccordarle in una federazione mediterranea con sede a Parigi. È, a volerselo immaginare, un tiro alla fune a cui partecipano da una parte un ardente nazionalista per il quale

¹³¹ Cfr. A. S., *Les Lettres. La fin du futurisme*, introduzione a G. Apollinaire, *L’antitradition futuriste. Manifeste-synthèse*, in “Gil Blas”, a. XXXV, n. 13313, 3 agosto 1913, pp. 3-4 e G. Apollinaire, *L’antitradizione futurista. Manifesto-sintesi*, in “Lacerba”, a. I, n. 18, 15 settembre 1913, pp. 202-203, ora in M. Drudi Gambillo, T. Fiori (a cura di), *Archivi del Futurismo*, vol. I, cit., pp. 27-29.

Si ritiene utile riportare le parole di Salmon, così da chiarire il giudizio espresso: “Le futurisme a vécu! C’est M. Guillaume Apollinaire, le poète d’*Alcools*, le romancier d’*Hérésiarque et Cie*, qui lui a porté le coup fatal en signant le manifeste qu’on va lire. Il fallait trouver ceci: être plus futuriste que Marinetti! M. Guillaume Apollinaire y a réussi, pour notre joie”.

¹³² M. Calvesi, *Precisazioni sulla polemica tra Apollinaire e Boccioni e sul manifesto dell’Antitradition*, in P.A. Jannini (a cura di), *Apollinaire e l’avanguardia*, “Quaderni del Novecento Francese”, n. 1, Roma-Paris, Bulzoni-Nizet, 1984, pp. 295-296.

l'avanguardia è una soltanto e dall'altra un umanista integrale tanto ostile al particolarismo culturale quanto interessato alla "tendenza creatrice universale"¹³³ che fa dell'avanguardia una coalizione plurale ma coesa.

Sostiene De Maria che Apollinaire avesse già in mente l'*esprit nouveau*, prima che ne fosse coniata la definizione. In nome di questo futuro movimento battezzato il 26 novembre 1917 nella famosa conferenza al Vieux Colombier, il poeta compie dunque un primo tentativo di conciliare l'avanguardia francese e italiana. Che si sia trattato di una beffa, "une blague", volta a screditare il futurismo – secondo l'interpretazione di molti, soprattutto in Francia –, è presto smentito dalla redazione manoscritta del manifesto e dalla relativa corrispondenza. Scrupolosamente analizzato da Jannini, questo materiale di prima mano consente l'individuazione soprattutto di due motivazioni, una di natura estetica, l'altra politica. Secondo Severini, vi era in Apollinaire il desiderio di superare l'opposizione tra "l'elemento vita che portava il Futurismo" e "l'elemento idea che allora si trovava alla base del soggettivismo cubista e picassiano", dando origine a un'estetica additiva¹³⁴. Vi era, poi, il desiderio ardente di porsi finalmente alla testa di un'alleanza di tutte le avanguardie europee. Come ebbe a dire Salmon a Jannini, "il manifesto fu piuttosto un 'atto' che non un testo programmatico; un atto che veniva a soddisfare la sua 'nature présidentielle'"¹³⁵.

Il manifesto ricalca lo stile pamphlettistico dei proclami futuristi a partire dal dittico centrale *distruzione-costruzione*. A una *pars destruens*, in cui sono soppressi stilemi, tradizioni e strutture portanti, fa da contraltare una *pars construens*, in cui vengono radunate le soluzioni tecniche ed espressive più ardite. La sensibilità luministica degli impressionisti, le conquiste cromatiche dei *fauves*, l'intellettualismo dei cubisti e l'astrazione ritmica dell'orfismo affiancano le teorie sul dinamismo plastico esposte dai futuristi, l'espressionismo, il

¹³³ L. De Maria, *Esprit nouveau e modernoltria futurista*, in P.A. Jannini (a cura di), *Apollinaire e l'avanguardia*, cit., p. 49.

¹³⁴ G. Severini, *Tutta la vita di un pittore*, cit., p. 170.

¹³⁵ P.A. Jannini, *Le avanguardie letterarie nell'idea critica di Apollinaire*, cit., p. 157.

pathétisme, il *dramatisme* e il *paroxisme*. Mentre la lista dei nomi a cui è dedicata la “mer...de” ha semplicemente carattere provocatorio, tutti gli artisti, i letterati e i musicisti a cui è destinata una rosa sono direttamente coinvolti nei movimenti elencati in apertura del manifesto piuttosto che nella vita artistica di quegli anni.

Canudo figura tra quanti meritano una rosa, accanto ai futuristi Marinetti, Boccioni, Carrà, Severini, Russolo, Pratella, Balla, Buzzi, Palazzeschi, Papini, Soffici, Folgore, Govoni, Cavacchioli, D’Alba, Altomare, Betuda, Manzella-Frontini, A. Mazza, Giannattasio, Tavolato, Valentine de Saint-Point, e ai massimi esponenti della vita artistica e letteraria francese, Picasso, Jacob, Matisse, Braque, Derain, Archipenko, Metzinger, Gleizes, Léger, Kandinsky, Strawinsky, Picabia, Marcel Duchamp, Cendrars, Gonzagues-Frick. A tanti altri critici, filologi, professori, saggisti, orientalisti, accademici, dannunziani, musicisti e poeti, tra i quali Beethoven, Wagner, Whitman e Baudelaire, viene riservata la “MER...DE”¹³⁶.

Disponendo di due redazioni del manifesto – una autografa, di mano di Apollinaire, e una a stampa stilata a Milano da Marinetti –, è stato possibile appurare che mentre nella prima era offerta una rosa soltanto a cinquantadue personalità (oltre a Raymond Russel espunto dallo stesso Apollinaire), nella seconda il numero dei nomi è portato a settantacinque. È certo che il nome di Canudo, assente nella lista manoscritta, sia stato suggerito da Marinetti ad Apollinaire, nonostante quest’ultimo doveva averci già pensato per conto proprio, vista l’amicizia di lunga data¹³⁷.

¹³⁶ Cfr. G. Apollinaire, *Lettere a F.T. Marinetti*, con il manoscritto del manifesto *Antitradition futuriste*, a cura di P.A. Jannini, cit., p. 35 e G. Dotoli, *La rosa dei trapiantati*, in Id. (a cura di), *Canudo e Apollinaire giornalisti e scrittori del nostro tempo*, cit., pp. 97-118.

¹³⁷ Nello specifico, sono aggiunti P. Fort, H. Matisse, R. Fry, D’Alba, Altomare, Jastrebzoff, Royère, Canudo, Salmon, Aurel, Delmarle, Strawinsky, Mac Orlan, Jaudon, Mandin, Dalize, Brésil, Carco, Rubiner, Bétuda, Manzella-Frontini, A. Mazza, Derème, Giannattasio, Tavolato, Gonzague-Frick. Per contro, sei nomi proposti da Apollinaire sono esclusi: H. Hertz, H. Walden, Frank, Langer, J. Gris e X. Pelletier.

Cfr. R. Canudo, *Lettres à Guillaume Apollinaire 1904-1918*, a cura di G. Dotoli, Paris, Klincksieck, 1999.

5.3.2 Nuove sintesi

Il 9 febbraio 1914 “Le Figaro” pubblica in prima pagina il *Manifeste de l’art cérébriste* di Canudo, documento riassuntivo del suo tempo e degli ultimi quarant’anni di trambusto artistico. Il giorno seguente D’Antin, dando notizia su “La Liberté” di questo manifesto, ritenuto uno dei tanti, avverte che il cerebrismo “non è affatto nuovo” e che “assomiglia abbastanza al futurismo”¹³⁸. Giudizio ripetuto il 5 maggio nella presentazione che Louis Vauxcelles, curatore della rubrica “Les Arts” nel quotidiano “Gil Blas”, antepone a una lettera inviatagli dal pugliese il 20 aprile: “Canudo, il romanziere, è un ragazzo eccellente che ritiene i futuristi dei ‘capi intellettuali’”¹³⁹. Due giorni dopo compare la pronta replica dell’interessato in cui si rettifica con decisione che né lui né tanto meno la sua rivista “Montjoie!”, organo ufficiale del cerebrismo, hanno a che fare con l’avanguardia italiana:

non considero i futuristi dei “capi intellettuali” [...]. Lo sforzo artistico, letterario, pittorico, scultoreo e musicale che “Montjoie!” riassume e rivela sin dalla sua fondazione non ha assolutamente nulla di futurista. Sono persino costretto a confessare, con mia vergogna, che, personalmente, ignoro i principi del futurismo. Per giunta, una lettera, da voi pubblicata, non lascia dubbi in merito a questo argomento. Vi ho parlato soltanto delle quattro scuole pittoriche che sono sorte in Francia negli ultimi tempi: *fauves*, cubisti, sincromisti, simultaneisti¹⁴⁰.

¹³⁸ D’Antin, *Notes Parisiennes*, in “La Liberté”, a. XLIX, n. 17505, 10 febbraio 1914, p. 1. Di seguito la citazione in lingua originale: “il me semble que le cérébrisme – qui ressemble assez au futurisme – n’est pas bien nouveau”.

¹³⁹ R. Canudo, *Les Arts. Une lettre*, in “Gil Blas”, a. XXXVI, n. 18588, 5 maggio 1914, p. 4. Di seguito la citazione in lingua originale: “Canudo, le romancier, est un excellent garçon qui tient les futuristes pour des ‘cerveaux-chefs’”.

¹⁴⁰ R. Canudo, *Les Arts. Nouvelle lettre*, in “Gil Blas”, a. XXXVI, n. 18590, 7 maggio 1914, p. 4. Di seguito la citazione in lingua originale: “je ne tiens aucunement les futuristes pour des ‘cerveaux-chefs’ [...]. L’effort artistique, littéraire, pictural, sculptural et musical, que “Montjoie!” résume et révèle depuis sa fondation, n’a absolument rien de futuriste. Je me vois même forcé d’avouer, à ma honte, que, personnellement, j’ignore les principes de futurisme. Au surplus, une lettre, par vous publiée, ne laisse

Questa paradossale smentita del proprio coinvolgimento con il futurismo si spiega soltanto alla luce dell'esigenza ripetutamente espressa di ricondurre la poesia futurista in particolare, e il futurismo in generale, nella progenie della cultura francese. Pur essendo tra i primi a comprendere il grido di rivolta del movimento italiano, in fondo, Canudo non si addentra criticamente nella sua proposta artistica, scarabocchia intuizioni fino al dichiarato allontanamento, quando il tentativo di storicizzare l'avventura marinettiana, innestandola in una dimensione franco-italo-europea e ridimensionandone la presunta anomalia, confluisce all'interno di una nuova forma di modernità: il cerebrismo.

subsister aucun doute à ce sujet. Je ne vous ai parlé que des quatre écoles picturales écloses en France, ces derniers temps: fauvistes, cubistes, synchronistes, simultanistes”.

Capitolo 6

L'estetica cerebrista

A partire dai primi anni del Novecento le arti si ribellano al sistema, s'impossessano della vita, operano sotto il segno della sintesi. Spetta al futurismo, come si è visto, il merito di aver portato alle estreme conseguenze “i fenomeni di sconfinamento e contaminazione dell'opera d'arte”, inaugurati dall'estetica simbolista, che domineranno la cultura del secolo scorso, fino a oggi. Il confronto costante e spregiudicato dei più vari linguaggi “nell'azione rinnovatrice e sacrilega” – diretta a disturbare i sonni di una cultura assopita nel letto di un “archeologismo congenito” – si consoliderà, infatti, come tratto peculiare di buona parte della cultura d'avanguardia¹.

Una simile aspirazione a una polifonia espressiva e vitale anima la teoria e la prassi di Canudo. Che risolve, però, il carattere oltranzistico del movimento marinettiano nell'ampiezza di un pensiero posato sull'incontro di più ideologie – e, come tale, eclettico, di primo acchito stonato, talvolta spericolato.

La sua adesione all'“*esprit nouveau*” avviene, infatti, sul piano di quegli “*accords impossibles*”² dei quali fu sapiente tessitore. Fortemente avverso a costringere entro formule definite e definitive gli aneliti del suo tempo, egli convoglia la composita varietà delle proposte a lui contemporanee in una ricetta sintetica e porosa, a cui attribuisce il nome di “cerebrismo”. E lo fa con lo strumento più consono alla temperie intellettuale del primo Novecento: il manifesto³.

¹ M. Calvesi, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, cit., p. 48.

² M. Décaudin, *En guise de préface une lettre de Canudo*, in AA.VV., *Canudo*, cit., p. 15.

³ È nota la tendenza all'autodeterminazione da parte dei primi movimenti d'avanguardia che si sono sistematicamente serviti di testi programmatici per definire principi e intenzioni della propria arte e intervenire polemicamente nel dibattito culturale contemporaneo.

Il 9 febbraio 1914 viene pubblicato sulla prima pagina del “Figaro” – per intercessione dell’amico d’Annunzio presso il direttore del quotidiano, Gaston Calmette – il *Manifeste de l’art cérébriste*⁴. Vi si trova, vestita di parole, una concezione estetica totalizzante, fortemente antidogmatica, nutrita alla base da un collettivismo artistico che, come ha rilevato Henri-Martin Barzun, all’epoca era una matrice condivisa da numerosi movimenti europei⁵.

Valga come esempio eloquente di questa tendenza l’esperienza parigina, sviluppatasi in grembo al medesimo ambiente intellettuale frequentato da Canudo, di Pierre Albert-Birot. Quest’ultimo dirigeva una delle più importanti riviste della nuova poesia, “Sic” (1916-1919), divenuta punto d’incontro fra le varie anime dell’arte eversiva – dai cubisti ai futuristi fino ai dadaisti – sotto il patrocinio del grande nome tutelare dell’avanguardia, non solo letteraria, dell’epoca: Guillaume Apollinaire⁶. L’anno di nascita della rivista coincide con la fondazione del movimento *nunique*, espressione di un atteggiamento vitalistico

⁴ Il quotidiano è rimasto negli anni fedele alla propria tradizione di annunciatore dei più importanti movimenti artistici. Tra le pubblicazioni precedenti e più note possiamo ricordare, in particolare, il manifesto del simbolismo (J. Moréas, *Le Symbolisme*, in “Le Figaro”, suppl. litt., a. XXII, n. 38, 18 settembre 1886, pp. 2-3) e quello di fondazione del futurismo (F.T. Marinetti, *Manifeste du futurisme*, in “Le Figaro”, a. LV, n. 51, 20 febbraio 1909, p. 1).

La seguente lettera del 7 febbraio 1914, conservata presso gli archivi della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani (Gardone Riviera), testimonia la richiesta di intercessione rivolta da Canudo a d’Annunzio: “Caro Maestro, volete rendermi un supremo favore? Ve ne prego tanto. Ho inviato a Calmette un articolo-manifesto: *L’Art Cérébriste* che certo vi piacerà. Ma tutto è vano, se voi non telefonate o telegrafate a Calmette che pubblichi questo articolo che tanto interessa tutta una falange di poeti, pittori e musicisti. Perdonate, Maestro, questo mio agire. Ma agisco nel nome di tutti i miei, vi prego! Senza la vostra *démarche*, Calmette non farà nulla... Ancora perdonate al vostrissimo Canudo”. La lettera è stata pubblicata da Anna Paola Mossetto Campra nel suo “*Montjoie!*” *ou la ronde de formes et des rythmes*, cit., p. 173, insieme ad altre inviate da Canudo a d’Annunzio e contenenti un riferimento alla rivista cerebrista a cui è dedicata questa preziosa pubblicazione.

Gaston Calmette (Montpellier, Hérault, 1858 - Parigi, 1914), entrato nel 1884 al “Figaro”, lo diresse dal 1903 al 1914, facendone l’organo del nazionalismo francese. A seguito di un’aspra campagna diffamatoria condotta contro il politico Joseph-Marie Caillaux, fu ucciso dalla moglie di questo.

⁵ Cfr. H.-M. Barzun, *Du symbole au drame. La génération des temps dramatiques et de la “beauté nouvelle”*, in “Poème et drame”, cit., p. 42.

⁶ Per un approfondimento sulla rivista e sul suo direttore si rimanda a P. Albert-Birot, *Naissance et vie de “Sic”*, in “Les Lettres Nouvelles”, a. I, n. 7, settembre 1953, pp. 843-859.

volto a esaltare l'incontro, reso possibile dal progresso moderno, tra arti e tecnologia, ingredienti di un nuovo umanesimo scientifico. Il *Nunisme* racchiude nella sua definizione un tentativo di sintesi, risultando dalla somma di “cubistes, futuristes, simultanéistes, unanimistes + ... istes, + ... istes”⁷. È

un ‘isme’ che deve sopravvivere a tutti. È nato con l’uomo e sparirà solo con lui. Tutti i grandi filosofi, i grandi artisti, i grandi poeti, i grandi sapienti, tutte le fiaccole, i creatori di tutti i tempi”, secondo Albert-Birot, “sono stati, sono, saranno nunisti. [...]. Al di là del nunisme non c’è vita. Essere nunista o non essere⁸.

È bene tenere a mente queste parole in quanto vi riecheggia l’aspirazione all’unificazione delle tendenze artistiche moderne espressa in maniera compiuta da Canudo nel citato *Manifeste* del 1914. Persuaso che la grande arte sia sempre “una risposta a una richiesta di sintesi, a un desiderio di una qualche Forma onnicomprensiva che rappresenti la più adeguata espressione dello spirito di un’epoca o di un popolo”, egli diviene il promotore di un’avanguardia che si configura come un fenomeno plurale, nella visione più ampia possibile⁹. Come afferma nella lettera indirizzata a Louis Vauxcelles, il cerebrismo comprende “*toutes les tentatives artistiques les plus neuves*”. Un coagulo di tendenze, uomini e progetti diversi che, “*hors de toute idéologie*”, rivela la comune ricerca del nuovo¹⁰.

⁷ P. Albert-Birot, *Le Nunisme*, in “Sic”, a. I, n. 11, novembre 1916, non pag.

⁸ P. Albert-Birot, *Le Nunisme*, in “Sic”, a. I, n. 6, giugno 1916, non pag. Di seguito la citazione in lingua originale: “Un ‘isme’ qui doit survivre à tous. Le nunisme est né avec l’homme et ne disparaîtra qu’avec lui. Tous les grands philosophes, les grands artistes, les grands poètes, grands savants, tous les flambeaux, les créateurs de tous les temps ont été, sont, seront nunistes. Nous tous qui cherchons, soyons d’abord nunistes. Hors le nunisme point de vie. Être nuniste ou ne pas être”.

⁹ B.D. Nolan, *A praise of Music*, prefazione a R. Canudo, *Music as a Religion of the Future*, London, Foulis, 1913, p. XV. Di seguito la citazione in lingua originale: “an answer to a demand for synthesis, to a desire for some all-comprehensive Form in which the spirit of an epoch or a people can find its most adequate expression”.

¹⁰ R. Canudo, *Les Arts. Une lettre*, in “Gil Blas”, a. XXXVI, n. 18588, 5 maggio 1914, p. 4.

A fronte di un'epoca in cui le tensioni programmatiche si sono imposte e riversate in un'abbondante discorsività estetica di carattere militante – frutto di “una coscienza pensante volta a fermentare il mondo”¹¹ – è lecito, però, chiedersi quale sia il senso di una simile ambizione fondativa. Che fosse un vanaglorioso proclama lanciato nel *mare magnum* degli *ismi* avanguardisti? Secondo un critico del quotidiano progressista “Gil Blas”, è l'esito della nevrastenia letteraria moderna. Un'ulteriore e solipsistica presa di posizione. Un neologismo barocco che si perde nell'elenco dei vari movimenticuoili che, tenendo alta la bandiera della libertà creativa, ripudiano la grammatica tradizionale per ergere se stessi a propri legislatori e modelli. Orfani e fieri del proprio nichilismo, essi sono accomunati dal disprezzo per l'antico. Per timore di sembrare plagiatori di un passato che rifiutano, finiscono per divenire copisti di se stessi – originali pietosi¹².

Ma Canudo non pretende di essere “padre di se stesso”¹³. Dichiara genealogie e filiazioni. Frequenta costantemente i propri avi. Risponde alle accuse di infondatezza dell'arte nuova facendosi carico di un'elaborazione teorica di natura inclusiva, che renda conto delle conquiste della galoppante modernità. Numerosi sono, infatti, i movimenti di idee, dalla consistenza spesso volatile, e la vita breve e burrascosa, che tentano di colmare il vuoto lasciato dalla crisi e dallo sgretolamento dei valori simbolisti, rinnegati dal loro stesso iniziatore¹⁴. Sulla vita artistica e letteraria domina l'incertezza, ma diffuso è il sentore dell'ineluttabilità di un'estetica innovatrice¹⁵.

¹¹ G. Orlandi Cerenza, *Poetiche d'avanguardia del primo Novecento francese. Dal Naturismo al Surrealismo*, cit., p. 19.

¹² Cfr. J.-J. B., *Les Lettres. Toujours la Poésie dynamique*, in “Gil Blas”, a. XXXVI, n. 18545, 16 maggio 1914, p. 3.

¹³ Espressione di Vincenzo Trione in Id. (a cura di), *Codice Italia*, Milano, Bompiani, p. 16.

¹⁴ Jean Moréas, nel settembre del 1891, sconfessa la sua invenzione in favore di un ritorno al classicismo, promosso attraverso la fondazione dell'*École romane*.

¹⁵ “Confusion, incertitude, épuisement, tels semblent être les traits dominants du mouvement poétique à la fin de 1903”, scrive Michel Décaudin nell'affrescare l'ampio e complesso percorso che condusse, tra il 1895 e il 1914, alla crisi e allo sgretolamento dei valori simbolisti (*La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*, cit., p. 173).

Testimone diretto della lunga lotta di successione al simbolismo, nel cui grembo è cresciuto, Canudo vive il travaglio di quel mondo letterario che, affacciato sul nuovo secolo, tenta di trovare dei modi per ripensarsi nelle forme della modernità. Avverso alla creazione di scuole – utili solo alla lettura retrospettiva della storia culturale, ma mai alla sua trasformazione – caldeggia l’unione di tutte le estetiche fiorite nel contesto culturale dell’*avant-guerre*¹⁶: dal neoclassicismo inteso come un “lucido sguardo intellettuale rivolto alle cose” al futurismo apprezzato in quanto “neoromanticismo [...] che sostituisce i valori emotivi sentimentali con dei valori emotivi sensuali”¹⁷.

Pensiero essenzialmente di sintesi, “il cerebrismo non è di oggi: è nato dalla necessità di riassumere e sintetizzare l’evoluzione di tutte le arti, negli ultimi quarant’anni”, si legge in una lettera indirizzata a Louis Vauxcelles e pubblicata il 5 maggio 1914 sulle colonne del “Gil Blas”¹⁸. L’influente critico vi teneva con regolarità una rubrica intitolata *Les Arts* e, quando ve n’era occasione, esprimeva in prima pagina il suo eminente parere su mostre ed esposizioni¹⁹. È il

¹⁶ In risposta a un’inchiesta sulle scuole letterarie, nel 1921, Canudo scrive che la scuola è sempre successiva al momento inventivo. Nasce dalla penna dello storico e non dalla creatività del “génie”. Cfr. R. Canudo, *Notre enquête sur les écoles littéraires* [réponse à une enquête], in “Belles-lettres”, a. III, n. 28, ottobre 1921, pp. 435-436.

¹⁷ È Anna Paola Mossetto Campra, nel suo saggio *Decadentismo e modernità nell’itinerario estetico di Ricciotto Canudo*, in AA.VV., *Canudo*, cit., nota n. 33, p. 119, a suggerire i termini di questa incursione canadiana tra le estetiche primonovecentesche. Si indicano, in ogni caso, i riferimenti originari delle citazioni: A. Fresnois, *Remy de Gourmont, ou le classicisme malgré lui*, in “La Revue Critique des Idées et des Livres”, t. XXI, n. 120, 10 aprile 1913, non pag. e R. Canudo, *Lettres Italiennes*, in “Mercure de France”, a. XXII, t. XC, n. 331, 1 aprile 1911, p. 655.

¹⁸ R. Canudo, *Les Arts. Une lettre*, in “Gil Blas”, cit., p. 4. La lettera, inviata in risposta a un articolo di Vauxcelles intitolato *Le Salon de la “Société Nationale”* e pubblicato il 12 aprile, è datata 20 aprile 1914. Di seguito la citazione in lingua originale: “Le cérébrisme n’est pas d’aujourd’hui: il est né du besoin de résumer et de synthétiser l’évolution de tous les arts, depuis quarante ans”.

¹⁹ Il suo nome è celebre sin dal 1905 quando aveva definito un gruppo di artisti che esponevano al Salon d’Automne “*fauves*”, con allusione alla violenza espressiva delle forme e all’exasperazione dei colori. Nella sua recensione sul Salon des Indépendants del 1908, pubblicata il 14 novembre sul “Gil Blas”, aveva, invece, impiegato in senso denigratorio il termine “*cubes*” per la descrizione di alcune opere di Braque in mostra alla galleria di Kahnweiler (“Il méprise la forme, réduit tout, sites et figures et maisons, à des schémas géométriques, à des cubes”), battezzate in seguito “*bizarreries cubiques*” (cfr. L.

caso del Salon primaverile del 1914 organizzato dalla Société Nationale des Beaux-Arts. Nella recensione del 12 aprile, constatando “la confusione [che] si estende su tutto il campo dell’estetica” – dominato da un individualismo sfrenato e invaso da “manifesti che si perdono tra il fumo delle pipe” – schiera i pittori contemporanei in due fazioni opposte e imperanti: la pittura, scrive, “vacilla e oscilla tra la miseria del fatto di cronaca riportato vilmente e la follia degli astrattisti e dei nichilisti”²⁰. Da una parte, vi sono coloro che vogliono ristabilire “quello che chiamano un ‘ordine classico’ che non è altro che un tradizionalismo scolastico e gretto”²¹. Dall’altra, vi sono i cerebristi, “come si dice nel gergo alla moda”²²: “teorici gonfi di parole, che negano l’eterna Natura, e pensano a creare una ‘pittura pura’, equazione indecifrabile da altri, enigma letto a fatica dal suo stesso autore”²³. Canudo, chiamato in causa, risponde a tono: “Perché vi rifiutate di gettare uno sguardo *prolungato e attento* in mezzo alla ‘follia degli astrattisti e dei nichilisti’? Scoprireste [...] soprattutto [...] la linea diretta che lega questi ‘folli’ a coloro che di volta in volta furono i ‘folli’ dei loro tempi”²⁴.

Vauxcelles, *Le Salon des Indépendants*, in “Gil Blas”, a. XXX, n. 10736, 25 marzo 1909, non pag.). Per la testimonianza del gallerista Daniel-Henry Kahnweiler, si rimanda a *La via al cubismo. La testimonianza del gallerista di Picasso*, a cura di L. Fabiani, Milano, Mimesis, p. 55.

²⁰ L. Vauxcelles, *Le Salon de la “Société Nationale”*, in “Gil Blas”, a. XXXVI, n. 18565, 12 aprile 1914, p. 1. Di seguito le citazioni in lingua originale: “La confusion s’étend sur tout le champ de l’esthétique”; “des manifestes qui se perdent parmi la fumée des pipes”; “vacille et oscille entre la misère du fait divers relaté bassement ou la folie des abstraiteurs et des nihilistes”.

²¹ *Ibidem*. Di seguito la citazione in lingua originale: “ce qu’ils appellent un ‘ordre classique’ qui n’est autre chose qu’un traditionalisme scolastique et étriqué”.

²² L. Vauxcelles, *Les Arts, Exposition André Lhote*, in “Gil Blas”, a. XXXVI, n. 18559, 30 maggio 1914, p. 3. Di seguito la citazione in lingua originale: “comme on dit dans le jargon à la mode”.

²³ L. Vauxcelles, *Le Salon de la “Société Nationale”*, cit., p. 1. Di seguito la citazione in lingua originale: “Cérébristes! Théoriciens gonflés de mots, qui nient l’éternelle Nature, et pensent créer une ‘peinture pure’, équation indéchiffrable par autrui, énigme à grand peine lue par son propre auteur”.

²⁴ R. Canudo, *Les Arts. Une lettre*, in “Gil Blas”, cit., p. 4. Di seguito la citazione in lingua originale: “Pourquoi vous refusez-vous à plonger un regard *long et attentif*, au milieu de la ‘folie des abstraiteurs et des nihilistes’? Vous découvririez [...] surtout [...] la ligne directe que lie ces ‘fous’ à ceux qui furent tour à tour les ‘fous’ de leur temps”.

Già nel 1903, commentando la prima *Esposizione internazionale di arte decorativa moderna* tenutasi a Torino l'anno precedente²⁵, aveva osservato il fenomeno della convivenza sincronica “dei morti e dei viventi”, provando a individuare quella linea di continuità evolutiva che le avanguardie miravano a spezzare. Dichiarandosi consapevole dell'eredità culturale che reggeva “la *vedetta temeraria*”²⁶, aveva quindi affermato:

L'arte della nostra epoca esita tra la tradizione e lo spirito della nuova civiltà; riassume vecchie espressioni e ripete gesti antichi come se volesse raccogliere tutte le energie sparse attraverso i secoli, per dirigerle, in un prodigioso desiderio di progresso, verso una nuova direzione²⁷.

È da questa volontà di comprendere il sapere entro un reticolo sotterraneo di connessioni, legami, rinascenze, rivendicando il vincolo storico delle dirompenti proposte avanzate dalle avanguardie su un presunto *terrain vague*, che prende le mosse il *Manifeste de l'art cérébriste*.

Partendo da un unico assunto – “*il parallelismo perfetto dell'evoluzione estetica moderna, di tutte le arti, nello stesso senso potentemente cerebrale e sensuale*” – Canudo tenta un cammino esplicativo a ritroso, motivato

²⁵ La manifestazione ha rappresentato l'occasione, per la città di Torino, di divenire uno dei maggiori centri propulsori dell'ormai consolidato stile floreale: l'appuntamento del 1902 costituisce, infatti, il momento della sua massima diffusione prima dell'inevitabile fase involutiva che raggiunge il suo apice con l'esposizione torinese del 1911, anno in cui il linguaggio dell'Art Nouveau può dire conclusa la propria carica creativa, pur mantenendo una certa egemonia sul gusto vigente fino allo scoppio del primo conflitto mondiale.

²⁶ G. Orlandi Cerenza, *Poetiche d'avanguardia del primo Novecento francese. Dal Naturismo al Surrealismo*, cit., p. 12.

²⁷ R. Canudo, *Exégèse de l'art nouveau*, in “L'Œuvre d'art international”, a. VI, n. 50, 20 giugno-20 luglio 1903, p. 180. Di seguito la citazione in lingua originale: “L'art de notre époque hésite entre la tradition et l'esprit de la nouvelle civilisation; il résume de vieilles expressions et répète des gestes antiques comme s'il voulait rassembler toutes les énergies éparses à travers les siècles, pour, dans une prodigieuse volonté de progrès, les diriger dans une voie nouvelle”.

dall'ambizione di inscrivere nella storia l'esperienza di un nuovo lirismo²⁸. I caratteri di questa intelaiatura sono sistematicamente definiti anche in altri due testi successivi, più complessi e articolati, fondamentali per comprendere la sua dottrina estetica: il prezioso compendio del 1920, *Hélène, Faust et nous. Précis d'esthétique cérébriste*²⁹, e il "glossario" del 1921. Quest'ultimo, suddiviso in *Cent versets d'initiation au lyrisme nouveau de tous les arts*, viene definito "la prima codificazione della sensibilità estetica moderna" da "La Revue de l'époque", che lo pubblica in quattro puntate³⁰.

²⁸ R. Canudo, *Manifeste de l'art cérébriste*, in "Montjoie!", a. II, n. 1-2, gennaio-febbraio 1914, p. 9. Il testo, precedentemente pubblicato su "Le Figaro", appare qui introdotto da una preziosa nota sugli sviluppi dell'estetica nelle varie arti. Di seguito la citazione in lingua originale, tratta da questa premessa: "le parallélisme parfait de l'évolution esthétique moderne, de tous les arts, dans le même sens puissamment cérébral et sensuel".

²⁹ Secondo la lettura proposta da Giovanni Lista nel suo saggio *Canudo e il teatro*, in G. Dotoli (a cura di), *Ricciotto Canudo 1877-1977*, cit., pp. 245-246, il titolo canudiano alluderebbe a un brano de *La Nascita della tragedia ovvero greicità e pessimismo*. Faust compare nel trattato nietzschiano soprattutto quando si parla di un uomo nuovo capace di volgere lo sguardo "all'immagine complessiva del mondo" e di "coglierne l'eterno dolore come proprio dolore", un uomo che desidera la nuova arte della tragedia – "l'arte della consolazione metafisica" – come Faust desidera Elena quando la reclama di fronte a Chirone: "E col mio desiderio prepotente non dovrò io richiamare alla vita quell'immagine unica?" (pp. 130-131). Il trattato viene pubblicato dalle Éditions E. Sansot di Parigi nella piccola collana "Les Manifestes de la Pensée Contemporaine". Secondo il piano editoriale presentato a p. 2, i *Précis d'esthétique et de la morale cérébristes* avrebbero dovuto comprendere quattro volumi: I. *L'Épître de Mazda ou la Morale du feu dans la nature (Précis de morale cérébriste)*, II. *Traité de la volupté ou de la chair (Premier essai de sexuologie)*, III. *Traité de l'extase ou de l'âme (la musique comme religion de l'avenir)*, IV. *La Naissance du septième art (Essai sur le cinématographe)*. Il primo volume avrebbe fatto parte della progettata *Galerie des écrivains, peintres, sculpteurs, musiciens nouveaux (Encyclopédie de l'art contemporain)*, che purtroppo non vide mai la luce a causa della mancanza di fondi e dell'insorgere della guerra. Secondo una confidenza fatta da Georges Lucht a Giovanni Dotoli, e riportata in G. Dotoli, *Lo scrittore totale. Saggi su Ricciotto Canudo*, cit., nota n. 3, p. 44, il manoscritto del secondo volume sarebbe stato distrutto dalla figlia di Canudo, Rollande, turbata dall'arditezza del trattato. Il terzo volume, invece, sarebbe stato forse la ristampa dei sei articoli apparsi ne "La Renaissance contemporaine" nel 1911-1912.

³⁰ R. Canudo, *Cent versets d'initiation au lyrisme nouveau de tous les arts*, in "La Revue de l'époque", s. II, a. III, n. 14, febbraio 1921, nota n. 1, p. 514. Di seguito la citazione in lingua originale: "cette première codification de la sensibilité esthétique moderne".

Il saggio viene suddiviso in quattro uscite: n. 14, febbraio 1921, pp. 514-523; n. 15, marzo 1921, pp. 643-653; n. 16, aprile 1921, pp. 843-851; n. 17, maggio 1921, pp. 927-932.

Nelle pagine di questa trilogia, che si dà come tentativo di decifrazione e di illustrazione della storia della cultura più recente, trovano posto le vittorie del nuovo pensiero: in letteratura, la reazione al sentimentalismo romantico innescata da Charles Baudelaire e dai simbolisti; nella musica, la liberazione dalle “catene molli e viscosse della melodia”³¹ per opera di Claude Debussy, Paul Dukas, Erik Satie e Igor Stravinskij; nelle arti plastiche, il passaggio, attraverso l’impressionismo e Paul Cézanne, dall’“occhio fotografico” all’“occhio estetico”³², per giungere al *fauvisme* e al più coraggioso cubismo; nell’arte drammatica, infine, “gli arabeschi di veli e luci di Loïe Fuller, l’imitazione delle *attitudes* plastiche arcaiche sognate da Gordon Craig e realizzate da Isadora Duncan, la geometria del movimento sensuale della *Sagra della Primavera* o dell’*attitude* astratta, metacorica, di Valentine de Saint-Point”³³.

Perlustrando questa geografia di scritture, Canudo intuisce che, nonostante le forme dell’arte siano innumerevoli in una stessa epoca, vi è un terreno comune, quel “tra” che unisce i discorsi e le filosofie, pur divise nella pratica. Le avvicina l’affermazione del predominio del mentale, il “gioco simultaneo e cosciente del Cervello e dei Sensi”³⁴, solo livello a cui si può sconfiggere “l’esibizionismo sentimentale” – “intollerabile perché insufficiente” – dell’arte romantica³⁵. Per dirlo con una formula, il principio fondante dell’innovazione contemporanea consiste nella “trasposizione dell’emozione artistica dal *piano sentimentale* al *piano cerebrale*”³⁶. “Sdegnando la gioia meschina, esteriore, della rappresentazione, copia formale del corpo, del paesaggio, con cui si vuol ancora

³¹ R. Canudo, *L’Art Cérébriste*, in “Le Figaro”, cit., p. 1. Di seguito la citazione in lingua originale: “se libérant à la fois des chaînes molles et visqueuses de la mélodie”.

³² Ivi, p. 2. Di seguito la citazione in lingua originale: “Cézanne affirmait qu’il existe un ‘œil photographique’ et un ‘œil esthétique’”.

³³ R. Canudo, *Hélène, Faust et nous. Précis d’esthétique cérébriste*, cit., p. 284.

³⁴ R. Canudo, *Cent versets d’initiation au lyrisme nouveau de tous les arts*, in “La Revue de l’époque”, s. II, a. III, n. 17, maggio 1921, p. 928. Di seguito la citazione in lingua originale: “jeu simultané et conscient du Cerveau et des Sens”.

³⁵ R. Canudo, *Hélène, Faust et nous. Précis d’esthétique cérébriste*, cit., p. 284.

³⁶ R. Canudo, *L’Art Cérébriste*, in “Le Figaro”, cit., p. 2. Di seguito la citazione in lingua originale: “transposition de l’émotion du *plan sentimental* dans le *plan cérébral*”.

fare della pittura e della scultura; o di un discorso cadenzato cui si vuol ridurre la poesia; o di un superficiale agglomerato di suoni e di melodie che si vuole chiamare musica”, l’artista nuovo insegue “un’arte più nobile e pura, che non tocchi il cuore, ma agiti il cervello e il sangue, *che non affascinino ma faccia pensare e [...] esalti sensorialmente*”³⁷.

Rilevando l’identità espressiva di tutti i linguaggi in movimento verso l’astrazione – poiché “non si ‘canta’ più in musica; non si ‘racconta’ più in poesia; non si ‘rappresenta’ più nell’arte plastica”³⁸ – Canudo fonda la sua trattazione sull’esegesi delle conquiste estetiche vantate dai simbolisti ed esasperate dalle avanguardie, incanalando tutte le tendenze più rivoluzionarie all’interno di un unico orizzonte teorico. Nel farlo, si professa partecipe della propria ferace attualità; aderente all’oggetto della propria indagine; lontano da un intento speculativo che si liberi al di sopra delle ricerche in atto. Con convinzione, dichiara sempre la precedenza della creazione sulla critica, della materia sulla regola, dell’estetica intesa come impegno nella realtà prima che come disciplina³⁹. “Lo stile di un’epoca o di un uomo non si determina a priori, ma deriva sempre dai sentimenti o dalle idee del suo tempo e dalle procedure

³⁷ R. Canudo, *Hélène, Faust et nous. Précis d’esthétique cérébriste*, cit., p. 267 e p. 284.

³⁸ R. Canudo, *Cent versets d’initiation au lyrisme nouveau de tous les arts*, in “La Revue de l’époque”, s. II, a. III, n. 14, febbraio 1921, p. 520. Di seguito la citazione in lingua originale: “On ne ‘chant’ plus en musique; on ne ‘raconte’ pas en poésie; on ne ‘représente’ plus en plastique”.

³⁹ In un articolo dal titolo *I due grandi mercati d’Arte* pubblicato sulla rivista senese “Vita d’arte”, a. II, n. 10, ottobre 1908, pp. 157-159, Canudo commentava con rammarico la preferenza dei suoi contemporanei per “la rivelazione documentaria di una qualsiasi storiella” rispetto all’“opera d’invenzione pura e semplice”. L’origine di questa predilezione era da ricondurre, secondo l’autore, all’“ossessione di materialità scientifica” della sua epoca: “L’uomo ha elevato al disopra della dignità dell’arte, la dignità della critica, ed ora la critica domina in tutti i domini [...]. Gli operai intellettuali che compongono la maggior parte dei libri scientifici, si contentano di riempire le loro pagine di ‘osservazioni’, di singoli casi, per esporre alla fine un loro abbozzo di teoria, sdegnando l’intuizione geniale che dispone i ‘casi’ solo come piccole pietre dell’edificio teorico già meravigliosamente concepito”. Ma, alla cupa constatazione, segue un’accesa speranza: “Una volontà mistica nuova fa tremare l’anima degli artisti e si diffonde. [...]. Il sogno dei poeti filosofi ricomincia”.

tecniche d'esecuzione. L'estetica deriva dall'Arte, di cui analizza i principi e determina i metodi"⁴⁰.

Incoraggiando l'interrogazione delle cose, Canudo invita "all'urto con il concreto"⁴¹. E – riemergendo da questo – constata che "le maniere più moderne dell'arte, fatte di modi differenti, non vogliono più *rappresentare*. Tendono a evocare e soprattutto a suggerire la visione interiore dell'artista, armonizzata secondo un personale principio plastico di linee e colori"⁴². Se il mito e la religione hanno sempre istruito e *informato* le pratiche artistiche, la modernità nasce sotto il segno dell'individualismo: ogni artista "deve forgiarsi il suo mondo interiore e la sua rappresentazione esteriore. Ha il dovere di concretizzare la sua visione particolare della vita, e il diritto di esprimerla"⁴³. Venendo meno il racconto codificato, ci si imbatte nei precordi dell'animo. L'opera d'arte è, dunque, una germinazione del soggetto, di tutte le tonalità dello spirito, provocata da quell'ebbrezza dionisiaca, di nietzschiana memoria, senza la quale non si dà creazione alcuna.

6.1 Origini simboliste

I prodromi di questa visione antinaturalista, fondata sulla volontà di sviscerare "il movimento vertiginoso della vita interiore"⁴⁴, vanno cercati

⁴⁰ R. Canudo, *Exégèse de l'art nouveau*, cit., p. 178. Di seguito la citazione in lingua originale: "Le style d'une époque ou d'un homme ne se détermine pas *a priori*, il n'est jamais qu'une résultante des sentiments ou des idées de son époque et des procédés techniques d'exécution. L'esthétique dérive de l'Art, dont elle analyse les principes et détermine les méthodes".

⁴¹ U. Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997, p. 23.

⁴² R. Canudo, *Hélène, Faust et nous. Précis d'esthétique cérébriste*, cit., p. 271.

⁴³ R. Canudo, *L'Art Cérébriste*, in "Le Figaro", cit., p. 2. Di seguito la citazione in lingua originale: "tout artiste doit se forger son monde intérieur et sa représentation extérieure. Il a le devoir de concrétiser sa vision particulière de la vie, et le droit de l'exprimer".

⁴⁴ R. Canudo, *Cent versets d'initiation au lyrisme nouveau de tous les arts*, in "La Revue de l'époque", s. II, a. III, n. 14, febbraio 1921, p. 520. Di seguito la citazione in lingua originale: "le mouvement vertigineux de la vie intérieure".

nell'ultimo trentennio dell'Ottocento. Da allora, l'arte, "liberata, volontaria, ribelle a ogni dogmatismo di scuola"⁴⁵, ha intrapreso un progressivo processo di cerebralizzazione, caratterizzato nelle sue conquiste novecentesche dal "disprezzo per le preoccupazioni ideologiche, psicologiche, simboliche, mistiche, che limitano ogni visione"⁴⁶. Contro la "tirannia di un preconetto – pensiero o sentimento – da sviluppare come un tema" si è affermato il primato dei sensi: "porte e finestre aperte sull'infinito mutevole"⁴⁷. L'artista moderno, rifiutando i grandi ideali mitici o religiosi, impietriti in convenzioni stilistiche volte a mediare, influenzare, orientare il suo rapporto con la realtà, ha inabissato l'antica dea greca, la Forma, e dagli stessi mari è emersa la dea dell'arte moderna, la Sensazione.

All'origine di questa inversione di prospettiva, vi sono la riflessione simbolista e il suo antesignano, Charles Baudelaire, "il primo 'Homo Novus' della stagione moderna dell'arte"⁴⁸. Fratello di Canudo in mistica dei sensi e ansia d'infinito, la sua poetica è sinteticamente custodita nel celebre verso "*au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau*", nel quale è appunto "il non conosciuto, l'*inconscio*"⁴⁹ a divenire materia di una ricerca che oltrepassa ormai risolutamente i confini dell'oggettualità. Ampliando "gli orizzonti dell'emozione artistica, al di là anche del 'finito' di ogni idea"⁵⁰, la sua poesia ricalca l'esercizio di uno sprofondamento dell'intelligenza nell'abisso dell'animo umano. Compie una

⁴⁵ R. Canudo, *L'Art cérébriste*, in "Le Figaro", cit., p. 1. Di seguito la citazione in lingua originale: "libéré, volontaire, rebelle à tout dogmatisme d'école".

⁴⁶ R. Canudo, *Les Arts. Une lettre*, in "Gil Blas", cit., p. 4. Di seguito la citazione in lingua originale: "le mépris des préoccupations [sic] idéologiques, psychologiques, symboliques, mystiques, qui bornent toute vision".

⁴⁷ R. Canudo, *Cent versets d'initiation au lyrisme nouveau de tous les arts*, in "La Revue de l'époque", s. II, a. III, n. 14, febbraio 1921, versetto n. 2, p. 514. Di seguito la citazione in lingua originale: "Sensation: portes et fenêtres ouvertes sur l'infini mouvant".

⁴⁸ R. Canudo, *Notre esthétique. A propos du Rossignol de Igor Strawinsky*, in "Montjoie!", cit., p. 6. Di seguito la citazione in lingua originale: "Baudelaire est le premier 'Homme Nouveau' de la moderne étape de l'Art".

⁴⁹ E. Gioanola, *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, Milano, Jaca Book, 2005, p. 146.

⁵⁰ R. Canudo, *Les Arts. Une lettre*, in "Gil Blas", cit., p. 4. Di seguito la citazione in lingua originale: "les horizons de l'émotion artistique, hors même du 'fini' de toute idée".

discesa verso le profondità più recondite al fine di estrarre il senso misterioso da ciò che giace al di là del razionale e del reale; al fine di dire – con la parola allusiva, il linguaggio fluido e vago che risuona di echi indefiniti – ciò che non è riducibile al fenomenico.

Per farlo, ordisce uno spazio sinestesico attraverso un tripudio di analogie che, nel suo caso, assumono la forma specifica delle *correspondances*: “Come echi che a lungo e da lontano / tendono a un’unità profonda e oscura, / vasta come le tenebre e la luce, / i profumi, i colori e i suoni si rispondono”⁵¹. Assecondando il tentativo di “stringere più da vicino l’inesprimibile e ritrarre quelle gradazioni fuggevoli che ondeggiavano fra il suono e il colore, e quei pensieri che somigliano ad arabeschi o a temi di frasi musicali” – come ha ben scritto Théophile Gautier in un famoso saggio introduttivo ai *Fleurs du mal* – le impalcature sintattiche del discorso poetico tradizionale si spezzano⁵². E alle descrizioni e rappresentazioni lineari si sostituiscono intuizioni.

Misteriosi e oscuri legami serpeggiano attraverso l’esistente. Compito del poeta è decifrarli⁵³. Dotato della facoltà che Baudelaire chiama *imagination*, egli è chiamato a scoprire i rapporti arcani fra le diverse parti del mondo, eterogenee, scomposte; a rivelare i segreti meccanismi dell’universo. Tramite un processo che dal molteplice perviene all’unità profonda dell’essere, ne riaggrega i frammenti dispersi, manifestando la struttura viscosa che lo sorregge. Da questa

⁵¹ C. Baudelaire, *I fiori del male* (1861), in Id., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, introduzione di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1998, p. 33.

⁵² T. Gautier, prefazione a C. Baudelaire, *I fiori del male* (1861), traduzione di R. Sonzogno, Milano, Sonzogno, 1894 (2^a ed.), p. 53.

