

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI LETTERE E FILOSOFIA

Biblioteca Palazzeschi

Collana coordinata dal
Consiglio Direttivo del Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»

16

Convegno Internazionale di Studi
IN TRINCEA
GLI SCRITTORI ALLA GRANDE GUERRA

PROMOSSO DA
Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»
Università degli Studi di Firenze

CON LA COLLABORAZIONE DI
Fondazione Primo Conti,
Centro di documentazione e ricerche
sulle avanguardie storiche
Gabinetto Scientifico Letterario «G.P. Vieuxseux»

COMITATO DIRETTIVO

Marino Biondi
Simone Magherini
Gloria Manghetti
Anna Nozzoli
Gino Tellini

In trincea

Gli scrittori alla Grande Guerra

Atti del Convegno Internazionale di Studi

Firenze, 22, 23, 24 ottobre 2015

a cura di
Simone Magherini

© 2017 Società Editrice Fiorentina
via Aretina, 298 - 50136 Firenze
tel. 055 5532924
info@seditrice.it
www.seditrice.it

ISBN: 978-88-6032-428-3
ISSN: 2036-3516

Proprietà letteraria riservata
Riproduzione, in qualsiasi forma, intera o parziale, vietata

Copertina
a cura di Studio Grafico Norfini (Firenze)

INDICE

Premessa del curatore IX

IN TRINCEA

GLI SCRITTORI ALLA GRANDE GUERRA

MARIO ISNENGI, <i>Percorsi, meandri, risorgive fra due dopoguerra</i>	3
GIUSEPPE LANGELLA, <i>Il mito in trincea. La letteratura della Grande Guerra e l'ideologia risorgimentale</i>	19
MARINO BIONDI, <i>Epocalità. La vigilia e la guerra</i>	49
ANNAMARIA ANDREOLI, <i>D'Annunzio, la guerra e l'Europa mediterranea</i>	83
FABRIZIO RASERA, <i>Battisti oratore dell'intervento</i>	97
FULVIO SENARDI, <i>Scrittori giuliani nella Grande Guerra</i>	115
MARC FÖCKING, <i>Amiamo la guerra? «Der Sturm», «Lacerba» e l'inizio della prima guerra mondiale</i>	131
FRANCO CONTORBIA, <i>Renato Serra e l'«uomo rosso»: ultime lettere dal fronte</i>	151
PASQUALE GUARAGNELLA, <i>Scritture dal fronte. Giuseppe Ungaretti e l'esperienza della Grande Guerra</i>	161
PAOLO VALESIO, <i>Marinetti e le immagini della Grande Guerra</i>	185

LUIGI MARTELLINI, <i>Malaparte. Le due Italie: la verità, la menzogna (ovvero «La rivolta dei santi maledetti»)</i>	201
SIMONE MAGHERINI, « <i>Cacciati nel buio</i> »: <i>Clemente Rebora in trincea</i>	217
GLORIA MANGHETTI, <i>Ricordare Caporetto</i> : <i>Carlo Betocchi al fronte</i>	239
WINFRIED WEHLE, <i>Guerra cubista. Pace fascista. Come l'arte fa politica. Il caso Ardengo Soffici</i>	271
GIAN PAOLO MARCHI, « <i>Il figlio di Marte</i> ». <i>Poesie di guerra di Lorenzo Montano dedicate a Luigi Russo «per ricordo di Quota 93»</i>	309
GIOVANNA SCIANATICO, <i>Le lettere dal fronte di Bontempelli</i>	337
GINO TELLINI, <i>Nelle retrovie e in prima linea: Palazzeschi e Gadda</i>	353
MICHAEL SCHWARZE, <i>Psicologia narrativa nei diari di guerra di Jünger e Gadda</i>	369
GIULIA FANFANI, <i>I due Gadda alla guerra</i>	393
ALICE FLEMROVÁ, <i>Il mondo delle retrovie. Buoni soldati che non combattono</i>	419
ANNA NOZZOLI, <i>Montale e la guerra rimossa</i>	433
GIOVANNI CAPECCHI, <i>Fronte esterno, fronte interno e fronte interiore: diari e memorie di guerra di Valentino Coda, Giuseppe Personeni, Ardengo Soffici e Arturo Stanghellini</i>	457
ELIZABETH LEAKE, <i>Dalle trincee al testo. Appunti su Emilio Lussu</i>	477
PASQUALE SABBATINO, « <i>Uomini contro</i> »: <i>dal libro di Lussu al film di Rosi</i>	489
GIANMARCO D'AGOSTINO, <i>Fotogrammi dalla Grande Guerra</i>	507
<i>Indice dei nomi</i>	513

