

■ La smania per il Futurismo vista dal suo conoscitore più polemico, Giovanni Lista

Era tutto di destra? No, c'era anche la Futursinistra

La straordinaria fortuna del movimento nell'anno del centenario (oltre 30 mostre simultanee) deriva dal mercato e da un nuovo collezionismo, ma è anche il gusto estetico attuale a valorizzare un'arte come questa così strettamente connessa con la società. Ancor più del capolavoro inteso come pezzo da museo, interessa un intervento artistico tanto aderente alla vita. Ne parla lo studioso che telefonò a Picasso solo per chiedergli che cosa ne pensasse



Giovanni Lista nella sala futurista del MoMA di New York nel maggio 1986

Dell'Umbria, dov'è nato nel 1943, a Castiglione del Lago, Giovanni Lista conserva un'impronta indelebile: «Le sensazioni forti che mi hanno segnato, dice, sono la dolce cedevolezza della terra sotto i piedi, i ceppi contorti degli ulivi, gli odori della campagna, ma soprattutto la circolarità cosmica del paesaggio, che richiama tutto il sentire spirituale tipico di quella terra di grandi mistici, come santa Chiara e san Francesco. L'Umbria è inoltre stata il punto di incontro e di equilibrio fra tutte le popolazioni che hanno fatto le origini dell'Italia (Etruschi, Celti, Romani...) e per questo è uno spazio antropologico eccezionale all'interno della cultura italiana». La sua formazione si è però compiuta a Salerno, dove il padre, che era maresciallo dei carabinieri, venne trasferito quando lui era appena dodicenne. Di quegli anni rammenta oggi «soprattutto le escursioni che facevamo a Paestum e il convento dove mio padre mi fece visitare la stanza in cui morì Gregorio VII, il grande papa del Medioevo che fece andare a Canossa Enrico IV».

Dal 1969 vive a Parigi, dove lo incontriamo nel suo studio luminoso, ricolmo all'inverosimile di libri, affacciato su boulevard Montparnasse. «Ero venuto con l'intento di starci un anno, e sono ancora qui: fino al 1974 ho insegnato alla Sorbonne Nouvelle-Paris IV, poi sono passato al Cers (Centre national de la recherche scientifique), dove sono Directeur de recherche». Studio brillante (è stato il più giovane critico d'arte iscritto all'Aica italiana, padrino Filiberto Menna), nel 1988 ha fondato la rivista «Ligeia, dossiers sur l'art» che esce tuttora: «La sua linea editoriale, spiega, si può identificare con il rigore del lavoro storicista e con la rivendicazione dei valori della cultura europea contro l'egemonia americana. Le diedi come titolo "Ligeia" (in greco: "colei che ha la voce chiara") per richiamare una delle tre sirene cantata da Licofrone e da Pessoso, citata da Platone, raccontata da Poe e Tomasi di Lampedusa». Dal 1996 è membro della Société des Gens des Lettres, mentre nel 2002, con «Cinema e fotografia futurista» (Skira, Milano 2001) ha vinto il «Premio Film-critica» per il miglior saggio su questo tema pubblicato in Italia. La sua più grande, ma non certo esclusiva, passione intellettuale è infatti il Futurismo, di cui ha sondato ogni ambito di ricerca in numerosi libri (solo nell'ultimo anno sono usciti «Futurisme: une avant-garde radicale» da Gallimard, Parigi; «Journal des Futurismes», da Hazan, Parigi; «Le Cinéma futuriste», per le Éditions du Centre Pompidou, e il poderoso «Futurismo. La rivolta dell'avanguardia», uscito per Vaf Fondazione (Silvana Editoriale), riedizione rivista e aggiornata di un testo del 2000, non meno che in numerose mostre, l'ultima delle quali, curata con chi ha raccolto queste note, «Futurismo 1909-2009. Dinamismo + Arte + Azione», è in corso fino al 7 giugno in Palazzo Reale a Milano. Data la vastità dei suoi interessi, chiedendogli conto della sua storia non si può che partire da lontano, dai suoi esordi di studioso.