⁵³ “Tutto”, scrive Baudelaire il 15 giugno 1861, “forma, movimento, numero, colore, profumo [...] è significativo, reciproco, vicendevole, *corrispondente*. [...]. Se noi estendiamo la dimostrazione [...], arriviamo a quella verità che tutto è geroglifico, e sappiamo che i simboli non sono oscuri che in modo relativo, vale a dire secondo la purezza, la buona volontà o la chiaroveggenza nativa delle anime. Ora che cos’è un poeta [...] se non un traduttore, un decifratore? Nei poeti eccelsi [...] quelle comparazioni, quelle metafore e quegli epiteti sono attinti all’inesauribile fondo dell’*universale analogia*, e non possono essere attinti altrove” (*Riflessioni su alcuni dei miei contemporanei. I. Victor Hugo*, in Id., *Opere*, cit., p. 930).

ricomposizione di ciò che all'apparenza è diviso, scaturisce l'opera d'arte – adunanza assonante del cosmo⁵⁴.

Canudo, dal canto suo, fiancheggia questa concezione organica, affermando che la funzione primaria dell'artista consiste nel raggruppare “armoniosamente delle immagini di cui ha scoperto i legami”⁵⁵, intendendo con “immagine” “una comunione, un avvicinamento di cose diverse”⁵⁶. L'opera d'arte si fa nel dire la vicinanza di una pluralità complessa, alludendo a una identità originaria. “Come ogni comparazione, ogni rivelazione di ‘analogie’”, essa “è un'espressione dello sforzo dell'uomo verso qualsiasi visione *unitaria*

⁵⁴ Presupposto stesso dell'esperienza estetica, l'immaginazione è “l'analisi” e, insieme, “la sintesi”. Come afferma Baudelaire, comporta sempre, innanzitutto, un momento di scomposizione e di disarticolazione della realtà fenomenica, a cui fa seguito una finale ricomposizione e riconfigurazione simbolica del mondo. Cfr. C. Baudelaire, *Salon del 1859*, in Id., *Opere*, cit., p. 1199.

⁵⁵ R. Canudo, *Cent versets d'initiation au lyrisme nouveau de tous les arts*, in “La Revue de l'époque”, s. II, a. III, n. 16, aprile 1921, p. 846. Di seguito la citazione in lingua originale: “harmoniquement des images dont il a découvert les liens”.

⁵⁶ R. Canudo, *Cent versets d'initiation au lyrisme nouveau de tous les arts*, in “La Revue de l'époque”, s. II, a. III, n. 15, marzo 1921, pp. 644-645. Di seguito la citazione in lingua originale: “L'image [...] est une communion, un rapprochement de choses différentes”. Già nel 1914 aveva fornito una definizione simile a p. 7 del citato articolo *Notre esthétique. A propos du Rossignol de Igor Strawinsky*: “l'immagine, essendo un confronto tra due oggetti, è una sintesi, una generalizzazione, poiché la modalità analogica consiste nell'agglomerare delle idee sulla base della sensazione immediata suscitata dalle cose, più che avvicinate dalla loro logica letteraria”. In lingua originale: “l'image, étant une comparaison entre deux objets, est une synthèse, une généralisation tandis que le mode analogique consiste à agglomérer des idées que la sensation immédiate des choses, suscite, plus que leur logique littéraire ne rapproche”. Particolarmente significativa è la consonanza con quanto scriveva il teorico della poesia concreta Pierre Reverdy nel testo *L'image* pubblicato in “Nord-Sud”, a. 2, n. 13, marzo 1918: l'immagine poetica “è una creazione pura dello spirito”, che “non può nascere da un paragone ma dall'accostamento di due realtà più o meno distanti. Più i rapporti tra le due realtà saranno lontani e giusti, più l'immagine sarà forte – più avrà potenza emotiva e realtà poetica”. In lingua originale: “L'Image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique”. André Breton – entrato in contatto con Reverdy nel marzo del 1917 attraverso Apollinaire – tornerà sulla questione della complessa molteplicità dell'immagine a partire proprio da questa affermazione, ripresa nel primo Manifesto del surrealismo del 1924.

dell'universo"⁵⁷. Traduce "l'armonia occulta, le vibrazioni comuni a tutta la natura, il simbolo sensoriale della sostanza unica"⁵⁸.

Paragonando l'"*impressionismo* con cui tutti sono inclini a considerare le questioni della vita e le oscillazioni dell'esistenza" all'osservazione ravvicinata di un mosaico – di cui si coglierebbe in tal modo la vivace difformità delle pietre policrome, ma non la resa formale dell'impasto –, Canudo esorta l'artista a manifestare "i collegamenti armoniosi di tutte le enormi e orribili disarmonie dell'esistenza umana"⁵⁹. E a esaltare questa visione sintetica, rappresentata dall'"Uno-primordiale", nell'arte"⁶⁰.

L'istanza di una poesia che, affondando nel travramento dei sensi, risale all'unità segreta e originaria dell'essere, transita inalterata, e anzi radicalizzata, da Baudelaire a Rimbaud ed è al centro della riflessione letteraria di Mallarmé. Tanto che, nel 1894, l'autore dell'*Après-midi d'un faune* (1876) afferma ancora che la poesia "è l'espressione, attraverso il linguaggio umano ricondotto al suo

⁵⁷ R. Canudo, *Cent versets d'initiation au lyrisme nouveau de tous les arts*, in "La Revue de l'époque", s. II, a. III, n. 15, marzo 1921, p. 645. Di seguito la citazione in lingua originale: "ainsi que toute 'comparaison', toute révélation d' 'analogies', est une expression de l'effort de l'homme vers toute vision unitaire de l'univers".

⁵⁸ R. Canudo, *Les Métamorphoses. I. Épisyntèse des arts*, cit., pp. 283-284. Di seguito la citazione in lingua originale: "l'harmonie occulte, les vibrations communes à toute la nature, le symbol sensoriel de la substance unique".

⁵⁹ R. Canudo, *Les Métamorphoses. Ruit hora*, cit., p. 226. Di seguito le citazioni in lingua originale: "*impressionisme* avec lequel tout le monde est porté à envisager les questions de la vie et les ondoiements de l'existence"; "Saisir le liens harmonieux de toutes les énormes et hideuses désharmonies de l'existence humaine!".

⁶⁰ Citando la *Divina Commedia* (Paradiso, Canto XXXIII, vv. 86-87), Canudo afferma che nel profondo dell'*Un-primordial* s'interna "legato con amore in un volume / ciò che per l'universo si squaderna" (*Les Métamorphoses. Épisyntèse des philosophies*, in "L'Europe Artiste", n. s., t. II, n. 5-6, ottobre-novembre 1904, p. 276). Per un approfondimento circa la grande e sempre costante attenzione rivolta a Dante da Canudo, che fa di lui una voce piuttosto isolata nella cultura francese dell'epoca, si rimanda in particolare ai seguenti saggi: A. Speranza Armani, *Canudo lettore di Dante*, in AA.VV., *Canudo*, cit., pp. 143-167; G. Santangelo, *Ricciotto Canudo interprete di Dante*, in G. Dotoli (a cura di), *Ricciotto Canudo 1877-1977*, cit., pp. 403-409; M. Majorano, *Le due eresie nella Lectura Dantis di Ricciotto Canudo*, in G. Dotoli (a cura di), *Ricciotto Canudo 1877-1977*, cit., pp. 411-424.

ritmo essenziale, del senso misterioso degli aspetti dell'esistenza"⁶¹. Tale coscienza dei poteri metafisici della poesia si traduce in un ripensamento di fondo dei suoi mezzi espressivi. I *poètes maudits*, come Verlaine battezzò Rimbaud e Mallarmé nell'opera omonima (1884), sono “gli iniziatori della poesia della vertigine, che s'affanna alla ricerca d'un nuovo ordine”⁶². Sono loro i primi ad aver chiesto al ritmo poetico di stimolare emozioni inedite, di “far fremere il cervello più che il cuore”, dichiara Canudo nel suo *Manifeste*⁶³. Cercando la fuoriuscita dall'esaurimento romantico, hanno forgiato una dizione poetica molto meno sentimentale e più nettamente psichica.

Sorprendente è l'affinità con il pensiero espresso nel 1890 da Edmond Picard, fondatore, insieme a Octave Maus, della rivista dell'avanguardia belga “L'Art Moderne”. Coinvolto in un'inchiesta sull'evoluzione della letteratura, aveva affermato: “c'è un'evidente tendenza a sorpassare i confini visibili della

⁶¹ S. Mallarmé, *Définition de la poésie* [lettera a Léo d'Orfer del 27 giugno 1884], in “La Vogue”, 18 aprile 1886, pp. 70-71. Di seguito la citazione in lingua originale: “La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence”.

⁶² G. Nicoletti (a cura di), *Poeti maledetti dell'Ottocento francese*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1954, p. 9.

Una prima edizione dell'antologia, nel 1844, indicava come *maudits* Tristan Corbière, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. Solo nel 1888 uscì un'edizione rinnovata in cui entrarono a far parte di quella che fu chiamata la “banda Verlaine” anche Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam e lo stesso autore, celato sotto l'anagramma Pauvre Lelian.

⁶³ R. Canudo, *L'Art Cérébriste*, in “Le Figaro”, cit., p. 1. Di seguito la citazione in lingua originale: “de faire frissonner le cerveau plus que le cœur”. È plausibile, come sostiene Anna Paola Mossetto Campra (cfr. *Decadentismo e modernità nell'itinerario estetico di Ricciotto Canudo*, in AA.VV., *Canudo*, cit., p. 114), che l'opposizione di Canudo all’“intoxication of the heart” derivi dalle sue appassionante letture dell'opera di Edgar Allan Poe (“Que de jours passés à Palerme en lisant Poe!”, si legge a p. 140 dei *Transplantés*, cit.). Introdotto in Francia da Baudelaire e molto apprezzato nel periodo simbolista, Poe, nel suo saggio *Il principio poetico*, sosteneva, infatti, un'arte pura, incontaminata dalla passione, che è “eccitamento del cuore”, e dalla verità, che è “soddisfacimento della Ragione” (cfr. *Il principio poetico*, in Id., *Edgar Allan Poe. Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Milano, Mondadori, 1981 (5ª ed.), pp. 1261-1306).

realtà nella quale il Naturalismo pretendeva così strettamente di confinarsi. [...]. Si vuole un'arte che faccia pensare, *che sia suggestiva*⁶⁴.

È, infatti, in questo periodo, pervaso dal simbolismo, che si assiste alla scommessa sull'idealismo a scapito del naturalismo, accompagnata dall'espressione dell'individualismo nell'arte e dall'esaltazione della libertà creativa⁶⁵. Intuizione, enigma, allusività: sono queste le parole d'ordine della nuova poesia. Divenuta ormai “uno strumento irregolare di conoscenza metafisica”⁶⁶, traghetta “il bisogno inaggirabile di una nuova funzione

⁶⁴ E. Picard, *Enquête sur l'évolution littéraire*, a cura di J. Huret, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, pp. 389-390. Di seguito la citazione in lingua originale: “Il y a une évidente tendance à dépasser les bornes visibles de la réalité dans laquelle le Naturalisme prétendait si étroitement se confiner. [...]. On veut un art qui fasse penser, *qui soit suggestif*”. L'affermazione di Edmond Picard, risalente al 1890, si rivela curiosamente conforme al pensiero canadiano espresso, in più occasioni, a partire dal citato manifesto *L'Art Cérébriste* del 9 febbraio 1914: “Contro ogni sentimentalismo nell'arte e nella vita, vogliamo un'arte più nobile e pura, che non tocca il cuore, ma che scuote il cervello, *che non affascina, ma che fa pensare*”. In lingua originale: “Contre tout sentimentalisme dans l'art et dans la vie, nous voulons un art plus noble et plus pur, qui ne touche pas le cœur, mais qui remue de cerveau, *qui ne charme pas, mais fait penser*” (p. 1).

⁶⁵ “Che cosa vuol dire *Simbolismo*?”, si chiede Remy de Gourmont, militante tra le fila del movimento simbolista e le colonne del “*Mercure de France*”, nella prefazione a *Le Livre des masques*, t. I, Paris, Mercure de France, 1896 (3^a ed.), p. 8. “Se ci si attiene al senso stretto ed etimologico, quasi nulla; se si va oltre, può significare: individualismo in letteratura, libertà dell'arte, abbandono delle formule insegnate, tendenze verso ciò che è nuovo, strano e persino bizzarro; può anche voler dire: idealismo, disprezzo dell'aneddoto sociale, antinaturalismo”. In lingua originale: “Que veut dire *Symbolisme*? Si l'on s'en tient au sens étroit et étymologique, presque rien; si l'on passe outre, cela peut vouloir dire: individualisme en littérature, liberté de l'art, abandon des formules enseignées, tendances vers ce qui est nouveau, étrange et même bizarre; cela peut vouloir dire aussi: idéalisme, dédain de l'anecdote sociale, antinaturalisme”. Nella stessa sede, si interroga sul ruolo e sul valore della letteratura. Sostiene che “l'unica scusa che un uomo ha per scrivere è scrivere di se stesso, rivelare agli altri il mondo che si riflette nel suo specchio individuale; la sua unica scusa è di essere originale; deve dire cose non ancora dette e dirle in una forma non ancora formulata. Deve crearsi la sua estetica”. A prevalere è un inspiegabile bisogno di individualità, di cui le manifestazioni letterarie e artistiche sono il riflesso. In lingua originale: “La seule excuse qu'un homme ait d'écrire, c'est d'écrire lui-même, de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire en son miroir individuel; sa seule excuse est d'être original; il doit dire des choses non encore dites et les dire en une forme non encore formulée. Il doit se créer sa propre esthétique, – et nous devons admettre autant d'esthétiques qu'il y a d'esprits originaux” (p. 13).

⁶⁶ M. Raymond, *Da Baudelaire al surrealismo*, cit., p. 5.

conoscitiva, prima che espressiva, dell'arte, lontana da residue tentazioni naturalistiche e positivistiche"⁶⁷. La travaglia l'urgenza di chiamare a raccolta l'essere e di farlo toccare all'uomo.

Jean Moréas, poeta francese di origine greca, ne sintetizza i principali caratteri in un manifesto che si presenta come la formulazione programmatica della sensibilità simbolista. Pubblicato il 18 settembre 1886 sul supplemento letterario del "Figaro", promuove una poesia che sia "nemica della didattica, della declamazione, della falsa sensibilità, della descrizione oggettiva". Che sia capace "di rivestire l'Idea di una forma sensibile". Ornata con i "suntuosi paludamenti delle analogie esterne", l'idealità teorica del contenuto non si rivela mai per se stessa; tende invece all'ineffabile⁶⁸.

Il carattere essenziale dell'arte simbolista consiste, infatti, nella vaghezza, nella sfumatura, nelle tonalità lievi, di trapasso, di penombra. Al posto del linguaggio denotativo subentra una carica connotativa di straordinaria potenza fonica e cromatica. Alla chiusura in gabbia del concetto si preferisce l'atmosfera che lo avvolge. "Definire un oggetto è annullare tre quarti del godimento della poesia, che nasce dalla soddisfazione di indovinare poco a poco: suggerirlo, evocarlo – è questo che ammalia la fantasia", scrive Mallarmé sancendo il distacco totale dall'accuratezza marmorea dei parnassiani⁶⁹. Come ha detto felicemente Marcel Raymond, tutta l'opera del poeta – del simbolismo il maestro indiscusso – è "un logico invito alla continua preterizione del fatto, dell'oggetto, a vantaggio dell'allusione". Le immagini si insinuano "di sbieco, mai sviluppate,

⁶⁷ G. Casoli, *Novecento letterario italiano ed europeo. Autori e testi scelti*, vol. I, *Dalla fine dell'Ottocento alla Seconda Guerra mondiale*, Roma, Città Nuova, 2002, p. 40.

⁶⁸ J. Moréas, *Le Symbolisme*, cit., p. 2. Di seguito il brano in lingua originale da cui sono tratte le citazioni: "Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi".

⁶⁹ G. Casoli, *Novecento letterario italiano ed europeo. Autori e testi scelti*, cit., p. 42.

sempre implicite le une alle altre, spesso mostrando l'ala, dardeggiando di passata un colore, una scintilla e svanendo in una rosea nube⁷⁰.

“Suggerire è il verbo della nuova poesia”⁷¹. L'estetica della suggestione appartiene alla lingua poetica, intrinsecamente e impendibilmente musicale, densa di echi interni e capace dell'uso del simbolo per aprire varchi sull'infinito. Francesi e fiamminghi (Maeterlinck, Laforgue, Jammes), d'Annunzio e i poeti italiani (dai liguri del primo Novecento ai Crepuscolari), sono tutti mossi da un'unica volontà: dare voce alla nuova sensibilità, liquidando la frivola, ormai sterile eloquenza romantica. Aborrita “la facile esteriorità tecnica delle rime”, si naviga “nel mare avventuroso delle assonanze accennate”⁷² – destino che la musica condivide, da Debussy in poi.

Ed eccoci a un graduale passaggio all'arte ideale. La poesia ha valicato il muro del realismo e, attraverso i voli superbi del funambolismo teorico, è caduta rapita nelle contemplazioni ultramondane. L'evocazione dell'immagine bella e sensibile, l'indefinitezza, l'impalpabilità del simbolo; il fiato caldo della vita umana e terrena e l'epifania di un pensiero astratto e metafisico. Se si impone lo spirito preciso e concreto, l'idea trascendentale resta rattrappita e materializzata tra le maglie del linguaggio, come un'ambizione impotente a qualcosa di superiore. Al poeta si domandano, dunque, tonalità nuove. Non colori puri e netti ma *nuances*, oppure colori stemperati in miscugli inconsueti, mai prima visti. Non forme plasticamente armoniose ma mosse, sinuose, costantemente travolte dal ritmo della vita mutevole. E, naturalmente, si domanda musica.

“De la musique avant toute chose”, recita il primo verso della celebre lirica di Verlaine intitolata *Art poétique* (1882)⁷³. Ed è questa la condizione a cui

⁷⁰ M. Raymond, *Da Baudelaire al surrealismo*, cit., p. 27.

⁷¹ G. Casoli, *Novecento letterario italiano ed europeo. Autori e testi scelti*, cit., p. 28.

⁷² Ivi, p. 29.

⁷³ Al fine di comprendere la discendenza del pensiero canadiano dall'orizzonte simbolista, si veda P. Verlaine, *Art poétique* (1882), in Id., *Poesie e prose*, a cura di D. Grange Fiori, prefazione di L. Erba, introduzione di M. Décaudin, Milano, Mondadori, 1992, pp. 356-359. A sua volta, Paul Valéry, discepolo fedele di Mallarmé, considera la propensione verso la musica come distintiva di tutti coloro che si radunano attorno alla bandiera del simbolo, nonostante la diversità delle interpretazioni estetiche di quel concetto.

la poesia simbolista aspira, dacché la musica non precisa, ma accenna e trascina, portando oltre le barriere del visibile⁷⁴. “Esprimere l’idea con l’aiuto delle parole, suggerire l’emozione attraverso la musica di queste parole, tale è, penso, l’alfa e l’omega della nostra dottrina”, afferma il poeta statunitense di lingua francese Stuart Merrill, contemporaneo di René Ghil⁷⁵. Ne è convinto Canudo che nel dodicesimo versetto d’introduzione al *Poème du Vardar* si dichiara “poeta essenzialmente musicista”⁷⁶. “Chi vuole contare le stelle, mentre annega nell’estasi, in una notte stellata d’estate?”, domanda. “La Musica detta la nostra legge: L’INDEFINITO PER ESPRIMERE L’INFINITO”⁷⁷. Come un ritornello si ripete questa formula rodiniana nei *Cent versets d’initiation au lyrisme nouveau de tous les arts*, vademecum di un’estetica intimamente simbolista⁷⁸. “Suggerire

⁷⁴ Paul Valéry, discepolo fedele di Mallarmé, considera la propensione verso la musica come distintiva di tutti coloro che si radunano attorno alla bandiera del simbolo, nonostante la diversità delle interpretazioni estetiche di quel concetto.

⁷⁵ S. Merrill, *Lettre à Viélé-Griffin* (1887), cit. in M. L. Henry, *La Contribution d’un Américain au Symbolisme français. Stuart Merrill*, Paris, Champion, 1927, p. 58.

Di seguito la citazione in lingua originale: “Exprimer l’idée a l’aide des mots, suggérer l’émotion par la musique de ces mots, tel est, je pense, l’alpha e l’oméga de notre doctrine”.

⁷⁶ R. Canudo, *S. P. 503. Le poème de Vardar suivi de la Sonate à Salonique*, con un ritratto dell’autore ad opera di Picasso e un frontespizio musicale di M. Ravel, Paris, Les poètes de la Renaissance du livre, 1923, p. XIX. È utile riportare per esteso il versetto indicato: “Ogni poeta nuovo, oggi, avendo smesso di essere un raziocinatore o un cantante di serenate, ha riconquistato il dovere di essere un artista. Partecipa a una o più delle altre arti. [...]. Il *Poème du Vardar* è stato scritto da un poeta essenzialmente musicista. Applica per la prima volta alla metrica le rigide regole della composizione musicale, per aumentare il valore della suggestione”. In lingua originale: “Tout poète nouveau, aujourd’hui, ayant cessé d’être un ratiocineur ou un chanteur de sérénades, a reconquis le devoir d’être un artiste. Il participe d’un ou plusieurs des autres arts. [...]. Le Poème du Vardar a été écrit par un poète essentiellement musicien. Il applique pour la première fois à la métrique les règles strictes de la composition musicale, pour en augmenter la valeur de suggestion”.

⁷⁷ R. Canudo, *Cent versets d’initiation au lyrisme nouveau de tous les arts*, in “La Revue de l’époque”, s. II, a. III, n. 16, aprile 1921, p. 851. Di seguito la citazione in lingua originale: “Qui veut compter les étoiles, lorsqu’on se noie d’extase, dans une nuit étoilée d’été? La Musique nous dicte notre loi: L’INDÉFINI POUR EXPRIMER L’INFINI”.

⁷⁸ Dichiarò Canudo in un’importante lettera inviata a Florian-Parmentier il 18 novembre 1919, riportata in F. Matarrese, *Omaggio a Canudo nel centenario della nascita 1877-1977*, cit., p. 134: “Rodin ben mi

senza voler definire. Commuovere senza voler insegnare. Rivelare dei mondi di vivaci armonie senza volerle spiegare”: ancora nel 1921 è questo il suo verbo⁷⁹.

Nell'intento di non fermarsi alla scorza del transeunte, ma di afferrarne il nocciolo, Canudo non può distaccarsi dal credo di Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, perché da loro eredita il nucleo originario del suo cerebrismo. “Dal simbolismo al cerebrismo il passo è breve” – sostiene Mario Verdone – “anche il cerebrismo va in fondo al fuorviamento dei sensi, cerca l'inesprimibile. Canudo si proclama cerebrista ma rimane, in fondo, simbolista”⁸⁰.

Verdone individua una sproporzione, un indugio, una promessa disattesa. In essa – nella distanza tra teoria e pratica – giacerebbe l'opera canudiana, come in un fiume all'apparenza stagnante. Ma non è, forse, proprio in questo destino fallimentare che si compie la volontà visionaria dell'avanguardia? Se la Storia è fatta di accadimenti e non di intenzioni, tuttavia la storia dell'avanguardia è storia delle intuizioni prima che delle opere. Pronunce chiassose ed esiti differiti.

L'animo nervoso di Canudo è imbevuto di questa schizofrenia. Lo riconosce Michel Décaudin nella *Crise des valeurs symbolistes*. Lo studioso – uno dei più fini conoscitori della poesia francese del periodo –, nel paragrafo dedicato a *Deux isolés*, lo considera più teorico che artista⁸¹. Egli affida la propria attività critica a un inarrestabile dinamismo. L'opera creativa, tuttavia, non tiene il passo. Non cade, infatti, nella tentazione di un moto che avanza soltanto. Si

disse un giorno: ‘L'infinito non può essere espresso che attraverso l'indefinito’. È un po' la tendenza generale delle nostre avanguardie in piena ardita evoluzione. Ed è, in ogni caso, la mia”.

⁷⁹ R. Canudo, *Cent versets d'initiation au lyrisme nouveau de tous les arts*, in “La Revue de l'époque”, s. II, a. III, n. 16, aprile 1921, p. 851. Di seguito la citazione in lingua originale: “Suggérer sans vouloir définir. Émouvoir sans vouloir enseigner. Révéler des mondes d'harmonies vivantes sans vouloir les expliquer”.

⁸⁰ M. Verdone, *Ricciotto Canudo (1877-1923)*, introduzione a R. Canudo, *L'officina delle immagini*, a cura di M. Verdone, cit., p. 42.

⁸¹ M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*, cit., p. 246. L'autore, nella sua imprescindibile antologia, scrive: “Canudo resta a quest'epoca più un teorico che un artista; la sua opera non ha questo *accento nuovo* della poesia di Vildrac, Arcos o Jules Romains. D'altra parte, la sua teoria della musica lo ricollega al sogno simbolista di una spiegazione orfica dell'universo, e, mutatis mutandi, alla maniera di René Ghil, la originalità delle sue concezioni si trova imbrigliata dal suo stesso sistema”.

infilata, piuttosto, nelle faglie del tempo. Presta orecchio al richiamo della modernità laddove per moderno non si intenda rifiuto o negazione del passato, bensì una nuova sensibilità nei confronti della storia. Una sensibilità che prende forma nella Parigi dei primi anni del Novecento e che Apollinaire, facendosi espressione di una voce plurale, raccoglie in una sentenza: poeti, prosatori e pittori non mirano che a

esprimere con semplicità idee nuove e umane, creare un nuovo che, sulla conoscenza del passato, accordi le lettere e le arti con il progresso osservato nelle scienze e i nuovi mezzi che l'uomo ha a sua disposizione. [...]. Il presente deve essere frutto della conoscenza del passato e della visione del futuro⁸².

Il cerebrismo condensa temporalità plurime. Nasce dalle ceneri del simbolismo, ma se ne distanzia nella misura in cui propone una duplice sintesi: da una parte linguistica, dall'altra culturale. Eredita l'invito simbolista a un dialogo tra i linguaggi, tenta la formulazione di un'estetica totale in cui fazioni distinte si incontrino.

6.2 “*Les revues synthétiques de l'âme moderne*”

Tradurre in azione le proprie teorie filosofiche ed estetiche è, per Canudo, una innata esigenza. “Mains d'homme d'action, tête de rêveur”⁸³, nella propria avventura culturale incarna istintivamente la figura dell'artista delineata nei suoi scritti. Un fabbricatore di idee, capace di intervenire sia sul piano concettuale che

⁸² G. Apollinaire, *Les Tendances nouvelles*, intervista a cura di P. Albert-Birot, in “Sic”, 8-9-10, agosto-settembre-ottobre 1916, non pag. Di seguito la citazione in lingua originale: “exprimer avec simplicité des idées neuves et humaines, créer un nouveau qui, sur la connaissance du passé, accordat les lettres et les arts avec le progrès remarqué dans les sciences et les moyens nouveaux que l'Homme a à sa disposition. La guerre a montré la nécessité de ne pas s'attarder. Le présent doit être le fruit de la connaissance du passé et de la vision de l'avenir”.

⁸³ P. Bonardi, *Galerie du Carnet. Canudo*, in “Le Carnet de la semaine”, a. VII, n. 324, 21 agosto 1921, p. 10.

su quello operativo. *Artifex* abile nel dare forma ai ritmi della mente, nell'impossessarsi delle cose.

Quasi ogni enunciato della sua articolata dottrina estetica comportò, infatti, un passaggio dalla teoria alla prassi. Ne sono testimonianza gli innumerevoli progetti scaturiti dal medesimo desiderio di sollecitare quel processo di rinnovamento di tutti i linguaggi artistici che rappresenta la chiave di volta del suo credo. Tra questi, ricordiamo il *Nouveau Théâtre d'Art*, fondato il 14 dicembre 1906 al fine di contrastare l'incremento del dilettantismo tramite la messa in scena di spettacoli inediti, opera di giovani talenti; *Les Chorèges Français. Société Nationale de décentralisation musicale et théâtrale* creata nel maggio 1907 insieme a Gabriel Boissy, Georges Casella e Camille Gorde, per l'organizzazione di rappresentazioni *en plein air*; il corso *Lecturae Dantis* tenuto ogni anno dal 29 febbraio 1908 all'aprile 1914 all'École des Hautes Études en Sciences Sociales, con il patrocinio della Società Dante Alighieri di Parigi⁸⁴; *l'école de la critique*, una proposta che dà adito a un lungo e interessante didattico sulle colonne del "Gil Blas", con interventi di Auguste Rodin, Salomon Reinach, Maurice Ravel, François de Curel, Rachilde, Yvonne Sarcey, Victor Charpentier e Francis Jammes⁸⁵; *l'Église de Musique* che, come riporta il "Paris-Journal" il 24 luglio del 1912, sembrava essere "en heureuse voie de réalisation"⁸⁶; il *Théâtre Montjoie!*, di cui Canudo annuncia, nel 1913, l'imminente creazione grazie alla collaborazione di musicisti, poeti, architetti, pittori e scultori⁸⁷; *l'Union des écrivains combattants* promossa, in periodo di guerra, per difendere gli scrittori combattenti dall'ostracismo della stampa, come

⁸⁴ Come scrive al fratello Vincenzo il 28 agosto 1911, Dante – poeta prediletto della sua giovinezza studiosa accanto a Poe e a Baudelaire – sembra avergli ispirato uno scenario cinematografico realizzato presso la casa Pathé, sebbene oggi non ve ne sia traccia.

⁸⁵ Cfr. R. Canudo, *Une école de la critique*, in "Le Temps présent", a. VI, t. II, n. 1, 2 luglio 1912, pp. 44-48; Les Uns, *Critique de la critique*, in "Gil Blas", 10 luglio 1912, p. 4; J. Lemoins, *Une école de la critique*, in "Gil Blas", 3 agosto 1912, pp. 3-4 e 6 agosto 1912, p. 4.

⁸⁶ Anon., *Courrier des lettres*, in "Paris-Journal", 24 luglio 1912, p. 4.

⁸⁷ Cfr. Anon. [R. Canudo], *Nos projets*, in "Montjoie!", a. I, n. 9-10, 14-29 giugno 1913, p. 13.

riferisce Apollinaire l'8 giugno 1918 nell'"Europe Nouvelle"⁸⁸; l'U.R.M.É.A., "Union des Races méditerranéennes d'Europe, d'Amérique, d'Afrique", il cui obiettivo – afferma il vicepresidente Canudo il 20 ottobre 1920 su "Le Figaro" – è di ricucire i fili della cultura latina in perfetto accordo con le altre civiltà e di istituire collegamenti culturali concreti tra i popoli del Mediterraneo⁸⁹; infine, il C.A.S.A., "Club des Amis du Septième Art", costituito ufficialmente il 18 aprile 1921, e il *Salon annuel du cinéma*, istituito al Salon d'Automne a partire dallo stesso anno.

Nonostante lo zelo del loro inventore, alcune di queste iniziative non superarono la fase di ideazione. Ma fu indubbiamente nella direzione di un periodico che Canudo scorse lo strumento più adeguato a concretizzare la propria volontà aggregatrice, tanto dei talenti quanto delle ambizioni estetiche. Nato in una famiglia di giornalisti⁹⁰, sviluppò una riflessione ancora oggi di grandissima attualità, che sollecita quotidianamente controversie da prima pagina. "Usine de l'opinion", come lo definisce nel 1913,

il giornale è la grande bestia molle che i popoli animano e che anima i popoli. È l'Agorà ed è il Forum. È il Minareto, da cui il muezzin a pieni polmoni, che Maometto preferiva alle trombe ebraiche e alle campane cristiane, grida al popolo la volontà dell'ora che passa: l'opinione che la febbrile vita moderna riassume cento volte al giorno nelle sue pagine⁹¹.

⁸⁸ Cfr. L'Écholâtre [G. Apollinaire], *Échos et on-dit des lettres et des arts*, in "L'Europe nouvelle", a. I, n. 22, 8 giugno 1918, p. 1060.

⁸⁹ R. Canudo, *Latinité*, in "Le Figaro", cit., p. 3.

⁹⁰ Il padre Eugenio, Ispettore delle Imposte e del Catasto, si diletta in esercizi letterari e scrisse su diverse testate meridionali, mentre il fratello Raimondo, giornalista di eccellente levatura, fondò periodici sia in Italia che negli Stati Uniti, dove visse in esilio dal 1909 alla morte, sopraggiunta nel 1919.

⁹¹ R. Canudo, *Les Transplantés. La Ville-Visage du Monde*, cit., p. 133. Di seguito la citazione in lingua originale: "Le journal, c'est la grande bête molle que les peuples animent et qui anime les peuples. C'est l'Agora et c'est le Forum. C'est le Minaret, d'où le muézin aux amples poumons, que Mahomet préféra aux trompettes hébraïques et aux cloches chrétiennes, crie au peuple la volonté de l'heure qui passe: l'opinion, que la fiévreuse vie moderne résume cent fois par jour dans ses feuilles".

La stampa che governa il mondo, che arbitra i rapporti tra le nazioni, le guerre e le intese, che glorifica o condanna al silenzio, è l'influente "pivot social"⁹² attorno a cui ruotano gli interessi governativi. È, insieme alle banche, la grande forza moderna, la suprema potenza cui tutto risulta asservito. Coinvolto in questo sistema, il giornalista, che secondo l'autore dovrebbe essere storico della vita contemporanea e difensore della verità, diventa un divulgatore di notizie volubili. "Assecondando gli istinti cattivi delle collettività, vale a dire quella forma di pigrizia che è chiamata il culto della tradizione", nuoce alla crescita culturale del popolo⁹³.

Acuto indagatore della psicologia delle folle, Canudo ritiene, invece, che egli debba mettersi al servizio della società, offrirsi ai suoi lettori nell'impegno quotidiano, divenire il *trait d'union* tra individuo e collettività. Solo rispettando questo vincolo, si avvicinerebbe alla condizione dell'artista, "stato ideale dell'uomo libero", "allo stesso tempo un emancipato e un elemento essenziale della società", "sintesi di un gruppo numeroso di individui"⁹⁴. Pertanto, le redazioni dei quotidiani – osservate e descritte con atteggiamento zoliano –, invece di ridursi a luoghi di approdo per scontenti e derelitti, diverrebbero laboratori in cui misurare "la respiration du Présent"⁹⁵. Luoghi di aggregazione delle energie intellettuali del paese, di sperimentazione, di canalizzazione delle idee più nuove.

Amareggiato dalla collusione che riscontra tra la stampa e il potere politico ed economico, lo scrittore decide dunque di riversare la propria intraprendenza nell'attività giornalistica, che svolge con ruoli di primo piano dal 1905 al 1923.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ R. Canudo, *L'x de la civilisation*, in "Mercure musical", a. I, n. 5, 15 luglio 1905, p. 212. Di seguito la citazione in lingua originale: "en flattant les mauvais instincts des collectivités, c'est-à-dire cette forme de paresse qu'on appelle le culte de la tradition".

⁹⁴ R. Canudo, *Les Libérés. Mémoires d'un alieniste*, cit., p. 325. Di seguito le citazioni in lingua originale: "état idéal de l'homme libre", "à la fois un libéré et un élément essentiel de la société", "synthèse d'un groupe innombrable d'individus".

⁹⁵ R. Canudo, *Les Transplantés. La Ville-Visage du Monde*, cit, p. 135.

Se presi in esame congiuntamente, gli editoriali delle riviste che diresse o alle quali collaborò assiduamente dimostrano una rara quanto interessante coerenza nella definizione preliminare dei propri obiettivi. “L’Europe Artiste” torna in vita nel giugno 1904 come “Revue synthétique de l’âme moderne”, prefiggendosi di riunire “le forme più diverse dello spirito moderno”, nonché di considerare sotto il profilo estetico “i fenomeni della vita contemporanea, sia in quanto aspirazioni che realizzazioni”⁹⁶. Sei mesi dopo, “La Plume”, nuova serie, si impegna a essere la “‘revue-synthèse’ de la vie présente”⁹⁷. Piuttosto simile suona l’appello di “Montjoie!” nel 1913, quando si professa “l’organo di raccolta” degli “sforzi dispersi delle nuove generazioni” creato da “un gruppo di scrittori, di musicisti, di artisti”⁹⁸. Nel 1922, invece, la “Gazette des Sept Arts” è pensata come il mezzo “di espressione di tutte le arti e di orientamento di tutti gli artisti”⁹⁹. Infine, nell’unico numero di quell’impresa postuma che è “Le Forum”, uscito nel giugno 1927 grazie all’amico Jacques Reboul con l’intento di “continuer ‘MONTJOIE!’”, è utilizzata una metafora cara a Canudo, quella dell’“orchestre de volontés”, nella quale la pubblicazione si identifica¹⁰⁰.

Estranee alla nebulosità tipica dell’opera letteraria canadiana, le riviste attestano una sensibilità che con il tempo si ispessisce, ma conserva inalterate le proprie caratteristiche. Nella continuità degli intenti, emergono gli aspetti più moderni di un pensiero che insegue la fedeltà al proprio tempo, la partecipazione

⁹⁶ Anon. [A. Trotrot, Jean-Pascal, R. Canudo], in “L’Europe Artiste”, a. LII, n. s., n. 1, giugno 1904, p. 2 di copertina. Di seguito le citazioni in lingua originale: “les formes les plus diverses de l’esprit moderne”; “les phénomènes de la vie contemporaine, en tant qu’aspirations et que réalisations”.

⁹⁷ La Plume [R. Canudo, A. Tudesq], *À nos lecteurs*, in “La Plume”, a. XVII, 1-15 febbraio 1905, p. 5.

⁹⁸ Montjoie! [R. Canudo], *Salut*, in “Montjoie!”, a. I, n. 1, 1913, p. 1. Di seguito le citazioni in lingua originale: “l’organe de ralliement”; “efforts dispersés des générations nouvelles”; “un groupe d’écrivains, de musiciens, d’artistes”.

⁹⁹ La Direction [R. Canudo], *Notre but*, in “La Gazette des Sept Arts”, a. I, n. 1, 15 dicembre 1922, p. 2. Di seguito la citazione in lingua originale: “d’expression de tous les arts et d’orientation de tous les artistes”.

¹⁰⁰ Le Forum [J. Reboul], *Liminaire*, in “Le Forum”, a. I, n. 1, 12 luglio 1927, p. 1. Da notare il sottotitolo della rivista: “Tribune de libre expression de l’art contemporain”.

ai dibattiti in voga e il desiderio di addensarli in un unico contenitore che sia specchio della vivacità del presente.

In quella sorta di classificazione alla quale la storia letteraria sottopone, loro malgrado, i personaggi di rilievo, a questo nostro autore dinamico e poligrafo andrebbe, pertanto, riservato un posto anzitutto “fra gli animatori instancabili di molteplici attività, o come si direbbe oggi con una brutta espressione, fra gli operatori culturali di rilievo”¹⁰¹.

6.2.1 “L’Europe Artiste” si fonde con “La Plume”

La rivista settimanale “L’Europe Artiste” ha chiuso i battenti da soli due mesi, ormai cinquantaduenne, quando Ricciotto Canudo, insieme ad Albert Trotrot e Jean-Pascal, decide di riportarla in vita. Tra il giugno e il dicembre del 1904 escono sette numeri, per i quali, secondo Soffici, va riconosciuto all’amico il grande merito di aver trasformato “in chiave moderna la rivistucola musicale di Trotrot”. È lui, nel terzo volume del suo *Autoritratto*, a raccontarne la nuova veste alludendo alla propria collaborazione:

Canudo [...] estetico musicale, come sappiamo, frequentatore appassionato, indefesso dei concerti, [...], s’era imbattuto [...] in un altro assiduo di quelle accademie, un certo Trotrot, negoziante di pannine, fanatico amatore di musica e sordo come un pancone, il quale aveva non so come, tra mano una rivistucola di carattere, appunto, musicale, e che da anni vivacchiava a sue spese. Canudo gli aveva dunque proposto di trasformare codesto organetto, ignoto all’universale, in un’importante rivista, dove di musica si sarebbe bensì trattato, ma più particolarmente dedicata ed aperta all’attività letteraria ed artistica delle nuove generazioni. L’idea piacque a Trotrot, cui il commercio delle sue stoffe dava guadagni bastevoli anche per siffatte fantasie: e la cosa fu fatta. Nacque così

¹⁰¹ A.P. Mossetto Campa, “Montjoie!”: un’impresa canudiana, in G. Dotoli (a cura di), *Ricciotto Canudo. 1877-1977*, cit., p. 371.

l' 'Europe artiste', giusto fascicolo assai bene stampato, con una forte copertina di color verde scuro, ornata da una xilografia di mia fattura¹⁰².

Ne sancisce la rinascita la pubblicazione delle dichiarazioni programmatiche, in cui si riconosce la paternità del pugliese. L'attenzione sarà rivolta alle manifestazioni estetiche più innovative, comprese nelle loro diverse forme, oltre che al rapporto tra le arti e al ruolo preminente che, tra queste, occuperebbe la musica. Data l'importanza delle finalità espresse rispetto ai successivi sviluppi del pensiero canadiano, se ne riporta un frammento:

Si crede che una Rivista veramente artistica non dovrebbe specializzarsi. Deve riassumere le diverse manifestazioni dell'Arte e, pur riservando lo spazio maggiore alla Musica, che nel potere supremo della sua espressione interiore concentra tutte le emozioni, dare un enorme sviluppo alla Letteratura e alle Arti plastiche. Gli sforzi di questo gruppo tendono quindi a rendere 'L'EUROPE ARTISTE' la Rivista sintetica dell'anima moderna. Al di fuori di ogni scuola, saranno studiati i movimenti del Pensiero, il loro significato nel Presente, le loro possibili influenze sul Futuro, nella speranza di fissare a poco a poco i molteplici aspetti dell'Estetica contemporanea¹⁰³.

Sintesi, commistione di linguaggi artistici seppure ammettendo la predilezione per la musica, accoglienza della novità e della varietà come sintomi

¹⁰² A. Soffici, *Il salto vitale* [1954], in *Opere*, vol. VII, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, t. II, *Il salto vitale; Fine di un mondo*, Firenze, Vallecchi, 1968, p. 392. Si precisa che, nelle sue memorie, Soffici riportò i fatti con una certa confusione, antepoendo la chiusura definitiva de "La Plume" al ripristino de "L'Europe Artiste".

¹⁰³ Anon. [A. Trotrot, Jean-Pascal, R. Canudo], in "L'Europe Artiste", n. s., a. LII, n. 1, giugno 1904, p. 2 di copertina. Di seguito la citazione in lingua originale: "Il estime qu'une Revue vraiment artistique ne doit pas se spécialiser. Elle doit résumer les différentes manifestations de l'Art, et, tout en réservant la plus grande place à la Musique, qui dans la suprême puissance de son expression intérieure concentre toutes les émotions, donner un très grand développement à la Littérature et aux Arts plastiques. Les efforts de ce groupe tendent donc à faire de L'EUROPE ARTISTE la Revue synthétique de l'âme moderne. En dehors de toute école, les mouvements de la Pensée, leur signification dans le Présent, leurs influences possibles pour l'Avenir, y seront étudiés, dans l'espoir de fixer peu à peu les multiples aspects de l'Esthétique contemporaine".

di rigoglio culturale, proiezione verso il futuro. Sono questi temi centrali nella riflessione canadiana che, come ritornelli, si ripeteranno negli anni in molte occasioni. Non sono, però, estranei neanche alla storia della rivista stessa. Va letta, infatti, tra le righe, una singolare – quanto forse involontaria – continuità rispetto alle *Raisons de publication* con cui aveva visto la luce, il 6 febbraio 1853, il primo numero. Vi si affermava:

le pubblicazioni che hanno per oggetto le varie specialità che sono comunemente definite OPERE D'ARTE, sono numerose [...]. [...]. Ma, in questo vasto campo dell'arte europea, non ci sono, per così dire, che coloni parziali, e noi abbiamo pensato che mancasse un'organizzazione centrale, una direzione unitaria, difetto così pregiudizievole per l'Arte considerata nel suo insieme e per gli interessi degli artisti presi dal loro particolare punto di vista¹⁰⁴.

Anche allora si intuiva, nelle parole del già direttore e caporedattore Charles Desolme, l'aspirazione a una lettura totale del fenomeno artistico. Nonostante la visione a lungo termine del nuovo gerente, però, “L'Europe Artiste” – ora consacrata a tutti gli aspetti dell'estetica contemporanea – si spegne dopo pochi numeri entro l'anno. Così si legge nell'ultima uscita del dicembre 1904:

Vinti dall'ambizione di ampliare il nostro campo d'azione, abbiamo deciso di trapiantare “L'Europe Artiste” nel suo complesso, con le sue tendenze, le sue conclusioni e i suoi collaboratori, in un terreno molto più vasto di quello che sei mesi di duro lavoro ci ha assicurato. Dal prossimo numero, che apparirà nel febbraio 1905, “L'Europe Artiste” si fonderà con la “Plume”¹⁰⁵.

¹⁰⁴ C.-P.-L. Desolme, *Raisons de la publication*, in “L'Europe Artiste”, a. I, n. 1, 6 febbraio 1853, p. 1. Di seguito la citazione in lingua originale: “les publications qui ont pour objet les différentes spécialités qui se définissent par cette dénomination commune ŒUVRES D'ART, sont nombreuses [...]. [...]. Mais, sur ce vaste domaine de l'art européen, il n'y a pour ainsi dire que les colons partiaires, et nous avons pensé qu'il manquait une organisation centrale, une direction unitaire, défectuosité aussi préjudiciable à l'Art considéré dans son ensemble qu'aux intérêts des artistes pris à leur point de vue particulier”.

¹⁰⁵ L'Europe Artiste [R. Canudo], *Aux lecteurs*, in “L'Europe Artiste”, n. s., a. LII, n. 7, dicembre 1904, pp. 353-354. Di seguito la citazione in lingua originale: Gagnés par l'ambition d'élargir notre champ

Parrebbe che “La Plume”, l’importante rivista simbolista fondata nel 1899 da Léon Deschamps e allora diretta da Karl Boès, dovesse riprendere, alla fine del 1904, sotto la guida di Mécislas Goldberg, scrittore polacco assai attivo e stimato negli ambienti più aggiornati dell’epoca. Ma Soffici esternò a Papini la sua scarsa fiducia nel prescelto, sebbene fosse suo amico: ““La Plume’ è morta e Goldberg spera di resuscitarla... Ma Goldberg è un quasi imbecille e allora...”¹⁰⁶. Poi, in una lettera poco più tarda, si vantò di essersi prodigato per far incaricare Canudo al suo posto: “Fra qualche giorno uscirà la ‘Plume’ che ho fatto avere a Canudo: son curioso di vedere che cosa ne hanno fatto”¹⁰⁷. A distanza di anni, ritratterà i propri ricordi scrivendo che non fu la sua mediazione, ma l’indole tenace e appassionata del pugliese ad avere la meglio su Boès: “sempre intento a procurarsi uno sbocco per la sua attività letteraria”, egli lo aveva persuaso “a cedergli la rivista, che era agli estremi, per tentare di rianimarla con un nuovo soffio di vita”¹⁰⁸. Considerato il carteggio che, dal 5 ottobre 1901 al 20 agosto 1905, testimonia dei rapporti intercorsi da tempo tra Canudo e il direttore della rivista, si propende a considerare veritiera quest’ultima versione dei fatti¹⁰⁹.

Comunque sia, dal 1° febbraio al 1° agosto 1905 troviamo Canudo a capo della redazione de “La Plume”, trasformata per dieci numeri in una “rivista-sintesi della vita contemporanea osservata nelle sue manifestazioni particolari e

d’action, nous avons décidé de transplanter “L’Europe Artiste” toute entière, avec ses tendances, ses conclusions et ses collaborateurs, dans une terrain beaucoup plus vaste que celui que six mois de travail assidu nous avait assuré. Dès le numero prochain, qui paratre en février 1905, “L’Europe Artiste” fusionnera donc avec la “Plume”.

¹⁰⁶ Lettera inviata a Papini da Parigi senza data, ma certamente dei primi di dicembre del 1904, in G. Papini, A. Soffici, *Carteggio*, vol. I, 1903-1908, *Dal “Leonardo” a “La Voce”*, a cura di M. Richter, Roma-Fiesole, Edizioni di Storia e Letteratura-Fondazione Primo Conti, 1991, p. 62.

¹⁰⁷ Lettera s.d., probabilmente del febbraio 1905, in G. Papini, A. Soffici, *Carteggio*, vol. I, 1903-1908, *Dal “Leonardo” a “La Voce”*, a cura di M. Richter, Roma-Fiesole, Edizioni di Storia e Letteratura-Fondazione Primo Conti, 1991, pp. 66-67.