WINFRIED WEHLE

GUERRA CUBISTA. PACE FASCISTA.
COME L'ARTE FA POLITICA. IL CASO ARDENGO SOFFICI

1. La memoria culturale fa ricorso a molteplici forme di rievocazione del passato. Fra di esse può a buon diritto reclamare un posto anche la seguente targa commemorativa, sulla quale si leggono, per esempio per la Germania, i nomi di Max Ernst, Ernst Jünger, Alfred Döblin, Erich Maria Remarque, Ernst Toller, Richard Dehmel, George Grosz, Otto Dix, Oskar Kokoschka, Oskar Schlemmer, Wilhelm Lehmbruck, Ludwig Wittgenstein; per la Francia, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Charles Péguy, Jean Cocteau, Georges Duhamel, Louis-Ferdinand Céline, Fernand Léger, Maurice Ravel, Drieu la Rochelle, Jean Giono; per l'Italia, Gabriele D'Annunzio, Giuseppe Ungaretti, Filippo Tommaso Marinetti, Curzio Malaparte, Umberto Boccioni, Carlo Emilio Gadda, Giuseppe Prezzolini, Carlo Carrà, Antonio Sant'Elia o Ardengo Soffici. Oltre ogni confine nazionale e al di là di ogni appassionata individualità sono uniti da comunanze che sono diventate storia, poiché essi, ciascuno a modo suo, le hanno trasformate in storie¹. Tutti loro hanno partecipato – volontariamente – alla prima guerra mondiale e l'hanno sperimentata in prima persona. Ciò che però li distingue dai milioni di anonimi combattenti è il fatto che fossero tutti artisti. Di più: ciascuno a suo modo era impegnato nella lotta culturale delle avan-

¹ Cfr. al proposito la sistematica circoscrizione del contesto in *Geschichte. Ereignis und Erzählung*, ed. Reinhart Koselleck, Wolf-Dieter Stempel, München, Fink, 1973 («Poetik und Hermeneutik», v), come anche *Erfahrung und Referenz. Erzählte Geschichte im 20. Jh.*, ed. Axel Rüth, Michael Schwarze, Paderborn, Fink, 2016; qui le tesi dei curatori (pp. 8-10) e il contributo di ALEIDA ASSMANN, *Erlebte, erinnerte und erzählte Geschichte*, pp. 43-58.

guardie storiche, che circa dal 1906 opponevano strenua resistenza contro i tradizionali bastioni del pensiero e della rappresentazione. Nel 1914-1915 si trovavano, quindi, già nel mezzo di una guerra mentale quando decisero di impegnarsi in quella militare. Qui sorge spontanea una fondamentale questione: esiste fra l'una e l'altra guerra un nesso, addirittura una sorta di continuazione con altri mezzi? Si è spinti a crederlo, per esempio, dallo scandaloso primo manifesto futuristico, proclamato il 20 febbraio del 1909 a Parigi, che glorificava la guerra come unica possibile igiene di un mondo che era caduto vittima della malattia spirituale di allora, l'*acedia* piccoloborghese².