■ Professor Lista, quali sono stati i primi studi ai quali si è avvicinato, quali esperienze sono state fondamentali per la sua formazione?

Ho compiuto gli studi a Salerno e la mia formazione è letteraria, ma contemporaneamente mi interessavo molto di arte e teatro d'avanguardia che, alla metà degli anni Sessanta, vivevano una stagione molto intensa. Era il periodo di Carmelo Bene, Memè Perlini, Mario Ricci e le compagnie del «teatro-immagine». Frequentavo Filiberto Menna e l'editore Marcello Rumma, grande collezionista di Arte povera. Intorno a loro si era creato un cenacolo di artisti e intellettuali, con Achille Bonito Oliva, Angelo Trimarco e molti altri. Ci vedevamo la sera alla libreria Einaudi 691 per conferenze tenute da Rosario Assunto, Gillo Dorfles, Renato Barilli, e lì discutevamo fino a notte inoltrata. Marcello possedeva un attico di fronte alla fontana di Trevi, così potevo andare continuamente a Roma per seguire mostre e spettacoli. Con mio fratello Pietro fondai un gruppo di arte e teatro d'avanguardia, ispirato a Antonin Artaud: facevamo spettacoli, performance e happening. Fu proprio questa attività a dare a Marcello Rumma l'idea di organizzare con Germano Celant, ad Amalfi, la celebre rassegna «Arte povera+Azioni povere» che consacrò definitivamente questa tendenza. Ma l'esperienza più determinante fu per me la piena dell'Arno che inondò Firenze nel novembre 1966. Accorsi tra i volontari per salvare i libri e le opere d'arte. Rimasi due mesi a Firenze a lottare contro il fango. Racconto questa esperienza giovanile nel libro *La Sperma nera*, che sarà pubblicato tra breve da Mudima, per raccontare il modo in cui la mia sensibilità di intellettuale, di storico d'arte e di autore di libri, ne è rimasta profondamente segnata.

■ E di qui come è giunto al Futurismo, che è da tempo il suo principale oggetto d'indagine?

Frequentavo i corsi universitari tenuti da Edoardo Sanguineti, che parlava molto di Futurismo. Quando andai a salutarlo a casa sua, in un stupendo palazzo di stile eclettico affacciato sul Golfo di Salerno, mi disse che, andando a Parigi, piuttosto che di Dada e Surrealismo avrei dovuto interessarmi di Futurismo poiché, essendo Marinetti un poeta italo-francese, ci sarebbe stato senz'altro molto da dire sulla sua opera. Per questo, appena giunto nella capitale francese, mi diedi subito da fare. Scoprii tra l'altro una lettera indirizzata da Marinetti a Hugo Ball poco prima della fondazione del gruppo dadaista a Zurigo, documento che fu appunto l'oggetto del mio primo articolo pubblicato in terra francese. Mi venne commissionato da Maurice Nadeau, grandissimo intellettuale francese che dirigeva una rivista. Co-

nobbi poi Arlette Albert-Birot, vedova del poeta, e Michel De-caudin che mi hanno aiutato a compiere i primi passi in Francia. Con un'impertinente giovanile, telefonai perfino a Pablo Picasso per sapere cosa pensasse del Futurismo. Mi rispose gelidamente che preferiva non parlarne. Un'altra volta, nel corso di altre ricerche, telefonai a Louis Aragon. Avevo la sensazione molto esaltante di un'estrema facilità nei rapporti, che erano privi della prosopopea e di certa retorica tipicamente italiane. Ho in seguito ottenuto parecchie borse di studio che mi hanno convinto a rimanere nella capitale francese.

■ Quali sono a suo parere le ragioni per cui il Futurismo conosce da diversi anni una grande fortuna?