¹⁰⁸ A. Soffici, *Il salto vitale* [1954], in *Opere*, vol. VII, *Autoritratto d’artista italiano nel quadro del suo tempo*, t. II, *Il salto vitale; Fine di un mondo*, Firenze, Vallecchi, 1968, p. 391.

¹⁰⁹ Si tratta di 10 lettere e di 4 cartoline per posta pneumatica autografe provenienti dagli archivi della “Plume” e ora conservate presso la parigina Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (MNR Bêta 156-170).

generali”¹¹⁰. È l’inizio di uno dei periodi di più intenso fermento per lo scrittore: tiene conferenze, organizza convegni, caldeggia dibattiti, scrive numerosi articoli di critica relativi alle arti figurative, alla musica, al teatro e inizia a manifestare il proprio interesse per il cinema.

Lo spirito con cui affronterà le successive avventure è tutto contenuto negli scritti che concepisce per la rivista. In apertura del primo numero, annunciando il programma insieme ai direttori Karl Boés e André Tudesq, scrive di voler “combattere qualsiasi dogmatismo di scuole, opere e individui, qualsiasi casta intellettuale e spirituale”¹¹¹. Deciso a sorpassare campanilismi diffusi e rigidi frazionamenti, estende perciò le sue rubriche, fino a quel momento dedicate quasi unicamente a tematiche artistiche e letterarie, alla filosofia e alla musica, due branche della creatività umana che egli coltiva con particolare dedizione e ardore.

Preceduta dalla fama di essere da sempre ricettiva ai cambiamenti di tendenza e di offrire un terreno neutrale per il libero confronto tra i rappresentanti dei più distanti movimenti letterari, “La Plume” entra nel diciassettesimo anno di vita. Per celebrarlo, il 15 aprile viene allestito un banchetto in grande stile. L’invito è rivolto a tutti: ai “combattenti dell’età eroica, trionfatori oggi” come ai giovani uomini armati “per nuove battaglie verso nuovi allori!”¹¹². Tra i presenti si contano Guillaume Apollinaire, Paul Adam, Gabriel Boissy, i pittori Albert Besnard ed Eugène Carrière, gli scrittori Maurice Maeterlinck, Elémir Bourges ed Eugène Montfort, ma la lista è lunga e incompleta¹¹³.

¹¹⁰ La Plume [R. Canudo, A. Tudesq], *À nos lecteurs*, in “La Plume”, cit., p. 5. Di seguito la citazione in lingua originale: “revue-synthèse de la vie présente observée dans ses manifestations particulières et générales”.

¹¹¹ *Ibidem*. Di seguito la citazione in lingua originale: “combattre tout dogmatisme d’écoles, d’œuvres et d’individus, tout caste intellectuelle et spirituelle”.

¹¹² La Plume [R. Canudo, A. Tudesq], *À nos amis*, in “La Plume”, a. XVII, 1 aprile 1905, p. 253. Di seguito la citazione in lingua originale: “les combattants de l’époque héroïque, triomphateurs aujourd’hui et aussi les jeunes hommes que nous voyons s’armer pour des batailles nouvelles vers des lauriers nouveaux!”.

¹¹³ Cfr. Anon., *Le Banquet de la Plume*, in “La Plume”, a. XVII, 1 maggio 1905, pp. 389-390.

Per l'occasione, la redazione firma un manifesto il cui valore risiede nell'espressione limpida e piena dello spirito dell'avanguardia. Al punto che Cecily Macworth vi intravide, oltre al contributo di Canudo e di Tudesq, anche la mano ispirata di Apollinaire¹¹⁴. Per questi motivi, per quanto ampia, si ritiene opportuna la citazione per intero:

Vi sono dei momenti in ogni esistenza, sia in quella di un individuo che in quella di una comunità, in cui sembra che la vita sostenga febbricitante, attonita, feconda d'ignoto. Siamo in una attesa impaziente di questo ignoto che ci ricondurrà ad un cammino lasciato nella nebbia. Questo è il momento in cui l'abitudine è in agonia, e il torrente del rinnovamento, nascosto o già svelato, scorre implacabilmente in zone finora apparse intangibili. I nomi venerati si dimenticano, uomini e opere che venivano abitualmente evocati improvvisamente appaiono insufficienti, fino insignificanti. Ci si ribella contro i propri maestri, si distruggono gli dei. Ora aspettiamo impazienti il Verbo non ancora rivelato. Per l'individuo certi momenti rappresentano il cardine della vita del pensiero, riuniscono e ordinano alcune forze e l'individuo si rinnova ed inizia un'altra fase della sua esistenza. Per la vita collettiva questi momenti di attesa sono una preparazione a grandi rinnovamenti di idee e di forme. Siamo giunti ad un tempo di attesa; lo sentiamo e lo sappiamo. Siamo ansiosi, insoddisfatti, annoiati di tutto ciò che ci mostrano, poiché ogni cosa porta lo stampo di un passato che non amiamo più e del quale desideriamo conservare solo certi aspetti, quelli che ci aiuteranno a vivere e a preparare il futuro. Ci stiamo staccando sempre più dalle cose effimere del passato, divenute ora ufficiali o scolastiche. Speriamo in un profondo rinnovamento, che sarà più che puramente formale: sarà un rinnovamento delle società, dei miti, delle arti, della filosofia, della scienza. E poiché il nostro grande desiderio è di natura attiva, stiamo preparando inconsapevolmente l'attesa venuta con i nostri sogni e la vera forza della nostra speranza, e allora la splendida musica della parola attesa eromperà finalmente attraverso la nebbia e riempirà ogni petto di entusiasmo¹¹⁵.

¹¹⁴ Cfr. C. Mackworth, *Vita cubista*, Milano, Rizzoli, 1964, pp. 75-76.

¹¹⁵ La Rédaction [R. Canudo, A Tudesq], *Notre banquet*, in "La Plume", a. XVII, 1 maggio 1905, pp. 387-388. Di seguito la citazione in lingua originale: "Il y a des moments dans la vie de tous, d'un individu

Richiamando alla memoria la conferenza sulla *Beauté moderne* tenuta nel 1901 da Eugène Montfort¹¹⁶, tra i principali protagonisti del naturismo, il testo esprime la condizione di provvisorietà e d'incertezza che segna il passaggio di secolo. Alla vigilia di un nuovo Rinascimento, si fa largo la coscienza di essere in un momento di transizione in cui i vecchi maestri sono abbandonati per l'arte nascente. Inquieti e in attesa che sboccino i valori di cui si sentono portatori, gli intellettuali più animosi, quasi a esorcizzare lo scompiglio del momento in cui vivono, traducono il proprio sentimento di messianica aspettativa in volenteroso ottimismo rispetto alla società che si prepara. Alla glorificazione del presente tipica dei primi moderni affiancano un sentimento eroico del futuro, intriso di utopia.

Se, infatti, la modernità si identifica con la passione per il presente, l'avanguardia presuppone la volontà di precorrerlo. Da questo senso di urgenza

aussi bien que d'un collectivité, où la vie semble s'arrêter, fiévreuse, étonnée, grosse de l'inconnu attendu avec impatience pour retrouver le chemin qui semble égaré dans le brouillard. C'est le moment où l'Habitude agonise et le torrent occulte ou révélé du Renouveau passe, sourdement implacable, sur ses domaines qui paraissaient intangibles. Des noms qu'on vénérât sont oubliés, des hommes et des œuvres qu'on invoquait à chaque instant apparaissent désormais insuffisants sinon insignifiants. On se révolte contre les maîtres, on tue les dieux. La vie s'arrête fiévreuse et étonnée. On sent que l'inconnu doit apporter une nouvelle quantité de vie, quelque parole nouvelle capable de créer une nouvelle beauté, pour franchir un nouveau chemin. Alors on attend avec impatience la parole inconnue, on la désire, on l'invoque. Tous les clichés du passé sont brisés, l'iconographie des maîtres et des dieux est dédaignée. Chez l'individu, ces moments qui représentent un tournant de rue dans la vie de l'esprit, amassent et disciplinent des forces, et l'individu se renouvelle, entre dans une autre période de son existence. Dans la vie collective, ces moments d'attente préparent les grands renouveaux des esprits ou des formes. Nous sommes dans un moment d'attente. Nous le sentons, nous le savons. Nous sommes inquiets, insatisfaits, blasés sur toutes les choses qu'on nous montre, car toute porte le cachet du passé que nous n'aimons plus, dont nous ne pouvons retenir que des parties, celles qui nous semblent les plus vitales, celles qui peuvent nous servir à vivre et à préparer l'avenir. Nous nous détachons de plus en plus de tout ce qui dans le passé était éphémère et est devenu officiel ou scolastique. Nous voulons un renouveau profond plus que formel des sociétés et des mythes, des arts, des philosophies, des sciences. Et comme nous sommes actifs dans notre grand désir, par notre travail, par nos rêves et par l'élan même de notre espoir, nous préparons inconsciemment l'avènement attendu, alors que la belle sonorité de la parole nouvelle déchirera tous les brouillards, et gonflera d'enthousiasme toutes les poitrines".

¹¹⁶ E. Montfort, *La Beauté moderne. Conférences du Collège d'Esthétique*, febbraio-giugno 1901, Paris, Éditions de "La Plume", 1902.

derivano due dimensioni contraddittorie e costitutive delle proposte primonovecentesche: la distruzione e la costruzione, la negazione e l’asserzione, l’insofferenza verso il passato e l’incondizionata fiducia nel futuro. Canudo incarna questa trepidazione. Sposa il proprio tempo gettando ponti arditi verso l’avvenire. Contro ogni posizione stantia, privilegia la via dell’esaltazione produttiva, del dinamismo estetico nel cui segno sorge la nuova civiltà. Con queste intenzioni, guida anche “La Plume”. Quantunque rinnovata, la rivista non ebbe, però, l’incontro sperato. Forse, come Soffici supporrà, perché riproponeva le idee di una “scuola” che aveva esaurito, oramai, la sua funzione¹¹⁷.

6.2.2 “Montjoie!”

Nel periodo “d’orgasmo e d’attesa” – scrisse icasticamente Giorgio de Chirico¹¹⁸ – che precede lo scoppio del primo conflitto mondiale, Canudo tenta più volte di proseguire la strada intrapresa con “La Plume”. Nel 1908 prepara la nascita di una rivista dal titolo “Le Zodiaque”, come indicato in una lettera inviata il 12 agosto 1908 ad Apollinaire, che vorrebbe suo collaboratore. Nel 1910, invece, progetta la “Revue d’art” contro l’anarchia “boulevardière”¹¹⁹. Ma bisogna attendere il 1912 perché metta in cantiere un progetto concreto e dai risultati importanti come “Montjoie!”. Un periodico dall’esistenza breve, due anni – 1913-1914 – e diciotto numeri, in cui *conciliare l’inconciliabile*.

Desiderio di pacificazione che si esprime ancora una volta, secondo una costante che contraddistingue tutta l’opera canadiana, su due registri: culturale e linguistico. Innanzitutto, quello culturale. Dinanzi ai contorsionismi avanguardisti, Canudo accoglie le voci più distanti provenienti da ogni parte della cultura, che sovente si intersecano o persino si elidono sotto il segno di una

¹¹⁷ Cfr. A. Soffici, *Il salto vitale* [1954], in *Opere*, vol. VII, *Autoritratto d’artista italiano nel quadro del suo tempo*, t. II, *Il salto vitale; Fine di un mondo*, cit., pp. 391-392.

¹¹⁸ G. de Chirico, *La mostra personale di Ardengo Soffici a Firenze*, in “Il Convegno”, a. I, n. 6, luglio 1920, p. 55-58.

¹¹⁹ Vi fa accenno in una lettera destinata a Ferdinand Gregh con timbro postale del 24 maggio 1910.

vita fugace e tormentata, ma fruttuosa. Lo fa, però, non per esperire temporanee infatuazioni, quanto per valutare le diverse pratiche e tutte ricondurle, con ciò che possono dire e dare, a un centro. Come ad affermare che l'autonomia di un pensiero risiede nella possibilità di riportare tutto, per vario e diverso che sia, a un'unità non monolitica, ma costitutivamente complessa e pluralistica. Cosicché anche l'originalità – valore cardine per le ricerche antipassatiste – finisce per derivare non dalla chiusura del sistema, bensì dalla capacità di sistematizzazione.

Tessere in un'unica tela gli impulsi culturali più recenti è, per “Montjoie!”, un imperativo e uno scopo. “Creando non una ‘rivista’, ma l'organo vivo delle più meritevoli energie artistiche, obbediamo al comando molto netto dell'Ora attuale, così torbida: DARE UNA DIREZIONE ALL'ÉLITE”, sentenza Canudo¹²⁰. “A tutti coloro che si ispirano a un alto ideale, nell'arte e nella vita, un ideale definito dall'ambizione della razza che vuole imporre al mondo un tipo essenziale di cultura, ‘Montjoie!’ offre, in puro eclettismo, una tribuna di affermazione e di discussione”¹²¹. Così si legge nel *Salut* inaugurale, il 10 febbraio 1913.

Accanto ai fautori dell'ordine e della tradizione, convivono sui fogli della gazzetta i protagonisti dell'avanguardia: Guillaume Apollinaire, André Salmon, Max Jacob, Blaise Cendrars, Albert Gleizes, Fernand Léger, Roger de La Fresnaye, Igor Stravinskij e Alfredo Casella, tra gli altri. “Scrittori, pittori, scultori, compositori, che, al di là di ogni diversità di spirito e di realizzazione, al di là di ogni raggruppamento, hanno in comune la loro volontà d'innovazione e il loro gusto del coraggio artistico indispensabile oggi più che mai”¹²². Uniti dal

¹²⁰ Montjoie! [R. Canudo], *Salut*, in “Montjoie!”, a. I, n. 1, 10 febbraio 1913, p. 1. Di seguito la citazione in lingua originale: “En créant non point une ‘revue’, mais l'organe très vivant des énergies artistiques les plus dignes, nous obéissons commandement très net de l'Heure présente, si trouble: DONNER UNE DIRECTION À L'ÉLITE”.

¹²¹ *Ibidem*. Di seguito la citazione in lingua originale: “À tous ceux qui s'inspirent d'un haut idéal, dans l'art et dans la vie, idéal défini par l'ambition de la race qui veut imposer au monde un type essentiel de culture, ‘Montjoie!’ offre, en pur éclectisme, une tribune d'affirmation et de discussion”.

¹²² Anon. [R. Canudo], *Les Lundis de “Montjoie!”*, in “Montjoie!”, a. II, n. 1-2, gennaio-febbraio 1914, p. 18. Di seguito la citazione in lingua originale: “écrivains, peintres, sculpteurs, compositeurs, qui, en

profondo desiderio di rivoluzione, sono loro i frequentatori dei “lundis artistiques du grenier Montjoie!”, organizzati dal direttore nel suo solaio di Montmartre¹²³.

Vi si dà settimanalmente appuntamento un’assemblea “très éclectique”, composta da “degli artisti provenienti dai gruppi più diversi insieme a delle personalità mondane interessate alle manifestazioni artistiche più avanzate”¹²⁴. Come ricorda Aniante, paradossalmente Canudo non perdeva occasione per creare, a ogni *dîner*, un nuovo movimento artistico animato dalla vocazione alla sintesi, la stessa da cui nacque il “cerebrismo”¹²⁵.

Desiderosa di essere bandiera dell’avanguardia, la rivista, dalla quarta uscita del secondo anno, si proclama dunque “Gazette d’Art Cérébriste”, poiché, come si è visto, “il Cerebrismo, secondo la sua stessa definizione, comprende e spiega tutta l’evoluzione artistica della nostra epoca, negli ultimi quarant’anni, nel senso più vasto di un’emozione estetica indissolubilmente cerebrale e sensuale, – contro tutto il sentimentalismo nell’arte e nella vita”¹²⁶.

Definizione che aveva reso “Montjoie!” compatibile con le ricerche cubiste, alle quali si affianca e consacra il proprio impegno, tanto da rendere necessaria la divulgazione di una dichiarazione in difesa della propria indipendenza di giudizio. Risposta richiesta e fornita in seguito alla pubblicazione del *Manifeste de l’Art Cérébriste*, prima sul “Figaro” del 9

dehors de toute diversité d’esprit e de réalisation, en dehors de tout groupement, ont de commun leur volonté d’innovation et leur goût du courage artistique indispensable aujourd’hui plus que jamais”.

¹²³ Cfr. F. Divoire, *Le Grenier de “Montjoie!”*. Documents pour l’histoire de la littérature, de la musique et des arts d’aujourd’hui et de demain, Paris, Éd. du Carnet critique, 1919.

¹²⁴ Anon., *Courrier. Les lettres. “Montjoie!”*, in “Paris-Journal”, 6 febbraio 1914, p. 3. Di seguito la citazione in lingua originale: “des artistes des groupes les plus diverses mêlés à des personnalités mondaines qui s’intéressent aux manifestations d’art les plus avancées”.

¹²⁵ Cfr. A. Aniante, *Canudo*, in “Il Popolo di Lombardia”, 2 ottobre 1924, p. 3.

¹²⁶ Montjoie! [R. Canudo], *Déclaration*, in “Montjoie!”, a. II, n. 4-5-6, aprile-maggio-giugno 1914, p. 2. Di seguito la citazione in lingua originale: “le Cérébrisme, selon sa définition même, comprend et explique toute évolution artistique de notre époque, depuis quarante ans, dans le sens le plus vaste d’une émotion esthétique indissolublement cérébrale et sensuelle, – contre tout sentimentalisme dans l’art et dans la vie”.

febbraio 1914 e poi su “Montjoie!”¹²⁷, così da fugare ogni curiosità sulle preferenze celate dietro alla formula dell’avanguardia canadiana. Sebbene la rivista sia il cuore dell’attività critica del poeta a supporto del cubismo, non è, di fatto, “l’organo di alcun gruppo”¹²⁸. È piuttosto “un’Orchestra il cui capo [...] è il capo di coloro che un capo non ce l’hanno e non lo vogliono”¹²⁹. “Nessun settarismo” la irretisce. Al contrario, “DIFFERENTI CLAN DELL’AVANGUARDIA si fondono in una polifonia ampia, ma nuova dell’anima artistica contemporanea” per attuare una politica di sapore imperialista: “la cultura francese affermata ovunque come dominatrice”¹³⁰.

Fabbrica collettiva di idee in anni cruciali per l’arte moderna, “Montjoie!” è pur sempre controllata con duttile fermezza dal suo fondatore, al punto da recarne l’impronta in qualsiasi scelta: da quelle materiali di natura tipografica a quelle ideologiche che ne dettano l’orientamento estetico. Come rammenta l’intestazione, in cui si menziona “la direction de Canudo” senza nominare alcun membro della redazione, la rivista è, a tutti gli effetti, il suo ritratto fedele. Fatto che non passa inosservato agli occhi della stampa. “Poème et Drame”, per esempio, accoglie tra le sei pubblicazioni annunciate prima della fine del 1912 “Montjoie!”, che “regge il gagliardetto del Canudismo integrale”¹³¹.

Creatura emblematicamente canadiana, essa porta in grembo il sogno di una associazione delle arti che il suo direttore da sempre promuove. Tra i suoi intenti iniziali e primari, oltre al raggruppamento delle “forze di un’intera

¹²⁷ R. Canudo, *L’Art Cérébriste*, in “Le Figaro”, s. III, a. LX, n. 40, 9 febbraio 1914, pp. 1-2 e R. Canudo, *Manifeste de l’Art Cérébriste*, in “Montjoie!”, a. II, n. 1-2, gennaio-febbraio 1914, p. 9.

¹²⁸ Montjoie! [R. Canudo], *Déclaration*, in “Montjoie!”, a. II, n. 4-5-6, aprile-maggio-giugno 1914, p. 2. Di seguito la citazione in lingua originale: “‘Montjoie!’ n’est l’organe d’aucun groupe”.

¹²⁹ *Ibidem*. Di seguito la citazione in lingua originale: “est un Orchestre dont le chef [...] est le chef de ceux qui n’en ont et n’en veulent pas”.

¹³⁰ *Ibidem*. Di seguito le citazioni in lingua originale: “‘Montjoie!’ est un orchestre que nul sectarisme n’asservit, un orchestre libre où tous les éléments: littéraires, plasticiens, musicaux, DES DIFFÉRENTS CLANS D’AVANT-GARDE, se fondent en une large, mais neuve polyphonie de l’âme artiste contemporaine. La culture française affirmée partout en dominatrice, voilà le formule de notre impérialisme artistique”.

¹³¹ Anon., *Des revues, des écoles*, in “Poème et Drame”, a. II, gennaio 1913, p. 62. Di seguito la citazione in lingua originale: “brandit le fanion du Canudisme intégral”.

generazione, con un eclettismo ben compreso”, vi è infatti l’aspirazione a proporre “un organo vivente di lotta e di affermazione, in cui tutte le arti, dalla musica, alla poesia e alla pittura, saranno rappresentate in un’assoluta eguaglianza”, proseguendo “le audaci tradizioni di azione delle riviste simboliste fiorite intorno al 1898”¹³².

Ed eccoci al secondo registro, linguistico. Un piano ardito che dal punto di vista realizzativo prende forma in dodici numeri per il 1913 e sei per il 1914, con una periodicità quindicinale tradita dopo l’ottavo numero in favore di una nuova norma: fascicoli speciali consacrati a eventi artistici rilevanti. Fascicoli che, con una di quelle metafore musicali a lui consone, Canudo definisce “brani sinfonici”¹³³. La volontà di organarsi intorno a un tema, d’altro canto, è profondamente radicata nella natura della rivista, che, fatto salvo i primi tre numeri soltanto, è imperniata di volta in volta sui vari Salons, in particolare degli Indépendants e d’Automne, sulla crisi del teatro francese, con ampliamento del dibattito a quello internazionale, sulla danza e sulle arti applicate, addentrandosi nei vari settori dell’estetica contemporanea¹³⁴.

Seppure incoraggiando la tendenza alla musicalizzazione di tutte le arti, fino a lambire i territori dell’astrazione, la rivista non si esime – va sottolineato – dal sostenere la sublimazione estetica del quotidiano. Pertanto, riserva un triplo numero all’*Etat Actuel des Arts Décoratifs*, in cui i diversi aspetti del soggetto sono ampiamente affrontati e, come nel caso di André Mare, Michail Larionov,

¹³² Anon., *Montjoie!*, in “Gil Blas”, 18 gennaio 1913, p. 5. Di seguito la citazione in lingua originale: “Une gazette d’avant-garde va paraître, bi-mensuelle et illustrée, qui se propose de grouper les forces vives de toute une génération, avec une éclectisme bien compris. Ce sera, di-on, un organe vivant de combat et d’affirmation, où tous les arts, de la musique, à la poésie et à la peinture, seront représentés dans une absolue égalité. ‘Montjoie!’ [...] veut reprendre les traditions hardie d’action des revues symbolistes fleuries autour de 1898”.

¹³³ Montjoie! [R. Canudo], *Déclaration*, in “Montjoie!”, a. II, n. 4-5-6, aprile-maggio-giugno 1914, p. 2. Di seguito la citazione in lingua originale: “morceaux symphoniques”.

¹³⁴ Per i titoli delle pubblicazioni tematiche, si rimanda a A.P. Mossetto Campra, “*Montjoie!*” ou la ronde de formes et des rythmes, cit., p. 30.

Roger de la Fresnaye e Raoul Dufy, anche dagli artisti stessi¹³⁵. In questa attenzione, si dimostra partecipe della temperie culturale del proprio tempo: sono in effetti gli anni del grande risveglio delle arti decorative in Francia, promosso dalla sezione di arti decorative al Salon d'Automne del 1912 e dal Salon des Arts Décoratifs nella primavera del 1914.

Che “Montjoie!” segua l’arte nel suo farsi, emerge durante i “lundis”, anch’essi tematici, organizzati a partire dal gennaio 1914. Una scelta coerente che rivela una propensione alla sintesi e alla sistematicità, cui Canudo è tutt’altro che estraneo, come comprova l’organizzazione architettonica della sua produzione letteraria: gusto per le trilogie e raggruppamenti di più opere sotto un unico titolo attribuito in via preliminare. Un bisogno di ordine quasi a compensare forse lo stile poco rigoroso, oggetto delle critiche di molti suoi contemporanei – quel “lirismo traboccante che purtroppo ha gonfiato i suoi scritti, le sue parole, finanche i suoi gesti”¹³⁶. In “Montjoie!” ritroviamo questa divergenza tra metodica pianificazione e risultati effettivi nell’elevato numero di refusi o nei frequenti imprevisti rispetto alle pubblicazioni annunciate: negligenze dovute alla condotta di vita e di lavoro del direttore in cui l’entusiasmo prevale sulla precisione.

Nel n. 11-12 del 1913, viene pubblicato un avviso inerente il primo ritardo nella consegna:

*Essendo il Salon d'Automne, per molti versi, e nonostante i suoi errori, una somma abbastanza significativa di movimento e di aspirazioni estetiche del momento, abbiamo atteso che l'appassionato disordine dei giorni dell'inaugurazione si fosse placato, per dedicargli il presente numero*¹³⁷.

¹³⁵ Cfr. Montjoie! [R. Canudo], *Déclaration*, in “Montjoie!”, a. II, n. 4-5-6, aprile-maggio-giugno 1914, p. 2.

¹³⁶ A. Séché, *Dans la mêlée littéraire*, Paris, Malfère, 1935, p. 174. Di seguito la citazione in lingua originale: “ce lyrisme débordant qui boursoufflait malheureusement ses écrits, ses paroles, jusqu’à ses gestes”.

¹³⁷ Montjoie! [R. Canudo], *Déclaration*, in “Montjoie!”, a. I, n. 11-12, novembre-dicembre 1913, p. 9. Di seguito la citazione in lingua originale: “Le Salon d'Automne étant, sous de multiples aspects, et malgré ses erreurs, une somme assez significative du mouvement et des aspirations esthétiques du moment, nous

La decisione di reiterare questo approccio e di farlo diventare una scelta di metodo esclusiva viene spiegata nell'ultimo numero:

‘MONTJOIE!’ non è una Rivista, né una Raccolta (forme morte), ma una Gazzetta d’Arte, vale a dire un organo vivente del divenire artistico contemporaneo. Così i suoi organizzatori hanno rinunciato a una data di pubblicazione fissa e bimestrale, in modo che solo il ritmo dei grandi eventi artistici della Villa Visage-du-Monde regoli e governi la composizione di ogni numero¹³⁸.

Appellandosi alle consuete immagini musicali, la direzione ascrive questo rallentamento nella pubblicazione alla volontà di un respiro cadenzato dal susseguirsi delle manifestazioni più significative nei vari campi della creazione. Così facendo, contribuirebbe a tracciare il corso dell’evoluzione unitaria delle arti: “‘Montjoie!’ non offre nulla all’analisi dei cercatori di gruppi e di categorie convenzionali. I suoi riflessi della letteratura, delle arti visive e della musica contemporanee si fondono, senza che si possa separarle, in un’unità vibrante e vivace, come tutti i timbri della medesima orchestra”¹³⁹.

Le teorie di Canudo sembrano perciò trovare in quest’opera collettiva il loro momento di piena verifica: la fusione delle arti, la riconquista della lira d’Orfeo, la composizione del conflitto fra ordine e avventura. Come scrive

avons attendu que le désordre passionné des jours d’inauguration fût apaisé, pour lui consacrer le présent numéro”. Siccome il Salon d’Automne ebbe luogo dal 15 novembre 1913 al 5 gennaio 1914, questo doppio numero, datato novembre-dicembre 1913, sarebbe dovuto uscire verso la fine dell’anno.

¹³⁸ Montjoie! [R. Canudo], *Déclaration*, in “Montjoie!”, a. II, n. 4-5-6, aprile-maggio-giugno 1914, p. 2. Di seguito la citazione in lingua originale: “‘MONTJOIE!’ n’est pas une Revue, ni un Recueil (formes mortes), mais une Gazette d’Art, c’est-à-dire un organe vivant du devenir artistique contemporain. Aussi ses organisateurs ont-ils renoncé à une date fixe et bi-mensuelle de parution, afin que seul le rythme des grands événements artistiques de la Ville Visage-du-Monde règle et régisse la composition de chaque numéro”.

¹³⁹ *Ibidem*. Di seguito la citazione in lingua originale: “‘Montjoie!’ n’offre rien à l’analyse des chercheurs de groupes et de catégories conventionnelles. Ses reflets de la littérature, des arts plastiques et de la musique contemporains, se fondent, sans qu’on puisse les séparer, en une unité vibrante et vivante, comme tous les timbres du même orchestre”.

Fernand Divoire: “‘Montjoie!’ [...] era un grido che aveva raggruppato in un’unica forza gli innovatori seri, quelli che erano convinti allo stesso tempo della necessità di fare la loro rivoluzione e di quella di fomentare la rivoluzione solo con cognizione di causa, per costruire, e non per il divertimento di demolire i vasi”¹⁴⁰. Se si pensa che queste parole risalgono al 1919, non è inverosimile cogliervi l’espressione di un dissenso rispetto alle infiltrazioni dadaiste che stavano attraversando Parigi dal 1916.

“Costruire”, issata come una bandiera sulla poetica della rivista, fu la parola d’ordine di tutta l’attività di Canudo. Avendo compreso soprattutto la necessità dell’artista di abbandonare l’angustia delle torri d’avorio per confondersi con il mondo e partecipare alla vita, egli diede dimostrazione delle sue spiccate qualità organizzative in diverse occasioni: dalle riunioni del lunedì a quella maestosa e incompiuta *Galerie des Écrivains, Peintres, Sculpteurs et Musiciens nouveaux (Encyclopédie de l’Art contemporain)*, considerata il “libro d’Oro di una generazione”¹⁴¹, ai preparativi per il *Théâtre Montjoie!* e per l’*Église de Musique*”. Grazie alla vivace intraprendenza del suo direttore, “Montjoie!” divenne all’inizio del 1914 “un organismo vivente di cui la rivista non era che uno dei mezzi di azione”¹⁴². L’ultimo, triplo, numero, datato aprile-maggio-giugno 1914, non lasciava certo intuire la brusca interruzione dell’attività a causa dell’imminenza della guerra.

Il 7 dicembre 1917, alla conferenza di apertura del primo dei tre *Festivals de Guerre* di “Montjoie!”, che ebbero luogo a Parigi nell’inverno del 1917-1918, Fernand Divoire affermò che l’entusiasmo della rivista e la sua volontà di incoraggiare gli sforzi artistici più avanzati, tuttavia, erano ancora vivi. A riprova

¹⁴⁰ F. Divoire, *Le Grenier de Montjoie! Documents pour l’histoire de la littérature, de la musique et des arts d’aujourd’hui et de demain*, cit., p. 13. Di seguito la citazione in lingua originale: “Il y avait d’abord ce tumulte; puis un principe d’union des arts et de sélection des artistes. ‘Montjoie!’ [...] était un cri qui avait groupé en une seule force les novateurs sérieux, ceux qui étaient convaincus à la fois de la nécessité de faire leur révolution et de celle de ne pousser la révolution qu’à bon escient, pour construire, et non pour l’amusement de démolir les potiches”.

¹⁴¹ *Ibidem*. Di seguito la citazione in lingua originale: “livre d’Or d’une génération”.

¹⁴² *Ivi*, p. 14. Di seguito la citazione in lingua originale: “un organisme vivant dont la revue n’était qu’un des moyens d’action”.

del fatto che, seppure lo sconvolgimento del conflitto mondiale avesse duramente colpito e disperso il gruppo di “Montjoie!”, non ne aveva intaccato lo spirito¹⁴³.

¹⁴³ Cfr. F. Divoire, *Le Grenier de Montjoie! Documents pour l'histoire de la littérature, de la musique et des arts d'aujourd'hui et de demain*, cit., pp. 15-16. Per il programma dei festival, si rinvia a A.P. Mossetto Campra, “*Montjoie!*” *ou la ronde de formes et des rythmes*, cit., pp. 48-51.

PARTE III

“*Une épître à l’Avenir*”

“ – Cosa scrivi?”, chiede il pittore a Trismat.

– Non lo so. Non ho mai saputo cosa avrei scritto un giorno. Ma, fin dalla mia infanzia, sapevo che sarebbe arrivato un giorno in cui avrei scritto... Eccolo. Ho aspettato vent’anni della mia vita... Cosa scriverò? Una Lettera al Futuro forse!”¹.

Ci piace poter pensare di aver ricevuto quella lettera, al pari di chi prima di noi, ricevendola, ha risposto. Una lettera profetica quanto alle arti e alla possibilità delle loro commistioni. Senza mai recintare i propri interessi nello spazio chiuso di una singola disciplina, anzi muovendosi con disinvoltura da una all’altra, Canudo anela a una visione d’insieme capace di mettere a sistema la molteplicità delle arti. Tale indagine, intermediale e totalizzante, riformula motivi provenienti dalla tradizione idealistico-romantica, imbevuta di spiritualismo. Dalla lezione di Schopenhauer al wagneriano *Gesamtkunstwerk*, sono queste le principali sementi che preparano il terreno per la teorizzazione della musicalizzazione di tutte le arti e per la “scoperta” teorica del cinema, favorita dall’attrazione per la pervasività del ritmo. Se nella prima proposta è evidente l’attenzione ai procedimenti tecnici delle singole arti in movimento verso l’astrazione, tra autonomia espressiva, agonismo e tensione

¹ R. Canudo, *Les Transplantés. La Ville-Visage du Monde*, cit., p. 101. Di seguito la citazione in lingua originale:

“ – Qu’écrivez-vous?

– Je ne sais pas. Je n’ai jamais su ce que j’écrirais un jour. Mais dès mon enfance, je savais qu’un jour viendrait, où j’écrirais... Le voici. Je l’ai attendu pendant vingt ans de mon existence... Que vais-je écrire? Une Epître à l’Avenir peut-être!”

all'autoreferenzialità, nella seconda il discorso sulla specificità dei linguaggi persiste, ma il cinema indica loro la modalità di una amichevole collaborazione.

Nel 1906, però, in concomitanza con le prime nutrite riflessioni di Canudo intorno alla superiorità astrattiva della musica e all'aspirazione a un'*arte totale* che sia espressione della modernità, si assiste all'emersione di una nuova esigenza: "È necessario sempre che [...] in ogni genere di arte frema la volontà di invadere gli altri generi", che ciascuno contenga "allo stato di desiderio esasperato una tendenza verso gli altri"². Due anni dopo lo scrittore proclama la morte dei generi. Un'idea di una visionarietà assoluta, quella dello smarrimento identitario dei linguaggi, con la quale egli si situa agli albori di una riflessione oggi matura.

La sua trattazione estetica manifesta una fisionomia speculativa complessa, che si pone al crocevia di istanze e linee di ricerca differenti, talora persino contraddittorie. L'interesse di uno studio risiede, dunque, oltre che nell'opportunità di tessere insieme i fili di un comune sentire tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo, nella necessità di colmare un'assenza nelle bibliografie consacrate alla riflessione sulla natura e sulla connessione organica delle arti. Lungi dal volersi sovrapporre alla già ampia disponibilità di approfondimenti dedicati alla sua critica cinematografica, l'obiettivo è quello di imbastire dei modelli di analisi che permettano di estendere la portata del suo pensiero, passando al setaccio gli scritti dedicati al rapporto tra le arti e soffermandosi su alcuni lineamenti teorici destinati all'indicazione di una prospettiva di ricerca futura. Ricostruire i nessi di questa avventura creativa, vuol dire, quindi, in ultima analisi, seguire gli sviluppi della ricerca di una *liaison* tra le arti, ma anche – e soprattutto – sottolineare come negli anni immediatamente precedenti la prima guerra mondiale fosse già scritto il destino intermediale dell'arte del ventesimo secolo.

² R. Canudo, *Henri de Régnier*, in "La Nuova Parola", a. V, n. 5, maggio 1906, p. 304.

Capitolo 7

La religione dell'avvenire

Quando nel febbraio del 1914 Canudo pubblica il *Manifeste de l'art cérébriste* Henri-Martin Barzun lo accusa di aver presentato sotto mentite spoglie la “révolution polyrythmique moderne de tous les arts”¹ annunciata dalla sua rivista “Poème et drame” più di un anno addietro. Ma l'idea della musicalizzazione delle arti sorregge fin dal principio il suo disegno estetico. Lo dimostrano i cinque saggi che, fra il 1904 e il 1905, compongono il *Traité de métaphisique contemporaine* intitolato *Les Métamorphoses*.

“Uomo musicale, in effetti, essenzialmente, organicamente musicale”², in una lettera del 18 novembre 1919 delinea un quadro esaustivo della propria opera organata intorno alla musica³. Vi afferma, poi, che la tendenza generale, sin dagli esordi,

è quella di una filosofia – metafisica, psicologica ed estetica – della *collettività*. Essa si applica alle opere d'immaginazione così come a quelle di esegesi. Ed è essenzialmente ispirata dalla stessa teoria della Musica applicata alla spiegazione delle formazioni e degli sviluppi sociali⁴.

¹ Anon., *Dans les revues*, in “Poème et Drame”, gennaio-marzo 1914, p. 71.

² J. Bellas, *L'Impériale Musique d'Orphée-Canudo*, in AA.VV., *Canudo*, cit., p. 42. Di seguito la citazione in lingua originale: “Homme musical, en effet, essentiellement, organiquement musical”.

³ La lettera, riprodotta in M. Décaudin, *En guise de préface, une lettre de Canudo*, in AA.VV., *Canudo*, cit., pp. 10-14, compare in traduzione italiana in F. Matarrese, *Omaggio a Canudo nel centenario della nascita 1877-1977*, cit., pp. 133-135. Vi afferma precisamente che tutta la sua opera “è dominata unicamente dalla musica. [...] ‘Non si potrebbe spiegare tutta la vita senza un Trattato di Musica a portata di mano’” (p. 133).

⁴ R. Canudo, lettera a Florian-Parmentier del 18 novembre 1919, in F. Matarrese, *Omaggio a Canudo nel centenario della nascita 1877-1977*, cit., p. 133.

Il destinatario della missiva è il poeta e critico letterario Florian-Parmentier che ha avuto sempre, per lui, un occhio di riguardo. Tanto da arrivare ad annunciare, nel 1922, un'antologia di scritti canudiani per la "Collection des petits chefs-d'œuvre contemporains", da lui curata. Ma i propositi non corrisponderanno ai fatti. Solo il primo numero della collana, dedicato a Pierre Mille, vedrà la luce⁵.

Già nel 1914, tuttavia, Florian-Parmentier aveva assegnato a Canudo un posto di rilievo nella sua *Histoire contemporaine des lettres françaises de 1885 à 1914*, includendolo tra i rappresentanti più importanti e autorevoli dell'unanimità⁶. Degne di nota erano ritenute le sue ricerche di "una sinfonia universale" sfociate nei tre romanzi *La Ville sans chef* (1910), *Les Libérés. Mémoires d'un alieniste* (1911) e *Les Transplantés. La Ville-visage du monde* (1913). Appartenenti al ciclo *Les Romans des Foules Nouvelles*, erano definiti gli strumenti di "un'orchestra tempestosa"⁷. A dirigerla, il "fondatore di una religione musicale"⁸.

⁵ La notizia è riportata da Giovanni Dotoli a p. 219, n. 973, della sua *Bibliografia critica di Ricciotto Canudo*, cit.

⁶ E. Florian-Parmentier, *Histoire contemporaine des lettres françaises de 1885 à 1914*, cit. Per Canudo si rimanda alle pp. 200, 313-316, 415, 454-455, 514, 563, 647. Già Jules Romains, nell'articolo *L'Unanimité et Paul Adam*, in "Revue littéraire de Paris et de Champagne", cit., pp. 277-285, aveva riconosciuto delle affinità sostanziali tra le sue tesi unanimiste e quelle esposte dal "nietzschéen Canudo" nel saggio *Episynthèse des Musées*, in "La Rénovation esthétique", aprile 1906, pp. 283-288.

⁷ Nel 1910, al momento della pubblicazione de *La Ville sans Chef*, Canudo annuncia un ciclo di quattro romanzi raccolti sotto il titolo *Les Romans des Foules Nouvelles*. Di essi, *La Ville Pauvre* e *La Ville de Luxe* non verranno pubblicati. Vi entreranno a far parte *Les Libérés. Mémoires d'un alieniste* e *Les Transplantés. La Ville Visage-du-Monde*. Nel 1922 sarà introdotto anche *L'Autre Aile. Synthèse romanesque de la vie et de la mort ailées* (Paris, Fasquelle), uscito nel 1924 in un'altra versione – *L'Autre Aile. Roman visuel suivi de roman original* – utilizzata per l'omonima riduzione cinematografica diretta da Henri Andréani. Rientrano sotto questa dicitura anche i tre volumi appartenenti a *Les grands romans cinéma. La Roue d'après le film d'Abel Gance* (Paris, Éditions J. Ferenczi et fils, 1923) e i due romanzi postumi *Croisée ouvertes sur l'Âme et sur la Chair* (Paris, Éditions J. Ferenczi et fils, 1924) e *L'Escalier des Sept Femmes* (Paris, Éditions J. Ferenczi et fils, 1925).

⁸ E. Florian-Parmentier, *Histoire contemporaine des lettres françaises de 1885 à 1914*, cit., p. 454. Di seguito le citazioni in lingua originale: "*La Ville sans Chef, Les Libérés* et surtout *Les Transplantés*

L'appellativo con cui Canudo è citato se l'era meritato qualche anno prima attraverso la pubblicazione dell'*Essai sur la musique comme religion de l'avenir*, uscito a più riprese su "La Renaissance contemporaine" tra il 25 novembre 1911 e il 10 febbraio 1912 e successivamente tradotto in inglese⁹. Ma la musica ricopre un ruolo centrale già in alcuni scritti precedenti, primi fra tutti i due volumi dell'*Essai de déterminisme métaphysique: Le Livre de la Genèse. La IX^e Symphonie de Beethoven* del 1905 e *Le Livre de l'Évolution. L'Homme (Psychologie musicale des Civilisations)* del 1907¹⁰.

forment un orchestre tempétueux"; "De M. Ricciotto Canudo, fondateur d'une religion de la musique, il faut signaler les recherches d'une symphonie universelle".

⁹ Cfr. R. Canudo, *Essai sur la musique comme religion de l'avenir. Lettres aux "Fidèles de Musique"*, in "La Renaissance contemporaine", a. V, n. 22, 25 novembre 1911, pp. 1361-1366; n. 23, 10 dicembre 1911, pp. 1419-1427; n. 24, 25 dicembre 1911, pp. 1482-1490; a. VI, n. 1, 10 gennaio 1912, pp. 14-20; n. 2, 24 gennaio 1912, pp. 77-81; n. 3, 10 febbraio 1912, pp. 163-167. Il saggio *Music as a Religion of the Future* consacra la stima di d'Annunzio nei confronti del Canudo, che da allora si lega al poeta di devota amicizia.

¹⁰ Primo volume dell'*Essai de déterminisme métaphysique: Le Livre de la Genèse. La IX^e Symphonie de Beethoven (Vision Exégétique, suivie de Thèmes, Motifs et Rythmes musicaux extraits de la Partition)*, Paris, Éditions de La Plume, 1905. Secondo volume: *Le Livre de l'Évolution. L'Homme (Psychologie musicale des Civilisations)*, Paris, E. Sansot & C^{ie}, 1907. In merito alla datazione di quest'ultimo, è opportuno chiarire il motivo per il quale sulla copertina è riportato "1908", mentre sul frontespizio interno "1907". Come segnalato da Giovanni Dotoli a p. 108 della sua *Bibliografia critica di Ricciotto Canudo*, cit., nell'estratto canadiano *Le Drame musical contemporain* uscito sul "Mercure musical" il 15 gennaio 1908, si legge che il libro "paraîtra en librairie le 25 janvier". Se ne deduce che fu stampato alla fine del 1907 e distribuito soltanto all'inizio del 1908. Tuttavia, ha precisato Germana Orlandi Cerenza – si veda *Anarchia e unanimismo nel romanzo di Ricciotto Canudo*, in AA.VV., *Canudo*, cit., nota n. 4, p. 90 – che la composizione deve essere fatta risalire al 1906, come risulta a p. 11 dell'*Avant-propos* e dalla dedica. Secondo il piano editoriale presentato in apertura a *L'Homme*, inoltre, l'*Essai* avrebbe dovuto comprendere un terzo volume dal titolo *Le Livre de la Démonstration. La Morale dans la Nature. Épisynthèse*, indicato come "quasi finito" in una lettera a Papini nell'agosto del 1905 e annunciato nella sezione *Du même auteur* in *La Ville sans Chef*, Paris, Ed. du "Monde illustré", 1910; *Les Libérés. Mémoires d'un aliéliste*, Paris, Fasquelle, 1911; *Les Transplantés. La Ville-Visage du Monde*, Paris, Fasquelle, 1913. Per ulteriori informazioni in merito alla mancata pubblicazione del volume, si rimanda a p. 215, n. 947, della sopracitata bibliografia.

Dedicati entrambi a Beethoven – che Canudo celebra “Genio sintetico delle Arti”¹¹ e “Maestro della mia Filosofia”¹² –, il primo è una sistemazione di carattere cosmogonico del proprio credo estetico, “una sorta di Dramma musicale degli inizi”¹³. È l’autore stesso a definirlo “una visione personale della creazione dei mondi fino all’avvento dell’Uomo” fondata sul movimento stesso della sinfonia¹⁴. Il secondo ne è la diretta continuazione. L’essere umano viene ritratto alle prese con la fatalità del proprio cammino, “a partire dalle grandi epoche *architettoniche* delle origini, fino all’epoca sottile, profonda, vasta, e puramente *musicale*, di domani”¹⁵. Afferma, a riguardo, Michel Décaudin – confermando l’opinione di Florian-Parmentier – che

questa ricerca di una sinfonia universale raggiunge certi punti di vista del gruppo dell’Abbaye e dell’unanimismo: una visione sintetica dei destini dell’uomo e del mondo, il senso delle emozioni collettive, l’intuizione di forme nuove del sacro che si ispira a un paganesimo antropocentrico¹⁶.

A essere messa in forma è l’ambizione di scrivere la storia dell’umanità “non attraverso i grandi fatti storici, ma attraverso le *grandi conquiste musicali*”¹⁷. L’origine della danza, la nascita della tragedia, i Misteri cristiani, il melodramma, la sinfonia, il dramma musicale: sono queste le tappe di una

¹¹ R. Canudo, *Le Livre de la Genèse. La IX^e Symphonie de Beethoven (Vision Exégétique, suivie de Thèmes, Motifs et Rythmes musicaux extraits de la Partition)*, cit., p. XXI. Di seguito la citazione in lingua originale: “Génie synthétique des Arts”.

¹² R. Canudo, lettera a Florian-Parmentier del 18 novembre 1919, in F. Matarrese, *Omaggio a Canudo nel centenario della nascita 1877-1977*, cit., p. 133.

¹³ J. Bellas, *L’Impériale Musique d’Orphée-Canudo*, in AA.VV., *Canudo*, cit., p. 49. Di seguito la citazione in lingua originale: “une sorte de Drame musical des commencements”.

¹⁴ R. Canudo, lettera a Florian-Parmentier del 18 novembre 1919, in F. Matarrese, *Omaggio a Canudo nel centenario della nascita 1877-1977*, cit., p. 133.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*, citato in R. Canudo, *L’officina delle immagini*, a cura di M. Verdone, cit., nota n. 1, p. 37.

¹⁷ R. Canudo, lettera a Florian-Parmentier del 18 novembre 1919, in F. Matarrese, *Omaggio a Canudo nel centenario della nascita 1877-1977*, cit., p. 133.

concezione severamente determinista animata da frequenti digressioni che immettono nel tessuto “filosofico ed estetico”¹⁸ umori ed esperienze dell’autore, i suoi entusiasmi per i musicisti prediletti – Palestrina, Monteverdi, Bach, Beethoven, Wagner, Debussy, Strauss, Dukas –, la frequentazione dei circoli letterari e artistici del tempo, l’adesione ai movimenti d’avanguardia e, al tempo stesso, tutto l’entusiasmo giovanile e mediterraneo di cui era dotato.