Vale la pena di esaminare le motivazioni degli avanguardisti. Pur trattandosi di una trascurabile minoranza fra gli innumerevoli individui coinvolti nella guerra, essi erano incomparabilmente più motivati e sensibili ai segni del loro tempo di molti dei contemporanei. Contrariamente a coloro cui fu imposto di partecipare alla battaglia delle nazioni, essi erano al corrente del motivo per cui si erano arruolati. I motivi del loro agire permettono di trarre preziose deduzioni – in quanto arricchite dall'aspetto riflessivo – sulle complesse cause della guerra e sulle sue conseguenze. Sono soprattutto queste deduzioni che rendono possibile illuminare l'orizzonte che si staglia dietro al passe-partout di un acceso nazionalismo. E come si potrebbe capire la pace dopo questa guerra che tutti hanno perso, senza le cause che l'hanno scatenata?

Si cade facilmente nella tentazione di marginalizzare le voci degli artisti avanguardisti, in quanto opinioni di minoranza. Tuttavia, a un secondo sguardo, possono apparire addirittura come indispensabili, dal momento che furono in grado di dare alla guerra un linguaggio proprio, affinché, grazie a questo, essa si trasformasse in un evento. «I fatti» – aveva già sottolineato Droysen, critico del discorso storiografico – «sarebbero muti senza il narratore, che li fa parlare»³. Più di ogni altra precedente carneficina bellica – con il vocabolo poniamo volutamente l'accento sull'aspetto macellante del conflitto – la prima guerra mondiale ha forzato un collasso antropo-

² «Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo»; in FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, vol. II delle *Opere di F.T. Marinetti*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968, p. 10.

³ Cfr. il parere positivo di HANS ROBERT JAUSS, *Geschichte der Kunst und Historie*, in *Geschichte. Ereignis und Erzählung*, cit., pp. 184 e sgg.

centrico, e quest'ultimo, a sua volta, un collasso discorsivo. Il critico d'arte Camille Mauclair la definì nel 1918 una “guerre de l'invisibilité”. Non solo l'avversario era diventato invisibile, sostituito da un anonimo macchinario di annientamento; combattere, morire non erano più azioni accreditabili alle virtù dell'onore e dell'eroismo. È soprattutto il senso dell'evento a essersi ritirato nella sfera dell'incomprensibile. Specialmente per il singolo individuo questa guerra divenne incommensurabile. Da quale esterna o interna collina dei condottieri sarebbe stato ancora possibile discernere i fronti? I soggetti dell'agire si scoprivano degradati a oggetti qualsiasi di un evento numinoso. Non rappresentano forse brutalmente i monumenti al milite ignoto d'ogni luogo⁴ il vero volto di questa guerra? Questi individui dovettero sbrigarsela da soli di fronte alle esperienze della miseria, del dolore e della sofferenza, dal momento che per loro l'evento soggettivo e quello storico si trovarono a divergere sproporzionatamente e ciò causò in loro un trauma di tali dimensioni, che né lettere dal fronte, né cartoline, né racconti orali e pensieri inespressi riuscirono mai a superare⁵. Piuttosto, in fondo, si fecero testimoni dell'indicibilità di questo sconvolgimento.

Proprio questo però poteva diventare il momento storico degli artisti. Innumerevoli diari, resoconti dal fronte, articoli di giornale, autobiografie e corrispondenze sono nate sulla scia della sconvolgente immediatezza. Gli autori documentano la generale esigenza di un ricollocamento del proprio io di fronte a un avvenimento travolgente, che era sconfinato nell'impensabile. Le loro opere artistiche possono tuttavia a buon diritto rivendicare un valore testimoniale assai particolare: esse sono registrazioni di secondo grado, hanno sotto-messo l'urgenza dello sbigottimento a una volontà creativa estetica, in questo modo generalizzandola. Ma si può per questo attribuire loro una posizione speciale, addirittura elevarli al rango di storiografi? Al contrario della storiografia istituzionale essi si permettono di

⁴ Cfr. ad esempio l'impressionante documentazione *Monumenti ai caduti, Firenze e Provincia*, a cura di Lia Brunori, Firenze, Polistampa, 2012, riguardante appunto la funzione che tali monumenti assumono dopo la fine della guerra, ritraducendo la mancanza di volto della stessa in titoli onorifici del passato.