Tale fortuna deriva da una forte spinta del mercato e da un nuovo collezionismo, ma bisogna soprattutto dire che tutta l'evoluzione attuale del gusto estetico sta portando a valorizzare questo tipo di arte strettamente connessa con la società. Non si è più tanto interessati al quadro capolavoro inteso come pezzo da museo, ma all'intervento artistico che aderisce alla vita, che si compie attraverso oggetti o opere con un'agilità molto più vicina al vivere quotidiano. D'altro canto assistiamo anche a un tentativo massiccio da parte della nuova classe politica italiana di destra di impossessarsi del Futurismo rivendicandolo come patrimonio storico. Penso che sia del tutto sbagliato, innanzitutto perché il patriottismo non è né di destra né di sinistra e poi perché il Futurismo scaturisce da una lunga evoluzione della cultura italiana postunitaria, con artisti del calibro di Previati, Pellizza, Medardo Rosso, alla quale Marinetti ha portato solo la scintilla necessaria a provocare l'incendio.

■ Lei insiste sempre nel negare la scissione tra primo e secondo Futurismo. Perché?

Perché si tratta di una visione totalmente sbagliata. Innanzitutto non ha alcun fondamento storico: i futuristi e Marinetti in primis hanno semplicemente distinto tra il Futurismo dei fondatori e il Futurismo dei continuatori. Nel 1975, occupandomi di un libro sul teatro sintetico e la scenografia, mi resi conto che la formula del secondo Futurismo era del tutto inadeguata. Nel campo del teatro, come in quello della cucina, dell'architettura, della letteratura, della fotografia ecc., questa pretesa cesura tra primo e secondo Futurismo è inapplicabile, oppure corrisponde a date diverse. Scoprii che la formula era stata elaborata da Arturo Schwarz e Luciano Pisto: ambedue l'avevano utilizzata per ragioni commerciali, allo scopo di vendere opere di artisti minori. In realtà si tratta di una ripresa della formula «secondo Cubismo», utilizzata in Francia per definire la pittura del gruppo dell'«Esprit Nouveau» (1920-25). A parte il fatto che è sempre sbagliato accodarsi ad altri, negando così l'originalità della cultura italiana in quanto tale, la formula francese si riferisce a un movimento di sola pittura, mentre il Futurismo italiano si presenta come arte totale che investe tutti i campi. Parlare di primo e secondo Futurismo significa quindi ridurre il movimento a una semplice scuola di pittura. Dal 1975 ho polemizzato più volte sull'argomento così che in Italia si è finito per mettere in sordina questa idea sbagliata. Nel 1985, poi, su un libro pubblicato in Francia e tradotto anche in Italia, ho applicato per la prima volta l'idea di una scissione che decenni sulla base dei dati storici. La ricerca futurista ha un carattere unitario, muovendosi sotto il segno del «dinamismo plastico» lungo tutti gli anni Dieci, sotto la direzione di Marinetti,



Giovanni Lista

Boccioni e Balla. Negli anni Venti si assiste a una mutazione sostanziale: il Futurismo non è più movimento strutturato ma diventa fenomeno di cultura. Questo decennio è all'insegna dell'«arte meccanica», una corrente lanciata in Italia da Paladini, ma che era in realtà espressione di un movimento europeo. Gli anni Trenta, che si spingono all'incirca fino alla morte di Marinetti, nel 1944, comportano invece un'«aerostetica», cioè una riformulazione dei principi sperimentali del Futurismo sulla base dell'esperienza del volo.

■ Riguardo al Futurismo, quali sono le piste di ricerca del tutto nuove che lei ha aperto, e quali ne sono state le conseguenze?