Tra le pagine si dispiegano la “visione musicale dell’Universo e il ritmo evolutivo dell’Uomo”¹⁹, scanditi dalla presenza sempre più imperante della musica – “Paradigme des Harmonies” e, proprio per questo, “Paradigme de toute la Vie”²⁰. Partendo dalla constatazione che la musica è essenzialmente “uranique”, ossia “*espressione* di uno spirito primordiale e unificatore”, Canudo individua in essa la facoltà primaria dell’essere e delle armonie cosmiche²¹. Ancora una volta torna a manifestarsi la sua vicinanza “al sogno simbolista di una spiegazione orfica dell’universo”²². Annoverato da Soffici tra gli “esoterici orientaleggianti infatuati di buddismo, di spiritismo e di musica wagneriana” per via delle sue “elucubrazioni tra speculative e liriche, distese, anzi diffuse, in un linguaggio trascendentale, fiorito, tumido e nebuloso ad un tempo”, l’autore lascia trapelare l’influenza “del Nietzsche dell’*Origine della Tragedia*, di Jules Bois, di Schuré dei *Grand Initiés*, di Paul Adam, del Sâr Péladan”²³.

Senza dunque sottovalutare il contributo della cultura *fin de siècle* alle sue tesi estetico-musicali, va altresì riconosciuto il fascino su di esse esercitato dal pensiero romantico. Sulla scorta del vitalismo evolucionista divulgato dalle filosofie dell’irrazionale a lui contemporanee, Canudo affronta la teoria del primato estetico della musica, tipica del diciannovesimo secolo – da lui ritenuto,

¹⁸ “Livre de Philosophie et d’Esthétique” lo definisce Canudo in *Le Livre de l’Évolution. L’Homme (Psychologie musicale des Civilisations)*, cit., p. 10.

¹⁹ F. Matarrese, *Omaggio a Canudo nel centenario della nascita 1877-1977*, cit., p. 133.

²⁰ R. Canudo, *Le Livre de l’Évolution. L’Homme (Psychologie musicale des Civilisations)*, cit., p. 267.

²¹ Ivi, p. 151. Di seguito la citazione in lingua originale: “La Musique [...] est essentiellement uranique, c’est-à-dire elle est l’*expression* d’un esprit primordial et unificateur”.

²² M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*, cit., in R. Canudo, *L’officina delle immagini*, a cura di M. Verdone, cit., nota n. 1, p. 37.

²³ A. Soffici, *Il salto vitale*, riportato in M. Richter, *La formazione francese di Ardengo Soffici*, cit., p. 41.

“in tutti i domini della mente, il vero secolo del Rinascimento francese”²⁴. Difatti, è solamente in epoca romantica che la musica detronizza la poesia e si impone come modello ideale di espressione: all’*ut pictura poësis* si sostituisce l’*ut pictura musica*, come recita il titolo di un articolo apparso nel 1859 sul primo numero della “Gazette des Beaux-Arts”²⁵.

Linguaggio pulviscolare, la musica, attraverso l’Ottocento e durante il secolo successivo, ha suscitato indubbiamente un interesse particolare. Forse perché è incorporea e impalpabile – pura forma senza materia²⁶ – o forse perché pare pervadere l’animo direttamente, senza l’ausilio della ragione, riproducendo più da presso delle altre arti il dinamismo, il movimento, i ritmi e l’imprevedibilità della vita. Sta di fatto che a lungo fu offerta alle altre arti come modello, finendo per rappresentare una fonte vitale d’innovazione. “Da qualche secolo, la musica si è affermata come l’arte suprema, in continua e sempre sorprendente evoluzione; da circa un secolo i filosofi hanno riconosciuto il suo potere ideologico e la sua supremazia in tutto il dinamismo spirituale del mondo”, osserva Canudo nel 1910 nella sua rubrica *Lettres italiennes* sul “Mercure de France”²⁷. Tra i libri recensiti in questa occasione, notevole spazio è dedicato a *La vita musicale dello spirito. La musica, le arti e il dramma*, che reca la firma di Fausto Torrefranca²⁸. Nell’ampia opera ancora giovanile, uscita lo

²⁴ R. Canudo, *Manifeste de l’art cérébriste*, in “Montjoie!”, a. II, n. 1-2, gennaio-febbraio 1914, p. 9. Di seguito la citazione in lingua originale: “Le XIXe siècle fut, dans tous les domaines de l’esprit, le véritable siècle de la Renaissance française”.

²⁵ L. Viardot, *Ut pictura musica*, in “Gazette des Beaux-Arts”, gennaio 1859, pp. 19-29. Il testo è stato segnalato da Pierre Junod in *Contrepoints. Dialogues entre musique et peinture*, Genève, Contrechamps, 2006, p. 33.

²⁶ “La dignità dell’arte appare forse nella sua forma più eminente nella musica, poiché non ha materia di cui si debba tener conto”, diceva Goethe (*Massime e riflessioni*, a cura di S. Seidel, introduzione di P. Chiarini, Roma-Napoli, Theoria, 1983, n. 486, p. 138).

²⁷ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in “Mercure de France”, a. LXXXVI, 16 agosto 1910, p. 730. Di seguito la citazione in lingua originale: “Depuis quelques siècles, la Musique s’est affirmée comme l’art suprême, en continuelle et toujours étonnante évolution; depuis un siècle environ les philosophes en reconnaissent la puissance idéologique et sa suprématie dans tout le dynamisme spirituel du monde”.

²⁸ Fausto Acanfora Sansone dei duchi di Porta e Torrefranca (Monteleone Calabro, oggi Vibo Valentia, 1 febbraio 1883 - Roma, 26 novembre 1955). Storico della musica. Collaboratore de “Il Marzocco”, de “La

stesso anno presso la casa editrice torinese dei Fratelli Bocca, lo studioso italiano è il primo a esprimersi in opposizione alla musicologia positivista imperante oltralpe nella prima metà del Novecento. Si interroga anzitutto sul ruolo rivestito dalla musica nella vita totale dello spirito. E la risposta che fornisce, fin dall'introduzione, è che essa costituisce "l'attività germinale"²⁹ "di tutta l'architettura estetica in cui sono rappresentate le fantasie millenarie ed eterne dell'opera spirituale"³⁰. Al punto che

ogni artista deve essere considerato anzitutto come musicista; anzi l'uomo, in ogni sua attività spirituale e nella sua più alta espressione umana, va considerato come un musicista: un ricercatore e creatore di armonie, di collegamenti musicali sempre più ricchi e complessi, delle sue attività spirituali³¹.

Collaboratore de "La Voce", Torre Franca risente della lettura dell'*Estetica* (1902) crociana, il cui influsso sugli intellettuali vicini alla rivista fiorentina fu significativo³². Insieme a Croce riconosce, infatti, il carattere conoscitivo dell'esperienza estetica, ma dissente rispetto alla radicale negazione della

Voce", de "Il Resto del Carlino". Bibliotecario del conservatorio di Napoli (1915-1923), poi di quello di Milano (1924); professore di storia della musica (dal 1939) a Firenze. Pubblicò un gran numero di studi dedicati specialmente al Settecento italiano che hanno riportato alla luce una ricca fioritura di composizioni, per lo più quartettistiche e clavicembalistiche, di grande valore. Tra le opere principali si ricordano *La vita musicale dello spirito* (1910); *Le origini italiane del Romanticismo musicale. I primitivi della sonata moderna* (1930); *Il segreto del Quattrocento. Musiche ariose e poesia popolare* (1939); *Avviamento alla storia del quartetto* (post., 1966). Fu, insieme al critico Giannotto Bastianelli, tra i protagonisti più autorevoli di quel gruppo eterogeneo composto dai musicisti Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero e Alfredo Casella che Massimo Mila etichettò "Generazione dell'80".

²⁹ F. Torre Franca, *La vita musicale dello spirito. La musica, le arti e il dramma*, Torino, Bocca, 1910, p. XXIII.

³⁰ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in "Mercure de France", a. LXXXVI, 16 agosto 1910, p. 730. Di seguito la citazione in lingua originale: "Il met la musique à la base de toute l'architecture esthétique où sont représentés les fantômes millénaires éternels de l'œuvre spirituel".

³¹ F. Torre Franca, *La vita musicale dello spirito. La musica, le arti e il dramma*, cit., p. 135.

³² Cfr. B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1902.

partizione delle arti. Sebbene l'arte tutta si identifichi con la forma intuitiva della conoscenza, distinta dall'approccio logico proprio della scienza e della filosofia, tra le arti e la musica esisterebbe una differenza sostanziale, poiché “tutte le arti partono dalla condizione di musica per adattarsi all'esperienza esteriore e però nessuna espressione artistica può avere la germinale e astrattiva ‘globalità’ intensiva che ha la Musica”³³. Bisogna dunque ammettere la “precedenza spirituale” della musica, ossia la sua “egemonia e [...] germinalità” rispetto alle altre arti³⁴.

Come riporta Canudo nella sua recensione, condividendo il tono spiritualistico e misticheggiante, “la musica sarebbe la pura intuizione dell'armonia; le altre arti sarebbero l'intuizione manifestata in immagine”³⁵. L'attività artistica si suddividerebbe così in una doppia forma, concisamente commentata da Enrico Fubini: la prima “astrattiva, musicale, cioè anteriore a qualsiasi esperienza esterna, pura aspirazione verso l'intima vita dell'essere”; la seconda “concretiva, figurativa, cioè legata al mondo esterno, alle sensazioni, aspirazione alle relazioni tra le cose e lo spirito”³⁶. La pretesa superiorità della musica sarebbe allora data dall'essere essa un'espressione artistica indipendente da condizionamenti materiali e, in quanto tale, solo mezzo di conoscenza profonda dello spirito, spiracolo aperto sulla vita interiore.

L'illuminante congruenza tra la produzione teorica di Canudo e l'estetica musicale formulata da Torre Franca – a cui in questa sede si è dedicato un preliminare accenno – è rimasta finora inesplorata. Dal censimento della bibliografia canudiana risulta che il musicologo calabrese sia nominato soltanto una volta, solo nella citata recensione. Si tratta, tuttavia, di un'intesa dottrinale che rivela le coordinate culturali entro cui il *Barisien* si muove.

³³ F. Torre Franca, *La vita musicale dello spirito. La musica, le arti e il dramma*, cit., p. XXV.

³⁴ Ivi, p. 17.

³⁵ R. Canudo, *Lettres italiennes*, in “Mercure de France”, a. LXXXVI, 16 agosto 1910, p. 730. Di seguito la citazione in lingua originale: “La musique serait l'intuition pure de l'harmonie; les autres arts seraient l'intuition manifestée en image”.

³⁶ E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1987, p. 253.

È certo, innanzitutto, il debito da lui analogamente contratto con Schopenhauer, autore forse della più compiuta sistemazione filosofica della musica secondo gli ideali romantici. *L'Homme* echeggia celebri passi de *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819), di cui traspare la conoscenza diretta e meditata. Il riferimento al filosofo è, peraltro, dichiarato in esergo, dove figura un suo asserto, seppure di origine leibnitziana: “Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi”³⁷.

La supremazia della musica viene promossa in particolare nel terzo libro dell'opera schopenhaueriana, *Il mondo come rappresentazione*, in cui la teoria delle idee platoniche, esibita come teoria ontologica, funge da base all'elaborazione di una teoria estetica. Dopo aver dichiarato l'unità delle arti – “lo scopo di tutte le arti è solo uno, la rappresentazione delle idee”³⁸ – anche Schopenhauer si lascia sedurre dalle gerarchie, che appagano evidentemente “un bisogno insopprimibile dell'uomo”, poiché “in tutti i settori rispuntano e vengono ripristinate sempre di nuovo subito dopo che sono state fatte chiare le ragioni della loro inadeguatezza, infondatezza, inopportunità o impossibilità, come appunto in questo campo”³⁹. Mentre le arti in generale consentono la contemplazione pura e disinteressata delle idee – il primo grado di oggettivazione della volontà, kantianamente intesa come il principio noumenico –, la musica è immagine della volontà stessa ed esprime, in un linguaggio massimamente universale, “l'‘in sé’ del mondo”⁴⁰. Perciò quelle “parlano solo dell'ombra”, questa invece “dell'essenza”⁴¹. Secondo questa interpretazione del vincolo platonico tra ombra ed essenza, la musica libera dall'imitazione, dal momento che, “andando oltre le idee, è anche del tutto indipendente dal mondo

³⁷ Dal latino, “la musica è un esercizio occulto di metafisica dell'animo che non sa di filosofare”. Afferma Schopenhauer – *Il mondo come volontà e rappresentazione*, vol. I, a cura di S. Giammetta, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2002, p. 486 – che la musica è più di un “exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerari animi, quale Leibnitz la dichiarò”.

³⁸ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, vol. I, cit., p. 480.

³⁹ S. Giammetta, *Il mondo di Schopenhauer. Verità ed errori*, in A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, vol. I, cit., p. 65.

⁴⁰ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, vol. I, cit., p. 498.

⁴¹ Ivi, pp. 486-487.

fenomenico”⁴². Librandosi sulle sue ali, l’artista sembra sfuggire alle costrizioni riproduttive della mimesi e approdare a una visione intensamente e autenticamente originaria.

Facendo propri gli assunti dell’estetica schopenhaueriana, nell’*Essai sur la musique comme religion de l’avenir*, Canudo afferma che la musica è “la sola arte libera dai vincoli della precisione formale, l’unica che non imita la natura, ma che la evoca, non la rappresenta, ma la esprime”⁴³. In tal senso, grazie alla sua natura eterea e temporale, è l’espressione viva del cerebrismo, che di lì a un anno acquisterà rilevanza pubblica con l’uscita del manifesto. Contro l’idolatria del tecnicismo, lo scrittore promuove la musica quale testimonianza di un’autenticità espressiva che anche le altre arti, attraverso movimenti di rottura, di denuncia, di proiezione dirompente nel futuro, ricercano. Ai linguaggi che impongono alla mente forme precise, al sentimento emozioni determinate, egli contrappone il potere di astrazione della musica, consacrata arte *par excellence* in virtù della sua sovrana indipendenza dal mondo del visibile.

7.1 La musicalizzazione delle arti

In questa *querelle* tra la determinatezza di un’immagine espressa visivamente o verbalmente e l’indefinitezza semantica propria della musica trova spazio la teorizzazione della musicalità insita in ogni arte. Si tratta di riconoscere l’influenza esercitata dalle leggi musicali sulle altre arti, che, sempre più distanti da contingenze rappresentative e narrative, avvertono il “bisogno di trasmettere

⁴² A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, vol. 1, a cura di S. Giammetta, cit., pp. 486-487.

⁴³ R. Canudo, *Essai sur la musique comme religion de l’avenir. Lettres aux “fidèles de musique”*, in “La Renaissance contemporaine”, a. VI, n. 3, 10 febbraio 1912, p. 166. Di seguito la citazione in lingua originale: “La musique, le seul art libéré des contraintes de la précision formelle, le seul qui n’imite pas la nature, mais qui l’évoque, ne la représente pas, mais l’exprime”.

le più grandi emozioni della vita usando il più universale dei linguaggi²⁴⁴, nel tentativo di oltrepassare l'esperienza del limite e dell'impossibilità di dar forma a ciò che si sottrae alla descrizione. È tra il 1912 e il 1913, nel momento di maggior consapevolezza della qualificazione in senso non figurativo o astratto delle ricerche di molti artisti operanti su un terreno comune, che la pittura proverà a cogliere l'invito della musica a un affrancamento dalla rappresentazione esteriore.

Canudo asseconda tempestivamente, e anzi anticipa, questa corrente di pensiero che, volendo sottrarre la pittura alla sua funzione mimetica, prepara l'avvento dell'astrazione. A più riprese, affina, arricchisce e illustra la sua posizione nei confronti della musica, arrivando a sostenere nel 1921, in un articolo dall'eloquente titolo *La Convergence musicale de tous les arts*, che “il carattere essenziale dell'Arte moderna risiede nella sua aspirazione allo ‘stato musicale’. Vuole, sempre di più, come la musica, ‘suggerire’ senza definire²⁴⁵. L'arte, scevra dall'imperativo di imitare la realtà, si farà rivelazione musicale – “l'indefini pour exprimer l'infini”, annuncia fiducioso.

Nel primo quarto del secolo breve, macchinismo e scienza conducono l'uomo all'esaltazione della velocità. Nell'arte si eleva a nuovo mito il dinamismo, che condensa spazio e tempo, come nel neonato cinema. In scrittori, pittori, scultori, architetti, musicisti e cineasti ben presto si insinua la coscienza della simultaneità e quindi del sincretismo sostanziale della creazione artistica. L'accentuazione del dinamismo nella vita quotidiana e nei suoi riverberi artistici sono per Canudo i segni evidenti di una musicalizzazione della cultura, riconosciuta come uno dei più importanti fenomeni dell'esperienza estetica

⁴⁴ R. Canudo, *La Convergence musicale de tous les arts*, in “Le Courrier musical”, cit., p. 123. Di seguito la citazione in lingua originale: “besoin de transmettre les émotions les plus larges de la vie à l'aide du plus universel des langages, celui qui suggère sans définir, qui seul peut imposer à des collectivités diverses [...] la même émotion idéale”.

⁴⁵ R. Canudo, *La Convergence musicale de tous les arts*, in “Le Courrier musical”, a. XXIII, n. 8, 15 aprile 1921, p. 124. Di seguito la citazione in lingua originale: “Le caractère essentiel de l'Art moderne est dans son aspiration à l'‘état musicale’. Il veut, de plus en plus, comme la musique, ‘suggerer’ sans définir”.

moderna. Si fa strada la sensazione che sia in atto un'evoluzione perfettamente identica delle arti. "C'è, come si vede, un vero sforzo da parte delle arti plastiche, delle arti dello Spazio, *per diventare musica*, per entrare nel dominio delle Arti del Tempo", afferma nel 1921, soffermandosi su "un'idea che ha tutto l'aspetto di una 'causa prima': *L'Arte del mondo intero evolve dall'Architettura alla Musica*"⁴⁶.

⁴⁶ R. Canudo, *Hélène, Faust et nous. Précis d'esthétique cérébriste*, cit., in Id., *L'officina delle immagini*, a cura di M. Verdone, cit., pp. 279-280.

Capitolo 8

Profezie di intermedialità

8.1 Il sistema delle sette arti

Scrive Canudo che la musica “domina l’Estetica fin dal Rinascimento. La domina al punto che le frontiere spariscono”, conducendo alla “scoperta di un’arte complessa e ancora favolosa”¹. Meglio e più di ogni altra forma di espressione, il cinema suggerisce piuttosto che definire, esprime l’infinito mediante l’indefinito, rivela il dinamismo ritmico dell’esistenza, presenta immagini simultanee, possiede le qualità di suggestione della musica. Nato dall’arte e dalla scienza per cogliere la vita che fugge, è la messa in forma di un desiderio struggente di totalità che si compie attraverso la conciliazione fra le *arti del tempo* e le *arti dello spazio*.

Canudo giunge a teorizzare questa unione nella concezione presentata in forma preliminare nel 1908 e messa definitivamente a sistema nel *Manifest des*

¹ R. Canudo, *La Convergence musicale de tous les arts*, in “Le Courrier musical”, cit., p. 124. Di seguito la traduzione in lingua originale: “Depuis la Renaissance, cet art domine l’Esthétique. Il la domine au point que les frontières disparaissent, et que, par la découverte d’un art complexe et encore fabuleux, sorte de synthèse de la Science et de l’Art, et des Arts du Temps et des Arts de l’Espace: le Cinéma, l’homme moderne fond son émotivité dans un si parfait creuset artistique, qu’il peut donner n’importe quel rêve à son émotion, et l’imposer aux foules les plus diverses. Il ne s’agit pas de ces fameuses ‘synthèses des Arts’, qui ont toujours existé sous des formes plus ou moins satisfaisantes. L’homme, sous quelque climat esthétique que ce soit, dans n’importe quel moment de son histoire, et sur n’importe quel point du globe, n’a pu concevoir que deux expressions de l’Art: l’Architecture et la Musique, l’une avec ses ‘complémentaires’: Peinture et Sculpture, l’autre avec les deux siens: la Poésie et la Danse”.

sept arts pubblicato a Parigi il 25 gennaio 1923². Il passaggio che si compie tra la prima formulazione nel saggio *Trionfo del Cinematografo*, uscito su “Il nuovo giornale” di Firenze e presto tradotto in francese con il titolo *La naissance d’un sixième art*³, e la seconda versione, che si fregia della definizione di manifesto, interpretando un desiderio di azione che appartiene tanto a Canudo quanto al contesto avanguardista⁴, consiste formalmente nell’aggiunta di un’arte – la danza – al *pantheon* che inizialmente ne ospitava sei. Un’esigenza di simmetria, a favore delle arti temporali, che matura durante gli anni della guerra e che acquista senso alla luce dell’entusiasmo suscitato dai Balletti Russi, che avevano affascinato Parigi negli anni dieci, della sua partecipazione ai lavori dei Balletti Svedesi negli anni venti e del suo coinvolgimento personale e professionale con la poetessa Valentine de Saint-Point, le cui esibizioni avevano portato la danza all’attenzione dell’avanguardia. La *Métachorie*, la “danza ideista” eseguita per la prima volta il 20 dicembre 1913 alla Comédie des Champs-Élysées, secondo Canudo aveva il merito di accordare “alla danza il livello fieramente intellettuale delle altre arti moderne”⁵. Sono questi i motivi che inducono all’elevazione della danza al livello di archetipo estetico, influenzando su una valutazione più approfondita e ad ampio raggio del cinema.

Nella *teoria delle sette arti*, basata su schemi normativi derivati dall’estetica settecentesca, le due arti fondamentali, l’architettura e la musica, rappresentanti rispettivamente lo spazio e il tempo della creazione, hanno

² R. Canudo, *Lettere d’arte. Trionfo del cinematografo*, in “Il Nuovo giornale”, 25 novembre 1908, p. 3, ora in G. Dotoli, *Lo scrittore totale*, cit., pp. 129-138; Id. *Manifeste des sept arts*, in “La Gazette des Sept Arts”, a. I, n. 2, 25 gennaio 1923, p. 2.

³ R. Canudo, *La naissance d’un sixième art. Essai sur le cinématographe*, in “Les Entretiens idéalistes”, a. VI, t. X, n. 61, 25 ottobre 1911, pp. 169-179. Per la travagliata storia di questo articolo, si veda A. P. Mossetto Campra, *Forme e strutture del film nel primo Ricciotto Canudo*, in “Cinema nuovo”, a. XXII, n. 225, settembre-ottobre 1973, pp. 358-365.

⁴ Come afferma Germana Orlandi Cerenza in *Poetiche d’avanguardia del primo Novecento francese. Dal Naturismo al Surrealismo*, cit., p. 33, “il manifesto agita il problema dell’‘impegno’ da parte dell’artista, focalizzando nel rapporto problematico tra *scrittura* e *rivoluzione* un punto nodale presente in tutte le avanguardie”.

⁵ R. Canudo, *Manifeste de l’art cérébriste*, in “Montjoie!”, cit., p. 9.

generato quattro arti secondarie: la prima la pittura e la scultura, la seconda la poesia e la danza⁶. “Il cerchio in movimento dell’estetica”⁷ si chiude trionfalmente nel cinema, la “settima arte”, di cui Canudo, come affermò Jean Epstein, “fu il missionario”, poichè “aveva compreso che il cinematografo poteva e doveva essere un meraviglioso strumento di lirismo. E di questo lirismo nuovo che veramente non esisteva, allora, che allo stato di profezia, egli prevede immediatamente i limiti e gli infiniti, le determinazioni e le indeterminazioni”⁸.

8.2 Il cinema, arte sintetica

La *teoria delle sette arti* trae l’abbrivio dal pensiero estetico lessinghiano, contraddistinto dalla nota distinzione tra *arti dello spazio* e *arti del tempo* che, esposta nel 1766 nel *Lakoon*, aveva assunto fin da subito il valore di un riferimento imprescindibile per la riflessione estetica posteriore. Canudo condivide con le estetiche settecentesche il tentativo prioritario di definire le specificità, i mezzi e i principi delle singole forme di espressione artistica, nel solco delle teorie gerarchiche e comparatorie in voga già nel Cinquecento, come

⁶ “La Pittura e la Scultura sono lo sforzo delle linee e dei colori per diventare Architettura; allo stesso modo la Poesie e Danza sono lo sforzo della voce e dell’intero corpo umano per diventare Musica”, spiega Canudo nei *Cent versets d’initiation au lyrisme nouveau de tous les arts*, in “La Revue de l’époque”, s. II, a. III, n. 15, marzo 1921, versetto n. 47, p. 648. Di seguito la citazione in lingua originale: “la Peinture et la Sculpture sont l’effort des lignes et des couleurs pour devenir Architecture; de même que la Poésie et la Danse sont l’effort de la voix et de tout le corps humain pour devenir Musique”.

⁷ R. Canudo, *Il Manifesto delle Sette Arti*, in Id. *L’officina delle immagini*, a cura di M. Verdone, cit., p. 67.

⁸ J. Epstein, *Le cinématographe vu de l’Etna*, cit. in R. Canudo, *L’officina delle immagini*, cit., p. 39. Il regista ricordò Canudo come il fondatore dell’estetica cinematografica per il suo pionieristico scritto *La naissance d’un sixième art. Essai sur le cinématographe*, in “Les entretiens idéalistes”, a. VI, t. X, n. 61, 25 ottobre 1911, pp. 169-179. L’interesse del pugliese per la nuova arte è, tuttavia, anteriore, come dimostrato dalla pubblicazione del già citato articolo *Trionfo del cinematografo* del 1908. Allo stato attuale, quest’ultimo è il suo primo scritto sul cinema a noi pervenuto, ma la lucidità dell’impianto critico ha consentito a Mario Verdone e a Giovanni Dotoli di retrodatare l’impegno teorico di Canudo almeno fino al 1906.

documentato da Paul Oskar Kristeller. Il problema di conciliare la classificazione delle arti con l'incipiente aspirazione a una loro aggregazione cooperativa all'interno di un unico prodotto creativo conduce, però, le sue sperimentazioni teoriche e formali a convergere sul terreno del *Gesamtkunstwerk*, di questa figura emblematica del secolo scorso, teorizzata a partire dall'Ottocento, ma che affonda le sue radici nella riflessione settecentesca intorno alle arti sorelle.

Collegandosi alle sperimentazioni ardimentose dei suoi anni, il pugliese guarda con spirito profetico all'avvenire delle immagini animate, che realizzano il matrimonio poligamo delle arti vaticinato da Wagner, risolvendo la tradizionale dicotomia tra la durata, il movimento, la temporalità e la fissità, la plasticità, la spazialità. Non si tratta, infatti, avvisa l'autore, "di quelle famose 'sintesi delle Arti', che sono sempre esistite in forme più o meno soddisfacenti"⁹, quanto piuttosto del superamento della distanza tra i linguaggi tradizionali a favore di una organizzazione inglobante delle arti e di una loro paritetica unità, collaborazione, azione simultanea. Risolvendo la dicotomia spazio-tempo, il cinema si configura come "*l'arte totale verso cui hanno teso tutte le arti, da sempre*".

Non si creda, tuttavia, che al suo interno debbano confluire, e in un certo senso annullarsi, le altre espressioni artistiche. Le arti che vi concorrono, pur aspirando a realizzare un valore unico, a rafforzare un supremo ideale, a far affiorare un principio spirituale unitario, rimangono distinte da un punto di vista tecnico: i linguaggi – ognuno dei quali dotato di una propria cifra inconfondibile – si confrontano, si incontrano, senza mai sovrapporsi, componendosi all'interno

⁹ R. Canudo, *La Convergence musicale de tous les arts*, in "Le Courrier musical", cit., p. 124. Di seguito la traduzione in lingua originale: "Depuis la Renaissance, cet art domine l'Esthétique. Il la domine au point que les frontières disparaissent, et que, par la découverte d'un art complexe et encore fabuleux, sorte de synthèse de la Science et de l'Art, et des Arts du Temps et des Arts de l'Espace: le Cinéma, l'homme moderne fond son émotivité dans un si parfait creuset artistique, qu'il peut donner n'importe quel rêve à son émotion, et l'imposer aux foules les plus diverses. Il ne s'agit pas de ces fameuses 'synthèses des Arts', qui ont toujours existé sous des formes plus ou moins satisfaisantes. L'homme, sous quelque climat esthétique que ce soit, dans n'importe quel moment de son histoire, et sur n'importe quel point du globe, n'a pu concevoir que deux expressions de l'Art: l'Architecture et la Musique, l'une avec ses 'complémentaires': Peinture et Sculpture, l'autre avec les deux siens: la Poésie et la Danse".

di una affascinante prospettiva plurale. Parimenti va respinta una più superflua lettura della teoria canadiana secondo cui essa consisterebbe in una sorta di gerarchia delle arti al cui vertice si troverebbe il cinema, settima arte solo perché apparsa cronologicamente dopo le altre. La classificazione rimane in sostanza una suddivisione delle varie forme d'arte secondo talune loro tendenze generali (il tempo, lo spazio) per usi pratici, per una maggiore individuazione delle loro peculiarità; ma la tesi dell'unitarietà dell'arte, pur manifestandosi in differenti linguaggi, permane. Da proselita della settima arte, Canudo non ha smesso di essere “prête et apôtre de six autres”¹⁰.

8.3 Riscritture intermediali: il cubismo danzato

Per Canudo il cinema è, nella sua essenza più intima, spettacolo, e radicalizza quei tentativi di ibridazione delle arti spaziali e di quelle temporali ravvisabili nelle precedenti forme di rappresentazione scenica. Infatti, dopo aver spiegato che non vi sono affinità fra cinema e teatro sul piano del linguaggio, ne puntualizza la continuità in termini di “spettacolarità”. Il cinema è, insomma, l'ultimo stadio – cronologico e non gerarchico – di una tendenza propria dell'umanità a fissare il movimento e la vita. E, come tale, partecipa all'Arte con la maiuscola, che è e rimane una¹¹.

Tra le attività creative e teoriche che egli riserva allo spettacolo si possono, dunque, distinguere principalmente due ambiti di ricerca che

¹⁰ P. Bonardi, *Galerie du Carnet. Canudo*, in “Le Carnet de la semaine”, cit., p. 11.

¹¹ Cfr. R. Canudo, *L'estetica della settima arte*, in Id., *L'officina delle immagini*, a cura di M. Verdone, cit., pp. 77-93. Si riportano di seguito alcune affermazioni eloquenti contenute nel saggio indicato: “Non cerchiamo analogie tra il Cinema e il Teatro. *Non ve n'è nessuna*. A meno che non si vogliano etichettare tutte le manifestazioni sceniche, ogni espressione da teatro o apparizione alla ribalta sotto un vocabolo unico: Spettacolo. Non vi è alcuna analogia profonda, né di spirito, né di forma, né di modi suggestivi, né di mezzi di realizzazione, tra *l'irreale fisso* dello Schermo e il *reale cangiante* della Scena” (p. 84); “L'Arte cinematografica salirà rapidamente al rango che le spetta – cronologicamente il settimo posto [...] – in mezzo alla superiore rappresentazione della vita sognata: l'Arte” (p. 93).

caratterizzano costantemente il suo lavoro e che ricadono nel nostro perimetro di interesse: da una parte la teoria del cinema come arte totale, dall'altra l'esaltazione estetica delle forme teatrali moderne come il music-hall e il balletto¹².

È a partire da questi presupposti concettuali, qui sinteticamente enunciati, che il 15 maggio del 1920 lo scrittore pubblica sul "Mercure de France" il poema *Skating-Ring à Tabarin*, pensato come canovaccio per un balletto¹³. Due anni dopo, il 20 gennaio del 1922, sul palcoscenico del Théâtre des Champs-Élysées sfrecciano senza posa, come fossero su una pista da pattinaggio, i ballerini cubisti dei Ballets Suédois. Nell'arco di tempo che separa questi due avvenimenti, un poeta, Ricciotto Canudo, un artista, Fernand Léger, un compositore, Arthur Honegger, e un coreografo, Jean Börlin, primo ballerino della compagnia svedese, collaborano alla creazione di uno spettacolo immaginato, fin dalla sceneggiatura, come la messa in scena di un matrimonio poligamo delle arti.

Risuona, in questo intento, l'appello per la realizzazione di spettacoli teatrali sintetici lanciato dal pugliese in un articolo del 1911, in cui si legge che "l'armonia perfetta di tutti gli elementi dello spettacolo" doveva essere ottenuta attraverso "un'arte di sintesi e non più un *divertissement* coreografico"¹⁴. Sulla scorta soprattutto della produzione di *Parade* – una pagina memorabile di storia del teatro scritta nel 1917, tra l'euforia delle avanguardie e lo scempio della guerra, dai Balletti Russi di Sergei Diaghilev – proliferano, negli anni venti, le

¹² L'interesse suscitato dal music-hall si riflette soprattutto nei seguenti articoli: R. Canudo, *L'Esthétique des spectacles. La leçon du music-hall*, in "La Revue de l'époque", s. II, a. II, n. 11, 1 novembre 1920, pp. 186-194; Id., *Lo spettacolo e la lezione estetica del music-hall*, in "Cronache di attualità", a. V, maggio 1921, pp. 29-34.

¹³ R. Canudo, *Skating-Ring à Tabarin. Ballet-aux-patins pour la musique de...*, in "Mercure de France", a. XXXI, t. CXL, n. 526, 15 maggio 1920, pp. 74-81. Il poema, composto da 21 strofe libere in versi liberi, risulta però datato "À Paris dit-Panam, 1918". Come si evince dai puntini di sospensione presenti nel titolo, l'incarico per la scrittura della partitura musicale non era ancora stato assegnato all'epoca della pubblicazione. Pare che Canudo avesse suggerito il compositore italiano Vincenzo Davico, che iniziava allora a riscuotere un certo interesse negli ambienti musicali parigini, ma la scelta finale ricadde su Arthur Honegger, del gruppo *Les Six*, proposto da Rolf de Maré.

¹⁴ R. Canudo, *Ballets russes et snobs latins*, in "La Renaissance contemporaine", t. V, n. 16, 24 agosto 1911, p. 1003.

sperimentazioni compiute in questa direzione, nel tentativo di saldare il potenziale della danza alle pratiche della pittura, della scultura e del cinema¹⁵. A tal punto che, come sottolineò nel 1921 il critico André Levinson, la danza con “le sue qualità essenziali” e “la sua natura specifica, era stata subordinata ad altre forme di espressione, alla musica, al dramma e alla scenografia. [...] era diventata un ausiliario defilato, il servitore umile delle altre arti che si erano unite per dominarla”¹⁶.

L’idea del balletto come risultato sintetico dell’associazione di arti diverse spinge anche l’attività dei Balletti Svedesi, la compagnia avversaria dei Balletti Russi che dal 1920 al 1925 risiedette al Théâtre des Champs-Élysées, promuovendo un ambiente particolarmente fecondo affinché gli artisti iniziassero a scrivere il destino intermediale dell’arte del ventesimo secolo. Prodotto nel *milieu* modernista parigino, *Skating Rink* – alla svedese – è stato uno dei balletti più popolari della compagnia. Attraverso il riferimento a *The Rink*, il film di Charlie Chaplin realizzato nel 1916 per la Mutual Film Corporation, questo progetto artistico d’avanguardia – messo in scena per un pubblico alto borghese in uno dei teatri parigini specializzati in lavori sperimentali – invocava un passatempo allora molto in voga nella cultura popolare urbana: il pattinaggio a rotelle.

L’azione si svolge nella celebre sala da ballo Tabarin – aperta il 20 febbraio 1904 in rue Victor Massé e immortalata dal pittore futurista Gino Severini nel 1912¹⁷ – che diviene l’arena di un dramma elementare, collettivo, erotico, di amore e di odio. Al centro del cerchio dei pattinatori frenetici, emerge un uomo solo, dal fisico asciutto, dionisiaco. Un virtuoso dei pattini. È il poeta, il folle. Rapita dal suo fascino, una donna si unisce a lui abbandonando il suo

¹⁵ Spettacolo a tema circense prodotto dai Balletti Russi di Sergei Diaghilev e coreografato da Léonide Massine su musica di Erik Satie e soggetto di Jean Cocteau, con i costumi e le scene di Pablo Picasso. La prima rappresentazione ebbe luogo al Théâtre du Châtelet a Parigi il 18 maggio 1917.

¹⁶ A. Levinson, *André Levinson on Dance: Writings from Paris in the Twenties*, cit. in C. Townsend, A. Trott, R. Davies (a cura di), *Across the Great Divide: Modernism’s Intermedialities, from Futurism to Fluxus*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 51.

¹⁷ Il dipinto menzionato è *Geroglifico dinamico del Bal Tabarin*.

amante. Ma quest'ultimo, geloso, insegue la coppia. Brandisce un coltello. La donna cade a terra, stordita dall'ebbrezza di aver troppo danzato. La massa dei pattinatori la circonda e trascina nel proprio vortice l'amante. Rincomincia, così, un roteare senza fine.

Rolf de Maré, grande collezionista d'arte e impresario dei Balletti Svedesi, aveva presentato l'opera affermando che “il mulinello dei pattinatori” voleva essere “l'allegoria del mulinello, ben più travolgente, della vita”¹⁸. Una danza circolare che rinnova un rituale ininterrotto di attrazione e di repulsione, metafora dell'esperienza moderna – ripetitiva, meccanica¹⁹. Ciò che fece sembrare *Skating Rink* così innovativo non fu, tuttavia, solamente la rappresentazione dell'esperienza sociale dei “nuovi spazi disturbanti della modernità”²⁰ – che era già stata in parte legittimata da *Parade* –, ma la messa in scena delle più avanzate nozioni visuali del tempo. La prospettiva unitaria, lineare e centrale di matrice rinascimentale viene negata: i margini valgono quanto il centro e i ballerini si disperdono sul palcoscenico senza che vi sia alcun punto fisso a regolarne i movimenti.

I principi di decentralizzazione e simultaneità che il coreografo Jean Börlin adotta in *Skating Rink* avevano determinato, nel 1913, la fama di

¹⁸ R. de Maré, cit. in M. Verdone, *Drammaturgia e arte totale*, a cura di R.M. Morano, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, pp. 118-119.

È grazie alla mediazione di Jacques Hébertot, allora direttore del Théâtre des Champs Élysées, che Canudo sarebbe entrato in contatto con Rolf de Maré.

¹⁹ Trascurando la consuetudinerietà dell'episodio narrativo, organizzato intorno a un triangolo amoroso, il balletto, come ha sottolineato Giovanni Lista nel suo acuto saggio *Canudo e il teatro* – in G. Dotoli (a cura di), *Ricciotto Canudo. 1877-1977*, cit., p. 155 – illustra le speculazioni di Canudo sul significato metafisico della danza, da lui definita l'espressione della “sofferenza d'amore di una coppia che si avvicina, si allontana, si cerca nei movimenti della musica” (R. Canudo, *Le Livre de l'évolution. L'homme. Psychologie musicale des civilisations*, cit., pp. 148-149). Un sostrato simbolico e unanimista governa, infatti, il testo, come dichiarato dall'autore stesso sul giornale “Comœdia” in vista della première: “*Skating Ring* è innanzitutto un'opera collettiva. [...] Vi è un dramma di individui, immersi però nel dramma collettivo” (M. Rieu, *Les avant-premières. Skating-Ring au Théâtre des Champs Élysées*, in “Comœdia”, 20 gennaio 1922, p. 3).

²⁰ R. Burt, *Alien Bodies: Representations of Modernity, “Race” and Nation in Early Modern Dance*, New York, Routledge, 1998, pp. 37-38.

rivoluzionario di Vaslav Nijinsky, che, con *La sagra della primavera* – intrepida produzione dei Balletti Russi –, aveva scandalizzato Parigi per il modernismo di una geometria coreografica allora difficile da guardare e ancor più da capire. *La sagra* aveva interessato Canudo tanto che fu il primo a pubblicare sulla sua rivista “Montjoie!” un’intervista con il giovane Igor Stravinsky, compositore della musica, e aveva senza dubbio stimolato Léger, durante la guerra, a vagheggiare una danza cubista, preparando il terreno alla sua prima prova teatrale: *Skating Rink*, appunto²¹.

Incaricato per l’occasione della realizzazione della scenografia e dei costumi, Léger, con il suo vigoroso linguaggio pittorico, fondato sul dinamismo e il “rispetto della forma”, ottenuti tramite il contrasto delle tinte pure stese a campiture uniformi, dà vita sulla scena “all’esaltazione del colore come forza autonoma” e “alla dissonanza ritmica e plastica del gesto”²². Il sipario è gremito da cima a fondo di forme geometriche, intervallate da *silhouettes* danzanti. La scena, invece, è un’enorme tela concava divisa in due settori: in basso il fondale appare completamente neutro, così da accentuare le movenze del ballo; mentre, in alto, i contrasti frequenti nei dipinti contemporanei di Léger, dedicati al paesaggio della città o dell’industria, risultano dilatati. Sulla sinistra una freccia segnala una rotazione opposta alla dinamica dell’arco spezzato che circonda lo spazio focale dell’azione scenica. Questa indicazione di una doppia rotazione, coassiale ma di senso inverso, intensifica la sensazione vorticosità della danza²³.

²¹ L’opera stravinskijana andò in scena al Théâtre des Champs Elysées il 28 maggio 1913. Il giorno seguente sulla rivista “Montjoie!”, fondata e diretta da Canudo, apparve sotto forma di dichiarazione un’intervista al musicista russo dal titolo *Ce que j’ai voulu exprimer dans Le Sacre du printemps*, in “Montjoie!”, a. I, n. 8, 29 maggio 1913, pp. 1-2.

²² G. Lista, *Léger e lo spettacolo*, in H. Lassalle (a cura di), *Fernand Léger*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 11 novembre 1989-18 febbraio 1990), Milano, Mazzotta, 1989, p. 50.

I bozzetti sono conservati presso il Dansmuseet – Rolf de Maré’s Museum of Movement di Stoccolma.

²³ “Lo scenario, non più esteriore ed ornamentale, ma inteso come una parte integrante, come un personaggio importante di uno spettacolo, aiuterà alla famosa realizzazione dell’unità delle arti sognata da Wagner”, affermava Canudo già nel 1910 – *Une leçon des spectacles russes. Les décors*, cit. in F. Matarrese, *Omaggio a Canudo nel centenario della nascita 1877-1977*, cit., p. 180 – osservando il ruolo autonomo attribuito alla scenografia da Léon Bakst.

Come spiega Giovanni Lista, infatti, Léger evitò qualsiasi intervento strutturale sullo spazio scenico. Ignorò “il lavoro sulla terza dimensione”, per valorizzare, invece, il “cinetismo dell’azione”²⁴. Muovendosi i ballerini, con i loro costumi mimetici rispetto al cromatismo del fondale, determinavano un effetto caleidoscopico: i dischi in collisione dei quadri di Léger sembravano prendere vita.

La visione dell’artista arrivò a dominare il balletto al punto che i ballerini, condannati al ruolo di “scenario mobile”²⁵, divennero poco più di un elemento dinamico all’interno di un’ambientazione pittorica. Attraverso la loro assimilazione nella scenografia, Léger desiderava ottenere “una specie di sintesi ritmica in relazione al cinema, un movimento privo di figure, meccanizzato”²⁶. Imbottendo i costumi in corrispondenza delle spalle e delle ginocchia, i corpi apparivano esageratamente deformati e rigidi. L’effetto di queste sagome spigolose anticipa, nel personaggio principale del poeta folle interpretato da Börlin e ispirato a Charlie Chaplin, la figura animata di Charlot che l’artista avrebbe usato due anni dopo per aprire e chiudere il film *Ballet Mécanique* (1924).

Ma *Skating Rink* fu cinematografico, oltre che in questi riferimenti al cinema, anche nella coreografia. Alcuni recensioni contemporanee descrissero l’esibizione dei pattinatori come uno spettacolo marionettistico, lasciandoci intuire che Börlin doveva aver accolto le indicazioni stilistiche di Léger di un dinamismo nervoso, di una gestualità robotica, stilizzata. Come suggerisce lo storico della danza Ramsay Burt, i movimenti dei ballerini, nella loro espressività enfatica, dovevano assomigliare a quelli degli attori dei primi film muti²⁷. La

²⁴ G. Lista, *Léger e lo spettacolo*, cit., p. 51.

²⁵ M. Raynal, *Skating-Ring. Ballet de Fernand Léger*, in “L’Esprit nouveau”, n. 17, 1922, non pag. Fernand Léger era all’epoca interessato all’idea di “object spectacle”, sviluppata nell’articolo *Le Spectacle. Lumière. Couleur. Image mobile. Objet-spectacle*, pubblicato in due puntate in “Bulletin de l’Effort Moderne”, n. 7, luglio 1924, pp. 4-7 e n. 8, ottobre 1924, pp. 5-9.

²⁶ F. McCarren, *Dancing Machines. Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*, Stanford, Stanford University Press, 2003, p. 113.

²⁷ Cfr. R. Burt, *Alien Bodies: Representations of Modernity, “Race” and Nation in Early Modern Dance*, cit., p. 39.

mise-en-scène del balletto rese, dunque, manifesto il debito, o meglio, l'omaggio al cinema, a partire dal quale Canudo aveva composto il suo poema. Trascorsi due anni dalla realizzazione di *Skating Rink*, infatti, i Balletti Svedesi metteranno in scena la loro produzione finale: il balletto dadaista *Relâche* di Francis Picabia, passato alla storia per l'inclusione esemplare di un breve filmato, *Entr'acte*, del regista René Clair. Il dialogo promiscuo e polimorfo che il cinema, sussunto nell'orizzonte dell'arte e sorretto da un'autocoscienza teorica, avrebbe instaurato con gli altri linguaggi, era ormai avviato.

Capitolo 9

La morte dei generi

La critica di Canudo si svolge, come si è cercato di mettere in luce, al confluire di diverse riflessioni sull'arte: quella che, a partire dall'assimilazione della filosofia ottocentesca, postula il primato della musica sulla base della sua natura anti-mimetica; quella che indaga la specificità di ogni linguaggio a partire dalla distinzione lessinghiana tra *arti del tempo* e *arti dello spazio*; quella che, muovendo dall'indicazione utopica contenuta nel dramma wagneriano, sperimenta diverse modalità di collaborazione tra le arti. In tale intreccio di prospettive si realizza l'orditura dell'estetica canudiana che, dietro al cromatismo del linguaggio, cela la stratificazione di più tradizioni e da queste deriva la sua peculiare vivacità. Un'ultima proposta, infine, vi si affianca: la necessità di innescare una evasione delle arti dai generi, dando vita a opere costituzionalmente improntate all'ibridazione e allo sconfinamento disciplinare.

Nel 1908, contemporaneamente all'uscita de *L'Homme* e alla pubblicazione del *Trionfo del cinematografo*, lo scrittore inneggia al rifiuto dello stretto specialismo sotto la cui egida si nascondeva l'artista romantico-simbolista, chiuso nella torre d'avorio di un godimento individuale, dichiarando l'unità di tutte le manifestazioni artistiche: "L'Arte non ha più generi; ovunque c'è l'Arte, unica e indivisibile. Il pittore è architetto, scultore, poeta e musicista. Ogni artista è anche filosofo. Ogni intellettuale è un umanista"¹. Nella luce indefinita del crepuscolo, momento di transizione indefinita, le forme e i colori perdono un po'

¹ R. Canudo, *Littérateurs symphonistes*, in "Mercure musicale", cit., p. 303. Di seguito la citazione in lingua originale: "L'Art n'a plus de genres; partout c'est l'Art, unique et indivisible. Le peintre est architecte, sculpteur, poète et musicien. Tout artiste est aussi philosophe. Tout intellectuel est un humaniste".

della loro precisione geometrica, di quella nitidezza dei contorni che le contraddistingue al meriggio. Si annuncia il tramonto “dei conflitti logici e dei *distinguo senza fine*” prediletti dai classici e non si discerne più, nei campi dell’arte, che “una sorprendente fusione di generi”².

Il linguaggio utilizzato è immaginifico, improntato a una forte visionarietà, e manca, in questo versante, di precisione tassonomica. In ogni caso, negli scritti di carattere più riflessivo, emerge la sensazione di una trasformazione in atto, che conduce alla negazione dei generi, al loro annichilimento. La porosità dei confini tra i generi sfocia nella loro fusione. Questo processo di ripensamento delle operazioni classificatorie, che rende obsoleto il discorso classico sulla distinzione delle arti e attuale l’investigazione delle loro modalità di fusione, è l’esercizio creativo di un intellettuale che, come disse Fernand Divoire, curatore nel 1927 della raccolta postuma dei suoi scritti sul cinema, seppe essere “un profeta, di avvenimenti e di atmosfere”³.