⁵ Cfr. il quinto capitolo dello studio di PASQUALE GUARAGNELLA, *I volti delle emozioni. Riso, sorriso e malinconia nel Novecento letterario italiano*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2015, pp. 91-115, che ne offre un quadro concentrato e supportato da adeguata bibliografia.

trasformare la realtà storica in finzione, non essendo il loro utilizzo del passato storico primariamente finalizzato a una razionalizzazione dello stesso, né avendo loro interesse a ricondurre le confuse circostanze nell'ordine prestabilito dell'edificio intellettuale storico. Essi mettono a frutto, piuttosto, la loro libertà e autonomia per sensibilizzare la nostra facoltà sensitiva, traducendo il vissuto in immagini visive, sonore e intellettuali. Ma non è forse vero che così i prodotti artistici "realizzano" anch'essi a modo loro una parte elementare dell'esperienza bellica, che se da un lato sfugge alla diretta elaborazione militare, politica e storiografica, dall'altro però è in grado di produrre visioni in un certo senso interne della storia? Sarà ben lecito chiedersi, in considerazione di ciò, se *Guernica* di Picasso o *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Erich Maria Remarque o il *Mortuarius* a Verdun, il Golgota della prima guerra mondiale, non plasmino la memoria culturale nella stessa misura in cui lo fanno le grandi rappresentazioni complessive e la loro eco divulgativa? Non prendono forse le nostre rappresentazioni della vita sostanzialmente il loro colore di fondo da quelli che si possono chiamare immaginari collettivi? Si formano nella nostra facoltà immaginativa, sfuggono quindi in maniera considerevole al controllo della ragione quando fanno il loro ingresso, e possono così condurre una vita propria di "longue durée" al di sotto della sua soglia. D'altro canto in quella sede viene custodito anche il vaso di Pandora nel quale persistono radicati pregiudizi nazionalisti e il modo di percepire lo straniero: *i francesi, i tedeschi, i russi ecc.*

2. In questo senso è necessario considerare a titolo di esempio una delle rappresentazioni storiche che l'arte è in grado di creare. Può fungere da caso esemplare il poeta lirico, scrittore di prosa, pittore e impresario Ardengo Soffici, uno spavaldo tuttofare, "saltimbanco", come si è autodefinito⁶, e membro di spicco della bellicosa campagna culturale avanguardistica. Il fiorentino ha trascorso dal 1900 in poi molti anni a Parigi, faceva parte della bohème artistica che a suo modo lavorava per la *fine di un mondo*, come sintetizzò Soffici stesso più tardi (VII, 2, p. 785 e sgg.); fu amico e compagno di Picasso, Apollinaire, Max Jacob, André Gide, Jean Moréas; lesse Rimbaud, lo tra-

⁶ *Primi principi di una estetica futurista*, I, pp. 711-716.

duisse e scrisse un libro sul poeta, la cui rivolta divenne il suo credo; tornò in Italia portando con sé l'arte rivoluzionaria del Cubismo, divenne un animatore di spicco del movimento avanguardista italiano, che non era assolutamente limitato al chiassoso Futurismo; nel 1914, allo scoppiare della guerra, si unì agli interventisti con l'impeto dell'artista – il suo manifesto *Per la guerra*⁷ può stare al fianco del quadro di Carrà; partì volontario per il micidiale fronte dell'Isonzo; sopravvisse – e si riscoprì “un altro uomo”, ma pur sempre artista⁸.