Sono diverse, ad esempio il Cubo-futurismo parigino che ho esumato ex novo a partire dal 1980; malgrado il rifiuto ostinato da parte francese, ora la mia tesi è stata finalmente convalidata con la grande mostra del centenario al Centre Georges Pompidou; o l'arte postale futurista, che ho creato come oggetto storiografico; o il «libro futurista» come campo specifico di un lavoro sperimentale che culmina nelle litografie. E l'intera fotografia futurista, di cui si conosceva solo l'episodio della fotodinamica, limitato quindi ad Anton Giulio Bragaglia. Sono stato il primo a parlare di Arturo Bragaglia rischiando per questo di subire un processo. Per il cinema futurista ho svolto lo stesso lavoro, ampliando e strutturando l'oggetto storiografico ben al di là di quanto se ne sapesse. **Ho introdotto ex novo anche lo studio del Futurismo politicamente di sinistra, che permette di relativizzare il problema dei rapporti tra Futurismo e fascismo.** Un problema a mio parere del tutto pretestuoso, vuoto e artificiale nella misura in cui nel Futurismo si trova soltanto un riflesso abbastanza fedele di ciò che è successo nella cultura italiana di quel periodo. **Ci sono stati futuristi di sinistra, futuristi di destra, futuristi indifferenti, né più né meno com'è successo in generale in ogni altro ambito durante il Ventennio.** L'unico punto che può attirare l'attenzione è l'allineamento di Marinetti al regime fascista e non al fascismo. Ma questo è un dato storico che si spiega considerando la volontà di Marinetti di mantenere viva in Italia la fiamma dell'avanguardia. Bisogna ricordare che, nel 1920, quando il fascismo assume il suo volto definitivo, Marinetti se ne allontanò. Insomma, rigettò il fascismo in quanto ideologia e programma politico, adattandosi poi necessariamente e successivamente a una situazione di fatto. Si è già tenuto largamente conto dei miei contributi e delle mie idee. Il mio approccio storiografico del Futurismo scandito per decenni rimane così a tutt'oggi la chiave di lettura più utilizzata dagli studiosi. Il problema politico del movimento resta invece un argomento scottante, soprattutto ora che la nuova destra politica italiana cerca di annettersi il Futurismo facendolo nascere unicamente dal manifesto di Marinetti. Per questo, nell'intenzione di provocare un nuovo dibattito, ho appena ripubblicato per le edizioni Mudima il mio libro sul *Futurismo di sinistra in Italia* e un lungo testo sull'evoluzione delle idee politiche di Marinetti.

■ Ha avuto dei seguaci più o meno dichiarati oppure pensa che qualcuno si sia solo impossessato delle sue idee?

Moltissimo di ciò che si scrive sul Futurismo proviene dai miei studi e dalle mie ricerche, anche se a volte non se ne è nemmeno consapevoli. Mi sia concesso però di dire che in Italia in parecchi hanno ripreso spudoratamente e consapevolmente, senza virgolette e senza note, il contenuto dei miei libri. L'episodio più grave mi è accaduto nel 1998 quando venne organizzato un convegno su Marinetti fino ai primi anni del Futurismo. Poco più di un mese dopo, mentre il mio testo era ancora inedito, Claudia Salaris pubblicò una biografia del leader futurista in cui riprendeva pari pari tutte le analisi e i dati del testo che le avevo inviato. Conservo ancora il suo fax e potrei pubblicarlo per provare la veridicità delle mie parole. Enrico Crispolti ha sempre utilizzato i miei lavori in modo camuffato, citandomi a caso per contestare le mie affermazioni, ma riprendendo in realtà idee, immagini, scoperte, formule critiche, analisi. Nel 1995 organizzò a Macerata una mostra su «Pannaggi e l'arte meccanica» in cui riprendeva ancora a piene mani dai miei



Dall'alto, Giovanni Lista con Luciano Fabro e Laurence Debecque-Michel a Milano nell'ottobre del 1998; a Parigi nel 1990 e, sotto, in un dibattito con il pubblico al termine di una performance del gruppo «Antonin Artaud» a Salerno, nel maggio 1967

libri, con il solito metodo della citazione minima come diversione e camuffamento di un recupero massiccio del mio lavoro. Gli scrissi una lettera raccomandata per avvertirlo che se continuava così lo avrei portato in tribunale. Ma ci sono anche quelli che la pensano diversamente. Achille Bonito Oliva mi presentò agli amici dicendo «Il Futurismo è lui, nessuno ha fatto un lavoro di scavo e di ricerca così potente, da cui attingono tutti».