² *Ibidem*. Di seguito la citazione in lingua originale: “des tiraillements logiques et des *distinguo interminables*”; “une étonnante fusion des genres”.

³ F. Divoire, *Canudo*, in “L’Ami du Lettré”, cit., p. 186. Di seguito la citazione in lingua originale: “un prophète, des événements et des atmosphères”. I contributi più noti di Canudo sono stati pubblicati in Francia nei primi anni venti e poi raccolti da Fernand Divoire nel volume *L’Usine aux images*, Genève-Paris, Office Central d’éditions-Éditions Étienne Chiron, 1927. Per la consultazione degli scritti dedicati all’arte cinematografica, si rimanda all’edizione integrale curata da Jean-Paul Morel, con la partecipazione di Giovanni Dotoli (Paris, Nouvelles Éditions Séguier-Arte, 1995).

Appendici

a. Antologia di testi canudiani

I tre articoli canudiani di seguito riportati in ordine cronologico e, ove necessario, in traduzione italiana, sono stati selezionati sulla base di un criterio tematico. Si sono scelti soltanto i testi più significativi espressamente dedicati alla trattazione sintetica delle arti, ad esclusione del trattato *Hélène, Faust et nous. Précis d'esthétique cérébriste* (1920), già consultabile in francese in G. Dotoli, *XX^e-XXI^e siècles. Avant-garde, tradition, intuition*, Paris, Hermann, 2013, pp. 135-159 e nella traduzione italiana di Riccardo Redi in R. Canudo, *L'officina delle immagini*, a cura di M. Verdone, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1966, pp. 257-284, e del *Manifeste de Sept Arts*, pubblicato ne “La Gazette des Sept Arts”, a. II, n. 2, 25 gennaio 1923, p. 2 e contenuto alle pp. 65-68 dell'ultima raccolta citata. In apertura a ogni testo è presente una breve nota riassuntiva.

Henri de Régnier, in “La Nuova Parola”, a. V, n. 5, maggio 1906, pp. 301-308.

[Lo scrittore e poeta francese Henri de Régnier è presentato come il simbolo del rapporto possibile tra tradizione e innovazione e riassume la verità del suo tempo e di quello dell'autore. Il sintetismo è il carattere essenziale dell'arte nuova.]

Con una straordinaria energia di poeta egli giunge sempre a far del passato ciò

che il ricordo fa della realtà. È l'eccellente evocatore del tempo morto, dinnanzi allo spirito moderno che vuole essere nuovo. Egli vibra e vive in questa doppia corrente. Tenta di presentare qualche formula nuova, ma non dimentica mai la sua origine salda. Così quando ritma il suo pensiero in versi liberi, il suo verso non si sfrena nell'arbitrio della non-misura o nella non-cadenza, e se pur si sfreni, immediatamente un pensier vigile lo arresta e gl'impone la norma secolare, e il verso incondizionatamente libero si risolve nell'alessandrino tradizionale. E nei suoi romanzi il passato vive di una vita così bella, e così in relazione perfetta col presente, che nell'ultimo: *Le Passé Vivant*, pubblicato, come gli altri tutti, dalla Società del Mercure de France, esso diviene una cosa sola con la vita degli agonisti presenti, anzi li incita, li segue da vicino, li precipita nella catastrofe, in Italia, dove gli antenati dei protagonisti contemporanei vissero lo stesso drama presentare di amore. E pur guardando con dolce amarezza il trasformarsi e il morire dei miti antichi, una grande forza viene al poeta nuovo dalle cose che non sono più. [...]. La sua originalità sta non in questa missione rievocatrice sola, ma nella fusione del suo sentimento antico, con il suo desiderio e con la sua perfettissima comprensione di innovazione ineluttabile. [...].

Henri de Régnier ha fatto ricca l'opera sua di tutte le qualità di musicista e di pittore ch'egli non ha naturalmente manifestate con tecnica di musica e di pittura. È necessario sempre che in ogni arte sia rappresentato uno sforzo grande, che in ogni genere di arte frema la volontà di invadere gli altri generi. La fine di una mia conversazione con Henri de Régnier portò questa conclusione: che una inferiorità di Wagner è stata forse quella che gli permise di realizzare *tecnicamente* un'opera di poeta e una di pittore scenografo. L'opera di un genere di arte deve contenere allo stato di desiderio esasperato una tendenza verso gli altri generi; in questo desiderio vi è l'insoddisfatto, il dinamico, l'irreale, il sogno senza fine. Io credo però che spesso l'opera di Leonardo rappresenti l'aspirazione massima del quattrocento italiano verso la musica, che doveva essere tecnicamente italiana, solo circa un secolo dopo; e credo che una inferiorità di Leonardo sia appunto questa volontà di fusione di due *espressioni* di arte troppo dissimili...

Henri de Régnier resta però musicista e pittore, in tutti i suoi ritmi, ed è eccellente.

Ma le ragioni di questa sua eccellenza sono da ricercarsi soprattutto nelle particolari contingenze del nostro momento. L'arte sua, come tutta quella che fu detta simbolista, è fatta di rimpianti, di sogni, di subite energie, di ribellioni e di affermazioni; è fatta di visioni anebbiolate, quando in mezzo alla nebbia, a tratti, si oda battere un maglio e si veda qualche corona di scintille annunciare una volontà vigile.

Da che il romanticismo del XIX secolo manifestò negli ordini letterarii e d'arte il nuovo orientamento dell'individuo, questi ha posto tutto se stesso nell'arte, ha voluto amare solo se stesso, annunciare la sua singolare forza. Il sentimento religioso non imponeva più un limite di orizzonti ed una norma di luci alle sue visioni. Egli, uscendo dalla religione ultima della sua specie (io dico: in Occidente) si poneva sull'altare-sintesi generatrice di arte. E contro l'onda sempre più gonfia dell'idea collettivista tendeva naturalmente ad opporre se stesso. Così il secolo XIX produsse le sue grandi correnti individualistiche, che da Göthe [*sic*], da Soren Kierkegaard [*sic*], da Emerson, da Carlyle affluirono nel cuore di Nietzsche per gonfiarlo, esaltarlo, spezzarlo. L'uomo si risentì libero nel rosso crepuscolo della religione ultima. L'arte si sentì senza freno. L'artista seppe ch'egli poteva tutto dire, tutto esprimere, tutto conquistare per farsene ricchezza ed espressione. Avvenne però ch'egli fu attonito dalla troppa vita che riconosceva in se stesso, atta a essere plasmata. E fu melanconico della sua abbondanza. Fu romantico. Cantò la gioia sentimentale dell'anima sua liberata, ma fu dapprima ancora ritenuto da qualche imposizione che dall'antico sopravvanzava, e fu soltanto sentimentale, vestito riccamente della sua gioia patetica. Poi pensò che tutti doveva essere espresso nell'arte. E l'arte sua diventò sessuale, e diede al mondo *Les Fleurs du Mal*. Avvenne allora che l'artista fu sempre più attonito di sentirsi troppo vivere e degnissimo della sua propria esuberanza, sembrò smarrirsi nella sua stessa profondità, e prese quei nomi significativi che l'arte letteraria francese ha fissato: decadente, simbolista.

Da Dante Gabriele Rossetti a noi, la volontà attonita dell'arte è palese. Quella che è stata chiamata ed è: l'Arte Nuova, ha come essenziale carattere la perplessità. È troppo piena di vita. È troppo ansiosa di esprimere l'infinito. E come l'infinito non può essere che nell'indefinito, ha amato i colori crepuscolari, ha prediletto le visioni che fanno pensare agli occhi socchiusi e sonnolenti dell'anima, ha distinto la voluttà del sonno e del sogno, ha fumato l'oppio, ha masticato lo hashisch [*sic*], ha formato l'argilla nella metafisica sessuale di Rodin, ha sognato languidamente con Burne-Jones e pateticamente con Böcklin e stranamente con il barbaro Gauguin [*sic*], e distesa sconfinatamente su' ritmi di Claudio Debussy, ha cantato la volontà delle cose morte e la volontà della morte con Verlaine e con Henri de Régnier.

L'estetica nostra sarà l'estetica del Ferro. Ma ogni nostra architettura e la tettura delle nostre singole opere aspetta come un irrompere di figurazioni vegetali e animali che incarniscano gli scheletri che noi produciamo. La nostra estetica è stata crepuscolare. [...]. Noi che nel 1880 vagivamo o non eravamo ancor nati, e quindi nel 1890 vivevamo i nostri giovani anni al sole, mentre coloro che oggi onoriamo come fratelli maggiori combattevano con ogni furia, noi sappiamo che un'estetica diversa sta per essere la nostra: estetica di veemenza sintetica, di potenza metafisica nuova. Ma gli *Analitici* che ci hanno preceduti, oltre al fascino grande delle loro opere che vollero senza fulgori, ci trasmettono la loro esperienza interiore, la loro bella angoscia. Però che anche quando alcuno tra il loro numero ha espresso con sfrenata gioia una sua volontà estetica, troppa poca forza di filosofia lo animava, e troppa breve originalità di concezione, perchè l'opera sua presa nel suo significato ultimo ideale resti come esempio diverso, malgrado le apparenze rumorose, della volontà di luce tenera, che quelli che ci hanno immediatamente preceduti amarono. E quando la chiarezza crepuscolare non è nelle cose esteriori, essa è nell'anima, vaga se pur violenta, degli agonisti, come è avvenuto nell'opera di Ibsen e di alcuni Russi.

“Non so”. Questo è il dogma che ha disteso in immense melanconie o acceso in belli incendi il dubbio estetico degli ultimi venti anni. L'eternità di Amleto ha parlato e incitato.

Questa estetica cercò naturalmente le sue forme adeguate. Rinunciando alla essenza dell'arte passata, era necessario rinnovare le forme, creare i ritmi nuovi. I "Pittori della luce", detti volgarmente Impressionisti, perseguirono e perseguono il sogno dei nuovi ritmi colorati. I poeti detti Simbolisti si affaticarono e si affaticano in una stessa ricerca.

I Simbolisti, amarono naturalmente i pittori e le musiche antiche, magnifiche di nebbia, come l'anima loro ridivenuta profonda. E prescelsero il precursore ultimo, Dante Gabriele Rossetti ed i suoi epigoni; e amarono anche gl'iniziatori di questi artisti, coloro che vissero e generarono prima di Raffaello, poi che Raffaello fu posto come termine di un cammino estetico di anime. Nei Simbolisti specialmente, l'*immagine* che è la rappresentazione indispensabile della Poesia, si fonde completamente con la *realtà*. Essi non legano più le creature con il cesello del paragone; non dicono più: *come*. Botticelli, per esprimere la figlia primaverile della Terra, non la fece come una pianta, la fece pianta e donna. I Simbolisti hanno arricchito di questo fascino unitario l'arte loro. Una straordinaria facoltà antropomorfica ha riunito ancora per essi le creature diverse. [...].

Il bisogno di cantare in ritmi nuovi si ripresenta, sempre, quando un uomo od una collettività sente una grande vita nuova tutta gonfia, in sé. Ma la Prosodia è in realtà la notazione musicale di una razza. E nel verso vi è l'esaltazione di un pensiero chiuso in un ciclo di respirazione che non dipende dalla volontà del poeta, ma che è della razza. E però nessuno può abolire il verso secolare, distruggerlo, senza essere disarmonico dinnanzi al genio della lingua di cui fa suo strumento. I Simbolisti sentirono, come gl'Impressionisti pittori, il bisogno del rinnovamento. L'anima moderna si complica infinitamente d'interiorità, ha bisogno di nuova larghezza di espressione. I Simbolisti ricercarono questa ricchezza. Ma il genio capace di trovare la formula nuova, la nostra, libera e soddisfacente, libera e in tutto armoniosa, non è venuto, e grande è stata la confusione e la polemica critica. Poi che in verità non deve trattarsi di *verso libero*, come malamente questa necessaria ricerca è chiamata, ma di *ritmo libero*. Il verso secolare di una lingua è indistruttibile. Esso ha la sua genesi e la sua evoluzione nel cuore stesso della lingua, nella lontananza delle origini. Solo il

ritmo è mutabile, e deve mutarsi. La lingua ha naturalmente fissato la misura che fa dell'idea espressa in prosa l'idea espressa in ritmo poetico, cioè divenuta luminosa, magnifica, definitiva, come è il gioiello che l'orafo trae dal grezzo. Il verso ha qualcosa di definitivo nel suo valore. Ogni pensiero espresso in prosa è suscettibile di mutamento, poi ch'esso tende, per essere definitivo e fisso, all'espressione poetica, così come il verso tende alla musica che lo fa più vasto e più lucente. Nel verso l'idea si palesa in splendore e intiera, per la virtù grande dei ritmi.

Ma noi abbiamo bisogno di quello che è chiamato *verso libero*; noi dobbiamo creare il nostro ritmo libero. Ed ecco. Quando gli stranieri vollero rinnegare il verso francese, e Francis Viélé-Griffin scrisse le sue magnifiche pagine, Henri de Régnier, sentendo la nuova fatalità, sentì pure l'imposizione inflessibile della razza. Come Lafontaine, egli ha fatto il verso libero, ma solo nel senso ritmo libero, conservando cioè con ogni volontà l'antica misura più del secentista cantore di favole, egli ha tentato di accoppiare ritmi più difficili, i versi dispari, e non si è lasciato guidar solo dal capriccio dell'orecchio, ma ha voluto e vuole seguire nel ritmo polimorfo tutte le movenze dell'anima, tenera o impetuosa.

Con l'opera sua, egli rappresenta, per le ragioni discorse, la formula doppia e precisa della "Tradizione-Innovazione", la vigilanza dell'anima francese che non si rinnega e pur si rinnova. Nei suoi ritmi, che esprimono la melanconica grazia del suo tempo gioioso e angosciato, profondo e panteista, voluttuoso e ardito, lussurioso e tenero, vi è contenuto l'insegnamento più perfetto della prosodia nuova.

L'iniziatore del ritmo libero fu certamente Jean Arthur Rimbaud. Egli scrisse qualche rara poesia che contiene il germe della nuova necessità. Il ritmo libero è stato in realtà la formula adeguata dell'estetica che si fa diversa, e dell'anima georgica e nuovamente sintetica della poesia. Esso sarà certo il ritmo dei poeti filosofi che sono tra i più giovani, e che debbono inventare in faccia al mondo la nuova cosmogonia. Nell'ardire poetico di Mallarmé e nell'ardire pittorico di Gauguin [*sic*], è contenuta la nostra "verità" estetica, quella che ci fa ribelli contro

i dogmi del Rinascimento, contro la lunga tirannia didascalica – e non contro l'allegorica bellezza – della Grecia e di Roma.

Nell'opera romantica di Henri de Régnier è contenuta l'ultima parola di grazia del Passato. Nella sua opera poetica vi è l'insegnamento buono, l'indicazione precisa per la nuova affermazione ritmica della poesia francese; perciò il suo significato è grande.

***Littérateurs symphonistes*, in “Mercure musicale”, a. IV, n. 3, 15 marzo 1908, pp. 303-311.**

[Per quale motivo occorre essere per l'arte totale. La morte dei generi. La ricerca dell'arte nuova. Influenza della musica.]

La nostra epoca crepuscolare vede nei campi dell'arte una sorprendente fusione di generi, che i nostri antenati – i più vicini, i timidi classici o i rumorosi romantici – non avrebbero certamente ammesso se non attraverso dei conflitti logici e dei *distinguo* senza fine. Ma la nostra epoca è crepuscolare. Al crepuscolo tutte le forme e i colori perdono un po' della loro precisione geometrica, di quella nitidezza dei contorni che hanno le cose in piena luce e che si potrebbe chiamare la loro “nitidezza meridiana”. Nel crepuscolo di una civiltà, il crepuscolo dell'alba e del tramonto – ho scritto altrove – il fenomeno di fusione dei contorni luminosi, delle forme, dei colori, si verifica nei domini delle cose dello spirito. Le epoche che preparano i grandi Rinascimenti dell'Arte sono esse stesse il Rinascimento, perché ciò che è chiamato così è solo la fioritura, cioè il *punctum saliens*, l'inizio della decadenza. Tutti i secoli d'oro dei Primitivi vivono un'ora crepuscolare.

Questo è innegabile, o quantomeno molto facile da dimostrare storicamente. L'Arte non ha più generi; ovunque c'è l'Arte, unica e indivisibile. Il pittore è architetto, scultore, poeta e musicista. Ogni artista è anche filosofo. Ogni intellettuale è un umanista. Gli ultimi grandi umanisti del Rinascimento nel Cinquecento non furono altro che le ultime espressioni esagerate di un principio comune alle grandi epoche di ogni civiltà; per la loro esagerazione stessa, la loro *espressione* michelangiolesca, portarono nelle loro ali troppo aperte, troppo vaste e troppo vibranti, il vento della decadenza, il soffio della fine. È perché l'epoca crepuscolare era finita. Era "il grande mezzogiorno", come avrebbe detto Nietzsche. Tutta l'economia spirituale si precisava in mille categorie, si differenziava nelle scuole; ogni espressione di un movimento complesso dello spirito umano era premuto negli stampi di generi già pronti. Ogni artista si specializzò, divenne persino immenso nella sua arte, se solo si pensa a Bach o a Beethoven. Tuttavia la collettività, l'epoca, vi perse il suo slancio unanime, non trovò più il *suo* stile. Il coro di un'epoca scomparve di fronte al trionfo di qualche agonista distinto, di qualche genio isolato, che, essendo il risultato supremo del suo tempo, il fiore di luce al di sopra delle molteplici radici della sua umanità e lo stelo della sua razza, rappresentava solo se stesso. L'espressione artistica che più di ogni altra, e immediatamente, ha subito una simile dissociazione delle arti nel nostro Occidente, come in ogni altra regione della terra in epoche analoghe, è naturalmente l'Architettura, l'arte collettiva per eccellenza. Ma abbiamo di nuovo un'ora crepuscolare. Siamo nati sulle rovine di una civiltà, al termine di un ciclo umano, all'inizio di un altro. Non dobbiamo mai dimenticare che siamo chiamati a svolgere un compito molto duro e glorioso: quello dei Precursori. Siamo coloro che, rispetto al futuro Rinascimento, un giorno saranno chiamati: i Primitivi. Il nostro crepuscolo dell'alba presenta al nostro spirito un'immensità vaga, che va conquistata. Conquistare significa acquisire la capacità, cioè per quanto riguarda le cose della mente, capire, conoscere. Noi, che come affermano il cancelliere Bacon e de Pascal, siamo gli uomini più antichi in relazione all'infanzia remota dell'umanità, vogliamo nuovamente comprendere tutto,

conoscere tutto, al fine di dominare tutto. L'ora crepuscolare fa nuovamente vivere all'umanità un'ora di sintesi esasperante: la nostra.

Wagner aveva previsto questa fusione di espressioni dell'Arte unica e indivisibile. Non cadde nell'esagerazione del dettaglio che preoccupava così tanto la mente di Leonardo da Vinci che rimase il più ammirevole genio incapace di realizzarsi, di trovare la sua espressione unica e totale, unica e perfetta. Wagner ebbe il presentimento della fusione delle arti. Considerò questa fusione come l'ideale da perseguire, per dare all'umanità qualche nuova emozione, per ampliare magnificamente i campi ardenti dell'emozione.

Da Wagner, la strada che abbiamo percorso è molta. La Poesia e la Musica tendono sempre di più alla loro unione manifesta. L'Opera, in cui ciascuna di queste due espressioni supreme dell'esaltazione dionisiaca serviva semplicemente come pretesto per mettere in mostra l'altra, è oggi rappresentata dal dramma musicale di Claude Debussy, di Paul Dukas, di Richard Strauss. Gabriele d'Annunzio riprende il sogno della fusione wagneriana e si sforza di realizzarlo chiedendo l'aiuto di musicisti e pittori. E, per le Arti Plastiche, basta citare il più grande artista dei tempi moderni: Rodin; gli iniziati sanno che dei problemi plastici, in cui ogni forma si rivela contemporaneamente in essenza architettonica, scultorea e pittorica, sono stati posti e risolti in questo universo bianco che anima il santuario di Meudon.

La fusione dei "generi" artistici non si rivela solo nelle grandi concezioni, nella creazione artistica stessa. Ha penetrato il linguaggio, è diventata una manovra critica e una modalità di espressione poetica. Si parla intensamente del colore di un brano musicale, della tavolozza di un compositore, del colorito di un'orchestrazione, della musicalità di un nudo, della sinfonia di un paesaggio, della melodia di un torso, del ritmo di una colonna. Ci si è sempre più o meno serviti di espressioni simili. Oggi se ne comprende il significato assoluto, la precisione ammirevole. Ogni arte spiega tutte le arti. Abbiamo imparato che bisogna amare la bella musica per comprendere la bella pittura, che bisogna essere anche un po' musicista per essere un grande scultore. Questo non era necessario mezzo secolo fa. D. S. Rossetti [*sic*] poteva esclamare che la musica è

un insulto all'intelligenza ed era un pittore profondo e un poeta raffinato. Oggi la fusione delle espressioni artistiche si rivela in tutta la sua superiorità, determinata proprio dall'evoluzione molto particolare che il nostro tempo rappresenta.

Un nuovo umanesimo – quello dei grandi Primitivi – ritma l'anima dei nuovi creatori. La mandria degli epigoni ne tremò già tutta.

Se si accetta questa visione d'insieme del movimento e dell'aspetto contemporaneo del nostro senso estetico, si può osservare, con l'aiuto di questi principi, all'infuori di qualsiasi altra concezione dell'evoluzione dell'Arte che non indico qui – e ammirare o rifiutare, *solo in base al talento dell'artista*, la “letteratura” di alcuni dipinti, di certe sculture, ma anche di certe architetture e di determinate musiche. Ciò che è più notevole, e quasi sempre ammirevole, è il contributo musicale della nuova poesia o, se si preferisce, la grande influenza della musica sulla poesia moderna. Ovviamente non sto parlando della *musicalità* della poesia, del contrappunto del verso: i ritmi poetici, l'ordine delle assonanze, delle mezze assonanze, delle cadenze in rima, delle allitterazioni, questo magnifico contrappunto del trimetro giambico di Eschile, declamato secondo il criterio del paraloghè o parakataloghè, mescolato di tanto in tanto con il focoso tetrametro trocaico o questo contrappunto che a volte rispetta la sublime matematica del verso dantesco di dieci piedi con le sue incredibili allitterazioni. Le due più recenti scuole della poesia francese, parnassiana e simbolista, anche se piuttosto smarrite nei molteplici sforzi di molti talenti, di cui nessuno ha raggiunto le vette della genialità, ci mostrano delle preoccupazioni della “musicalità poetica” davvero notevoli, di cui il torto è quello di essere rimaste in un modo troppo riconoscibile allo stato di *preoccupazione*. Ma l'ultima di queste “scuole”, se per convenzione linguistica la possiamo chiamare così, è stata particolarmente sensibile alla trasposizione in poesia di qualche stato estetico finora puramente musicale.

La prosa non si era ancora gettata sulla superba preda: la Musica. Lo ha appena fatto, e ammirabilmente sotto ogni punto di vista, in due libri recenti.

Canudo, *La Convergence musicale de tous les arts*, in “Le Courrier musical”, a. XXIII, n. 8, 15 aprile 1921, pp. 123-124.

[Carattere dinamico della musica e carattere statico delle altre arti. L'arte non è più asservita alla parola, alla somiglianza plastica, al lirismo ragionato e alla musica melodica. Lo stato nuovo della creazione artistica è quello della musica: “suggérer, sans définir”.]

Il “fenomeno” moderno della convergenza musicale di tutte le arti è uno dei più importanti nella nostra vita estetica. Può essere designato come una delle manifestazioni dell'anima contemporanea e come una delle indicazioni più certe di tutta l'attività artistica a venire.

Che cos'è la convergenza musicale di tutte le arti? In questi ultimi quindici anni ho già dovuto definirla e difenderne l'idea che, oltretutto, ho visto alcuni esteti adottare e diffondere. Essa consiste nell'ammettere che tutta l'energia d'impressione, di rappresentazione e di evocazione di queste falangi di sensitivi e di creativi che si chiamano: artisti, è sempre più influenzata dalle leggi musicali, dal bisogno di trasmettere le più grandi emozioni della vita usando il più universale dei linguaggi, quello che suggerisce senza definire, l'unico che può imporre a collettività diverse, in diversi contesti etici e psicologici, la medesima emozione ideale.

Tutta l'Arte moderna tende verso queste nuove modalità di espressione estetica. La grande epoca musicale della nostra civiltà, che è sbocciata nel Medioevo gregoriano e troubadour ed è fiorita nel Settecento palestriniano per affermarsi in una crescita senza precedenti nel diciannovesimo secolo beethoveniano, fino ad oggi, domina sempre di più tutte le arti e non è prossima a concludere il suo ciclo. E chiarisco subito cosa intendo con il termine: progressione. Poiché se le Arti plastiche non evolvono, ma esprimono esattamente per ogni epoca la vita più

intensa, con i mezzi più intensi di rappresentazione e di evocazione, le Arti ritmiche, al contrario, si arricchiscono di elementi tecnici nuovi, e con l'arricchimento del linguaggio, rendono più complesse e più ampie le opere e l'emozione che esse irradiano. Le evoluzioni "tecniche" dell'Architettura, della Pittura, della Scultura, non hanno alcun rapporto con l'"intensità di vita" che queste arti rappresentano, e i Primitivi della Pittura occidentale, ad esempio, sono ancora più "intensi" di molti grandi pittori, anche di prim'ordine, dei tempi successivi. [...].

Il fatto è che la Musica, come la Scienza, si è sviluppata come quest'altra attività umana che si oppone perfettamente a essa e che è, come essa, basata sul numero e sul calcolo. [...]. La nomimo: il commercio. Entrambe si sono evolute secondo le progressioni numeriche del mondo. [...]. "L'evoluzione della musica è quindi direttamente correlata alla crescita dell'umanità". È collegata a ciò che Gabriel Tarot chiamava, scoprendone i principi e stabilendone il ritmo, l'umana "inter-psicologia". La musica, lo sappiamo bene, non è un piacere per l'udito. È una rappresentazione sonora, immediata e riprodotta a volontà, delle regole fisse del mondo, delle armonie di questo movimento totale delle cose che chiamiamo: Vita. Wagner ha potuto scrivere: "L'opera del compositore è davvero un'opera di magia. Il pittore si ferma alla superficie delle cose, ma il musicista penetra nella loro natura più intima e ce la fa sentire. E Beethoven, citato da Combarieu: "La musica è una saggezza superiore alla filosofia e alla teologia". E Ferdinand Hand: "La musica è un divino percepito in una forma sensibile". Magia. Saggezza. Divino. Espressioni per nulla esagerate, per significare il potere evocativo e rappresentativo di un'arte che non ha nulla in comune con le altre, nemmeno con la poesia, che è solo lo sforzo della parola per diventare musica, nemmeno con la danza, che è, allo stesso modo, lo sforzo supremo della carne ritmata.

Sin dal Rinascimento, quest'arte domina l'Estetica. La domina al punto che le frontiere spariscono, e che, grazie alla scoperta di un'arte complessa e ancora favolosa, una sorta di sintesi della Scienza e dell'Arte, e delle Arti del Tempo e delle Arti dello Spazio: il Cinema, l'uomo moderno fonde le sue emozioni in un

crogiolo artistico così perfetto, che può dare qualsiasi sogno alla sua emozione, e imporlo alle folle più diverse.

Non si tratta delle famose “sintesi delle Arti”, che sono sempre esistite in forme più o meno soddisfacenti. L’uomo, in qualsiasi contesto estetico, in qualsiasi momento della sua storia, e non importa in quale punto del globo, non ha potuto concepire che due espressioni dell’Arte: l’Architettura e la Musica, ognuna con le sue “complementari”: Pittura e Scultura, Poesia Danza. [...].

La musica, la più evolutiva di tutte le arti, in perpetua “evoluzione”.

Il carattere essenziale dell’Arte moderna risiede nella sua aspirazione allo “stato musicale”. Vuole, sempre di più, come la musica, “suggerire” *senza definire*. Ciò non significa che l’imprecisione sia l’ideale delle forme inventate dai nuovi artisti. Ma la sfocatura pittorica di un Carrière, dalla quale le linee si prolungano suggestive nello spirito dell’osservatore, o l’atmosfera musicale di un Debussy, o la libertà ritmica del poeta precursore Rimbaud, o la materia vaga che avvolge lo “spirito” di una scultura di Rodin, indicano una precisa tendenza a non definire per suggerire più intensamente, una tendenza precisa che non sfugge a nessuno. Ovviamente, *l’immagine sarà sempre per la poesia quello che il disegno è per la pittura e la melodia per la musica*. Ma i limiti dell’immagine, del disegno, della melodia, si ampliano talmente tanto che un’opera moderna diventa di una ricchezza straordinaria di evocazione e di emozione.

Fino a noi, tutto è stato asservito alla Parola. Le Arti plastiche stesse non erano che “parole in immagini”, illustrazioni di storie o di pensieri, o della concezione “psicologica” di un essere come di un paesaggio. La Poesia era rigorosamente modellata per essere chiara, e ogni arte era ragionata, e ciò che è peggio: ragionevole, netta come la melodia popolare cadenzata su quattro archi. Da cinquant’anni sono stati ampliati tutti gli orizzonti. Ci si è lanciati nel regno della suggestione, e poiché solo “l’indefinito può esprimere l’infinito”, si sono chiesti giustamente alla musica i suoi segreti di angoscia e di incomparabili gioie, che fanno durare l’opera dell’artista nel cuore degli uomini, dove penetra come sangue. Riusciamo a capire che cosa intendesse Michelangelo quando affermava che “un buon dipinto è musica”. Wagner, dal canto suo, nonostante la sua brutale

“fusione delle Arti”, aveva già auspicato che non si confondesse più la musica “arte di suoni” con la musica “arte di Muse”, comune a “tutte le arti ritmiche e a tutte le manifestazioni artistiche dell’uomo intimo” e che opponeva alla “Ginnastica”, dove si raggruppavano, per gli Ateniesi, le arti “che tendono all’espressione più completa dell’uomo, tramite i mezzi plastici”.

Al giorno d’oggi, tutte le barriere vogliono essere infrante. La cosiddetta pittura “cubista” ha solo un sogno di dinamica plastica, di ricerca delle dimensioni complesse e complete, che è inutile definire qui. La poesia, nonostante le sciocchezze e i belati di alcuni giovani personaggi deliranti e irascibili, tende ad appropriarsi di veri e propri processi musicali di suggestione, per accrescere l’emozione che vuole trasmettere. La Musica stessa amplia i suoi confini, e dopo aver subito una volontà pittorica d’impressionismo, accoglie nella sua evoluzione anche le aspirazioni dei pittori e dei poeti più moderni.

E così accade attraverso la distruzione dei vecchi stampi dove si allungava e si muoveva la materia viva dell’ispirazione: il verso classico, il disegno lineare, la rigidità quadrata della linea architettonica, la favola mimetica imposta alla danza, il contorno realista richiesto allo scultore, tutte le arti, infine, disprezzano la somiglianza plastica, il lirismo ragionevole, la buona e vecchia musica melodica per i mandolini del cuore. Pittori, poeti, architetti, scultori, tendono allegramente le loro braccia, inarcano i loro nervi particolarmente vibranti, verso questo nuovo stato della creazione artistica che la Musica ha insegnato loro in un’unica lezione: *Suggerire, senza definire.*

b. Corrispondenza

Si riporta la corrispondenza, in lingua francese e in traduzione italiana, accogliendone fedelmente le convenzioni ortografiche e di interpunzione. Ogni indicazione racchiusa tra parentesi quadre è estranea ai testi originali. Le date tra parentesi, seguite da un asterisco, sono quelle indicate dal timbro postale di partenza; si è utilizzato quello di arrivo sono nei casi in cui quello di partenza fosse illeggibile.

b. 1 Lettere indirizzate a Picasso

b. 1.1 Lettere di Ricciotto Canudo a Picasso

Contenuto: 35 documenti. Nello specifico: 17 lettere di Ricciotto Canudo a Picasso (1905-1923); 3 biglietti da visita; 1 biglietto; 6 inviti; 7 cartoline; 1 cartolina indirizzata a Max Jacob.

Provenienza: Boîte B5 515AP/C/21, Archives Picasso, Musée Picasso, Parigi.

Si premette alla trascrizione delle lettere una breve introduzione, in cui i contenuti sono riletti e restituiti in una forma più fluida tale da consentire una più agevole lettura.

“Colui che vede per primo”

Canudo si trova in compagnia di Pablo Picasso e Natalija Gončarova quando lo fotografano di fronte all'entrata di una rivendita di vini in via Flaminia

angolo piazzale Flaminio¹. È il 27 febbraio e l'istantanea fa parte della serie scattata durante il soggiorno romano di Picasso del 1917². Vi sono, insieme a loro, anche Jean Cocteau e Michail Larionov. Sergei Diaghilev – il famoso impresario teatrale che dal 1909 stava conquistando Parigi con la perfezione tecnica, il gusto, la bellezza, l'ardimento, la novità dell'esotica carovana dei Ballets Russes – li aveva convocati nella capitale per lavorare alle sue produzioni.

I coniugi Larionov e Gončarova, giunti già nell'ottobre del 1916, avevano preso in affitto un grande studio in via Principessa Clotilde per portare a termine scene e costumi del balletto *Contes russes*. Il 17 febbraio dell'anno seguente, è la volta di Picasso e di Cocteau, che aveva introdotto il compagno al *beau monde* del teatro. La loro venuta si era resa necessaria per la realizzazione di *Parade*, lo spettacolo dalle atmosfere mercuriali e circensi che sarà rappresentato al parigino Théâtre du Châtelet a maggio, tra l'euforia delle avanguardie e lo scempio della guerra³.

Canudo, invece, è a Roma in congedo. Durante la breve licenza, alloggia al Grand Hotel Marini, in via del Tritone, ma passa spesso al Grand Hotel de Russie, in via del Babuino angolo Piazza del Popolo, per lasciare diversi biglietti a Picasso – che lì albergava –, nella speranza di un incontro. Inizialmente, gli dà

¹ Nella *Bibliografia critica di Ricciotto Canudo*, cit., p. 565 è pubblicata la fotografia di Canudo in divisa di ufficiale, che tuttavia il curatore della meritoria e ampia raccolta, Giovanni Dotoli, commentava essere “con una donna e un uomo sconosciuti”. Il riconoscimento e l'esatta contestualizzazione si deve a Gabriella Di Milia. Si veda il suo contributo intitolato *Picasso e Canudo – due transplantés*, in J. Clair, Michel O. (a cura di), *Picasso 1917-1924. Il viaggio in Italia*, Milano, Bompiani, 1998, pp. 75-78.

² Come precisato da Gabriella Di Milia (*Picasso e Canudo – due transplantés*, cit., p. 77), la data dell'incontro testimoniato dalla fotografia è desumibile da una lettera che Cocteau scrisse a sua madre da Roma il 27 febbraio 1917, in cui si legge: “Vu le capitaine Canudo croix légion d'honneur, palmes, fourragères et barbe blanche” (cfr. J. Cocteau, *Lettres à sa mère*, Paris, Gallimard, 1989, p. 300). In traduzione italiana: “Visto il capitano Canudo croce della Legione d'onore, decorazioni, cordoni e barba bianca”.

³ Spettacolo a tema circense prodotto dai Balletti Russi di Sergei Diaghilev e coreografato da Léonide Massine su musica di Erik Satie e soggetto di Jean Cocteau, con i costumi e le scene di Pablo Picasso. La prima rappresentazione ebbe luogo al Théâtre du Châtelet a Parigi il 18 maggio 1917, scrivendo una pagina memorabile di storia del teatro.

appuntamento alla sala da tè Babington's in piazza di Spagna; poi, il giorno prima di partire, lo informa che il “commandant Noblemaire”, “grand ami de Stravinsky”, lo aspetta a pranzo⁴. Picasso annota nel suo carnet il nome, ma, in quel periodo di duro lavoro, soleva declinare inviti mondani⁵. In alternativa, Canudo gli propone di trovarsi alle otto di sera al caffè Faraglia in piazza Venezia.

Non ci è dato sapere se e quante volte si siano effettivamente visti. Un'altra fotografia li immortalava, però, seduti su uno dei leoni egizi che ornano l'obelisco di piazza del Popolo. È il marzo del 1917, come si evince dalla dedica “A Picasso – a cavallo sull'Avvenire che sputa acqua. Il tuo amico Canudo. Roma marzo 1917”⁶. È evidente, dunque, che ci dev'essere stato almeno un secondo incontro.

Canudo, in ogni caso, riparte per il fronte senza riuscire a salutarlo, come egli stesso afferma il 9 aprile in una cartolina da Salonico, indirizzata a Picasso a Roma, in cui accenna alla promessa dell'amico di dedicargli uno schizzo.

L'incontro romano deve aver comunque rinsaldato il rapporto tra lo scrittore e il pittore spagnolo, tanto da indurre quest'ultimo, l'anno seguente, a eseguire il pattuito *Portrait de Canudo*. Con la dedica “À mon cher Canudo Le poète / Picasso / Montrouge 1918”. Il poeta-soldato, partito volontario per il fronte balcanico, è rappresentato con un tratto continuo e sensuale che rivela la fascinazione di Picasso per le linee nette e nitide di Raffaello. Indossa la divisa militare di capitano degli zuavi. Caratteristica di alcuni reggimenti di fanteria che operarono in vari eserciti e in diverse epoche, l'eccentrica veste non dichiara apertamente il paese di appartenenza. Connota, semmai, un individuo innamorato della Francia, che ha scelto una seconda patria. L'insolito costume, il capo coperto dal fez di derivazione ottomana e il bastone fregiato all'estremità da una testa d'uccello, lasciano trapelare l'enigmaticità del personaggio, come se

⁴ Lettera senza data con intestazione del Grand Hotel Marini conservata al Musée Picasso a Parigi.

⁵ P. Picasso, carnet 19: carnet de dessins italiens, foglio 30, recto, iscrizione in grafite: “Le Comandant [sic] Noblemaire”.

⁶ Di seguito la dedica in lingua originale: “À Picasso – à / cheval sur l'Avenir / qui crache de l'eau / ton ami / Canudo / Rome Mars 1917”.

nell'inafferrabilità del migrante andasse riconosciuto un valore.

Era stato Apollinaire, anch'egli straniero e arruolato per difendere la patria elettiva, ad apprezzare per primo l'eroismo di Canudo e la sua descrizione in versi dell'incomparabile ritirata di Serbia⁷. In uno scritto che comprova, oltretutto, la sua presenza nella capitale.

Il Barigino [...] è oggi capitano nell'armata francese e decorato della Croce di guerra, della Legione d'onore e della medaglia italiana al valore; con lo pseudonimo anagrammatico di Capitano Oudanc, ha pubblicato i suoi ricordi di capitano degli zuavi durante la ritirata di Serbia. Lo si è visto a Roma mentre i Balletti russi preparavano la stagione parigina, dopodiché è andato a farsi ferire sul fronte macedone, pensando a Dante, all'amore, alle sue due patrie unite per il trionfo della stessa causa. È un Barigino ben Parigino...⁸.

Come non immaginare che il malagueño – che pur non aveva risposto all'appello di Canudo per l'arruolamento degli stranieri residenti in Francia⁹ – potesse rivedere qualcosa di sé nel suo destino esistenziale. Entrambi *transplantés* – e non *deracinés*¹⁰ – a Parigi, peregrinano nei tornanti della storia – mediterranea, ampia nei suoi confini. La Francia per loro, come per tutti gli altri

⁷ Cfr. G. Apollinaire, *Ouvrages sur la guerre actuelle. Capitaine Oudanc: Notre retraite de Serbie*, in “Mercure de France”, a. XXVIII, t. CXXIV, n. 466, 16 novembre 1917, p. 344.

⁸ G. Apollinaire, *Bari et le Barisien*, in “Mercure de France”, a. XXVIII, t. CXXIII, n. 461, 1 settembre 1917, pp. 185-186. Di seguito la citazione in lingua originale: “Le Barisien [...] est aujourd'hui capitaine dans l'armée française et décoré de la croix de guerre, de la Légion d'honneur et de la médaille italienne *al valore*; sous le pseudonyme anagrammatique du Capitain Oudanc, il a publié ses souvenirs d'officier de zouaves pendant la retraite de Serbie. On l'a vu à Rome tandis que les Ballets Russes préparaient leur saison à Paris, après quoi il a été se faire blesser sur le front de Macédonie en songeant à Dante, à l'amour, à ses deux patries unies pour le triomphe de la même cause. C'est un Barisien bien Parisien...”.

⁹ Cfr. R. Canudo *et al.*, *Un appel aux amis de la France*, in “Le Figaro”, 2 agosto 1914, p. 2. Appello a tutti gli stranieri residenti in Francia per l'arruolamento volontario in difesa della cultura e dell'identità latina contro il comune nemico. Secondo Blaise Cendrars, tra i firmatari del documento, tutti i quotidiani di Parigi ne diedero notizia (cfr. Id., *Blaise Cendrars vous parle...*, a cura di M. Manoll, Paris, Denoël, 1952, p. 205).

¹⁰ Nel frontespizio dei *Transplantés*, Canudo appone la seguente epigrafe: “Il ne fut ici ni un Déraciné, ni un Métèque. Dans un pays de sa race, il fut un Transplanté”.

– Marinetti, Apollinaire, Severini, Archipenko, Papini, Soffici, Kandinskij, Stravinskij, Cendrars... – cui sono state riservate le rose dell'*Antitradizione futurista*, oltre a essere meta ambita dell'erranza, è la seducente culla della modernità. Un luogo di iniziazione. “Questa metropoli spaventevole, tumultuosa, febbrile, dove tutte le attività umane, dalla più vile alla più eccelsa, sono spinte fino al parossismo” li aveva uniti nell'incessante ricerca di un'identità culturale¹¹.

Canudo e Picasso resteranno amici anche dopo la guerra, quando all'attenzione verso le arti figurative il primo affiancherà la quasi esclusiva passione per il cinema. D'altro canto, fu forse proprio il vivo interesse per questo nuovo linguaggio, prodigio della scienza e dell'arte, a consolidare il rapporto tra i due. Scrivendo della nascita dell'arte moderna a Parigi, André Warnod ricordava “le sere in cui Picasso seguiva il suo fedele Max Jacob nel piccolo cinema di rue de Douai, specializzato in film di cowboy ingenuamente frenetici”¹². Avido frequentatore di sale cinematografiche e partecipante, nei primi anni venti, alle serate del Club des Amis du Septième Art fondato da Canudo¹³, il pittore si comportava come “un cineasta *in nuce*”¹⁴, ricorrendo, nei suoi quadri, allo sguardo discontinuo e mobile tipico del montaggio cinematografico.

Partire dalla fine di una storia sembra essere una soluzione plausibile quando, come in questo caso, si vuole dare concretezza documentaria a un rapporto altrimenti difficile da ricostruire. Per quanto le lettere a cui si è fatto riferimento consentano soltanto una lettura aneddotica, rimane nell'aria la sensazione viva di un clima culturale.

Ma è opportuno, a questo punto, fare un passo indietro. Come si erano conosciuti Canudo e Picasso? Certamente tramite Apollinaire, che del maestro spagnolo diverrà il più grande esegeta.

¹¹ Così scrisse Canudo il 21 giugno 1901, da poco arrivato nella capitale francese, in una lettera allo zio Giovanni Stampacchia.

¹² A. Warnod, *Ceux de la Butte*, Paris, René Julliard, 1947, p. 109. Di seguito la citazione in lingua originale: “les soirs que Picasso suivant son fidèle Max Jacob au petit cinéma de la rue de Douai, spécialisé dans les films de cow-boys ingénument frénétiques”.

¹³ Ne sono testimonianza i sei cartoncini d'invito ancora oggi conservati nell'archivio picassiano.

¹⁴ V. Trione, *Effetto città. Arte, cinema, modernità*, Milano, Bompiani, 2014, p. 390.

Sembra che Canudo avesse fatto la conoscenza del poeta già nel settembre del 1901, poiché in un testo del 26 ottobre quest'ultimo parla di “un Parisien, fils de Barisien”, sotto il quale si cela forse il pugliese¹⁵. È certo, tuttavia, che si vedessero dai tempi delle *Soirées* letterarie della rivista “La Plume”, nel Caveau du Soleil d’Or, in Place Saint-Michel. “Come la rivista, questi incontri poetici erano di perfetto eclettismo. [...]. ‘La Plume’ riuniva veramente un’élite, un po’ disparata forse”¹⁶. Là c’erano “vecchi simbolisti o decadenti, e giovani novatori”, come ebbe a definirli Ardengo Soffici: dal poeta Jean Moréas, agli scrittori Alfred Jarry, Mecislas Goldberg, Félicien Fagus, ai “maggiori ribellanti” André Salmon e Paul Fort¹⁷. Quest’ultimo – che nel 1912 godrà dell’appoggio di Canudo sulla stampa per il conferimento del titolo di “Prince des Poètes” – prese a organizzare i famosi *mardis* alla Closerie des Lilas, “dove per tanti anni s’era data convegno tutta la gioventù letteraria ed artistica non pure francese ma di tutto il mondo”¹⁸. A detta del loro promotore, infatti, le serate “contribuirono non poco [...] a cercare di creare, pur riservando e preservando i diritti spirituali dei francesi, un clima spirituale europeo, e perfino universale, per favorire soprattutto la fraternità artistica della maggioranza delle nazioni”¹⁹.

Uniti dal desiderio di un’avanguardia totale, Canudo e Apollinaire vi partecipano: un appuntamento fisso che, nel 1904, consolida un’intesa progressivamente più intensa e profonda. Ma difficile da esplorare. Come puntualizza Raymond Warnier, lo è sia “per l’ingiusto oblio di cui Canudo fu vittima” sia “per il fatto, ben noto, che Apollinaire, a volte volutamente enigmatico, se non misterioso, eccelle nel mascherare le sue fonti di

¹⁵ G Apollinaire, *Une audience*, in “Tabarin”, a. II, n. 54, 26 ottobre 1901, p. 2.

¹⁶ A. Billy, *L’Époque Contemporaine. 1905-1930*, cit., p. 127. Di seguito la citazione in lingua originale: “Comme la revue, ces réunions poétiques étaient d’un parfait éclectisme. [...]. ‘La Plume’ réunissait véritablement une élite, un peu disparate peut-être”.

¹⁷ G. Sangiorgi, J. Recupero (a cura di), *Omaggio ad Apollinaire*, cit., p. 23.

¹⁸ Ivi, p. 31.

¹⁹ P. Fort, *Mes mémoires, toute la vie d’un poète (1872-1944)*, Paris, Flammarion, 1944, p. 86. Di seguito la citazione in lingua originale: “Elles [les soirées] ne contribuèrent pas peu [...] à tenter de créer, tout en réservant et préservant les droits spirituels des Français, un climat spirituel européen, voire universel, à favoriser surtout la fraternité artistique de la plupart des nations”.

informazione; Canudo sembra essere stato una di queste, almeno per alcuni pareri, se non per certi testi di Apollinaire²⁰.

Vent'anni di contatti, discontinui ma sempre ripresi, molte affinità, la medesima premura per nuove cause difese con veemenza, le suggestioni certamente reciproche, al di là della divergenza di alcuni pareri e malgrado certe profonde incomprensioni, “giustificano il fatto che nell'entourage di Apollinaire non si dimentichi Canudo”²¹. “Deux destins complémentaires”, attraversati da un incontro decisivo.

Biglietto da visita

[s.d.]

[recto]

RICCIOTTO CANUDO

19 bis, Rue de Boulainvilliers, Paris, 16e

²⁰ R. Warnier, *Ricciotto Canudo (1879-1923) dans l'entourage de Guillaume Apollinaire*, in “Studi francesi”, n. 14, maggio-agosto 1961, p. 244. Di seguito la citazione in lingua originale: “La prospection de leur rapports est difficile, autant par suite de l'injuste oubli dont fut victime Canudo que du fait, bien connu, qu'Apollinaire, parfois volontiers énigmatiques, sinon mystérieux, excelle à masquer ses sources d'information; Canudo semble en avoir été une, pour certaines au moins des opinions, sinon pour certaines textes d'Apollinaire”.