Gli avanguardisti, perlomeno quelli che godono di una formazione letteraria, hanno attuato, secondo una pratica modernistica, un'intensa riflessione su se stessi e sulla propria arte. Se gli sconvolgimenti della guerra costrinsero già Proust a fondamentali modificazioni del suo progetto di romanzo, quale effetto avrebbe avuto allora questo terremoto storico-culturale sull'arte di Soffici? Egli fece quello che molti intenditori d'arte fecero allora, cercò – nel corso di tutta la sua vita – di registrare il proprio vissuto in modo duplice: da un lato negli ambiziosi “Diari di guerra” stilati, per così dire, da un testimone del reato (*Errore di coincidenza*, *Kobilek* e *La ritirata del Friuli*); dall'altro però anche come artista del linguaggio e pittore. La sua lirica acquista in questo contesto un particolare valore testimoniale. Di tutti gli stili letterari essa è quella che si allontana in misura maggiore dal senso del reale del linguaggio, tanto più avvicinandosi tuttavia, in virtù di questa lontananza, a una comunicazione con la facoltà immaginativa, proprio nella sede, cioè, in cui vengono gestite le nostre rappresentazioni della vita a lungo termine.

Varrebbe quindi la pena di scegliere due documenti letterari di Soffici: uno collocabile prima della guerra, uno dopo, e di ricercare in questi i motivi più reconditi, proprio perché, se da un lato sono mossi dal pensiero della guerra, dall'altro non lo tematizzano direttamente, andando a fondo di esso per così dire metonimicamente. Ci si deve chiedere che cosa abbia spinto artisti dell'avanguardia nella piena consapevolezza delle proprie azioni a mettere a rischio la propria vita per questa guerra. Senza dubbio il loro impegno non si poteva separare dallo sviluppo dei giovani Stati nazionali, soprattutto

⁷ In «Lacerba», II, 17, 1° settembre 1914; 18, 15 settembre 1914; 20, 1° ottobre 1914; 21, 15 ottobre 1914.

⁸ Cfr. l'acuta e compatta rappresentazione di GIUSEPPE MARCHETTI, *Ardengo Soffici*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

to in Germania e in Italia. Il perfezionamento di una rappresentazione generalizzante e stereotipata del nemico faceva parte di una strategia di politica interna, per creare un legame emozionale che tenesse insieme un'incompleta unità di popolo e Stato⁹. Per poeti, pittori e pensatori si aggiunsero motivazioni psicologico-culturali incomparabilmente più profonde, che li spinsero alla loro glorificazione della violenza. Anche in questo il caso Soffici è esemplare. Il suo soggiorno a Parigi divenne un'iniziazione alla modernità. Per chi, come lui, veniva dalla "piccola, meschina e sconsolata Firenze" (come scrisse Soffici a Slataper), entrando bruscamente a contatto con le conquiste della seconda rivoluzione industriale nella capitale francese, l'arretratezza civile e intellettuale dell'Italia doveva costituire una provocazione¹⁰.

Questa esperienza contribuì notevolmente, come riassume Soffici, «a aumentare tale scontentezza ed a suscitare in noi il desiderio di profondi rinnovamenti in casa nostra»¹¹. Tali rinnovamenti erano urgenti anche per altri motivi. Il trattato di Parigi del maggio 1814 (art. 5) prevedeva che l'Italia, al di là dei confini dei paesi in possesso dell'Austria, sarebbe stata costituita da Stati indipendenti. Di conseguenza, tanto più accanitamente il movimento unitarista della Giovine Italia aveva difeso l'idea del Risorgimento, che era rimasta ancora incompiuta, anche dal punto di vista sociale. I testimoni di pietra di un glorioso passato affollavano il paese, in stato di rovine. Non da ultimo per questo motivo si acuì particolarmente la sensazione di vivere in un'epoca di decadenza. Per eruditi e intellettuali tale sensazione si fuse con un dilagante impoverimento delle visioni del mondo dominanti e delle loro provvidenze. Né l'ideologia del

⁹ Uno dei primi difensori dell'idea italiana di patria fu Ugo Foscolo, al quale anche Soffici si riferisce come a uno dei suoi maestri (*Opere*, Firenze, Vallecchi, VII, 2, p. 463 e sgg. – le citazioni qui provengono da questa edizione con numero di volume e pagina). Cfr. anche WINFRIED WEHLE, *Nation und Emotion. Über das Engagement, mit Literatur Politik zu machen – der Fall Foscolo*, in «Una gente di lingua, di memorie e di cor». *Italianische Literatur und schwierige nationale Einheit von Machiavelli bis Wu Ming*, edd. Marc Föcking, Michael Schwarze, Heidelberg, Winter, 2015, pp. 37-48 (<http://edoc.ku-eichstaett.de/15457/1>).