■ Quali sono gli altri suoi argomenti di studio prediletti? Mi sono interessato molto a De Chirico, all'Arte povera, al Dadaismo, a Fernand Léger, ad Alberto Magnelli, a Medardo Rosso, alla fotografia, al cinema, alla danza e alla scenografia d'avanguardia. Ho fatto ad esempio una ricerca molto impegnativa su *Loie Fuller*, una ballerina che agitando dei veli nello spazio ha inventato una danza astratta chiamata «serpentina».

Si tratta a mio parere della prima espressione di un'arte cinetica e multimediale, che preannunciava il Futurismo. Di fatto i suoi spettacoli attirarono l'attenzione dei futuristi, specie di Balla e Prampolini. Devo confessare che amo molto dare nuova energia alle mie idee confrontandomi con argomenti apparentemente diversi, anche se il metodo di studio che utilizzo è sempre lo stesso, cioè un'immersione totale nel soggetto che permette di rinnovare la visione critica. **Per me esistono essenzialmente due categorie di storici: ci sono quelli che lavorano a partire dai libri altrui per suggerire nuove interpretazioni, e quelli che lavorano su un terreno vivo, provocando nuove scoperte, inventando nuovi oggetti storiografici, mettendo a nudo cose mai sapute prima. Io appartengo a questa seconda categoria, non lavoro mai restando in superficie, ma provo anzi un piacere intenso nel penetrare gli abissi dell'argomento e nel rivivere passo dopo passo tutta l'evoluzione dell'artista, nel consultare direttamente tutte le fonti disponibili.** Applico sempre questo metodo.

■ Mentre esprimeva il suo metodo di lavoro mi è tornato alla mente il suo ultimo testo su Medardo Rosso, che è denso di novità. Perché, tra i suoi vari argomenti di studio, ha scelto di occuparsi proprio di questo singolare scultore?

Medardo Rosso è un altro dei miei cavalli di battaglia. Ricordo che nel mio primissimo periodo parigino andai al Museo Rodin e chiesi se c'erano documentazioni su di lui. Erano tempi lontani e, in una stanzetta fredda e disadorna, mi misi a ricopiare a mano tutte le lettere di Rosso a Rodin con l'intenzione di pubblicarle, ma non fu mai possibile. Un giorno René Gaborit, il numero due del Louvre, mi disse che Medardo Rosso era un artista minore, un semplice seguace del francese Carrière. Questa frase bastò per spingermi a scrivere un libro per dimostrare che Rosso non solo non ha niente a che vedere con Carrière, ma che è stato anzi all'origine della fortuna di Rodin, che gli sottrasse tutte le idee per il suo celebre Balzac. Il mio libro, poi tradotto anche in Italia, provocò una forte indignazione in Francia. Ricordo che la direttrice del museo Rodin chiese di conoscermi; appena entrai nel suo ufficio, si alzò furibonda e prese a gridare: «*Monsieur, Medardo Rosso est un artiste français!*». Avevo davvero colpito nel segno. Ci volle molto per far capire alla signora che Rosso chiese la cittadinanza francese in tarda età, solo perché in Italia non esisteva il divorzio, mentre tutti i suoi scritti e tutto quello che disse e fece dimostrano che fu e si volle profondamente italiano. Medardo Rosso ha suscitato il mio interesse perché è il nostro primo grande artista moderno, il primo di livello internazionale dopo l'unità del Paese. È colui che ha davvero permesso di rinascere all'arte italiana, morta con Tiepolo.