²¹ Ivi, p. 254. Di seguito la citazione in lingua originale: “justifient que, dans l'entourage d'Apollinaire, on n'oublie point Canudo”.

Lettera

[recto]

60 Rue du Rocher [Paris], ce Lundi soir [s.d., dopo 1918]

Cher vieux –

si tu veux, viens déjeuner demain mardi à midi ½ au Café Napolitain en face le Vaudeville, avec Maurice Ravel et moi – Nous t’attendons ainsi que l’aimable et charmante fiancée...

A demain donc – ou bien un mot à ton *Canudo*

Caro vecchio mio,

se vuoi, vieni a pranzo domani martedì a mezzogiorno e mezzo al Café Napolitain, di fronte al Vaudeville, con Maurice Ravel – Ti aspettiamo insieme all’affabile e affascinante fidanzata...

A domani dunque – oppure un biglietto al tuo *Canudo*

Lettera

[verso]

Monsieur Picasso
22 Rue Victor-Hugo
Paris (Montrouge)

[Montrouge, Seine, 20 marzo?] *

[recto]

60 Rue du Rocher [Paris], Lundi [20 marzo?]

Cher Vieux –

Je pense aller ce Mercredi après-demain aller te demander à déjeuner avec Blaise Cendrars. Si tu ne peux pas envoie-moi un pneu – Mais j’espère que tu y seras et content de nous voir... A mercredi, donc

À toi *Canudo*

Caro vecchio mio,

se vuoi venire, penso di andare a pranzo questo mercoledì pomeriggio con Blaise Cendrars. Se non puoi inviarmi una lettera. Ma spero che ci sarai e che sarai felice di vederci... A mercoledì, dunque.

A te, *Canudo*

4

Cartolina postale francese

[recto]

Cher Monsieur –

J’ai à vous parler d’urgence. Pouvez-vous passer demain vendredi à 5 ½ à la Plume 4 Rue Jacob? Je compte sur vous – [?]

R. Canudo

Caro Signore,

devo parlarle urgentemente. Può passare domani venerdì alle 5 e mezza alla Plume 4 Rue Jacob? Conto su di lei.

R. Canudo

[verso]


Urgent

Mr Picasso

13 Rue Ravignan

Paris 18ème

[25 R. Danton, Paris, 16 marzo 1905] *


 Air Montmartre - Je suis
 à votre portée d'urgence
 Pour - vous pour
 demain vendredi à 5 1/2 à
 la Plume 4 rue Yacot?
 Je compte sur vous -
 H. a vous en tête R. Canard

Recto documento n. 4

* Expédit par
 M. Dantoni
 Rate
 * Transcription du nom et de l'adresse de l'expéditeur
 est facultative.

République Française
 CARTE POSTALE
 Ce côté est exclusivement réservé à l'adresse





M. Picasso
 13 Rue Ravignan
 13 Rue Ravignan
 M. Picasso Paris 18^{ème}

Verso documento n. 4

Lettera

[recto]

À La Plume - 4 Rue Jacob, [Paris]

Cher Monsieur –

Je suis moi-même très occupé et ne serai pas libre. Malheureusement je crains fort que tous ces retards dans les rendez-vous me rendent impossible la publication des articles vous concernant.

Mes regrets et mes salutations les meilleures.

Ricciotto Canudo

Caro Signore,

sono anch'io molto impegnato e non sarò libero. Purtroppo temo molto che tutti questi ritardi negli incontri mi rendano impossibile pubblicare gli articoli che la riguardano.

Le mie scuse e i miei migliori saluti.

Ricciotto Canudo

[verso]

Mr Picasso

13 Rue Ravignan

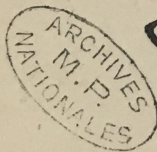
Paris XVIIIe

[Montparnasse, 18 marzo 1905] *

à la plume - by Rue Jacob
Ch Monsieur - je suis
encore même très occupé et
ne serais pas libre d'arriver
chaleureusement je crains
fort que tout ce retard
dans les rendez-vous me
rendent impossible la publi-
cation de ~~quelques~~ articles vous
concernant.

Mes regrets et mes
salutations les meilleures.

Benoît Malanda





Verso documento n. 5

Lettera

[recto busta]

[carta intestata] “La Plume” Direction: 4, Rue Jacob (VIe) - Paris

Mr Picasso
13 Rue Ravignan
Paris 18e

[Strasbourg, 15 aprile 1905] *

[verso busta]

[Paris XVIII, 15 aprile 1905] *

[recto lettera]

[carta intestata] “La Plume” Direction: 4, Rue Jacob (VIe) – Paris

Cher ami – contre tous mes désirs, je n’ai pas pu aller encore chez vous – Je le regrette d’autant plus que la Plume

[verso lettera]

doit s’occuper bientôt de vous –

Je compte vous serrer la main demain soir à notre Banquet annuel (à 7 ½ soir au Restaurant des Sociétés Savantes, 8 rue Danton)²²

De cœur: Ave!

Ricciotto Canudo

²² Il banchetto organizzato per festeggiare i diciassette anni de “La Plume” ebbe luogo il 17 aprile 1905.

Caro amico,
contro ogni mio desiderio non sono potuto ancora venire da voi. Me ne dispiaccio ancora di più dal momento che “La Plume” deve occuparsi presto di voi.

Conto di stringervi la mano domani sera al nostro Banchetto annuale (alle sette e mezza di sera al Restaurant des Societes Savantes, 8 rue Danton)

Di cuore: Ave!

Ricciotto Canudo

7

Cartolina postale francese

[recto]

[fotografia di Canudo in abiti militari a cavallo, affiancato da altri soldati presumibilmente in un accampamento]

[verso]

Mr Max Jacob
17 Rue Gabrielle
Paris

[Data aggiunta da altra mano: 1908]

Salut!

R. Canudo

Capitaine Adjudant-Major

1e Régiment Étranger

Camp des Garrigues

Nîmes

Biglietto

[s.d.]

Diriks
18 R. Boissonade²³
Vendredi.

Biglietto da visita

[s.d.]

[recto]

[intestatarario del biglietto da visita] Pierre Roché Critique d'art

99 Bld. Arago 14e

²³ Canudo sembra dare appuntamento a Picasso presso la casa del pittore norvegese Karl Edvard Diriks (9 gennaio 1855-17 marzo 1930), residente dal 1899 al 1921 in Rue Boissonade, al numero 18, 14^o *arrondissement*.

Cartolina postale

[s.d.]

[recto]

[fotografia di Canudo a cavallo]

Canudo equestre

Cartolina postale

[marzo 1917]

[verso]

[fotografia di Canudo a cavallo in un accampamento]

À Picasso – cette Danse Macédonienne

Canudo

son cheval

et son chien

Mars 1917

A Picasso, questa Danza macedone.

Canudo, il suo cavallo e il suo cane.

Marzo 1917

Biglietto da visita

[10 marzo 1917]

[recto]

[intestatarario del biglietto da visita] La Marchesa Casati [nome depennato]

Mr. Picasso

[verso]

La Marchesa [?] che [?] a colazione per Venerdì [?] Picasso e
Cocteau

Cartolina illustrata

[recto]

[didascalia] Costume Albanese

[verso]

Capitano Canudo des Zouaves

par l'Etat Major de l'A.O.

Salonique

[Posta militare truppe occupazione, 3 o 9 aprile 1917?] *

Monsieur Picasso
Hôtel de Russie
via del Babuino
Roma

Un salut fraternel.

J'ai bien regretté d'être parti sans pouvoir te voir –

Envoie-moi de suite à Salonique le croquis promis. Tiendras-tu parole? – n'oublie pas.

Ton *Canudo*

Un saluto fraterno.

Mi è dispiaciuto di essere partito senza poterti vedere. Inviarmi subito a Salonicco lo schizzo promesso. Manterrai la tua parola? – non dimenticartene.

Il tuo *Canudo*

Lettera

[carta intestata] Grand Hôtel Marini Rome Même Maison: Grand Hôtel d'Italie –
Bologna

[marzo 1917]

[recto]

Ce Mardi

Mon cher Picasso –

Je pars fort probablement demain mercredi –

Il me serait agréable de te serrer la main –

Madame Noblemaire te fait prier de venir déjeuner chez elle
demain à 1 heure – Le déjeuner est rapide, car le Commandant
Noblemaire à 2 heures s'en retourne

[verso]

à l'Ambassade – ainsi tu pourrais aller à ton travail à 2 heures –
La commandant est un grand ami de Stravinsky et l'autre soir nous
a joué tout le Rossignol. Si tu veux, réponds-moi que tu viendras
avec moi et nous prendrons rendez-vous.

Du reste, ce soir à 8 heures je serai au Café Faraglia Place Venezia.

À toi *Canudo*

Mio caro Picasso,

Parto molto probabilmente domani mercoledì.

Mi farebbe piacere stringerti la mano.

La Signora Noblemaire ti prega di venire domani a pranzo a casa sua
all'una. Il pranzo è veloce, perché il Comandante Noblemaire alle 2 torna
all'ambasciata – così anche tu potresti tornare al tuo lavoro alle 2.

Il comandante è un grande amico di Stravinsky e l'altra sera ci ha suonato
tutto il Rossignol. Se vuoi, rispondimi che verrai con me e ci daremo
appuntamento.

Altrimenti, stasera alle 8 sarò al Caffé Faraglia in Piazza Venezia.

A te, *Canudo*

Cartolina illustrata

[Venezia ferrovia, 24 marzo 1917] *

[recto]

[didascalia] Gorizia (dintorni) - Villaggio di Plava

[verso]

Monsieur Picasso
Hôtel de Russie
via del Babuino
Roma

Salut, ô Picasso, de ce front âpre.

A toi *Canudo*

Ciao, oh Picasso, da questo fronte aspro.

A te, *Canudo*

Lettera

[recto busta]

[carta intestata] Grand Hotel de Russie Rome

Mr Picasso

[verso lettera]

[carta intestata] Grand Hotel de Russie Rome

Ce Samedi [1917]

Mon cher Picasso –

si tu veux, viens dîner ce soir avec moi et deux jeunes musiciens de très grand talent nouveaux. Il est important que les artistes vrais, du même côté, se connaissent. Rendez-vous: à 7h ½ au thé Remington Place d'Espagne²⁴.

Je pars demain soir pour le front.

Mes mains *Canudo*

Mio caro Picasso,

se vuoi, ceniamo stasera con due nuovi giovani musicisti di grande talento. È importante che i veri artisti, della stessa parte, si conoscano. Appuntamento: alle sette e mezza alla Sala da tè Remington in Piazza di Spagna.

Parto domani sera per il fronte.

Le mie mani, *Canudo*

²⁴ Canudo abbozza il profilo della Chiesa della Trinità dei Monti indicando la posizione della sala da tè. Si presume che vi sia stata una svista nella denominazione e che il riferimento corretto sia alla storica Sala da tè Babington's, dal 1894 sita all'interno del prestigioso palazzo settecentesco adiacente alla scalinata di Francesco De Sanctis.

GRAND HOTEL DE RUSSIE
ROME

Ce samedi -
mon cher Filippo -

Si tu veux, veux
dîner ce soir avec
moi et deux jeunes
musiciens de
très grand talent
nouveau. Il
est important

que les artistes vrais,
du même côté, se
connaissent.

Rendez-vous : à 7h^{1/2}
au thé Remington
Place de Espagne

11-11

The' -
Féat'on
Al. L'inité
des Musiq.

Je pars demain soir pour
le front
Bey maing (ANUD)

ANUD

Hotel Marini
via Tritone

Verso documento n. 16

Lettera

[recto]

60 Rue du Rocher, ce Vendredi

Cher, j'ai eu ton mot. Je n'en ai plus pour longtemps, je pense, à rester à Paris. Fais-moi donc signe à partir de Lundi –

Tu feras grand plaisir à ton *Canudo*

Caro,

ho ricevuto il tuo biglietto. Penso che rimarrò ancora poco tempo a Parigi.

Mi farebbe molto piacere, il tuo *Canudo*

[verso]

[Montrouge, Seine, 2 marzo 1918] *

Monsieur Picasso
22 rue Victor-Hugo
Paris-Montrouge

Lettera tramite posta pneumatica

[recto]

Ce Mercredi

Cher Vieux –

Je ne sais plus si je t'ai envoyé un mot l'autre jour pour te dire que ce Vendredi matin je pourrais aller chez toi. Si je n'ai pas un

contre-ordre de toi avant, j'irai donc vendredi frapper à ta porte.
Heureux de te retrouver au milieu de tes superbes choses.

Ton *Canudo*

Caro vecchio,
non ricordo più se ti ho inviato un biglietto l'altro giorno per dirti che questo venerdì mattina potrei venire a trovarti. Se non ricevo prima un contrordine da parte tua, verrò a bussare alla tua porta venerdì. Felice di ritrovarti in mezzo alle tue cose stupende.

Il tuo *Canudo*

[verso]

[Paris, R. d'Alésia, Paris, 6 marzo 1918] *

M. Canudo

Rue du Rocher n. 60

Mr Picasso

22 Rue Victor-Hugo

à Montrouge

19

Lettera

[recto]

Ce Mercredi

Vieux –

J'attends un mot de toi pour me dire quand j'irai chez toi bouffer le
magnifique déjeuner que te me promets –

J'ai vu Cendrars qui serait content d'en être!... A quand, donc?

Un mot –

Mes amitiés *Canudo*

Vecchio mio,
Attendo un biglietto per sapere quando potrò venire a casa tua a gustare il
magnifico pranzo che hai promesso.
Ho visto Cendrars che sarebbe felice di esserci!... A quando, dunque?
Un biglietto.

I miei saluti, *Canudo*

[verso]

M. Canudo

Rue du Rocher n. 60

[Montrouge, Seine, 14 marzo 1918] *

M. Picasso
Rue Victor-Hugo
Montrouge-Paris

20

Lettera

Ce Lundi de Pâsques [1 aprile 1918]

Cher Vieux –
Je voudrais bien te voir avant mon départ –
Je pense donc aller frapper à ta porte ce Vendredi matin –
Si tu ne peux pas y être, envoie-moi un mot en me fixant un autre
jour – Mais je compte bien te voir vendredi – Bien à toi en
attendant

Canudo

Vecchio mio,
Mi piacerebbe vederti prima della mia partenza.

Penso dunque che verrò a bussare alla tua porta questo venerdì mattina.
Se non puoi esserci, mandami un biglietto fissandomi un altro giorno. Ma
conto di vederti venerdì – Nell’attesa, un saluto

Canudo

Lettera

[8 Bd des Italiens, Paris, 16 maggio 1918] *

[recto]

Cher Vieux –

J’ai du Tabac –

Viens donc déjeuner avec moi ce samedi – a midi et demi rendez-
vous Napolitain, d’où nous irons ailleurs – seuls – Mes vœux pour
la souffrante Olga –

Et mes mains *Canudo*

Si tu ne peux pas – envoie un pneu avec un autre jour mais vite
parce que je suis sur le point de repartir au Front

Vecchio mio,

Ho del tabacco.

Vieni dunque a pranzo con me questo sabato a mezzogiorno e mezzo al
Napolitain, da dove andremo altrove – da soli. I miei auguri alla sofferente
Olga e le mie mani,

Canudo

Se non puoi, invia un biglietto indicando un altro giorno ma rapidamente
perché sto per ripartire per il fronte.

[verso]

Cap. Canudo

60 Rue du Rocher 8e

Monsieur Picasso
22 Rue Victor-Hugo
Paris-Montrouge

22

Lettera tramite posta pneumatica

[recto]

M. Cap. Canudo

Rue du Rocher n. 60

Mr Picasso
Rue Victor-Hugo
(Paris) – Montrouge

[verso]

[Montrouge, Seine, 26 maggio 1918; 99 R. d'Alésia, Paris, 26 maggio 1918; R.
d'Amsterdam, Paris, 28 maggio 1918] *

Dimanche

Cher Vieux,

je pense que tu as reçu le mot de Salmon pour que nous déjeunions
demain Lundi (Rendez-vous Midi Napolitain). C'est la veille de
mon départ. Apollinaire et Maurice Ravel seront là – Amitiés à
Olga – je t'embrasse

Canudo

Tu auras 1 paquet de Tabac!!!

Caro vecchio,
penso che tu abbia ricevuto il messaggio di Salmon per pranzare domani lunedì (ritrovo a mezzogiorno al Napolitain). È la vigilia della mia partenza. Ci saranno Apollinaire e Maurice Ravel. Saluti a Olga, ti abbraccio

Canudo

Avrai un pacchetto di tabacco!!!

23

Lettera

[recto busta]

[R. Gluck, Paris, 22 maggio 1918]

Mr Picasso
22 Rue Victor-Hugo
Paris - Montrouge

[recto lettera]

Ce Mercredi

Vieux –
Salmon moi et deux ou trois amis (des anciens!) nous nous retrouverons lundi prochain 27 au Napolitain à midi pour déjeuner ensemble avant mon départ.

[verso lettera]

60 Rue du Rocher

Je compte sur toi et sur Olga si elle est remise comme je l'espère –
A Lundi donc, bien tien *Canudo*

Vecchio mio,

io, Salmon e due o tre amici (dei vecchi!) ci rivedremo il prossimo lunedì 27 al Napolitain a mezzogiorno per pranzare insieme prima della mia partenza.

Conto su di te e su Olga se si sarà ripresa come spero. A lunedì, dunque.

Saluti, il tuo *Canudo*

24

Invito [scritto a macchina]

[recto busta]

8 Bd des Italiens, Paris, 21 aprile 1921

Madame et Monsieur Picasso

28 Rue de la Boétie

Paris

[recto lettera]

C.A.S.A. Club des Amis du Septième Art

Paris 12 rue du Quatre Septembre (Opéra)

Le 31 Avril 1921

Monsieur CANUDO, Président du C.A.S.A. les amis du C.A.S.A.
et les Amis de la Gazette d'art "Montjoie" vous convient à vous

joindre à eux pour la deuxième “Lecture Cinématique” qui sera faite par l’écraniste René Le SOMPTIER au sujet de son film. LA MONTEE VERS L’ACROPOLE

Cette “Lecture” aura lieu lundi prochain 25 courant, à 5 heures, 12 rue du Quatre Septembre. Ensuite les membres du C.A.S.A. se retrouveront en un diner amical chez BENARD, 4 Chaussée d’Antin, à 8 heures.

LA SECRETAIRE GENERALE: Janine

Il Signor CANUDO, Presidente del C.A.S.A., gli amici del C.A.S.A. e gli Amici della Gazzetta d’arte “Montjoie!” la invitano a unirsi a loro per la seconda “Lecture Cinématique” che sarà tenuta dal regista René Le SOMPTIER sul suo film LA MONTEE VERS L’ACROPOLE

Questa “Lettura” si svolgerà il prossimo lunedì 25 del mese corrente, alle ore 5, 12 rue du Quatre Septembre. In seguito i membri del C.A.S.A. si incontreranno a una cena amichevole a BENARD, 4 Chaussée d’Antin, alle 8.

LA SEGRETARIA GENERALE: Janine

25

Invito scritto a macchina

[recto busta]

Timbro stemma AD METAM ET ULTRA

C.A.S.A.

[Paris, 5 maggio 1921]

Madame et Monsieur Picasso

28 rue de la Boétie

Paris

[recto lettera]

C.A.S.A. Club des Amis du Septième Art

Paris, 12 rue du 4 Septembre (Opéra)

Le 5 Mai 1921

M. CANUDO, Président du C.A.S.A. les Amis du Septième Art et les Amis de la Gazette d'Art "Montjoie", vous convient à entendre la – Quatrième Lecture Cinématique – qui sera faite par M. Louis Nalpas au Grenier de Montjoie à l'adresse ci-dessus, ce lundi 9 Mai à 5 heures très précises.

La Secrétaire Générale Janine

NOTA – Les membres du C.A.S.A. se retrouveront en leur diner amical hebdomadaire à 8 heures à la Taverne de la Régence Place du Théâtre Français (Coût de diner, vin et café compris: 18 francs)

Il Signor CANUDO, Presidente del C.A.S.A. gli Amici della Settima Arte e gli Amici della Gazzetta d'Arte "Montjoie", la invitano ad assistere alla quarta Lecture Cinématique che sarà tenuta dal Signor Louis Nalpas al Grenier de Montjoie all'indirizzo sopra indicato, questo lunedì 9 maggio alle ore 5 puntuali.

La Segretaria Generale Janine

NOTA: i membri del C.A.S.A. si incontreranno alla loro amichevole cena settimanale alle ore 8 alla Taverne de la Regence Place du Théâtre Français (Costo della cena, vino e caffè inclusi: 18 franchi)

Invito [scritto a macchina]

[recto busta]

C.A.S.A.

12 rue du 4 Septembre

[25 R. Danton, Paris, 14 maggio 1921]

Monsieur et Madame PICASSO

28 rue de la Boétie

PARIS

[recto lettera]

C.A.S.A. Club des Amis du Septième Art

Paris 12 rue du 4 Septembre (Opéra)

Le 13 Mai 1921

M. CANUDO, Président du C.A.S.A. les Amis du Septième Art et les Amis de la Gazette d'Art "Montjoie" vous convient à la CINQUIEME LECTURE CINEMATIQUE, le mercredi, 18 courant à 5 heures très précises à l'adresse ci-dessus.

A cette réunion aura lieu la première Assemblée Générale du C.A.S.A. Vous êtes instamment prié de ne pas y manquer.

La Secrétaire Générale: Janine

Les Amis du C.A.S.A. se retrouveront en un dîner intime, à 8 heures, chez POCCARDI, rue Favert (Opéra-Comique).

Il Signor CANUDO, Presidente del C.A.S.A., gli Amici della Settima Arte e gli Amici della Gazzetta d'Arte "Montjoie" la invitano alla QUINTA LECTURE CINEMATIQUE, mercoledì 18 del mese corrente alle ore 5 puntuali all'indirizzo sopra indicato.

Durante questo incontro avrà luogo la prima Assemblea Generale del C.A.S.A. È insistentemente pregato di non mancare.

La Segretaria Generale: Janine

Gli Amici del C.A.S.A. si incontreranno a una cena intima, alle ore 8, al POCCARDI, rue Favert (Opéra-Comique).

27

Invito [stampato]

[recto busta]

[8 Bd des Italiens, Paris, 11 giugno 1921] *

Madame et Monsieur Picasso
28 rue de la Boétie
Paris

[recto lettera]

stemma AD METAM ET ULTRA
Paris, 12, Rue du 4-Septembre (Opéra)

M. Canudo prendra un verre de Porto avec ses amis de la Gazette d'Art "Montjoie" et du C.A.S.A.

Ce Lundi [scritto a mano] 13 juin de 5 à 7.

On devisera de tous les Arts. Et vous êtes cordialement convié à vous joindre à eux.

Réponse S.V.P.

Il Signor Canudo berrà un bicchiere di Porto con i suoi amici della Gazzetta d'Arte "Montjoie!" e del C.A.S.A.

Questo lunedì [scritto a mano] 13 giugno dalle 5 alle 7.

Discorreremo di tutte le Arti. E lei è cordialmente invitato a unirsi a loro.

R.S.V.P.

Lettera

[recto busta]

[timbro] C.A.S.A. 12, Rue du Quatre-Septembre, PARIS-2e

[8 Bd des Italiens, Paris, 22 giugno 1921] *

Monsieur Picasso
23 rue de la Boétie
Paris

[recto lettera]

Ce Mercredi

Vraiment, mon cher Picasso, je ne m'attendais pas à ton absence aujourd'hui –

Sans un mot d'explication ou d'excuses.

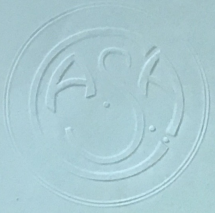
Nous devons parler de mon livre *100 Versets d'Initiation à l'Art nouveau* – et de la peinture au cinéma. Tant pis.

Bien à toi

Canudo

Veramente, mio caro Picasso, non mi aspettavo la tua assenza oggi.
Senza un biglietto di spiegazione o delle scuse.
Dovevamo parlare del mio libro *100 Versets d'Initiation à l'Art nouveau e*
della pittura al cinema. Pazienza.
Cordialmente,

Canudo



Cher Mmes

Vraiment, mon cher Picasso,
je ne t'en rends pas à
ton absence aujourd'hui -
sans un mot d'explication
ou d'excuses.

Mon dernier parler ~~de~~ mon
livre 100 Versets d'Insultation et
l'Art nouveau - et de la peinture
au Caire. Tant pis.

Bien à toi Camus



Invito [stampato]

[recto busta]

timbro C.A.S.A. 12, Rue du Quatre-Septembre, PARIS-2e

[8 Bd des Italiens, Paris, 24 giugno 1921] *

Madame et M. Picasso

23 rue de la Boétie

Paris

[recto lettera]

stemma AD METAM ET ULTRA

M. Canudo prendra un verre de Porto avec ses amis, ce Lundi [a
mano] 27 juin.

On devisera de tous les Arts.

Vous êtes cordialement convié à Vous joindre à eux.

à Paris, 12, Rue du Quatre-Septembre (2e Arrt)

Réponse S.V.P.

[scritto a mano] à 8 heures diner amical chez Pocardri rue Favart

Il Signor Canudo berrà un bicchiere di Porto con i suoi amici questo
lunedì 27 giugno.

Discorreremo di tutte le Arti.

È cordialmente invitato a unirsi a loro a Parigi, 12, Rue du Quatre-
Septembre (2° *arrondissement*)

R.S.V.P.

Alle ore 8 cena amichevole da Pocardri in rue Favart

Lettera

[recto busta]

[8 Bd des Italiens, Paris, 17 settembre 1917] *

Monsieur Picasso
23 rue de la Boétie
PARIS

[recto lettera]

timbro C.A.S.A. 12, Rue du Quatre-Septembre, PARIS-2e

Ce Mardi

Cher vieux,
demain mercredi j'aurai donc le plaisir de te voir avec la fine
Madame Picasso à midi et demi au

[verso lettera]

Napolitain d'où nous prendrons le vol pour notre amical déjeuner.
A demain, donc et les mains de Ton

Canudo

Vecchio mio,
domani mercoledì avrò quindi il piacere di vederti con la fine Signora
Picasso a mezzogiorno e mezzo al Napolitain da cui noi spiccheremo il
volo per il nostro pranzo amichevole.
A domani dunque, e le mani del tuo

Canudo

Cartolina postale spagnola

[recto]

[fotografia di Canudo seduto su una panchina nel Parque de la Ciutadella]

[didascalia] “A. T. V. – 15 - BARCELONA”

Cascada del Parque

[verso]

[Gerona, 11 ottobre 1921] *

Monsieur Picasso
27 (ou 23) Rue de La Boétie
Paris
Francia

Je pense à toi. Un salut de cette splendide Catalogne – et à bientôt –
Avec mon amitié pour vous deux.

Canudo

Penso a te. Un saluto da questa splendida Catalogna – e a presto.

Con la mia amicizia per voi due,

Canudo

Invito [stampato]

[recto busta]

[8 Bd des Italiens, Paris, 30 gennaio 1922] *

par pneu

Monsieur Picasso
23 rue de la Boétie

[verso busta]

[recto lettera]

[stemma] AD METAM ET ULTRA

M. Canudo prendra un verre de Porto avec ses amis, ce Lundi [a mano] 30 (5 à 7).

Vous êtes cordialement convié à Vous joindre à eux pour deviser des sept Arts.

à Paris, 12, Rue du Quatre-Septembre (Opéra)

[a mano] et à 8h diner cinématique chez Elmano 4 Rue Edouard VII tenue de travail.

Invitation pour M et Mme PICASSO

[a mano] Viens-y!

C.

Il Signor Canudo berrà un bicchiere di Porto con i suoi amici questo lunedì [a mano] 30 (dalle 5 alle 7).

Siete cordialmente invitati a unirvi a loro per discorrere delle sette Arti a Parigi, 12, Rue du Quatre-Septembre (Opéra) e alle 8 alla cena cinematografica in tenuta da lavoro da Elmano in Rue Edouard VII, 4.

Invito per il Signore e la Signora PICASSO
Vienici!

C.

Lettera

[recto busta]

[Paris, 28 aprile 1923] *

Urgente

Monsieur Picasso
23 Rue de la Boétie
PARIS

[recto lettera]

[carta intestata] “Gazette des Sept Arts”

Paris ce Samedi

Mon Cher Picasso,

Derain vient de m’envoyer un très beau croquis d’un de ses décors
– pour notre grand numéro sur “l’Art du Décor Moderne au Théâtre

et au Cinéma²⁵ Ce sera un numéro merveilleusement documentaire. Je suis désespéré

[verso lettera]

de ne rien avoir de toi au point de vue décor. Envoie-moi donc toi aussi, dont l'œuvre compte dans le décor moderne, ce que tu voudras: croquis ou ébauche théâtrale – Le numéro constituera le premier document complet sur notre évolution plastique à la scène. Je te téléphonerai Lundi au plus tard, pour te demander si tu veut que j'envoie le chercher chez toi – Mon hommage amical et fidèle pour Olga et pour toi

Canudo

Mio caro Picasso,

Derain mi ha appena spedito un bellissimo schizzo di uno dei suoi scenari per il nostro grande numero su “l'Art du Décor Moderne au Théâtre et au Cinéma”. Questo sarà un numero meravigliosamente documentario. Sono disperato di non avere nulla di tuo per quanto riguarda la scenografia. Inviarmi dunque anche tu, visto che la tua opera è importante per la scenografia moderna, quello che vorrai: schizzo o bozzetto teatrale. Il numero costituirà il primo documento completo sulla nostra evoluzione plastica nella scenografia. Io ti telefonerò lunedì al più tardi, per chiederti se vuoi che mandi qualcuno a prenderlo a casa tua. Il mio saluto amichevole e fedele a Olga e a te.

Canudo

²⁵ Canudo fa riferimento alla pubblicazione de “La Gazette des Sept Arts”, a. II, n. 6-7, 10 maggio 1923, numéro consacré au décor moderne, à la Scène et à l'Écrane.

GAZETTE DES SEPT ARTS

ARCHITECTURE · PEINTURE · SCULPTURE
MUSIQUE · POÉSIE · DANSE · CINÉGRAPHIE

CANUDO, DIRECTEUR
Comité de Rédaction : RENÉ BLUM ; FERNAND DIVOIRE ;
WALDEMAR-GEORGE ; ANDRÉ LEVINSON ; ROB. MALLET-
STEVENS ; ROLAND MANUEL ; LÉON MOUSSINAC.
Secrétaire de la Rédaction : RAYMOND COGNAT.



Direction et Rédaction : 12, RUE DU 4 SEPTEMBRE (2^e)
Téléphone : Central 20-68

Administration : 13, RUE BONAPARTE (6^e)
Téléphone : Gobelins 53-62

Paris le 26 Janvier 192

Mon Cher Piccolo -

Serais-tu prêt de lui envoyer un très
beau croquis d'un de ses décors -
pour notre prochain numéro de
= L'Art du Décor Moderne

au Théâtre et au Cinéma =
Le prochain numéro merveilleusement
documentaire. Je suis désespéré



Je ne t'en avais de toi au
point de vue décor. Invois-moi
donc tes amis, celui est l'ennemi
compte dans le décor moderne,

ce que tu voudras : croquis ou
ébauche théâtrale. Le monde accepte
le premier document complet de
notre évolution plastique à la scène.

Je te télégraphierai lors que
plus tard, pour tes besoins si tu
veux que j'envoie de chercher chez
toi - Mon bon ami et fidèle pour
cela et pour toi Caludo

Lettera

[recto busta]

[Paris, 14 giugno 1923] *

Monsieur Picasso
23 Rue de la Boétie
Paris

[recto lettera]

[carta intestata] “Gazette des Sept Arts”

Urgent

Paris, le 11 juin 1923

Cher Ami –

Je voudrais reproduire dans notre prochain – et magnifique –
numéro de la Gazette ta tête de femme peinture bleue, que j’ai vue
chez Andren – M’y autorise-tu?

Un mot, en te remerciant d’avance, à ton ami *Canudo*

Caro amico,

vorrei riprodurre nel nostro prossimo – e magnifico – numero della
Gazzetta la tua testa di una donna dipinta di blu, che ho visto da Andren.

Mi autorizzi?

Un biglietto, ringraziandoti in anticipo, al tuo amico *Canudo*

□·GAZETTE·□ DES·SEPT·ARTS

ARCHITECTURE · PEINTURE · SCULPTURE
MUSIQUE · POÉSIE · DANSE · CINÉGRAPHIE

CANUDO, DIRECTEUR
Comité de Rédaction : RENÉ BLUM ; FERNAND DIVOIRE ;
WALDEMAR-GEORGE ; ANDRÉ LEVINSON ; ROB. MALLET-
STEVENS ; ROLAND MANUEL ; LÉON MOUSSINAC.
Secrétaire de la Rédaction : RAYMOND COGNAT.



Direction et Rédaction : 12, RUE DU 4 SEPTEMBRE (2^e)
Téléphone : Central 20-68

Administration : 13, RUE BONAPARTE (6^e)
Téléphone : Gobettus 63-62

~~Marguerite~~

Paris le 4 juⁿ 1925

Cher André -

Je voudrais reproduire dans le prochain - et magnifique - numéro de la Gazette ta tête de femme perdure bleue, que j'ai vue chez André - N'y autorise-tu ? Un mot, en te venant d'avance, à ton ami Canudo

A.N.
M.P.

Cartolina postale francese illustrata

[recto]

[didascalia] CASSIS - Vue générale et le Vieux Château - LL

[verso]

Hôtel Liataud [*sic*] Cassis-sur-Mer (Bouches du Rhône)

[13 agosto 1923] *

Monsieur Picasso
23 Rue La Boétie
Hôtel du Cap d'Antibes
Antibes

Une pensée fidèle de ce beau pays gâché par les colonies de
peintres... Hommage à Olga Et les mains de ton *Canudo*

Un pensiero fedele da questo bellissimo paese rovinato dalle colonie dei
pittori... Un saluto a Olga e le mani del tuo *Canudo*

b. 1.2 Lettere della moglie Jeanne Canudo a Picasso

Contenuto: 2 lettere.

Provenienza: Boîte B5 515AP/C/21, Archives Picasso, Musée Picasso, Parigi.

1

[recto]

Paris, 12 rue du quatre Septembre

Central 20.68

Ce 27 Février 1924

Cher Maître et Ami,

Je vous remercie très fort des belles roses que vous avez envoyées à votre ami Canudo pour son dernier voyage à travers Paris – Votre amitié fidèle, qui était si chère à Canudo, m’a touchée infiniment, et je vous demande de vouloir bien accepter mon amitié qui ne va plus qu’à ceux qu’il aimait –

Canudo avait pu retrouver quatre eaux-fortes de vous, qu’il voulait-vous demander de signer – Comme je réalise, autant que possible dévotieusement ses intentions, et parce que je sais, aussi sa profonde admiration pour vos œuvres, je viens vous demander si je puis, un jour que vous me désignerez, passer chez vous – A moins que vous ne

[verso]

préfériez venir, avec Madame Picasso, une après-midi, quand vous voudrez, dans la maison dont je suis la gardienne –

Quelle que soit votre réponse, Merci pour votre si fidèle amitié au
poète au compagnon de luttés –
Et ma reconnaissance infinie

Jeanne R. Canudo

Caro Maestro e Amico,

la ringrazio davvero molto per le bellissime rose che ha mandato al suo amico Canudo per il suo ultimo viaggio attraverso Parigi. La sua fedele amicizia, che era così cara a Canudo, mi ha commosso infinitamente, e le chiedo di accettare la mia amicizia che riservo solo a coloro che lui amava.

Canudo aveva trovato quattro sue acqueforti, che voleva chiederle di firmare. Siccome sto realizzando il più devotamente possibile le sue volontà, e poiché so quanto fosse profonda la sua ammirazione per le sue opere, mi rivolgo a lei per chiederle se posso, un giorno che mi indicherà, passare da lei, a meno che non preferisca venire, insieme alla Signora Picasso, quando vorrà, nella casa di cui sono la guardiana.

Qualunque sia la sua risposta, grazie per la sua così fedele amicizia al poeta e compagno di lotte.

E la mia riconoscenza infinita.

Jeanne R. Canudo

2

[recto busta]

Monsieur Picasso
23 Rue de la Boétie (VII)

[recto lettera]

Paris, 12 rue du 4 Septembre
Central 20.68

19 mars 1924

Cher Monsieur et Ami,

Excusez-moi de vous importuner, peut-être. Je vous envoie, par ma secrétaire, les eaux-fortes que Canudo avait acquises cet été et qu'il voulait vous demander de bien vouloir signer. Je voudrais les faire mettre sous verre pour les préserver de la poussière ou elles sont reposées depuis des mois, et pour les mettre en bonne place. Si j'avais été sûre de ne pas vous déranger, je serais passée chez vous moi-même, pour vous remercier encore de votre fidèle amitié – et parler un peu avec vous du poète qui fut votre ami – Si vous voulez me dire quel jour je vous dérangerais le moins, cela me ferait grand plaisir –

Avec mon admiration veuillez accepter mes sentiments d'amitié.

Jeanne Ricciotto Canudo

Caro Signore e Amico,

perdoni se forse la disturbo. Le mando, tramitela mia segreteria, le acqueforti che Canudo aveva acquistato quest'estate e che voleva chiederle di firmare. Vorrei farle mettere sotto vetro per proteggerle dalla polvere dove sono riposte da mesi, e per metterle in un posto adeguato. Se fossi stata sicura di non disturbarla, sarei passata io stessa da lei per ringraziarla ancora della sua fedele amicizia – e parlare un po' con lei del poeta che fu suo amico. Se vuole dirmi quando le recherei meno disturbo, mi farebbe un grande piacere.

Voglia accettare, insieme alla mia ammirazione, i miei sentimenti di amicizia.

Jeanne Ricciotto Canudo

b. 1.3 Lettera della figlia Rolande Canudo a Picasso

Contenuto: 1 lettera.

Provenienza: Boîte B5 515AP/C/21, Archives Picasso, Musée Picasso, Parigi.

1

Lettera

[recto busta]

à Monsieur Pablo Picasso
Villa Californie
à Cannes

[recto lettera]

Paris le 16 Septembre 1957

73 Bld Saint Germain

Paris 5e

Rolande CANUDO

Maître Pablo Picasso à Vallauris

Maître,

J'espère de votre haute bienveillance un peu d'intérêt pour cette humble lettre et la non moins humble admiratrice qui je suis. Fille de Ricciotto CANUDO votre... veil ami (à moins que la tradition de la famille ne m'est abusée) il y a des années que je désire vous connaître personnellement mais – pas plus que Anatole de Monzie n'aimait les "veuves abusives" je n'aime les "enfants abusifs". La pudeur m'a retenue jusqu'à aujourd'hui d'utiliser le nome de mon

Père – Peut-être est-il déjà trop tard dans la mémoire de ceux qu’il a estimés et pour qui il a combattu dans “Montjoie” en son temps. Aujourd’hui j’ose venir vers vous car peintre-portraitiste, je travaille depuis une vingtaine d’années (j’ai 35 ans) en ayant fait les Beaux-arts

[verso]

les ateliers de Lhote – Ozenfant – Kriez – et... le mien – J’arrive à un stade où j’ai besoin de l’avis du “Grand Patron” que vous êtes pour le monde entier comme pour petit peintre que je suis.

Pardonnez mon outrecuidance si je sollicite de vous une audience à Paris ou à Vallauris avec quelques toiles de ma production à vous présenter.

Je sais que ma qualité féminine est un handicap pour être prise en considération pourtant si vous assure que je ne peints ni éventails ni boîtes à boutons.

Dans l’espoir de votre réponse je vous prie d’accepter, Maître, l’expression de mes sentiments de grande admiration et de très profonde considération.

Rolande Canudo

Maestro,

spero, grazie alla sua grande benevolenza, in un minimo d’interesse per questa umile lettera e per la non meno umile ammiratrice che io sono. Figlia di Ricciotto CANUDO suo... vecchio amico (a meno che la tradizione della famiglia non mi abbia ingannato) sono anni che desidero conoscerla personalmente ma non mi piacciono i “figli abusivi” al pari di quanto ad Anatole de Monzie non piacevano le “vedove abusive”. Il pudore mi ha trattenuto fino ad oggi dall’usare il nome di mio padre. Forse è già troppo tardi nella memoria di coloro che lui ha stimato e per i quali ha combattuto in “Montjoie!” all’epoca. Oggi oso rivolgermi a lei perché

come pittrice-ritrattista lavoro da una ventina d'anni (ho 35 anni) avendo fatto Belle Arti e gli ateliers di Lhote – Ozenfant – Kriez – e... il mio.

Perdoni la mia tracotanza se sollecito un'udienza a Parigi o Vallauris con alcuni dipinti di mia produzione da presentarle.

So che la mia qualità femminile rappresenta un limite per essere presa in considerazione, tuttavia le assicuro che non dipingo né ventagli né scatole di bottoni.

Nella speranza della sua risposta, la prego di accettare, Maestro, l'espressione dei miei sentimenti di grande ammirazione e di profondissima considerazione.

Rolande Canudo

b. 2 Lettere di Canudo a Filippo Tommaso Marinetti

Contenuto: 4 lettere autografe solo parzialmente datate, di cui 3 inedite e 1 riprodotta in G. Dotoli, *Bibliografia critica di Ricciotto Canudo*, Fasano, Schena, 1983, p. 543.

Provenienza: Filippo Tommaso Marinetti Papers, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

Le lettere forniscono notizie di primaria importanza. Canudo e Marinetti risultano essere amici fraterni da molti anni, per cui, come sostiene Dotoli, è ipotizzabile l'esistenza di una fitta corrispondenza tra i due intellettuali. Si hanno accenni alle cronache canudiane sui futuristi nel "Mercure de France" del 1° ottobre e del 16 dicembre 1912; Canudo attraversa un periodo di straordinaria creatività, ma anche di grande disperazione; chiede a Marinetti un prestito, concesso, di 300 lire; fervono i preparativi per l'imminente uscita di "Montjoie!", per la quale Canudo chiede 1.500 lire all'amico proponendogli di servirsene

come “bollettino francese” del futurismo; risulta fermamente convinto della sua battaglia per il nuovo.

Lettera

Fermo Posta

Viareggio (Toscana), lunedì 30 settembre [1912]

Mio carissimo Marinetti – sapevo che tu mi avresti risposto un giorno con questo amicale slancio di cui tanto ti sono grato. Partii da Parigi malato e stanco, con la certezza di combinare a Cannes un affare di traduzione che è stato rimandato al gennaio prossimo! Così mi sono trascinato in Italia dove spero guarire una bronchite cronica che mi tortura.

Ed ero qui veramente disperato, avendo dovuto già lasciare in una pensione la miglior parte del mio bagaglio, con alcuni miei preziosi libri e dei miei manoscritti, contando di ritarli e potermene tornare a Parigi. Tu sei un combattente infaticabile: non [?] parole politiche dalla parte mia, cioè di un combattente stanco, affamato, ma non esausto perdio!

Grazie dunque della mano che mi tendi!

Potrai tu salvarmi da quest’orrore e permettermi di cessare questo angoscioso pellegrinaggio di morte?

E grazie vere dal tuo *Canudo*

P.S. Sai che la fierissima poetessa è stata a Genova? L’hai vista? Ho letto sul “Secolo XIX” una nota su lei e sul futurismo.

Se l’amico Kaplan al quale affidai la busta partendo, non l’ha perduto, il 1° ottobre dovrebbe uscire nel “Mercur” la mia nota sul Canto dei Motori che è veramente una fortissima cosa.

Lettera

s.d. [inizio ottobre 1912]

Mio buon Marinetti ho avuto il tuo vaglia e te ne ringrazio molto. E spero che mi riuscirà tra non molto di disimpegnare la mia roba e poter tornare a Parigi!

Non ho visto il “Mercure” del 1° ottobre. Ho tanta paura che Kaplan abbia perduta la mia cronaca che gli affidai.

E abbiti la mia mano grata e fedele

Il tuo *Canudo***Lettera**

s.d. [novembre 1912]

12 Rue Boulainvilliers

Paris

Mio buon Marinetti –

Perdona – ma soffro troppo – ed ancora una volta debbo ahimè rivolgermi a te, al tuo spirito fraterno e forte – e dirti da soldato a soldato, nella mischia calda: aiutami! Fraternamente aiutami!

Soffro troppo ora. E pensa a qual punto di disperazione io sia per ancora una volta rivolgermi alla tua amicizia.

Ma non ho molta alta speranza per uscire da questo orrore in cui mi dibatto da 15 giorni pazzamente.

Potrai tu, vorrai tu darmi le 300 lire che mi sarebbero in quest'ora una salvezza? Lo vorrai tu fare? In ogni modo, sappi che io non ho dimenticato quello che hai fatto – e che è notato per il giorno forse non lontano in cui respirerò meglio e potrò renderlo.

Perdona al tuo *Canudo*

P.S. che mi dispiace di [?] in questa triste missiva, mandami appena ?
l'Antologia futurista affinché io possa [?] come ti dissi [?] *Canto dei Motori*

Lettera

12 rue de Boulainvilliers, Paris, lunedì 23 dicembre [1912]

Mio caro Marinetti –

ti scrivo con grande urgenza ed anche con angosciosa fretta. Leggimi – e rispondimi – con animo di epico compagno. Una lotta asprissima e inattesa. Bella nel fine, ma atroce nel momento. Siimi accanto. Nel nome della forza che ci sospinge, te, me, avanti, duramente e fermamente, io ti chiedo questo. “Montjoie” vive nello spirito e nella volontà. È rivista di guerra, solo solo solo di guerra. A tal punto, che ho rifiutato, come tu sai, un grande appoggio di chi pretendeva escludere la tua opera, e per conservar libera la nostra volontà guerriera. Tutte le colonne sono aperte a te, ed a chi vuole, guardando l'avvenire. Ciò che ci fa realizzare il sogno di azione violenta e dura, non basta ora alla base della nostra organizzazione. La rivista esce in gennaio – è in fabbrica, e sarà poderosa e nuova per spiriti e per forme. Nulla può più arrestarla. Ma l'angoscia grande della prima organizzazione è tutta per me, perché il primo danaro io debbo averlo, per contratto su carta da bollo e regolarmente registrato il 1° febbraio!

Se tu vuoi aiutare in me l'amico fedele e l'organizzatore nuovo, tu puoi salvarmi in quest'ora fosca solo per me che ho tutte le responsabilità, che tante ne ho prese per creare un bel monumento di tutta la mia generazione. Tu puoi farlo. Avrei voluto aspettare il tuo ritorno a Parigi ma farà tardi. È urgente che la redazione e l'organizzazione siano compiute ora, prima della fine dell'anno, affinché il 1° numero esca e si lanci il 15 giugno, come è stato annunciato e inteso. Ci è necessario avere 1500 lire o mille al minimo. Io te le chiedo, fallo per me che te ne sarò responsabile nel nome di "Montjoie" e mio. Avrai tu così un organo che può servirti da bollettino francese per il tuo grande movimento. E quando tu sarai a Parigi, noi potremo stabilire ciò su basi solide che ti soddisferanno – credilo! – pienamente. Tu mi conosci. Tu sai quanto inflessibile è la mia volontà e pura la mia lotta. L'ora, quest'ora, in cui mi rivolgo supremamente a te, è grave. Non mancarmi! Non devi mancarmi, tu che sai quanto sia intensa e penosa la missione di chi crea con movimento di anima. E aspetto però con ansia, abbracciandoti come sempre il tuo *Canudo*.

Bibliografia

Per l'inventario dell'opera canudiana e della sua fortuna criticasi rimanda alla *Bibliografia critica di Ricciotto Canudo* redatta da Giovanni Dotoli (Fasano, Schena, 1983), seppure non aggiornata ma ricca di preziose indicazioni, o alla più recente ricerca coordinata dalla Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne e consultabile al seguente link <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/ricciotto-canudo>.

Bibliografia primaria

Le referenze, classificate secondo un ordine rigorosamente cronologico, sono state selezionate sulla base della loro funzionalità a un discorso sulle arti e sulla sintesi dei linguaggi; la firma dell'autore è indicata solo in presenza di uno pseudonimo o delle iniziali: Kàrola Edina, Kàrola Olga Edina, Olga, K. O. E., R. E. C. S. [Ricciotto Emilio Canudo Stampacchia], R. E. Canudo, R. E. C., Ricciotto Emilio Canudo, Ricciotto E. C. S., C., R. C., Canudo, Capitaine Oudanc, Capitaine C., Vincent Lariot.