¹⁰ «Credi a me, Giuliano», scriveva Soffici nel giugno del 1911 all'amico Prezzolini, «l'Italia è in un tale abisso di cretineria per ciò che riguarda l'arte», in GIUSEPPE PREZZOLINI, ARDENGO SOFFICI, *Carteggio 1907-1918*, a cura di Mario Richter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977.

¹¹ Da *Il salto mortale*, VII, 2, p. 120.

progresso positivista, né le dottrine sociali avevano migliorato gli uomini¹², tanto meno l'idealismo (romantico) era riuscito ad attestare una trascendenza al di là di un "brutto" mondo vivente, per quanto suggestivamente essa si proponesse come "fiore blu", *azur* o Infinito. Per questo Leopardi si stabilì nel Nulla, Mallarmé dovette ammettere: «le ciel est vide», Nietzsche fu costretto ad annunciare la morte di Dio. Per i sensibili che erano in grado di leggere i segni del tempo, lo spirito del mondo aveva esalato l'ultimo respiro. Come era quindi ancora possibile, dopo il crollo del pensiero tradizionale, immaginare qualcosa come "qualcosa", oggettivarlo nella poesia o nell'arte? Ciò che succede al mondo e nella vita ricade, così, in tutto e per tutto sull'uomo, che ormai non può più pensare di essere voluto da una provvidenza oggettiva o da un *Weltplan* assoluto. In quanto soggetto responsabile deve ascrivere a se stesso la storia. Le avanguardie storiche hanno tratto da questa situazione le conseguenze più radicali, anche in Italia. Nel 1909 per esempio Giovanni Papini, compagno di strada di Soffici¹³, non solo traduce in italiano lo scritto di Émile Boutroux *La nature et l'esprit*, critico del razionalismo, ma trae anche un acuto bilancio del XIX secolo nel suo studio *Il crepuscolo dei filosofi*¹⁴, concludendolo con un ritratto di Nietzsche. In questo contesto Papini afferma: «Tutto quello che c'è da fare oggi è distruggere tutto ciò che gli uomini hanno creato per modificarsi (legge, morale etc.) e lasciar libera la natura»¹⁵. Ma ciò non corrisponde forse, già nel 1906, alla direttrice d'attacco delle avanguardie?

Soffici accolse questi impulsi filosofici in modo intensivo e li approfondì: «Noi non possiamo ormai vedere come fondo di ogni cosa se non il nulla – il Nulla in tutta la sua nerezza – [...]; non possiamo neanche fermarci in questo pensiero»¹⁶. Questa negativa professione di fede è mossa dalla domanda elementare: come posso io

¹² Cfr. la sintesi nel campo della teoria della scienza e in quello storico sociale in DONALD GEOFFREY CHARLTON, *Secular Religions in France 1815-1870*, London, Oxford University Press, 1963; soprattutto i capp. II e III.

¹³ Soffici: «Le sole nostre anime possono intendersi e comunicare fra loro», in GIOVANNI PAPINI, ARDENGO SOFFICI, *Carteggio I. 1903-1908*, a cura di Mario Richter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991, p. 234.

¹⁴ Milano 1906; nuova edizione con un'introduzione di Luigi Baldacci, Firenze, Vallecchi, 1976.

¹⁵ Firenze 1906, p. 228.