■ Lei che ha avuto l'occasione di vivere e lavorare tra Italia e Francia, ha riscontrato delle diversità dal punto di vista metodologico? Che peso ha avuto tutto ciò nelle sue ricerche?

Certo, l'approccio francese è più analitico, più rigoroso, anche sul piano metodologico, rispetto all'approccio italiano, che è più intuitivo se non addirittura creativo. Le differenze sono dunque molteplici. Caricaturando un po' le cose per farmi capire meglio, direi che l'intellettuale francese non perde mai di vista una sorta di impegno identitario che pone all'origine del suo lavoro intellettuale. Per un francese, pubblicare un libro spesso vuol dire celebrare la cultura francese, mentre l'intellettuale italiano va sempre alla ricerca della verità con una sorta di moralismo che gli viene senz'altro dalla cultura cattolica. Ho appreso molto dai francesi, ma ho sempre cercato di rovesciare strumentalmente i loro metodi applicandoli al mio punto di vista. Me ne servo per studiare allo stesso modo, cioè con più rigore e esattezza scientifica, l'arte e la cultura italiana.

■ Che cosa pensa delle varie mostre simultanee sul Futurismo?

Il centenario del Futurismo è un grande momento per la cultura italiana. Ho ricevuto telefonate da Lisbona, Berlino, Londra, da parte di giornali che vogliono trattare l'argomento proprio perché questa ricorrenza appare come un fatto di rilevanza europea. **Per noi è una sorta di festa nazionale, spigliata e vivace, per cui trovo gigantesco che sia vissuta così, con iniziative molteplici e diverse, disseminate su tutta la penisola.** Ho amato molto l'immersione multimediale realizzata al Macro Future di Roma mentre sono stato deluso dalla reazione di certi ambienti milanesi alla mostra presentata a Palazzo Reale. Ho voluto proporre un approccio studiatissimo delle ricerche formali che hanno scandito lo sperimentalismo futurista, ma il pubblico chiede solo il capolavoro. Avvicinarsi all'arte sperando nell'apparizione dell'icona miracolosa è una deformazione tipica della sensibilità cattolica di noi italiani.

□ Ada Masero



Tessuti, ricami e stoffe da collezione

Delle raccolte della Fondazione di Venezia fa parte un'eccezionale collezione di tessuti riunita dal pittore, scenografo e fotografo Mariano Fortuny, che si ispirò ai modelli di stoffe collezionati per disegnare i suoi tessuti.

Quasi quattrocento esemplari di stoffe e vesti antiche costituiscono un repertorio, prezioso ed estesissimo, che documenta le più importanti tipologie tecniche e decorative della storia del tessile: broccati fiorentini rinascimentali, sontuosi velluti, lampassi e damaschi cinquecenteschi, tessuti barocchi e *rocaille*. Ricca anche la sezione dei ricami, soprattutto rinascimentali, di ambito toscano, spagnolo e inglese, mentre per quanto riguarda l'Oriente, la collezione spazia dai *ke'si* cinesi alle vesti degli imperatori, dalle tuniche asiatiche alle sopravvesti islamiche (persiane, egiziane, africane), manufatti di eccelsa qualità, selezionati dalla particolare sensibilità e dal gusto raffinato di Fortuny.

I TESSILI FORTUNY DI ORIENTE E OCCIDENTE
Le collezioni della Fondazione di Venezia.

Disegnata da Mariano Fortuny
456 pp., 24 x 28 cm
Rilegato, € 30,00
ISBN 978-88-422-1350-9



UMBERTO ALLEMANDI & C.
www.allemandi.com

Come ordinare

VIA FAX
011 8193090

VIA MAIL
ordini.italia@allemandi.com

VIA POSTA
via Mancini 8, 10131 Torino

VIA INTERNET
www.allemandi.com

VIA TELEFONO
011 8199172