1899

Kàrola Olga Edina, *Lecture sulla storia della musica (del Mo Guido Gasparini in Firenze)*, in "Per L'arte", n. 5, 27 gennaio 1899, p. 4.

Ricciotto Emilio Canudo, *Novelle d'arte. Per una testa di Gesù Cristo*, in "L'Uovo di Colombo", a. II, n. 36, 3 ottobre 1899, pp. 1-2.

1900

R. E. C., *Novelle d'arte. F. Nietzsche e la musica*, in "L'Uovo di Colombo", a. III, n. 39, 23 settembre 1900, p. 2.

1902

Un libro su Ibsen e Maeterlinck. II. Maurizio Maeterlinck, in "Corriere delle Puglie", a. XVI, n. 38, 7 febbraio 1902, pp. 1-2.

Il momento francese, in "Corriere delle Puglie", a. XVI, n. 291, 21 ottobre 1902, p. 1.

L'Arte nuova a Torino dopo la chiusura, in "Corriere delle Puglie", a. XVI, n. 327, 25 novembre 1902, pp. 1-2 e n. 328, 26 novembre 1902, pp. 1-2.

1903

La Musique. Invitation à la mort (À propos d'une Andromaque sacrilège), in "L'Œuvre d'art international", a. VI, n. 47, 20 marzo-20 aprile 1903, pp. 87-90.

Les Livres. Dissonance, in "L'Œuvre d'art international", a. VI, n. 50, 20 giugno-20 luglio 1903, pp. 200-201.

Exégèse de l'art nouveau, in "L'Œuvre d'art international", a. VI, n. 50, 20 giugno-20 luglio 1903, pp. 177-181.

1904

La Musique. Berlioz, in "L'Œuvre d'art international", a. VI, n. 53, gennaio-febbraio 1904, pp. 33-35.

L'Évolution du sens de la vie chez Gabriele d'Annunzio, in "Les Arts de la vie", a. I, t. I, n. 5, maggio 1904, pp. 319-328 e n. 6, giugno 1904, pp. 359-368.

Anon. [A. Trotrot, Jean-Pascal, R. Canudo], in "L'Europe Artiste", n. s., a. LII, n. 1, giugno 1904, p. 2 di copertina.

La Pensée impérialiste italienne, in "L'Europe Artiste", n. s., a. LII, n. 3, agosto 1904, pp. 129-141.

R. C., *Revue des revues étrangères. Italie*, in "L'Europe Artiste", n. s., t. I, n. 3, agosto 1904, pp. 189-190.

Les Métamorphoses, in "L'Europe Artiste", n. s., t. I-II, n. 4-7, settembre-dicembre 1904. *I. Ruit hora*, t. I, n. 4, settembre 1904, pp. 226-231; *II. Épisynthèse des philosophies*, t. II, n. 5-6, ottobre-novembre 1904, pp. 275-284; *III. Épisynthèse des religions*, t. II, n. 7, dicembre 1904, pp. 364-369.

L'Europe Artiste [R. Canudo], *Aux lecteurs*, in "L'Europe Artiste", n. s., a. LII, n. 7, dicembre 1904, pp. 353-354.

Lettres italiennes, in "Mercure de France", a. XV, t. LII, n. 180, dicembre 1904, pp. 813-820.

Salon d'Automne, in "Il Campo", a. I, n. 6, 25 dicembre 1904, pp. 1-2.

1905

Le Livre de la Genèse. La IX^e Symphonie de Beethoven (Vision Exégétique, suivie de Thèmes, Motifs et Rythmes musicaux extraits de la Partition), Paris, Éditions de La Plume, 1905.

Lettres italiennes, in “*Mercure de France*”, a. XVI, t. LIII, n. 183, 1 febbraio 1905, pp. 470-474.

La Plume [R. Canudo, A. Tudesq], *À nos lecteurs*, in “*La Plume*”, a. XVII, 1-15 febbraio 1905, p. 5.

La Tragédie catholique de Gabriel D’Annunzio, in “*Mercure de France*”, a. XVI, t. LIII, n. 184, 15 febbraio 1905, pp. 489-506.

La Plume [R. Canudo, A. Tudesq], *À nos amis*, in “*La Plume*”, a. XVII, 1 aprile 1905, p. 253.

Les Métamorphoses, in “*La Plume*”, a. XVII, 1-15 aprile 1905. *I. Épisynthèse des arts*, 1 aprile 1905, pp. 278-86; *II. Épisynthèse des arts et des religions*, 15 aprile 1905, pp. 361-367.

La Rédaction [R. Canudo, A. Tudesq], *Notre banquet*, in “*La Plume*”, a. XVII, 1 maggio 1905, pp. 387-389.

Costantino Meunier, in “*La Nuova antologia*”, vol. CXVII, 16 maggio 1905, pp. 293-302.

Hommage à P-A Besnard, in “*Les Essais*”, a. II, n. 3, giugno 1905, pp. 117-119.

L’x de la civilisation, in “*Mercure musical*”, a. I, n. 5, 15 luglio 1905, p. 210-213.

Paul Adam, in “*La Nuova Parola*”, a. IV, n. 12, dicembre 1905, pp. 468-480.

Metafisica dei musei (Per il Museo Civico Torino), in “*Il Campo*”, a. II, n. 54, 3 dicembre 1905, pp. 1-2.

La Letteratura contemporanea, in “Il Campo”, a. II, n. 57, 31 dicembre 1905, pp. 1-2.

1906

Salone d'Autunno e Salone dell'automobile, in “L'Illustrazione italiana”, a. XXXIII, n. 1, 7 gennaio 1906, pp. 17-18.

Origine de la danse e du chant, in “Mercure musical”, a. II, n. 2, 15 gennaio 1906, pp. 49-54.

Le Mouvement artistique à l'étranger. Italie, in “L'Art et les Artistes”, t. II, suppl. al n. 11, febbraio 1906, p. XX.

[Risposta a] *Enquête sur l'impulsionnisme et l'intégrité en art*, in “L'Essor”, a. III, t. II, febbraio-marzo 1906, pp. 10-12.

L'esilio romanzo di Paolo Buzzi elogiato dalla stampa, in “Poesia”, a. II, n. 9-10-11-12, ottobre-novembre-dicembre-gennaio 1906-1907, non pag.

Sonetti all'Androgine, in “Poesia”, a. II, n. 1-2, febbraio-marzo 1906, p. 24.

Le Mouvement artistique à l'étranger. Italie, in “L'Art et les Artistes”, a. II, suppl. al n. 12, marzo 1906, pp. XII-XIII.

Épisyntèse des Musées, in “La Rénovation esthétique”, aprile 1906, pp. 283-287.

Gabriel D'Annunzio critique d'art, in “L'Art et les Artistes”, a. II, t. III, suppl. al n. 13, aprile 1906, pp. I-IV.

Lettres italiennes, in “*Mercure de France*”, a. XVII, t. LX, 1 aprile 1906, pp. 452-457.

Henri de Régnier, in “*La Nuova Parola*”, a. V, n. 5 maggio 1906, pp. 301-308.

R. C., *Revue des revues. Revues italiennes*, in “*L’Art et les Artistes*”, a. II, suppl. al n. 16, luglio 1906, p. XXVII.

Le Mouvement artistique à l’étranger. Italie, in “*L’Art et les Artistes*”, a. II, suppl. al n. 16, luglio 1906, pp. XIV-XVI.

Le Mouvement artistique à l’étranger. Italie, in “*L’Art et les Artistes*”, a. II, suppl. al n. 17, agosto 1906, pp. XXI-XXIII.

Le Mouvement artistique à l’étranger. Italie, “*L’Art et les Artistes*”, a. II, suppl. al n. 19, ottobre 1906, pp. XXII-XXIII.

R. C., *Revue des revues. Revues italiennes*, in “*L’Art et les Artistes*”, a. II, suppl. al n. 19, ottobre 1906, p. XXXI.

Sonetti fallici all’Androgine, in “*Poesia*”, a. II, n. 9-10-11-12, ottobre-novembre-dicembre 1906-gennaio 1907, p. 39.

Lettres italiennes, in “*Mercure de France*”, a. XVII, t. LXIII, n. 224, 15 ottobre 1906, p. 622-627.

Le Mouvement artistique à l’étranger. Italie, in “*L’Art et les Artistes*”, a. II, suppl. al n. 20, novembre 1906, pp. XVIII-XX.

Lettres italiennes, in “*Mercure de France*”, a. XVII, t. LXIV, n. 228, 15 dicembre 1906, pp. 633-636.

1907

R. C., *Revue des revues. Revues italiennes*, in “L’Art et les Artistes”, a. III, suppl. al n. 23, febbraio 1907, pp. XXVII-XXVIII.

Lettres italiennes, in “Mercure de France”, a. XVIII, t. LXV, n. 231, 1 febbraio 1907, pp. 557-561.

Le Mouvement artistique à l’étranger. Italie, in “L’Art et les artistes”, a. III, suppl. al n. 24, marzo 1907, pp. XVI-XVII.

R. C., *Les petits salons*, in “La Parola degli artisti”, 4 marzo 1907, non pag.

Les Griffes, in “Le Chroniqueur de Paris”, a. VIII, n. 8, 7 marzo 1907, pp. 5-6.

Les Chorèges français, in “Mercure de France”, a. XVIII, t. LXVII, n. 237, 1 maggio 1907, pp. 180-184.

Lettres italiennes, in “Mercure de France”, a. XVIII, t. LXVII, 15 giugno 1907, pp. 547-553.

Il Teatro dei poeti in Francia, in “La Nuova Parola”, a. VI, vol. 11, n. 7-8, luglio-agosto 1907, pp. 387-393.

La Torre del lavoro, in “La Parola degli artisti”, 21 giugno e 6 luglio 1907, non pag.

Le Mouvement artistique à l’étranger. Italie, in “L’Art et les Artistes”, a. III, n. 28, luglio 1907, pp. 218-219.

Notre colonne trajane. La Tour de travail de Rodin, in “Le Censeur”, t. II, n. 31, 3 agosto 1907, pp. 417-422.

Le Livre de l'Évolution. L'Homme (Psychologie musicale des Civilisations), Paris, E. Sansot & Cie, 1907.

1908

L'arte plastica in Francia, in “Vita d'arte”, a. I, vol. I, n. 1, gennaio 1908, pp. 55-57.

Esposizioni riassuntive, in “Vita d'arte”, a. I, vol. I, n. 2, febbraio 1908, pp. 128-130.

Le Mouvement artistique à l'étranger. Italie, in “L'Art et les Artistes”, a. IV, t. VI, n. 36, marzo 1908, pp. 599-600.

La Torre del lavoro e della volontà di Augusto Rodin, in “Vita d'arte”, a. I, vol. I, n. 3, marzo 1908, pp. 155-171.

Vincent Van Gogh, in “Vita d'arte”, a. I, vol. I, n. 3, marzo 1908, pp. 189-191.

Littérateurs symphonistes, in “Mercure musicale”, a. IV, n. 3, 15 marzo 1908, pp. 303-311.

Piccole esposizioni. Memento degli uomini, delle cose e delle pubblicazioni di Arte, in “Vita d'arte”, a. I, vol. I, n. 4, 1908, pp. 242-244.

Moussorgski, in “L'Album comique”, a. II, suppl. al n. 6, maggio 1908, non pag.

Salon des Artistes Indépendants, in “Vita d’arte”, a. I, vol. I, n. 6, giugno 1908, pp. 343-345.

Lettres italiennes, in “Mercure de France”, a. XIX, t. LXXIII, n. 263, 1 giugno 1908, pp. 565-569.

Le Mouvement artistique à l’étranger. Italie, in “L’Art et les Artistes”, a. IV, t. VII, n. 40, luglio 1908, p. 193.

Lettere d’arte. I due grandi mercati d’arte, in “Il Nuovo giornale”, 7 luglio 1908, p. 3.

Les Envois de Rome, in “Vita d’arte”, a. I, vol. II, n. 8, agosto 1908, pp. 77-78.

Le Mouvement artistique à l’étranger. Italie, in “L’Art et les Artistes”, a. IV, n. 42, settembre 1908, pp. 288-289.

I due grandi mercati d’Arte, in “Vita d’arte”, a. I, vol. II, n. 10, ottobre 1908, pp. 157-159.

Lettere di vita. Rodin e la nuova arte statuaria, in “Il Nuovo giornale”, 10 ottobre 1908, p. 3.

Le Mouvement artistique à l’étranger. Italie, in “L’Art et les Artistes”, a. IV, n. 44, novembre 1908, pp. 88-89.

Lettere d’arte. Trionfo del cinematografo, in “Il Nuovo giornale”, 25 novembre 1908, p. 3, ora in G. Dotoli, *Lo scrittore totale. Saggi su Ricciotto Canudo*, Fasano, Schena, 1986, pp. 129-138.

Salon d'Automne, in "Vita d'arte", a. I, vol. II, n. 12, dicembre 1908, pp. 251-252.

1909

[Pensées], in "Almanacco del Cœnobium per il 1909", 1909, p. 141.

L'Arte Finlandese al "Salon d'Automne", in "Vita d'arte", a. II, vol. III, n. 13, 21 gennaio 1909, pp. 41-42.

La Foire aux tragédies, in "La Phalange", a. IV, n. 31, 15 gennaio 1909, pp. 607-617.

Lettres italiennes, in "Mercure de France", a. XX, t. LXXVII, n. 279, 1 febbraio 1909, pp. 561-566.

Le Mouvement artistique à l'étranger. Italie, in "L'Art et les Artistes", a. V, t. IX, n. 49, aprile 1909, pp. 42-43.

Les Théâtres, in "La Phalange", a. IV, n. 34, 20 aprile 1909, pp. 918-926.

Lettere di arte. La seconda esposizione di "Pelo e Penna", in "Il Nuovo giornale", 1 maggio 1909, p. 3.

Lettres italiennes, in "Mercure de France", a. XX, t. LXXIX, n. 285, 1 maggio 1909, pp. 179-185.

La Poetessa dell'orgoglio. Valentine de Saint-Point, in "La Vita letteraria", t. VI, n. 7-8, luglio-agosto 1909, pp. 82-104.

Lettres italiennes, in “Mercure de France”, a. XX, t. LXXXII, n. 300, 16 dicembre 1909, pp. 739-746.

1910

La Ville sans chef, Paris, Édition du “Monde Illustré”, 1910.

R. Canudo, *Chronique littéraire. A. Gide, La Porte étroite. Guido Geselle, Poèmes choisis*, in “L’Œuvre”, a. VII, n. 14, 7 aprile 1910, pp. 34-36.

Le Mouvement artistique à l'étranger. Italie, in “L’Art et les Artistes”, t. XI, n. 62, maggio 1910, pp. 87-88.

Le Mouvement artistique à l'étranger. Italie, in “L’Art et les Artistes”, t. XI, n. 63, giugno 1910, p. 135.

Gabriele d’Annunzio et la vie moderne, in “Mercure de France”, a. XXI, t. LXXXVI, 1 luglio 1910, pp. 51-65.

R. Canudo, *Rodin et la statuaire de la rue*, in “La Petite république”, 2 agosto 1910, p. 1.

Lettres italiennes, in “Mercure de France”, a. XXI, t. LXXXVI, n. 316, 16 agosto 1910, pp. 727-733.

Une leçon des spectacles russes. Les décors, in “La Phalange”, a. V, n. 50, 20 agosto 1910, pp. 168-176.

Anon. [Intervista a R. C.], *La Ville sans chef. Une étude de l’âme des foules*, in “Paris-Journal”, n. 777, 21 novembre 1910, p. 5.

1911

Les Libérés. Mémoires d'un aliéniste, prefazione di Paul Adam, Paris, Fasquelle, 1911.

R. Canudo, *L'Art immoral. Epître de M. R. C. à M. le Sénateur R. Bérenger sur des sujets d'actualité*, in "Comœdia", a. V, n. 1190, 2 gennaio 1911, pp. 1-2.

R. Canudo, *Réponse de M. R. Canudo, Disciple d'Asmodée, à M. R. Bérenger, sénateur, Disciple de Calvin*, in "Comœdia", a. V, n. 1199, 11 gennaio 1911, pp. 1-2.

Lettres italiennes, in "Mercure de France", a. XXII, t. LXXXIX, n. 327, 1 febbraio 1911, pp. 650-654.

R. Canudo, *Les Idées d'Auguste Rodin*, in "L'Opinion", a. IV, 4 febbraio 1911, pp. 143-144.

Lettres italiennes, in "Mercure de France", a. XXII, t. XC, n. 331, 1 aprile 1911, pp. 652-658.

R. Canudo, *Le Mouvement artistique à l'étranger. Italie*, in "L'Art et les Artistes", a. VII, n. 74, maggio 1911, pp. 91-92.

R. C., *La Vie italienne*, in "Méditerranée", t. I, n. 5, maggio 1911, pp. 7-8.

Ricciotto Canudo e AA.VV., *À propos de la "Culture française". Une protestation de la jeunesse littéraire*, in "L'Action", 1-6 giugno 1911, p. 2.

Le Mouvement artistique à l'étranger. Italie, in "L'Art et les Artistes", a. VII, n. 76, luglio 1911, p. 187.

La Légende de Saint Sébastien, in “Le Monde illustré”, a. LV, n. 2833, 15 luglio 1911, p. 38.

Le Mouvement artistique à l'étranger. Italie, in “L'Art et les Artistes”, a. VII, n. 77, agosto 1911, p. 232.

Lettres italiennes, in “Mercure de France”, a. XXII, t. XCII, 1 agosto 1911, pp. 635-640.

Ballets russes et snobs latins, in “La Renaissance contemporaine”, t. V, n. 16, 24 agosto 1911, pp. 1003-1007.

Canudo, *Réflexions sur Orange et la tragédie*, in “La Renaissance contemporaine”, t. V, n. 18, 24 settembre 1911, pp. 1127-1131.

La Naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe, in “Les Entretiens idéalistes”, a. VI, t. X, n. 61, 25 ottobre 1911, pp. 169-179, ora in R. Canudo, *L'Usine aux images*, a cura di J.-P. Morel, con la partecipazione di G. Dotoli, Paris, Nouvelles Éditions Séguiet-Arte, 1995, pp. 32-40.

Canudo, *Essai sur la musique comme religion de l'avenir. Lettres aux “Fidèles de Musique”*, in “La Renaissance contemporaine”, a. V-a. VI, 25 novembre 1911-10 febbraio 1912. A. V: n. 22, 25 novembre 1911, pp. 1361-1366; n. 23, 10 dicembre 1911, pp. 1419-1427; n. 24, 25 dicembre 1911, pp. 1482-1490. A. VI: n. 1, 10 gennaio 1912, pp. 14-20; n. 2, 24 gennaio 1912, pp. 77-81; n. 3, 10 febbraio 1912, pp. 163-167.

Le Mouvement artistique à l'étranger. Italie, in “L'Art et les Artistes”, a. VII, t. XIV, n. 81, dicembre 1911, pp. 139-140.

1912

[senza titolo], in “Almanacco del Cœnobium per il 1912”, 1912, pp. 217-219.

Canudo, *Le Mouvement artistique à l'étranger. Italie*, in “L'Art et les Artistes”, t. XIV, n. 84, marzo 1912, pp. 278-279.

Canudo, “*Montjoie!*”, in “Gil Blas”, a. XXXIV, n. 12820, 22 marzo 1912, p. 4.

Canudo, *Auguste Rodin*, in “Paris-Printemps”, aprile-maggio 1912, non pag.

Canudo, *Une école de la critique*, in “Revue du temps présent”, a. VI, t. II, n. 1, 2 luglio 1912, pp. 44-48.

R. Canudo, *Le Mouvement artistique à l'étranger. Italie*, in “L'Art et les Artistes”, t. XV, n. 90, settembre 1912, p. 282.

R. Canudo, *Le Mouvement artistique à l'étranger. Italie*, in “L'Art et les Artistes”, a. VIII, t. XVI, n. 91, ottobre 1912, p. 44.

Lettres italiennes, in “Mercure de France”, a. XXIII, t. XCIX, n. 367, 1 ottobre 1912, pp. 651-657.

Lettres italiennes, in “Mercure de France”, a. XXIII, t. C, n. 372, 16 dicembre 1912, pp. 857-863.

1913

Music as a Religion of the Future, traduzione inglese di B.D. Conlan, prefazione *A Praise of Music* di B.D. Conlan, London-Edinburgh, T. N. Foulis, 1913.

Canudo, *Les Transplantés. La Ville Visage-du-Monde*, Paris, Fasquelle, 1913.

[Risposta all'inchiesta], in J. Müller e G. Picard, *Les Tendances présentes de la littérature française: interviews et réponses*, Paris, Basset, 1913, pp. 110-112.

Montjoie! [R. Canudo], *Salut*, in "Montjoie!", a. I, n. 1, 10 febbraio 1913, p. 1.

Canudo, *Le Théâtre. L'Annonce faite à Marie de M. Paul Claudel*, in "Montjoie!", a. I, n. 1, 10 febbraio 1913, pp. 5-6.

Canudo, *Le Théâtre. L'Annonce faite à Marie de M. Paul Claudel*, in "Montjoie!", a. I, n. 2, 25 febbraio 1913, p. 7.

Vincent Lariot [R. Canudo], *L'Art immoral*, in "Montjoie!", a. I, n. 4, 29 marzo 1913, p. 6.

R. Canudo, *Une visite à Rodin*, in "La Revue hebdomadaire", a. XXII, t. IV, 5 aprile 1913, pp. 22-39.

Canudo, *Les Théâtres. La Brebis égarée de M. Francis Jammes*, in "Montjoie!", a. I, n. 6, 28 aprile 1913, p. 6.

Canudo, *Cave canem*, in "Montjoie!", a. I, n. 7, 16 maggio 1913, pp. 3-4.

Lettres italiennes, in "Mercure de France", a. XXIV, t. CIII, n. 383, 1 giugno 1913, pp. 645-647.

Montjoie! [R. Canudo], *L'Impérialisme français*, in "Montjoie!", a. I, n. 9-10, 14-29 giugno 1913, p. 4.

Anon. [R. Canudo], *Nos projets*, in "Montjoie!", a. I, n. 9-10, 14-29 giugno 1913, p. 13.

Canudo, *La Pisanelle de Gabriele D'Annunzio*, in "Montjoie!", a. I, n. 9-10, 14-29 giugno 1913, pp. 1-2.

R. Canudo, *Les Transplantés*, in "Gil Blas", a. XXXV, n. 13295, 16 luglio 1913, p. 3.

Montjoie! [R. Canudo], *Déclaration*, in "Montjoie!", a. I, n. 11-12, novembre-dicembre 1913, p. 9.

1914

Anon. [R. Canudo], *Les Lundis de "Montjoie!"*, in "Montjoie", a. II, n. 1-2, gennaio-febbraio 1914, p. 18.

Canudo, *L'Art Cérébriste*, in "Le Figaro", s. III, a. LX, n. 40, 9 febbraio 1914, pp. 1-2.

Canudo, *Manifeste de l'Art Cérébriste*, in "Montjoie!", a. II, n. 1-2, gennaio-febbraio 1914, p. 9.

Canudo, *Correspondance*, in "L'Opinion", 9 marzo 1914, p. 326.

Montjoie! [R. Canudo], *Déclaration*, in "Montjoie!", a. II, n. 4-5-6, aprile-giugno 1914, p. 2.

Canudo, *Notre esthétique. À propos du Rossignol de Igor Strawinsky*, in "Montjoie!", a. II, n. 4-5-6, aprile-maggio-giugno 1914, pp. 5-7.

Anon. [R. Canudo], *Avis aux Amis de Montjoie*, in "Montjoie!", a. II, n. 4-5-6, aprile-maggio-giugno 1914, p. 31.

Canudo, *Les Arts. Une lettre*, in “Gil Blas”, a. XXXVI, n. 18588, 5 maggio 1914, p. 4.

Canudo, *Les Arts. Nouvelle lettre*, in “Gil Blas”, a. XXXVI, n. 18590, 7 maggio 1914, p. 4.

Canudo R., *Les Maîtres de demain. Chagall*, in “Paris-Journal”, n. 2336, 11 luglio 1914, p. 1.

[Canudo e AA.VV.], *Un appel aux amis de la France*, in “Le Figaro”, a. LX, n. 214, 2 agosto 1914, p. 2.

1919

Canudo, *Lettre aux Treize*, in “L’Intransigeant”, a. XL, n. 14273, 13 agosto 1919, p. 2.

Canudo, *La tribune des écrivains combattants. La leçon du Cinéma*, in “L’Information financière, économique et politique”, n. 286, 23 ottobre 1919, p. 2.

1920

Hélène, Faust et nous. Précis d’esthétique cérébriste, Paris, Chiberre, 1920, ora in Id., *L’officina delle immagini*, a cura di M. Verdone, traduzione di R. Redi, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1966, pp. 257-284.

R. Canudo, *Paul Adam*, in “Il Giornale d’Italia”, a. XX, 7 gennaio 1920, p. 1.

Uomini e cose d’Oltralpe. Difendiamo il cinematografo, in “L’Epoca”, 1 febbraio 1920, p. 3.

Uomini e cose d'Oltralpe. Parliamo dei Balli russi, in "L'Epoca", 20 febbraio 1920, p. 3.

Canudo, *Skating-Ring à Tabarin. Ballet-aux-patins pour la musique de...*, "L'Epoca", 20 febbraio 1920, p. 3.

Canudo, *Skating-Ring à Tabarin. Ballet-aux-patins pour la musique de...*, in "Mercure de France", a. XXXI, t. CXL, n. 526, 15 maggio 1920, pp. 74-81

Canudo, *Latinité*, in "Le Figaro", s. III, a. LXVI, n. 293, 20 ottobre 1920, p. 3.

Canudo, *L'Esthétique des spectacles. La leçon du music-hall*, in "La Revue de l'époque", s. II, a. II, n. 11, 1 novembre 1920, pp. 186-194.

Canudo, *L'Autre Aile*, in "Le Figaro", a. LXVI, n. 352-361, 18-27 dicembre 1920, p. 3.

1921

Canudo, *L'Esthétique du septième art*, in giornale non identificato, forse "Le Film", 1921-1923, non pag., ora in Id., *L'officina delle immagini*, a cura di M. Verdone, traduzione di R. Redi, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1966, pp. 77-83.

Canudo, *Hélène, Faust et nous*, in "Répertoire philotechnique", n. 10, 1921, p. 16.

Canudo, *Esthétique du spectacle. Défendons le cinéma*, in "La Revue de l'époque", a. III, n. 13, gennaio 1921, pp. 418-423.

Canudo, *Esthétique et inspiration des poètes nouveaux*, in “La Vie des lettres”, vol. III, gennaio 1921, pp. 303-309.

Canudo, *Cent versets d’initiation au lyrisme nouveau de tous les arts*, in “La Revue de l’époque”, s. II, a. III, n. 14-17, febbraio-maggio 1921. Febbraio, pp. 514-523; marzo, pp. 643-653; aprile, pp. 843-851; maggio, pp. 927-932.

Canudo, *Un point d’histoire littéraire. La Psychologie des Foules*, in “Comœdia”, a. XV, n. 3016, 20 marzo 1921, p. 3.

Canudo, *Le Film latin*, in “La Semaine cinématographique”, a. I, n. 1, 25 marzo 1921, p. 1, ora in Id., *L’officina delle immagini*, a cura di M. Verdone, traduzione di R. Redi, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1966, pp. 29-31.

Canudo, *La convergence musicale de tous les arts*, in “Le Courrier musical”, a. XXIII, n. 8, 15 aprile 1921, pp. 123-124.

Lo spettacolo e la lezione estetica del music-hall, in “Cronache di attualità”, a. V, maggio 1921, pp. 29-34.

Canudo, *Le Centenaire de Dante*, in “La Revue de France”, a. I, n. 4, 1 maggio 1921, pp. 184-188.

Canudo, *L’Art pour le septième art*, in “Cinéa”, a. I, n. 2, 13 maggio 1921, p. 16.

Canudo, *Au Palais-Royal. Inauguration du Monument au Génie Latin. Un grand artisan de la fraternité latine*, in “Comœdia”, a. XV, n. 3131, 13 luglio 1921, p. 1.

Canudo, *Musique et cinéma langages universels*, in “Comœdia”, a. XV, n. 3176, 26 agosto 1921, p. 1, ora in Id., *L’officina delle immagini*, a cura di M. Verdone, traduzione di R. Redi, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1966, pp. 138-142.

Canudo, *L'Heure de Dante et la nôtre*, in “Mercure de France”, a XXXII, t. CL, n. 558, 15 settembre 1921, pp. 577-603.

Canudo, *L'Heure de Dante et la nôtre 1321-1921*, Paris, Extrait du “Mercure de France”, 1921.

Canudo, [Risposta a: *Enquête sur L'Avenir du cinéma français* par Lucien Walh"], in “La Renaissance Politique, Littéraire, et Artistique”, a. IX, n. 36, 3 settembre 1921, p. 5.

Canudo, *Notre enquête sur les écoles littéraires* [réponse à une enquête], in “Belles-lettres”, a. III, n. 28, ottobre 1921, pp. 435-436.

Canudo, *Le Septième art et son esthétique*, in “L'Amour de l'art”, ottobre 1921-settembre 1922. A. II, 1921: n. 10, ottobre, p. 340; n. 11, novembre, pp. 371-372; n. 12, dicembre, p. 404. A. III, 1922: n. 1, gennaio, p. 46; 2, febbraio, p. 76; n. 5, maggio, pp. 158-159; *Du langage cinématographique*, n. 7, luglio, pp. 221-222; *De la vérité cinématographique*, n. 9, settembre, pp. 286-287.

Canudo Président du CASA, *Le Cinéma au Salon d'Automne*, in “Le Petit journal”, 4 novembre 1921, p. 4, , ora in R. Canudo, *L'Usine aux images*, a cura di J.-P. Morel, con la partecipazione di G. Dotoli, Paris, Nouvelles Éditions Séguier-Arte, 1995, pp. 87-90.

Canudo, *Deux arts réunis. Cinéma et Musique*, in “Comœdia”, a. XV, n. 3246, 4 novembre, p. 4 e n. 3248, 6 novembre 1921, p. 5.

1922

Canudo, *L'Autre Aile. Synthèse romanesque de la vie et de la mort ailées*, Paris, Fasquelle, 1922.

Canudo, *Serge de Diaghilew et Rolf de Maré*, in “Comœdia”, a. XVI, n. 3361, 27 febbraio 1922, p. 1.

Canudo R., *Une enquête littéraire. Les tendances de la jeune poésie. M. Canudo*, in “Le Figaro”, n. s., suppl. lett., n. 164, 28 maggio 1922, p. 2.

Canudo, *L'Art chez les fous ou les fous dans l'Art*, in “Comœdia”, a. XVI, n. 3568, 22 settembre 1922, p. 1.

Canudo, *Don Juan et Faust de Marcel L'Herbier*, in “Les Nouvelles littéraires”, a. I, n. 1, 21 ottobre 1922, p. 4.

Canudo, *Le Public et le Cinéma*, in “Comœdia”, a. XVI, n. 3621, 14 novembre 1922, p. 1.

Canudo, *Le Cinéma. Les grands films des foules: La Femme du Pharaon, par Ernest Lubitsch. In' ch' Allah!, par Franz Toussaint. Memento: au Salon d'Automne*, in “Les Nouvelles littéraires”, a. I, n. 5, 18 novembre 1922, p.4.

La Direction [R. Canudo], *Notre but*, in “La Gazette des Sept Arts”, a. I, n. 1, 15 dicembre 1922, p. 2, e a. III, n. 10, marzo 1924, p. 4.

Canudo, *Pourquoi j'écris le roman de La Roue*, in “Comœdia”, a. XVI, n. 3665, 29 dicembre 1922, p. 5.

Canudo, *Le Cinéma. À propos d'une mauvaise plaisanterie: Les animaux, acteurs de cinéma*, in “Les Nouvelles littéraires”, a. I, n. 11, 30 dicembre 1922, p. 4.

1923

La Roue. Roman d'après le film d'Abel Gance, Paris, J. Ferenczi et fils, 1923.

R. Canudo, *S. P. 503. Le Poème de Vardar* suivi de *La Sonate à Salonique*, con un ritratto dell'autore ad opera di Picasso e un frontespizio musicale di M. Ravel, Paris, Les poètes de la Renaissance du livre, 1923, p. XIX.

Canudo, *Le Cinéma. La Dame aux camélias, pièce revue et corrigée pour l'écran* (*Læw Métro, prod., Aubert, éd.*), in "Les Nouvelles littéraires", a. II, n. 12, 6 gennaio 1923, p. 4.

Canudo, *Critique théâtrale. Splendeurs russes*, in "La Gazette des Sept Arts", a. II, n. 2, 25 gennaio 1923, p. 6.

Canudo, *Manifeste des sept arts*, in "La Gazette des Sept Arts", a. II, n. 2, 25 gennaio 1923, p. 2, ora in R. Canudo, *L'Usine aux images*, a cura di J.-P. Morel, con la partecipazione di G. Dotoli, Paris, Nouvelles Éditions Séguiet-Arte, 1995, pp. 5-8.

Canudo, *Chronique du septième art. Films Psychiques*, in "Paris-Midi", a. XVI, 2 febbraio 1923, pp. 1-2 e in "Le Siècle", a. LXXXVIII, n. 3080, 3 febbraio 1923, pp. 1-2, ora in R. Canudo, *L'Usine aux images*, a cura di J.-P. Morel, con la partecipazione di G. Dotoli, Paris, Nouvelles Éditions Séguiet-Arte, 1995, pp. 133-36.

Canudo, *La Musique Religion de l'Avenir*, in "La Gazette des Sept Arts", a. II, n. 3, 10 febbraio 1923, p. 10.

Canudo, *Chronique du septième art. L'épée et la machine*, in "Paris-Midi", a. XVI, 16 febbraio 1923, pp. 1-2 e in "Le Siècle", a. LXXXVIII, n. 3094, 17 febbraio 1923, pp. 1-2.

Canudo, *Le Cinéma. Les films dits "historiques"*, *Les opprimés par M. Henry Roussel*, in "Les Nouvelles littéraires", a. II, n. 18, 17 febbraio 1923, p. 4.

Canudo, *Chronique du septième art. La Roue*, in "Paris-Midi", 23 febbraio 1923, pp. 1-2 e in "Le Siècle", a. LXXXVIII, n. 3101, 24 febbraio 1923, pp. 1-2.

Canudo, *Chronique du septième art. Films judiciaires*, in "Paris-Midi", 16 marzo 1923, pp. 1-2 e in "Le Siècle", a. LXXXVIII, n. 3122, 17 marzo 1923, pp. 1-2, ora in R. Canudo, *L'Usine aux images*, a cura di J.-P. Morel, con la partecipazione di G. Dotoli, Paris, Nouvelles Éditions Séguier-Arte, 1995, pp. 90-93.

Canudo, *Chronique du septième art. Fantômes*, in "Paris-Midi", 13 aprile 1923, pp. 1-2 e in "Le Siècle", a. LXXXVIII, n. 3150, 14 aprile 1923, pp. 1-2.

Canudo, *Le Cinéma. Films de propagande et exploitation des faits et des morts*, in "Les Nouvelles littéraires", a. II, n. 26, 14 aprile 1923, p. 5.

Canudo, *Chronique du septième art. Films*, in "Paris-Midi", 20 aprile 1923, pp. 1-2 e in "Le Siècle", a. LXXXVIII, n. 3157, 21 aprile 1923, pp. 1-2.

Canudo, *Chronique du septième art. Finesse et grossièreté*, in "Paris-Midi", 27 aprile 1923, pp. 1-2 e in "Le Siècle", a. LXXXVIII, n. 3164, 28 aprile 1923, pp. 1-2.

Canudo, *Le Cinéma. La révolte et la défense de l'écrivain au cinéma*, in "Les Nouvelles littéraires", a. II, n. 28, 28 aprile 1923, p. 6.

Canudo, *Chronique du septième art. Les Orientales*, in “Paris-Midi”, 4 maggio 1923, pp. 1-2 e in “Le Siècle”, a. LXXXVIII, n. 3171, 5 maggio 1923, pp. 1-2.

La Gazette des sept arts [R. Canudo], *Ce numéro*, in “La Gazette des Sept Arts”, a. II, n. 6-7, 10 maggio 1923, p. 2.

Canudo, *Les Poèmes polygrammés*, in “La Gazette des Sept Arts”, a. II, n. 6-7, 10 maggio 1923, p. 11.

Canudo, *Le Cinéma. Du langage cinématographique et de l'autre*, in “Les Nouvelles littéraires”, a. II, n. 30, 12 maggio 1923, p. 6, ora in R. Canudo, *L'Usine aux images*, a cura di J.-P. Morel, con la partecipazione di G. Dotoli, Paris, Nouvelles Éditions Ségquier-Arte, 1995, pp. 52-53.

Riciotto [sic] Canudo, [Testo per] *Hommage de Paris à Rolf de Maré [et] à Jean Borlin*, in “Paris-Journal”, 25 maggio 1923, n. spec. consacrato ai Ballets suédois, p. 2.

Canudo, *Chronique du septième art. Films en couleurs*, in “Paris-Midi”, 15 giugno 1923, pp.1-2 e in “Le Siècle”, a. LXXXVIII, n. 3213, 16 giugno 1923, pp. 1-2, ora in R. Canudo, *L'Usine aux images*, a cura di J.-P. Morel, con la partecipazione di G. Dotoli, Paris, Nouvelles Éditions Ségquier-Arte, 1995, pp. 56-58.

Canudo, *Le Cinéma. Septième art ou Démiurgie?*, in “Les Nouvelles littéraires”, a. II, n. 35, 16 giugno 1923, p. 6. , ora in R. Canudo, *L'Usine aux images*, a cura di J.-P. Morel, con la partecipazione di G. Dotoli, Paris, Nouvelles Éditions Ségquier-Arte, 1995, pp. 47-49.

Canudo, *Chronique du septième art. Films latins?*, in “Paris-Midi”, 6 luglio 1923, pp.1-2 e in “Le Siècle”, a. LXXXVIII, n. 3234, 7 luglio 1923, pp.1-2, ora

in R. Canudo, *L'Usine aux images*, a cura di J.-P. Morel, con la partecipazione di G. Dotoli, Paris, Nouvelles Éditions Ségquier-Arte, 1995, pp. 151-153.

Canudo, *Chronique du septième art. Mélodrames*, in “Paris-Midi”, 24 agosto 1923, pp. 1-2 e in “Le Siècle”, a. LXXXVIII, n. 3281, 25 agosto 1923, pp. 1-2, ora in R. Canudo, *L'Usine aux images*, a cura di J.-P. Morel, con la partecipazione di G. Dotoli, Paris, Nouvelles Éditions Ségquier-Arte, 1995, pp. 61-63.

Canudo, *Lettre au Treize*, in “L'Intransigeant”, a. XLIV, n. 15712, 12 agosto 1923, p. 2.

Canudo, *Chronique du septième art. Le Personnage-Nature*, in “Paris-Midi”, 31 agosto 1923, pp. 1-2 e in “Le Siècle”, a. LXXXVIII, n. 3288, 1 settembre 1923, pp. 1-2.

Riccioto [sic] Canudo, *Le Mysticisme de la musique. Conférence faite au Collège de France le 8 juin 1923 par R. C.*, in “Bulletin de l'Institut général psychologique”, a. XXII, [ottobre] 1923, pp. 159-174.

Canudo, *Chronique du septième art. Groupons les genres*, in “Paris-Midi”, 2 novembre 1923, pp. 1-2 e in “Le Siècle”, a. LXXXVIII, n. 3351, 3 novembre 1923, pp. 1-2.

Canudo, *Pont des arts*, in “Excelsior”, a. XIV, n. 4722, 16 novembre 1923, p. 2.

1924

Canudo, *Manifeste du septième art* [ristampa], in “La Gazette des Sept Arts”, a. II, n. 10, marzo 1924, p. 3.

Canudo, *Souvenirs et opinions de C. sur "Les revues d'avantgarde"* (réponse à une enquête de MM. Maurice Gaillard et Charles Ford), in "Les Belles Lettres", n. 62-66, dicembre 1924, p. 129.

1925

R. Canudo, *L'Escalier des sept femmes*, Paris, Ferenczi et fils, 1925.

1927

R. Canudo, *L'Usine aux images*, a cura di Fernand Divoire, Genève-Paris, Office central d'édition-Éditions Étienne Chiron, 1927.

1966

L'officina delle immagini, a cura di M. Verdone, traduzione di R. Redi, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1966.

1995

L'Usine aux images, a cura di J.-P. Morel, con la partecipazione di G. Dotoli, Paris, Nouvelles Éditions Séguier-Arte, 1995.

1999

Lettres à Guillaume Apollinaire 1904-1918, a cura di G. Dotoli, Paris, Klincksieck, 1999.

Corrispondenza selettiva

Lettere a Paul Adam

10 lettere e 1 cartolina postale dal 1910 al 25 ottobre 1919. Bibliothèque municipale, Arras, Fonds P. Adam, Dossier n. 4.

Lettere a Guillaume Apollinaire

13 pezzi, 9 lettere e 4 cartoline postali, di cui 10 datati: 29 ottobre 1904, 28 gennaio 1905, 13 maggio 1905, 17 maggio 1905, 6 agosto 1905, 8 agosto 1905, 8 agosto 1907, 27 giugno 1908, 22 novembre 1908, 30 aprile 1909. Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits occidentaux, Parigi, NAF 27164, f.113-120.

Lettere a Fabio Bargagli-Petrucci

19 lettere dal 13 dicembre 1907 all'[agosto] 1908. Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Biblioteca Luigi Chiarini, archivio Mario Verdone, Roma.

Lettere a Karl Boès

10 lettere e 4 cartoline dal 5 ottobre 1901 al 20 agosto 1905. Provergono dagli archivi de "La Plume". Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Parigi, Collection Henri Mondor, MNR Bêta 156-170.

Lettere a Gabriel Boissy

155 pezzi dal 14 agosto 1904 all'8 ottobre 1922: 119 lettere, 34 cartoline postali, 1 telegramma, 1 biglietto da visita. Bibliothèque Méjanès, Aix-en-Provence, Fonds Gabriel Boissy.

Cartolina postale a Paolo Buzzi

Parigi, 28 febbraio 1907. Collezione Calmarini, Milano.

Lettere a Gabriele d'Annunzio

127 pezzi: 81 lettere, 20 telegrammi, 14 cartoline postali e 12 biglietti da visita che vanno dal 7 gennaio 1902 al 31 ottobre 1923. Biblioteca Privata di Gabriele d'Annunzio, Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera, XIX, 3, cartella Canudo R.

Lettere a Rolf de Maré

Due lettere, l'una datata 26 novembre 1921 su carta del C.A.S.A., l'altra non datata su carta dell'U.R.M.E.A. Dansmuseet, Stoccolma.

Lettera a Sergei Diaghilev

Aut. non datata [1921]. Bibliothèque et Musée de l'Opéra, Parigi, Fonds Kochno, pièce 16.

Lettera a Florian-Parmentier

2 ff. aut. r. e v. 18 novembre 1919.

Lettere a Ferdinand Gregh

Due lettere non datate, la prima con timbro postale 24 maggio 1910.

Lettere a Filippo Tommaso Marinetti

4 lettere, di cui 3 inedite, solo parzialmente datate. Filippo Tommaso Marinetti Papers, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

Lettere a Giovanni Papini

67 pezzi: 46 cartoline postali, 19 lettere, 8 biglietti postali, 3 cartoncini e 1 telegramma. I pezzi datati vanno dal 24 febbraio 1903 al 27 luglio 1907, uno del maggio 1915, ma ben 30 non sono datati.

Lettera a Francis Picabia

1 f. datt. su carta del C.A.S.A. del 2 febbraio 1922. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Parigi, Fonds Francis Picabia, A-I-1 (8) n. 281.

Lettere a Pablo Picasso

35 pezzi: 17 lettere (1905-1923); 3 biglietti da visita; 1 biglietto; 6 inviti; 7 cartoline. Archives Picasso, Musée Picasso, Parigi, Boîte B5 515AP/C/21.

Lettere a Auguste Rodin

71 pezzi: 55 lettere, 6 telegrammi, 5 cartoline postali, 3 biglietti da visita e 2 per posta pneumatica. Musée Rodin, Parigi, cartella Canudo R.

Lettere a Jules Romains

3 lettere di cui due datate 18 aprile 1906 e 4 aprile 1908; la terza lettera non è datata ma dovrebbe risalire al 1913. Bibliothèque Nationale, Parigi, Fonds Jules Romains.

Bibliografia secondaria

Si sono seguiti gli stessi criteri di selezione della precedente sezione bibliografica, con la variante dell'ordine alfabetico per autore. "AA.VV." e "Anon." sono ugualmente indicati in ordine alfabetico, come se la sigla fosse sciolta.

AA.VV., *La fortuna del futurismo in Francia*, Roma, Bulzoni, 1979.

AA.VV., *Canudo*, "Quaderni del Novecento Francese", n. 3, Roma-Paris, Bulzoni-Nizet, 1976.

AA.VV., *Unanimismo. Jules Romains*, “Quaderni del Novecento Francese”, n. 4, Roma-Paris, Bulzoni-Nizet, 1978.

AA.VV., *Simultanéisme/Simultaneità*, “Quaderni del Novecento Francese”, n. 10, Roma-Paris, Bulzoni-Nizet, 1987.

Abruzzese A., *L'immagine filmica*, Roma, Bulzoni, 1974.

Anon., *Conférence futuriste*, in “Le Cri de Paris”, a. XVII, n. 858, 6 luglio 1913, p. 11.

Anon., *Le Cinéma au Salon d'Automne*, in “Comœdia”, a. XV, n. 3155, 5 agosto 1921, p. 3.

Anon., *Le Cinéma au Salon d'Automne*, in “Comœdia”, a. XV, n. 3259, 17 novembre 1921, p. 3.

Anon., *Théâtre des Champs-Élysées*, in “Comœdia”, a. XI, n. 3323, 20 gennaio 1922, p. 3.

Anon., *Ce soir au Théâtre des Champs-Élysées: première de Skating-Ring*, in “Excelsior”, a. XIII, n. 4057, 20 gennaio 1922, p. 5.

Anon., *Courrier des théâtres*, in “Le Figaro”, 20 gennaio 1922, p. 5.

Anon., *Théâtre des Champs-Élysées*, in “Comœdia”, a. XVI, n. 3324, 21 gennaio 1922, p. 2.

Anon., *Théâtre des Champs-Élysées*, in “Comœdia”, a. XVI, n. 3325, 22 gennaio 1922, p. 3.

Anon., *Théâtre des Champs-Élysées*, in “Comœdia”, a. XVI, n. 3326, 23 gennaio 1922, p. 2.

Apollinaire G., *Œuvres en prose complètes*, a cura di P. Caizergues e M. Décaudin, vol. II, Paris, Gallimard, 1991.

Apollinaire G., *I pittori cubisti. Meditazioni estetiche* (1913), Milano, Abscondita, 2003.

Apollinaire G., *Lettere a F.T. Marinetti*, con il manoscritto del manifesto *Antitradizione futurista*, a cura di P.A. Jannini, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, 1978.

Appella G. (a cura di), *Verso le avanguardie. Gli anni del Futurismo in Puglia. 1909-1944*, Bari, Adda, 1998.

Archer K., Hodson M., *Skating Rink: cubism on wheels*, in “Dance Now”, inverno 1995, pp. 14-18.

Archer K., Hodson M., *Geometria moderna nel Sacre e nel Rink. Il processo di ricostruzione della danza e del design nel Sacre du printemps di Nijinskij e in Skating Rink di Börlin*, in E. Vaccarino (a cura di), *La danza moderna. I fondatori. Seminario 1*, Milano, Skira, 1998, pp. 103-111.

Aristarco G., *Storia delle teorie del film*, Torino, Einaudi, 1951.

Baer N. V. N. *et al.*, *Paris Modern. The Swedish Ballet 1920-1925*, catalogo della mostra (The Museum at the Fashion Institute of Technology, New York, 9 ottobre 1995-15 gennaio 1996 e The McNay Art Museum, San Antonio, Texas, 12 febbraio-12 maggio 1996 e Fine Arts Museum of San Francisco, 15 giugno-8

settembre 1996), a cura di Id., San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco, 1995.

Bagnoli P. (a cura di), *Giovanni Papini. L'uomo impossibile*, Firenze, Sansoni, 1982.