¹⁶ In GIOVANNI PAPINI, ARDENGO SOFFICI, *Carteggio I. 1903-1908*, cit., p. 245.

essere “Io”, senza – «la filosofia non serve a nulla»¹⁷ – attenermi a un punto fisso sostanzialistico fuori e dentro di me? Al di là di tutti gli ideali e i principi vincolanti non ci rimane altro che mettere in scena la nostra condizione spirituale di saltimbanchi «della propria anima»¹⁸. Nella poesia *Noia* dalla raccolta *Simultaneità* Soffici trae la melanconica conseguenza dal tramonto del mondo a lui familiare («l’Universo oh!, se sparisse ad un tratto»), e cioè lo stare in equilibrio «vestito da clown [...] ultimo dio in maschera su un filo | Teso tra il principio e la fine»¹⁹. È allo stesso tempo il ruolo dell’artista e poeta che, in quanto avanguardista, si muove sulla linea sottile dell’origine sorpassata e del futuro non garantito, fra libertà e norma, sempre in pericolo di schiantarsi dall’uno o dall’altro lato, ma in ogni momento attento a non ammettere nulla di prestabilito.

Tuttavia, la critica filosofica del tempo riuscì a incanalare anche questo paradosso in un’imponente concezione. Cosa rimane quando divinità, principî e soluzioni escatologiche si rivelano senza fondamento? Per dirla con Émile Boutroux, un garante molto influente rimane “una filosofia antifilosofica della contingenza”, una filosofia che si ritira nel punto di vista secondo cui nella prospettiva della vita vissuta tutto è possibile senza essere necessario. Uno dei suoi primi rappresentanti nell’entourage di Soffici fu Giuseppe Prezzolini, che già nel 1903 pubblicava sulla rivista «Leonardo», da lui fondata insieme a Giovanni Papini, l’articolo *La filosofia della contingenza*. Inoltre Papini inserì nella discussione le sue traduzioni non solo dei saggi scientifici di Boutroux, ma anche de *La filosofia dell’intuizione* (Lanciano 1909) di Bergson. Tutti costoro vedono non nella vita pensata, ma in quella vissuta la vera fonte della cono-

¹⁷ GIOVANNI PAPINI, *Il crepuscolo dei filosofi*, cit., p. 161.

¹⁸ In un certo senso è la continuazione del bohémien e del dandy della precedente generazione. Per il tipo cfr. *Dal vate al saltimbanco. L'avventura della poesia a Firenze tra belle époque e avanguardie storiche*, catalogo della mostra, Firenze Archivio di Stato, 15 settembre-16 ottobre 2008, a cura di Adele Dei, Simone Magherini, Gloria Manghetti, Anna Nozzoli, con un saggio introduttivo di Gino Tellini, Firenze, Olschki, 2008, p. 179 e sgg.; qui p. 208. Per la situazione di rivolgimento culturale cfr. l’importante studio di GINO TELLINI, *Alle origini della modernità letteraria. La poesia a Firenze tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2013.

¹⁹ In *BIZSZF+18 / Simultaneità / Chimismi lirici*, Firenze, Vallecchi, 1919 (ristampa 2002), p. 33; il concetto è approfondito nel saggio del dopoguerra *Primi principî di una estetica futurista* (I, 711-716), nel quale l’artista viene caratterizzato come un «acrobata, un saltimbanco, un giocoliere» le cui maschere gli permettono «suggerimenti di possibilità infinite».

scienza umana, al di là di positivismo, epistemologia e fraternità sociale. Essa ci si comunica in modo non logico, ma intuitivo. Se approfondiamo le nostre reazioni primarie non incontriamo un'ultima, definitiva, concepibile determinazione della nostra esistenza, ma un "infinito" processo. Questo principio psicofisico, sottolineato Boutroux e Papini, stabilisce le "leggi" che sono insite nella natura (dell'uomo). La contingenza, così proseguono, appare perciò come la modalità antropologicamente prestabilita tramite cui fare esperienza di tali leggi²⁰.