Balas E., *Joseph Csáky. A pioneer of modern sculpture*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1998.

Ballardin B., *Valentine de Saint-Point*, Milano, Selene, 2007.

Banès A., *Les Premières. Théâtre des Champs-Élysées: Skating-Ring [...]*, in "Le Figaro", 22 gennaio 1922, p. 4.

Barberi Squarotti G. (a cura di), *Teoria e storia dei generi letterari. Campioni di parole: letteratura e sport*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005.

Barberi Squarotti G., *I miti e il sacro. Poesia del Novecento*, Cosenza, Pellegrini, 2003.

Bartorelli G., *Fernand Léger cubista 1909-1914*, Padova, CLEUP, 2009.

Bartorelli G., *Studi sull'immagine in movimento. Dalle avanguardie a Youtube*, Padova, CLEUP, 2015.

Barzun H.-M., *Du symbole au drame. I. La génération des temps dramatiques et de la "beauté nouvelle"*, in "Poème et drame", a. I, vol. II, gennaio 1913, pp. 34-52.

Beauduin N., *La Poésie de l'Époque*, in "Mercure de France", a. XXV, t. CVII, n. 398, 16 gennaio 1914, p. 276-286.

Beauduin N., *Skating-Ring*, in “La Vie des lettres”, a. XVIII, febbraio 1922, pp. 100-102.

Berghaus G., *Dance and the futurist woman: the work of Valentine de Saint-Point (1875-1953)*, in “Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research”, vol. XI, n. 2, autunno 1993, pp. 27-41.

Bergman P., “*Modernolatria*” et “*Simultaneità*”. *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Stockholm-Paris, Svenska Bokförlaget-Bonniers, 1962.

Bex M., *Skating-Ring, poème de Canudo, musique d'Arthur Honegger, rideau, costumes et décor de Fernand Léger*, in “Revue hebdomadaire”, a. XXXI, n. 8, 25 febbraio 1922, pp. 500-501.

Billy A., *Propos du samedi*, in “Le Figaro”, suppl. littéraire, a. CXVII, n. 87, 11-12 aprile 1942, p. 4.

Bock-Weiss C., *Valentine de Saint's Point Metachoric Theatre: Synesthesia/Anesthesia*, “Konsthistorisk Tidskrift”, 73, 2, Stoccolma, gennaio 2004, pp. 66-86.

Boissy G., *Les Ballets. Skating-Ring au Théâtre des Champs-Élysées*, in “L'Intransigeant”, 22 gennaio 1922, a. XLIII, n. 15145, p. 2.

Boissy G., *Canudo*, in “Comœdia”, a. XVII, n. 3982, 12 novembre 1923, p. 1.

Boissy G., *D'Apollinaire à Canudo*, in “Le Journal”, n. 18027, 31 marzo 1942, non pag.

Brandstetter G., *Poetics of Dance. Body, Image and Space in the Historical Avant-Gardes*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

Bret G., *La Musique de Honegger pour Skating-Ring au Théâtre des Champs-Élysées*, in “L’Intransigeant”, a. XLIII, n. 15145, 22 gennaio 1922, p. 2.

Bruera F., *Una rosa per Stravinskij*, in *Cento Primavere. Ferocità e feracità del Sacre du Printemps*, a cura di Betta N., Rizzuti M., Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2014, pp. 79-93.

Brunetta G. P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, *L’Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, 1999.

Bruno E., *L’officina immaginifica*, in “Filmcritica”, a. XXVIII, n. 278, Roma, novembre 1977, pp. 303-307.

Campolonghi L., *Vita parigina. L’ideale mediterraneo di R. Canudo. Il traduttore della “Nave” di G. D’Annunzio*, in “Il Secolo”, 21 novembre 1910, p. 3.

Burt R., *Alien Bodies: Representations of Modernity, “Race” and Nation in Early Modern Dance*, New York, Routledge, 1998.

Cappellini M. M., “Breve ma non ingloriosa fu la sua vita”: “Il Campo” di Torino, in Castagnola R., Parachini P., Spiga M. (a cura di), *Le prime riviste italiane d’avanguardia*, atti del convegno di studi (Monte Verità-Ascona, 1-2 dicembre 2003), Firenze, Franco Cesati Editore, 2004.

Casetti F., *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani, 2015.

Castagnola R., Parachini P., Spiga M. (a cura di), *Le prime riviste italiane d’avanguardia*, atti del convegno (Monte Verità-Ascona, 1-2 dicembre 2003), Firenze, Franco Cesati Editore, 2004.

Cigliana S., *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2002.

Clair J., Michel O. (a cura di), *Picasso 1917-1924. Il viaggio in Italia*, Milano, Bompiani, 1998.

Collani T., *Sogno e letteratura. Poetiche dell'onirismo moderno nei testi e nei manifesti del primo Novecento*, Milano, FrancoAngeli, 2016.

Crespelle J.-P., *La vie quotidienne à Montparnasse à la Grande Époque 1905-1930*, Paris, Hachette, 1976.

De Lustrac P., *Cubisme... futurisme... ésotérisme de L'Après-midi d'un faune (1912) à Parade (1917) et au Manifeste de la danse futuriste (1917)*, in "Ligeia", a. XIX, n. 69-72, luglio-dicembre 2006, pp. 62-115.

De Felice R. (a cura di), *Futurismo, cultura e politica*, atti del convegno (Palazzo Grassi, Venezia, 15-16 maggio 1986), Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1988.

De Groote P., *Ballets Suédois*, Ghent, University of Ghent, 2002.

De Lapommeraye P., *La semaine musicale. Théâtre des Champs-Élysées. Ballets suédois: Skating Ring*, in "Le Ménestrel", a. LXXXIV, n. 4, 27 gennaio 1922, pp. 35-36.

Del Monte P., *Le teoriche del film in Italia dalle origini al sonoro*, in "Bianco e nero", anno XXX, n. 7-8, luglio-agosto 1969, pp. 2-37.

Del Puppo A., *"Lacerba" 1913-1915*, Bergamo, Lubrina Editore, 2000.

Décaudin M., *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960.

Décaudin M., *Deux aspects du mythe orphique au XXe siècle: Apollinaire, Cocteau*, in “Cahiers de l’Association internationale des études françaises”, n. 22, 1970, pp. 215-227.

Denunzio F., *Fuori campo. Teorie dello spettatore cinematografico*, Roma, Meltemi, 2004.

Dérioux H., *La Poésie française contemporaine. 1885-1935*, Paris, Mercure de France, 1935.

Divoire F., *Canudo le prophétique*, in “L’Esprit nouveau”, a. V, n. 20, gennaio-febbraio 1924, non pag. [pp. 5-6].

Divoire F., *Canudo*, in “L’Ami du Lettré”, 1925, pp. 183-186.

Dotoli G., *Il cinema arte totale nasce con Canudo*, in “Filmcritica”, a. XXVIII, n. 278, Roma, novembre 1977, pp. 292-296.

Dotoli G. (a cura di), *Ricciotto Canudo 1877-1977*, atti del congresso internazionale nel centenario della nascita (Bari-Gioia del Colle, 24-27 novembre 1977), Fasano, Grafischena, 1978.

Dotoli G., *Lussuria futurista*, in “Lectures”, n. 7-8, agosto 1981, pp. 229-246.

Dotoli G., *Bibliografia critica di Ricciotto Canudo*, Fasano, Schena, 1983.

Dotoli G. (a cura di), *Canudo e Apollinaire giornalisti e scrittori del nostro tempo*, atti del convegno (Gioia del Colle, 30 aprile 1983), Fasano, Schena, 1984.

Dotoli G., *Paris ville visage-du-monde chez Ricciotto Canudo et l'avant-garde italienne*, Fasano, Schena, 1984.

Dotoli G., *Lo scrittore totale. Saggi su Ricciotto Canudo*, Fasano, Schena, 1986.

Dotoli G., *Nascita della modernità. Baudelaire, Apollinaire, Canudo, il viaggio dell'arte*, Fasano, Schena, 1995.

Dotoli G., *Ricciotto Canudo ou le cinéma comme art*, Paris, Schena-Didier Érudition, 1999.

Dotoli G., *Ricciotto Canudo, Valentine de Saint-Point e il Futurismo*, in G. Barletta (a cura di), *Futurismi*, Bari, Crav-B.A. Graphis, 2012, pp. 425-439.

Dotoli G., *XXe-XXIe siècles. Avant-garde, tradition, intuition*, Paris, Hermann, 2013.

Dotoli G., *Art, folie, éros, psychiatrie et liberté. Ricciotto Canudo, pré-surréaliste et précurseur de Bataille et Foucault*, Paris, Hermann, 2016.

Dotoli G., *Cinéma, rythme et modernité. Abel Gance et Ricciotto Canudo ou l'Art de la lumière*. La Roue, Paris, Hermann, 2016.

Francis È., *Temps héroïques. Théâtre. Cinéma*, Gand-Paris, À l'Enseigne du Chat qui pêche-Denoël, 1949.

Gaden E., *Valentine de Saint-Point*, in "Nuit Blanche", n. 127, 2012, pp. 12-17.

Galard J., Zugazagoitia J. (a cura di), *L'œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard, 2003.

Giansante G., *Verso la simultaneità futurista. Due "écoles": l'Integralismo (1904) e l'Unanimismo (1905)*, "Quaderni di Bérénice", n. 11, L'Aquila, Angelo Novus Edizioni, 2009.

Giladi A., *Écrivains étrangers à Paris et construction identitaire supranationale: le cas de la panlatinité, 1900-1939*, Paris, EHESS, 2010.

Golding J., *Storia del cubismo 1907-1914*, traduzione di M. Chiarini, Torino, Einaudi, 1963.

Grana G. (a cura di), *Novecento. I contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, v. II, Milano, Marzorati, 1979.

Guido L., *L'Age du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Editions Payot, 2007.

Hicken A., *Apollinaire, Cubism and Orphism*, Burlington, Ashgate, 2002.

Honegger A., *A propos de Skating-Ring*, in "Excelsior", a. XIII, n. 4064, 27 gennaio 1922, p. 4.

Hunkeler T., *De la bataille de Roncevaux à celle de Paris*, in *Metropolen der Avantgarde*, a cura di T. Hunkeler e E. A. Kunz, Bern, Peter Lang, 2011, pp. 63-74.

Jannini P.A. (a cura di), *Apollinaire e l'avanguardia*, "Quaderni del Novecento Francese", n. 1, Roma-Paris, Bulzoni-Nizet, 1984.

Jannini P.A., *La fortuna di Apollinaire in Italia*, con nuovi testi di Apollinaire presentati da R. Warnier, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1965.

Jannini P.A., *Le avanguardie letterarie nell'idea critica di Guillaume Apollinaire* (1971), Roma, Bulzoni, 1979 (2^a ed.).

Jost P. (a cura di), *Arthur Honegger. Werk und Rezeption/L'œuvre et sa réception*, Bern, Peter Lang, 2009.

Junod P., *Contrepoints. Dialogues entre musique et peinture*, Genève, Contrechamps, 2006.

Lacroix M., *L'invention du retour d'Europe. Réseaux transatlantiques et transferts culturels au début du XXe siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2014.

Laloy L., *Au Théâtre des Champs-Élysées. Skating-Ring*, in "Comœdia", a. XVI, n. 3325, 22 gennaio 1922, p. 1.

Lassalle H. (a cura di), *Fernand Léger*, catalogo della mostra (Palazzo Reale, Milano, 11 novembre 1989-18 febbraio 1990), Milano, Mazzotta, 1989.

Le Bret H., *Essai sur Valentine de Saint-Point (notes sur une évolution)*, Nice, L'Aloès, 1923.

Les Treize, *La Boîte aux Lettres*, in "L'Intransigeant", a. XXXIII, n. 11945, 29 marzo 1913, p. 2.

Les Treize, *La Boîte aux Lettres*, in "L'Intransigeant", a. XXXIII, n. 12006, 29 maggio 1913, p. 2.

Les Treize, *La Boîte aux Lettres*, in "L'Intransigeant", a. XXXIII, n. 12096, 27 agosto 1913, p. 2.

Les Treize, *La Boîte aux Lettres*, in “L’Intransigeant”, a. XXXIV, n. 12269, 16 febbraio 1914, p. 2.

Les Treize, *La Boîte aux Lettres*, in “L’Intransigeant”, a. XXXIV, n. 12276, 23 febbraio 1914, p. 2.

Les Treize, *La Boîte aux Lettres. Simultanéisme*, in “L’Intransigeant”, a. XXXIV, n. 12278, 25 febbraio 1914, p. 2.

Les Treize, *Les Lettres*, in “L’Intransigeant”, a. XLI, n. 14576, 2 luglio 1920, p. 2.

Les Treize, *Les Lettres*, in “L’Intransigeant”, a. XLI, n. 14637, 1 settembre 1920, p. 2.

Les Treize, *Les Lettres*, in “L’Intransigeant”, a. XLIII, n. 15143, 20 gennaio 1922, p. 2.

Mackworth C., *Vita cubista*, Milano, Rizzoli, 1964.

Matarrese F., *Omaggio a Canudo nel centenario della nascita 1877-1977*, Gioia del Colle, Edizioni Moderne Mariano, 1977.

McCarren F., *Dancing Machines. Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*, Stanford, Stanford University Press, 2003.

McWilliam N., *Towards a New French Renaissance: Memory, Tradition and Cultural Conservatism in France before the First World War*, in “Art History”, vol. XL, n. 4, settembre 2017, pp. 724-743.

Mercereau A., *La Littérature et les idées nouvelles*, Paris, Figuière, 1912.

Mercure, *Échos. Un Phalanstère d'Artistes en France*, in "Mercure de France", a. XVIII, t. LXVI, n. 235, 1 aprile 1907, p. 573.

Mercure [G. Apollinaire], *Échos. Bari et le Barisien*, in "Mercure de France", 1 settembre 1917, a. XXVIII, t. CXXIII, n. 461, pp. 185-186.

Merijan A. H., *A Screen for Projection: Ricciotto Canudo's Exponential Aesthetics and the Parisian Avant-Gardes*, in T. Trifonova (a cura di), *European Film Theory*, London, Rotledge, 2008, pp. 225-239.

Morosini D., *Il fabbro della pittura. Conversazioni e ricordi su Léger*, Roma, Editori Riuniti, 1983.

Mossetto Campra A.P., *Forme e strutture del film nel primo R. Canudo*, in "Cinema nuovo", a. XXII, n. 225, settembre-ottobre 1973, pp. 358-365.

Mossetto Campra A.P., *L'estetica di "Montjoie!" fra "Ordre et Aventure"*, in "Ricerche di Storia dell'arte", n. 5, *Teorie dell'arte tra '800 e '900*, 1977, pp. 103-107.

Mossetto Campra A.P., *"Montjoie!" ou la ronde de formes et des rythmes*, Fasano, Grafischena, 1979.

Moussinac L., *Chronique du septième art. Canudo*, in "Paris-Midi", a. XIII, n. 4208, 16 novembre 1923, pp. 1-2.

Orlandi Cerenza G., *Poetiche d'avanguardia del primo Novecento francese (Dal Naturismo al Surrealismo)*, Roma, Bulzoni, 1984.

Ottinger D. (a cura di), *Futurismo. Avanguardiasvanguardie*, catalogo della mostra (Centre Pompidou, Paris, 15 ottobre 2008-26 gennaio 2009 e Scuderie del

Quirinale, Roma, 20 febbraio-24 maggio 2009 e Tate Modern, Londra, 12 giugno-20 settembre 2009), Paris-Milano, Éditions du Centre Pompidou-5 Continentes, 2009.

Papini G., Prezolini G., *Storia di un'amicizia 1909-1924*, Firenze, Vallecchi, 1966.

Papini G., Soffici A., *Carteggio*, vol. I, 1903-1908, *Dal "Leonardo" a "La Voce"*, a cura di M. Richter, Roma-Fiesole, Edizioni di Storia e Letteratura-Fondazione Primo Conti, 1991.

Papini G., Soffici A., *Carteggio*, vol. II, 1909-1915, *"La Voce" e "Lacerba"*, a cura di M. Richter, Roma-Fiesole, Edizioni di Storia e Letteratura-Fondazione Primo Conti, 1999.

Pr.[ezolini] G., *Italiani all'estero. Ricciotto Canudo*, in "La Voce", a. I, n. 17, 8 aprile 1909, pp. 67-68.

Prezolini G., Soffici A., *Carteggio*, vol. I, 1907-1918, a cura di M. Richter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977.

Raynal M., *Skating-Ring. Ballet de Fernand Léger*, in "L'Esprit nouveau", n. 17, 1922, non pag.

Re L., *Valentine de Saint-Point, Ricciotto Canudo, F. T. Marinetti: Eroticism, Violence and Feminism from Prewar Paris to Colonial Cairo*, in "Quaderni di italianistica", vol. XXIV, n. 2, 2003, pp. 37-69.

Reboul J., *La Révolution de l'Œuvre d'Art et la Logique de notre Attitude présente*, in "Montjoie!", a. I, n. 8, 29 maggio 1913, pp. 5-6.

Reboul J., *La Théorie musicale des Civilisations*, in “Mercure musical”, a. IV, n. 8, 15 agosto 1908, pp. 892-902.

Richter M., *La formazione francese di Ardengo Soffici 1900-1914*, Milano, Vita e Pensiero, 1969.

Rieu M., *Les avant-premières. Skating-Ring au Théâtre des Champs Elysées*, in “Comœdia”, 20 gennaio 1922, p. 3.

Rondolino G., *Ricciotto Canudo critico cinematografico*, in “Filmcritica”, a. XXVIII, n. 278, Roma, novembre 1977, pp. 312-318.

Salaris C., *Marinetti editore*, Bologna, il Mulino, 1990.

Sangiorgi G., Recupero J. (a cura di), *Omaggio ad Apollinaire*, Roma, Grafica, 1960.

Schram Pighi L., *Bergson e il bergsonismo nella rivista di Papini e Prezzolini. “Il Leonardo”. 1903-1907*, Bologna, A. Forni, 1982.

Silver M., *Au Théâtre des Champs-Elysées. Skating-Ring*, in “Excelsior”, a. XIII, n. 4059, 22 gennaio 1922, p. 4.

Sina A. (a cura di), *Feminine Futures. Valentine de Saint-Point. Performance, Danse, Guerre, Politique et Érotisme*, catalogo della mostra (New York, Italian Cultural Institute, Biennale Performa, 2009), a cura di Id., Dijon, Les presses du réel, 2011.

Soffici A., *Il salto vitale* (1954), in Id. (a cura di), *Opere*, v. VII, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, t. II, *Il salto vitale; Fine di un mondo*, Firenze, Vallecchi, 1968.

Sorrenti P., *Ricciotto Canudo (Le Barisien) fondatore dell'estetica cinematografica*, Bari, Laterza & Polo, 1967.

Stravinsky I., *Ce que j'ai voulu exprimer dans Le Sacre du printemps*, in "Montjoie!", a. I, n. 8, 29 maggio 1913, pp. 1-2.

Touissant-Luca A., *Guillaume Apollinaire. Souvenirs d'un ami*, prefazione di M. Jacob, introduzione e note di M. Adéma, Monaco, Ed. du Rocher, 1954.

Townsend C., "A new dictionary of gestures": *Chaplin's The Rink and Ricciotto Canudo's Skating Rink*, in "Avant-Garde Critical Studies", vol. XXV, 2010, pp. 153-173.

Townsend C., *Henri-Martin Barzun's "Simultaneism" between the Abbaye de Créteil and Futurism: the Individual and the Crowd in Late-Symbolist Art*, in "International Yearbook of Futurism Studies", vol. II, n. 1, giugno 2012, pp. 304-334.

Townsend C., Trott A., Davies R. (a cura di), *Across the Great Divide: Modernism's Intermedialities, from Futurism to Fluxus*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014.

Trione V., *Il poeta e le arti. Apollinaire e il tempo delle avanguardie*, Milano, Guerini e Associati, 1999.

Van Norman Baer N. et al., *Paris Modern. The Swedish Ballet 1920-1925*, catalogo della mostra (New York, The Museum at the Fashion Institute of Technology, 9 ottobre 1995-15 gennaio 1996; San Antonio, The McNay Art Museum, 12 febbraio-12 maggio 1996; San Francisco, Fine Arts Museum, 15 giugno-8 settembre 1996), San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco, 1995.

Vancheri L., *Le cinéma ou le dernier des arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018.

Verdone M., *Arte totale e critica totale*, in "Filmcritica", a. XXVIII, n. 278, novembre 1977, pp. 308-312.

Verdone M., *Drammaturgia e arte totale. L'avanguardia internazionale. Autori Teorie Opere*, a cura di R. M. Morano, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005.

Vuillermoz E., *Les Théâtres. Les premières. Théâtre des Champs-Élysées. Skating-Ring*, in "Excelsior", a. XIII, n. 4059, 22 gennaio 1922, p. 4.

Vuillermoz E., *Les Ballets suédois*, in "La Revue musicale", a. III, n. 4, 1 febbraio 1922, pp. 156-158.

Warnier R., *Ricciotto Canudo (1879-1923) dans l'entourage de Guillaume Apollinaire*, in "Studi francesi", n. 14, maggio-agosto 1961, pp. 244-259.

Zappia C., *Gli italiani scrivono a Picasso*, in "Les Cahiers d'Histoire de l'Art", n. 1, 2003, pp. 161-167.

Bibliografia generale

AA.VV., *Cézanne e le avanguardie*, a cura di N. Ponente, Roma, Officina, 1981.

AA.VV., *La sintesi delle arti. Il modello della totalità nell'arte dal primo Romanticismo alle Avanguardie storiche*, in "Ricerche di Storia dell'arte", n. 25, 1985.

AA.VV., *Crucialità del tempo. Saggi sulla concezione nietzschiana del tempo*, a cura di M. Cacciari, Napoli, Liguori, 1980.

AA.VV., *Futurismo*, Art Dossier n. 2, Firenze, Giunti, 1986.

AA.VV. *Il simbolismo francese. La poetica, le strutture tematiche, i fondamenti storici*, atti del convegno (Milano, Università Cattolica, 28 febbraio-2 marzo 1992), a cura di S. Cigada, Carnago, SugarCo, 1992.

AA.VV., *Aspetti del Primitivismo in Italia*, Bologna, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2015.

Adorno T.W., *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975.

Agamben G., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 2001.

Agamben G., *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo, 2008.

Anceschi L. (a cura di), *Lucini e il futurismo*, in "Il Verri", n. 33-34, ottobre 1970.

Angeli G. (a cura di), con la collaborazione di M. Landi, F. Vasarri, *Tradizione e contestazione*, vol. IV, *Le avanguardie: canone e anticanone*, Firenze, Alinea, 2009.

Apollinaire G., *Picasso, Peintre*, in "La Plume", a. XVII, 15 maggio 1905, pp. 478-483.

Apollinaire G., *Les Tendances nouvelles*, intervista a cura di P. Albert-Birot, in "Sic", n. 8-9-10, agosto-settembre-ottobre 1916, non pag.

Apollinaire G., *L'esprit nouveau et les poètes*, in "Mercure de France", a. XXIX, t. CXXX, n. 491, 1 dicembre 1918, pp. 385-396.

Argan G.C., *Salvezza e caduta nell'arte moderna. Studi e note II* (1964), Milano, Il Saggiatore, 1977 (4^a ed.).

Argan G.C., Bonito Oliva A., *L'Arte moderna 1770-1970 – L'Arte oltre il Duemila*, Milano, Sansoni, 2002.

Assumma M.C., Spallone G. (a cura di), *Interartes. Dialoghi tra le arti*, Milano, FrancoAngeli, 2004.

Aumont J., *Moderno? Come il cinema è diventato la più singolare delle arti*, Torino, Kapla, 2008.

Bablet D., Konigson É. (a cura di), *L'œuvre d'art totale*, Paris, CNRS, 2002.

Badaloni N., *Introduzione a Vico*, Roma, Laterza, 1995.

Baldissone G., *Filippo Tommaso Marinetti*, Milano, Mursia, 1986.

Banda D., Moure J. (a cura di), *Le cinéma: naissance d'un art. Premiers écrits (1895-1920)*, Paris, Flammarion, 2008.

Barilli R., *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Milano, Bompiani, 1981.

Barilli R., *Bergson. Il filosofo del software*, Milano, Cortina, 2005.

Barilli R., *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze* (1984), Milano, Feltrinelli, 2016 (10^a ed.).

Baudelaire C., *I fiori del male* (1861), prefazione di T. Gautier, traduzione di R. Sonzogno, Milano, Sonzogno, 1894 (2^a ed.).

Baudelaire C., *Opere* (1996), a cura di G. Raboni e G. Montesano, Milano, Mondadori, 2011 (5^a ed.).

Bauman Z., *Modernità e ambivalenza* (1991), Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

Belloli L., *Lost Paintings beneath Picasso's La Coiffure*, in "Metropolitan Museum Journal", vol. XL, 2005, pp. 151-161.

Bergson H., *Pensiero e movimento* (1938), traduzione di F. Sforza, Milano, Bompiani, 2000.

Bergson H., *L'evoluzione creatrice* (1907), edizione italiana a cura di F. Polidori, Milano, Cortina, 2002.

Bergson H., *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito* (1896), a cura di A. Pessina, Roma, Laterza, 2011 (6^a ed.).

Bertetto P., *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, Venezia, Marsilio, 1983.

Bertetto P., Toffetti S. (a cura di), *Cinema d'avanguardia in Europa (dalle origini al 1945)*, catalogo della mostra *Ritmo come luce. Il cinema delle avanguardie storiche* (Museo Nazionale del Cinema, Torino, 28 novembre-8 dicembre 1996), Milano, Il Castoro, 1996.

Bertolini M., *L'estetica di Bergson. Immagine, forma e ritmo nel Novecento francese*, Milano, Mimesis, 2002.

Bloch E., *Soggetto - Oggetto. Commento a Hegel*, Bologna, Il Mulino, 1975.

Bolter J. D., Grusin R., *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchia e nuovi* (1999), a cura di A. Marinelli, Milano, Guerini e Associati, 2003.

Bodei R., *La filosofia del Novecento*, Roma, Donzelli, 2006.

Borio G., Gentili C. (a cura di), *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, Roma, Carocci, 2007.

Bragaglia A. G., *Fotodinamismo futurista*, a cura del Centro Studi Bragaglia, Torino, Einaudi, 1970.

Braque G., *Cahier 1917-1955*, traduzione di F. Martini, Milano, Abscondita, 2002.

Breunig L. C., *Apollinaire as an Early Apologist for Picasso*, in "Harvard Library Bulletin", autunno 1953, vol. VII, n. 3, pp. 365-370.

Briosi S., Hillenaar H. (a cura di), *Vitalité et contradictions de l'avant-garde. Italie-France 1909-1924*, Paris, Librairie José Corti, 1988.

Bürger P., *Teoria dell'avanguardia*, a cura di Riccardo Ruschi, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

Calvesi M., *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Milano, Laterza, 2015 (8^a ed.).

Caponigri A. R., *Tempo e idea. La teoria della storia in Giambattista Vico*, Bologna, Riccardo Patron, 1969.

Caroli F. (a cura di), *Primitivismo e cubismo*, Milano, Fabbri, 1977.

Carter B. G., *Henri Martin Barzun and The Abbaye de Créteil*, in “Books Abroad”, vol. XXIII, n. 2, primavera 1949, pp. 119-123.

Casetti F., *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.

Cassinari F., *Tempo e identità. La dinamica di legittimazione nella storia e nel mito*, prefazione di R. Bodei, Milano, FrancoAngeli, 2005.

Castelnuovo E., *L'infatuazione per i primitivi intorno al 1900*, in Castelnuovo E., Sergi G. (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. IV. *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 785- 809.

Castiglione V., *De-Historicising the Avant-Garde: An “Out-of-Time” Reading of the Anti-Love Polemic in the Writings of Tommaso Marinetti and Valentine de Saint-Point*, articolo online, in “452°F. Electronic journal of theory of literature and comparative literature”, n. 5, pp. 99-114.

Cecconi A., *La dottrina della musica nella filosofia di Schopenhauer*, in “Rivista di Filosofia Neo-Scolastica”, vol. XXXIII, n. 5, 1941, pp. 429-454.

Cigada S., *Studi sul Simbolismo*, a cura di M. Verna, Milano, EDUCatt, 2011.

Cometa M., *Archeologie del dispositivo, Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini, 2016.

Cometa M., *La scrittura della immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Cortina, 2012.

Compagnon A., *I cinque paradossi della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1993.

Compagnon A., *Gli antimoderni. Da Joseph de Maistre a Roland Barthes*, Vicenza, Neri Pozza, 2017.

Cooper D., *Picasso teatro*, Milano, Jaca Book, 1987.

Costa A., *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002.

Cottington D., *Cubism in the Shadow of War. The Avant-Garde and Politics in Paris 1905-1914*, New Haven-London, Yale University Press, 1998.

Cottington D., *Cubism and its histories*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2004.

Crispoliti E., *Storia e critica del futurismo*, Bari, Laterza, 1986.

Crispoliti E., Sborgi F. (a cura di), *Futurismo: i grandi temi (1909-1944)*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 17 dicembre 1997-8 marzo 1998 e Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 29 marzo-28 giugno 1998), Milano, Mazzotta, 1997.

Cristofolini P., *La Scienza nuova di Vico. Introduzione alla lettura*, Roma La Nuova Italia Scientifica, 1995.

Daix P., *Le nouveau dictionnaire Picasso*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2012.

De Maria L., *La nascita dell'avanguardia. Saggi sul futurismo italiano*, Venezia, Marsilio, 1986.

De Micheli M., *Le avanguardie artistiche nel Novecento* (1986), Milano, Feltrinelli, 2004 (37^a ed.).

Debray C., Lucbert F. (a cura di), *La Section d'or 1925 1920 1912*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2000.

Décaudin M., Zoppi S. (a cura di), *Guillaume Apollinaire devant les avant-gardes européennes*, "Quaderni del Novecento francese", n. 17, Roma, Bulzoni, 1997.

Delaunay R., *Scritti sull'arte*, a cura di E. Pontiggia, Maser, Amadeus, 1986.

Di Liberti G., *Il sistema delle arti. Storia e ipotesi*, Milano-Udine, Mimesis, 2009.

Doran M., *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, Roma, Donzelli, 1998.

Drudi Gambillo M., Fiori T. (a cura di), *Archivi del Futurismo*, vol. I-II, Roma-Milano, De Luca-Arnoldo Mondadori, 1986.

Eco U., Fedriga R. (a cura di), *La filosofia e le sue storie. L'età moderna*, Bari-Roma, Laterza, 2017.

Eco U., Fedriga R. (a cura di), *La filosofia e le sue storie. L'età contemporanea*, Bari-Roma, Laterza, 2018.

Eliade M., *Mefistofele e l'androgine*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1971.

Eliade M., *La nostalgia delle origini. Storia e significato nella religione*, Brescia, Morcelliana, 1980 (2^a ed.).

Eliade M., *Miti, sogni e misteri* (1957), Milano, Rusconi, 1986 (2^a ed.).

Ferraris M., *Nietzsche e la filosofia del Novecento* (1989), Milano, Bompiani, 2009 (3^a ed.).

Fossati P., *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, Einaudi, 1977.

Franchi F., *Le metamorfosi di Zambinella. L'immaginario androgino fra Ottocento e Novecento*, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, 1991.

Franchi F., *L'immaginario androgino. Migrazioni di genere nella contemporaneità*, Bergamo, Sestante, 2012.

Franzini E., Ruschi R., *Il tempo e l'intuizione estetica*, Milano, UNICOPLI, 1982.

Fry E., *Cubismo*, Milano, Mazzotta, 1967.

Fubini E., *Estetica della musica*, Bologna, Il Mulino, 1995.

Fubini E., *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1987.

Gatto Trocchi C. (a cura di), *Androgino. Il mito l'arte, la merce*, Perugia, Margiacchi-Galeno, 1997.

Genovesi A., *Bergson e Einstein. Dalla percezione della durata alla concezione del tempo*, prefazione di V. Mathieu, Milano, FrancoAngeli, 2001.

Giacon M. R., *"Impones plagiario pudorem". D'Annunzio romanziere e l'affaire des plagiats*, in "Archivio d'Annunzio", vol. I, ottobre 2014, pp. 43-72.

Giacon M. R., *Gabriele d'Annunzio "grande plagiatario al cospetto di Dio"*, in "Archivio d'Annunzio", vol. V, ottobre 2018, pp. 141-158.

Goethe J. W., *Le affinità elettive* (1908), traduzione di G. Cusatelli, Milano, Garzanti, 1995.

Godin C., *La totalité*, vol. IV, *La totalité réalisée*, t. I, *Les arts et la littérature*, Seyssel, Champ Vallon, 2007.

Goldberg R., *Performance Art. From Futurism to the Present* (1979), London, Thames and Hudson, 2011 (3^a ed.).

Gombrich E., *Il gusto dei primitivi. Le radici della ribellione*, Napoli, Bibliopolis, 1985. Napoli, Nella sede dell'Istituto, 2005.

Gombrich E., *Arte e progresso. Storia e influenza di un'idea* (1971), traduzione di M. Carpitella, Roma-Bari, Laterza, 2007 (2^a ed.).

Guanti G. (a cura di), *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, Torino, E.D.T., 1981.

Hess W., *I problemi della pittura moderna. Documenti e testimonianze*, Milano, Garzanti, 1958.

Illouz J.-N., *Le Symbolisme*, Paris, Le Livre de Poche, 2014.

Isoldi Jacobelli A. M., *Nietzsche. La visione e l'enigma*, Roma, Edizioni Studium, 1983.

Jenkins H., *Cultura convergente*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2014.

Kahnweiler D. H., *La via al cubismo. La testimonianza del gallerista di Picasso*, a cura di L. Fabiani, Milano, Mimesis, 2001.

Kandinsky W., E. *Alcune nozioni sull'arte sintetica*, in *Tutti gli scritti 2* (1974), a cura di P. Sers, Milano, Feltrinelli, 1989 (4^a ed.).

Krauss R. E., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti* (1985), a cura di E. Grazioli, Roma, Fazi Editore, 2007.

Lamberti M., *Vittorio Pica e l'impressionismo in Italia*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. III, vol. 5, n. 3, 1975, pp. 1149-1201.

Lawder S. D., *Il cinema cubista*, Genova, Costa & Nolan, 1983.

Léger F., *Le Spectacle. Lumière. Couleur. Image mobile. Objet-spectacle*, in "Bulletin de l'Effort Moderne", n. 7, luglio 1924, pp. 4-7; n. 8, ottobre 1924, pp. 5-9.

Lista G., *Futurisme. Manifestes – proclamations documents*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

Lista G., *Arte e politica. Il futurismo di sinistra in Italia*, Milano, Multhipla, 1980.

Lista G., *Cinema e fotografia futurista*, Milano, Skira, 2001.

Lista M., *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914*, Paris, CTHS-INHA, 2006.

Longhi R., *Boccioni e il futurismo*, a cura di V. Trione, Milano, Abscondita, 2016.

Löwith K., *Nietzsche e l'eterno ritorno*, Bari, Laterza, 1985.

Macchia G., *Il mito di Parigi*, Torino, Einaudi, 1965.

Madeline L., *Les archives du musée Picasso: pour une "science de l'homme"*, in "Revue du Louvre. La revue des musées de France", n. 2, 2002, pp. 76-82.

Mariani G., *Il primo Marinetti*, Firenze, Le Monnier, 1970.

Marinetti F.T., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Arnoldo Mondadori, 1983.

Martin M. W., *Futurism, Unanimism and Apollinaire*, in "Art Journal", vol. XXVIII, n. 3, 1969, pp. 258-268.

Menna F., *Quadro critico. Dalle avanguardie all'informale*, Roma, Kappa, 1982.

Menna F., *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone (1975)*, Torino, Einaudi, 2001.

Meschonnic H., *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, 1988.

Messina M. G., *L'esperienza della simultaneità fra pittura e musica a Parigi intorno agli anni Dieci del Novecento*, in Ruffini M., Wolff G. (a cura di), *Musica e Arti figurative. Rinascimento e Novecento*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut im Florenz-Max-Planck Institut, 27-29 maggio 2005), Venezia, Marsilio, 2008, pp. 179-197.

Messina M. G., Nigro Covre J., *Il cubismo dei cubisti. Ortodossi/eretici a Parigi intorno al 1912*, Roma, Officina Edizioni, 1986.

Messina M. G., *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1994.

Migliaccio C., *La filosofia della musica nel Novecento*, in "Rivista Italiana di Musicologia", vol. XXXV, n. 1/2, 2000, pp. 159-186.

Mirandola G., *La "Gazzetta Letteraria" e la polemica dannunziana (1882-1900)*, in "Lettere Italiane", vol. XXII, n. 3, luglio-settembre 1970, pp. 298-324.

Monneyron F., *L'androgyné décadent. Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, ELLUG, 1996.

Montani P., *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini e Associati, 1999.

Montani P., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Bari, Laterza, 2010.

Montani P., *Sintesi delle arti o amicizia delle arti? Una nota in margine alla "storia generale del cinema" secondo Ejzenštejn*, in "Bianco e Nero", n. 569, 2011, pp. 7-11.

Nigro Covre J., *La "sintesi delle arti". Fonti per la cultura tedesca del primo '900*, Roma, Il Bagatto, 1985.

Nigro Covre J., *Riferimenti musicali nelle arti figurative tra simbolismo e prime avanguardie – da Wagner a Bach* (corso di Storia dell'arte contemporanea, a.a. 1992-1993), Roma, Lithos editrice, 1993.

Nigro Covre J., *Astrattismo. Temi e forme dell'astrazione nelle avanguardie europee*, Milano, Federico Motta Editore, 2002.

Olgiate F., *La morte di Henri Bergson*, in "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica", vol. XXXIII, n. 1, gennaio 1941, pp. 86-94.

Olivier F., *Picasso e i suoi amici*, prefazione di E. Coen, traduzione M. Baiocchi, Roma, Donzelli, 2012.

Olivier-Hourcade, *La Tendence de la Peinture Contemporaine*, in "La Revue de France et des Pays Français", a. I, n. 1, febbraio 1912, pp. 35-41.

Papini G., *Opere. Dal "Leonardo" al Futurismo*, a cura di L. Baldacci, Milano, Arnoldo Mondadori, 1977.

Papini G., Prezzolini G., *Storia di un'amicizia. 1900-1924*, a cura e con un'introduzione di G. Prezzolini, Firenze, Vallecchi, 1966.

Parry D., *Vico and Nietzsche*, in "New Vico Studies", vol. VII, 1989, pp. 59-75.

Paulin S. D., *Richard Wagner and the fantasy of cinematic unity. The idea of Gesamtkunstwerk in the history and theory of film music*, in J. Butler et al., *Music and Cinema*, Hanover-London, Wesleyan University Press-University Press of New England, 2000, pp. 58-84.

Perloff M., *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1986.

Pessina A., *Introduzione a Bergson* (1994), Roma, Laterza, 2001 (5^a ed.).

Pinker S., *Tabula rasa. Perché non è vero che gli uomini nascono tutti uguali*, Milano, Mondadori, 2005.

Pinotti A., Somaini A. (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2009.

Pinotti A., Somaini A. (a cura di), *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.

Platone, *Simposio*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2008.

Poe E. A., *Opere scelte* (1971), a cura di G. Manganelli, Milano, Mondadori, 1981 (5^a ed.).

Poggioli R., *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Roma, Edizioni Biblioteca d'Orfeo, 2014.

Pool P., *Impressionismo*, Milano, Rusconi, 1988.

Pugliese I., *L'inchiesta internazionale sul verso libero (1905-1907)*, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, t. I, a cura di I. Crotti, E. Del Tedesco, R. Ricorda, A. Zava, con la collaborazione di S. Tonon, Pisa, ETS, 2011, pp. 379-388.

Pulvirenti G., Gambino R., Scuderi V. (a cura di), *Le muse inquiete. Sinergie artistiche nel Novecento tedesco*, atti del convegno internazionale (Catania, 4-6 dicembre 2001), Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2003.

Puy M., *Le Dernier état de la peinture*, in "Mercure de France", t. LXXXVI, n. 314, 16 luglio 1910, pp. 243-266.

Quarta D., *Il teatro prefuturista di Marinetti: Dramma senza titolo*, Roi Bombance, *Poupées électriques*, in “Revue romane”, a. XVI, n. 1-2, 1981, pp. 120-146.

Ragghianti C. L., *Cinema arte figurativa*, Torino, Einaudi, 1952.

Raymond M., *Da Baudelaire al surrealismo*, prefazione di G. Macchia, traduzione di C. Muscetta, Torino, Einaudi, 1948.

Reale G. (a cura di), con la collaborazione di Fusaro D., Migliori M., Ramelli I., Timpanaro Cardini M., Tonelli A., realizzazione editoriale e indici di Cicero V., *I presocratici. Prima traduzione integrale con testi originali a fronte, delle testimonianze e dei frammenti nella raccolta di Hermann Diels e Walther Franz*, Milano, Bompiani, 2006.

Richardson J., *Picasso. 1881-1906*, con la collaborazione di M. McCully, traduzione di S. Demichele e B. Draghi, Milano, Leonardo, 1991.

Riout D., *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, Torino, Einaudi, 2002.

Robbins D., *From Symbolism to Cubism: the Abbaye of Créteil*, in “Art Journal”, vol. XXIII, n. 2, 1963, pp. 111-116.

Romains J., *La Génération nouvelle et son Unité*, in “La Nouvelle Revue française”, n. 9, 1 agosto 1909, pp. 30-39.

Romani B., *Dal simbolismo al futurismo*, Firenze, Remo Sandron, 1969.

Roque G., *Che cos'è l'arte astratta? Una storia dell'astrazione in pittura (1860-1960)*, Roma, Donzelli, 2004.

Rosenblum R., *La storia del Cubismo e l'arte nel ventesimo secolo*, Milano, Il Saggiatore, 1962.

Rovati F., *L'arte del primo Novecento*, Torino, Einaudi, 2015.

Rubin W. (a cura di), *Primitivismo nell'arte del XX secolo. Affinità tra Tribale e Moderno*, vol. 1, Milano, Mondadori, 1985.

Ruffini M., Wolf G. (a cura di), *Musica e Arti figurative. Rinascimento e Novecento*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut im Florenz-Max-Planck Institut, 27-29 maggio 2005), Venezia, Marsilio, 2008.

Salaris C., *Futurismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1994.

Salvatori G., *L'ombra di Wagner: nota sulla fortuna critica delle nozioni di Gesamtkunstwerk e Sintesi delle arti*, in *Ottant'anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, Foggia-Roma, Paparo, 2006, pp. 749-756.

Sansone G., *Gabriel Alomar e il futurismo italiano*, in "Lettere Italiane", vol. 28, n. 2, aprile-giugno 1976, pp. 178-196.

Satin L., *Valentine de Saint-Point*, in "Dance Research Journal", vol. XXII, n. 1, primavera 1990, pp. 1-12.

Schapiro M., *Tra Einstein e Picasso. Spazio-tempo, Cubismo, Futurismo*, traduzione e a cura di T. Trini con G. Cadenazzi, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2003.

Schapiro M., *L'impressionismo. Riflessi e percezioni*, ed. it. a cura di B. Cinelli, Torino, Giulio Einaudi, 2008.

Schopenhauer A., *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819), a cura di S. Giammetta, Milano, Bompiani, 2009.

Schram Pighi L., *Bergson e il bergsonismo nella prima rivista di Papini e Prezzolini il "Leonardo" – 1903-1907*, Bologna, Arnaldo Forni, 1982.

Sedlmayr H., *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, a cura di R. Masiero, Palermo, Aesthetica, 1989.

Severino E., *L'anello del ritorno*, Milano, Adelphi, 1999.

Shiff R., *Cézanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1984.

Sivelli S., *L'Androgino e il simbolo*, in "Itinera", n. 1, 2011, pp. 76-95.

Spanio E. T., *Il tempo della scienza e il tempo della coscienza. Bergson e i modelli interpretativi dello spazio-tempo*, prefazione di E. Severino, Venezia, Il Cardo, 1996.

Taroni P., *Filosofie del tempo. Il concetto di tempo nella storia del pensiero occidentale*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.

Tedeschi F., Bolpagni P. (a cura di), *Visioni musicali. Rapporti tra musica e arti visive nel Novecento*, atti del convegno (Milano, Università Cattolica, 12 maggio 2006), Milano, Vita e Pensiero, 2009.

Tedeschi F., *Il futurismo nelle arti figurative. (Dalle origini divisioniste al 1916)*, Milano, Pubblicazioni I.S.U. Università Cattolica, 1995.

Tinterow G., Stein S. A. (a cura di), *Picasso in The Metropolitan Museum of Art*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 27 aprile-1 agosto 2010), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2010.

Tönnies F., Fazio D., Donaggio E., *Il culto di Nietzsche. Una critica*, Roma, Editori riuniti, 1998.

Torre Franca F., *La vita musicale dello spirito. La musica, le arti e il dramma*, Torino, Bocca, 1910.

Trimarco A., *Opera d'arte totale*, Bologna, Sossella, 2001.

Trione V., *Dentro le cose. Ardengo Soffici critico d'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

Trione V., *Effetto città. Arte, cinema, modernità*, Milano, Bompiani, 2014.

Trione V. (a cura di), *Codice Italia*, Milano, Bompiani, 2015.

Ugolini G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, Milano, Laterza, 2007.

Valagussa F., *La scienza incerta. Vico nel Novecento*, Roma, Inschibboleth Edizioni, 2015.

Vasari F., *Nominativo plurale. Letture dell'androgino romantico*, Padova, Cleup, 1995.

Vattimo G., *Introduzione a Nietzsche*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

Vattimo G., *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano, Bompiani, 1996.

Venturi L., *La via dell'impressionismo. Da Manet a Cézanne*, introduzione di N. Ponente, Torino, Giulio Einaudi, 1970.

Venturi L., *Il gusto dei primitivi*, prefazione di G.C. Argan, Torino, Giulio Einaudi, 1972.

Venturi L., *Storia della critica d'arte*, Torino, Einaudi, 2000.

Verdone M. (a cura di), *Cinema e letteratura del futurismo*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1968.

Verdone M., *Le avanguardie storiche del cinema*, Torino, Società editrice internazionale, 1977.

Verna M., *L'opera teatrale di Joséphin Péladan. Esoterismo e Magia nel Dramma simbolista*, Milano, Vita e Pensiero, 2000.

Viazzi G. (a cura di), *I poeti del futurismo 1909-1944*, Milano, Longanesi, 1978.

Vico G., *La Scienza nuova e altri scritti*, a cura di N. Abbagnano, Torino, Utet, 1976.

Villa A. I., *Il neoromanticismo nell'Età della Nuova Rinascenza (1895-1914). Il caso delle riviste milanesi nella Belle Époque*, in "Otto/Novecento", a. XXVIII, n. 2, maggio-agosto 2004, pp. 23-38.

Villari L., *L'insonnia del Novecento. Le meteore di un secolo*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

Villari L., *Notturmo italiano. L'esordio inquieto del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

Wagner R., *L'opera d'arte del futuro. Alle origini della multimedialità*, con i saggi di P. Bolpagni, A. Balzola, A. M. Monteverdi, Firenze, goWare, 2017.

Wagner R., *L'opera d'arte dell'avvenire*, con un saggio introduttivo di P. Isotta, Milano, Rizzoli, 1983.

Woolf V., *Una stanza tutta per sé* (1928), introduzione di A. Guiducci, traduzione e prefazione di M. Del Serra, Roma, 2M Edizioni in accordo con Newton Compton, 2017.

Zolla E., *Incontro con l'androgino. L'esperienza della completezza sessuale*, traduzione di A. Sabbadini, Como, Red, 1995.

Zucconi F., *La sopravvivenza delle immagini nel cinema: archivio, montaggio, intermedialità*, Milano-Udine, Mimesis, 2013.

Esprimo i sensi della mia più viva gratitudine al Professor Vincenzo Trione, raro maestro di arte e di vita. Rivolgo altresì un pensiero riconoscente alla dottoressa Anna Luigia De Simone per essere una guida generosa, un'amica sincera; al professor Giovanni Dotoli per avermi introdotta, con contagiosa passione, alla scoperta di questo autore; a Giandonato Disanto, pronipote di Ricciotto Canudo, per avermi accolta nella storia della sua famiglia.

Alle persone della mia vita, con amore, un grazie che ne contiene molti.