Ma il fattore decisivo fu che su questa base si poteva ricavare una nuova, tanto affascinante quanto enigmatica realizzazione della nostra identità. Se il pensiero e l'azione non possono arrivare a una meta specifica, allora bisogna accettare che quello che in noi persiste come Io sia creazione – interminabile – di ogni singolo momento²¹. Al vecchio io viene quindi assegnato il difficile compito di riaccettarsi come *plurale tantum*. Così Soffici: «Non c'è più speranza di vivere | Nell'assoluto della gioia o dell'alto spleen [baudleriano, n.d.A.] | Fuori delle contingenze» (*Noia*, seconda strofa)²². Qui termina la lunga tradizione di un'idea di uomo che dipendeva dai punti di fuga di inferno e paradiso. L'uomo nuovo a cui gli avanguardisti vogliono aprire nuovi orizzonti si deve sottomettere a una conversione epocale: non l'intelletto, ma la sua natura aspirituale, e quindi il modo di pensare delle facoltà sensitiva e vegetativa, deve essere la nostra guida.

Già nel 1903 Gentile aveva fatto suo questo naturalismo antropologico propugnato da Bergson, sostenendo di avvertire un po' ovunque – nell'arte, nella politica, nella religione, nelle scienze sociali e nella filosofia – una diffusa insoddisfazione della coscienza collettiva, che sembrava non accontentarsi più delle forme nelle quali era stata plasmata – apparentemente per l'eternità – dal naturalismo. A tale insoddisfazione corrispondeva, secondo Gentile, una nascente riscossa dello spirito immortale – perché passibile di infinito svilup-

²⁰ «Les lois [...] qui résident dans la nature [...] apparaissent [...] comme marquées d'un caractère de contingence», ÉMILE BOUTROUX, *La nature et l'esprit*, Parigi, Vrin, 1926 (1903-4), nell'importante capitolo *Hazard ou liberté*, p. 51 e sgg.

²¹ «La persistance de notre moi [...] c'est une création de tous les instants. Nous n'existons vraiment comme homme [...] en nous recommençant perpétuellement», *ivi*, p. 61.

²² *BIZZIF+18*, cit., p. 29 e sg.

po e caratterizzato da infinita energia²³. Papini sottolinea lo stesso concetto in Nietzsche: «La sua teoria dominante è quella di accettare la natura. Quel ch'è naturale è buono, gli istinti sono sacri, i bisogni del corpo intangibili»²⁴. Soffici ne trae la conclusione: «Leggi Nietzsche, amico mio, [...] se vuoi vedere come si pensa, si scrive e si canta quando s'è fatto un tuffo nel Nulla»²⁵.

La facoltà istintuale è promossa quindi al ruolo di àncora vitale di una seconda modernità. Mallarmé e Proust la avevano già nobilitata a modo loro: ma come ci si può appropriare culturalmente della conoscenza ottenuta per suo tramite? Soffici non pensa in modo sistematico, ma si spiega volentieri in immagini. Una di quelle ricorrenti nella sua opera è il “crogiuolo”²⁶, che fa pensare a un luogo mentale in cui temi, idee e teoremi si possano amalgamare “chimicamente”. Ciò ha influenzato anche la parlata della sua riflessione: la lingua fluttuante di uno Zibaldone. Leopardi ne è stato senza dubbio il padrino. Come il suo modello, Soffici punta a un deciso “ritorno alla natura”²⁷. Perché se c'è una certezza imprescindibile per la nostra coscienza di sé, è il fatto che la natura umana sia inclusa nella natura in generale. Tuttavia, questa non ha di per sé un particolare interesse nell'essere vivente uomo. Il suo dispiegamento di energia biotica non vuole nient'altro, se non che la vita esista. A questo scopo la natura sottomette tutto alla sua poetica creaturale, e cioè al “muori e divieni”, come diceva Goethe. Il suo primitivo antagonismo permette che forme di vita si spengano in continuazione per poi risorgere nuovamente. Nel far questo non ha propriamente uno scopo finale, cosicché la ragione la accusa di cecità, come accusa an-

²³ Conferenza di Palermo del 1903. Cfr. MASSIMO CACCIARI, *Der Geist des Futurismus. Gefährliche Liebschaften bei den künstlerischen Avantgarden Europas*, in «Lettre international», 89, 2010, pp. 80 e sgg.

²⁴ GIOVANNI PAPINI, *Il crepuscolo dei filosofi*, cit., p. 228.

²⁵ I, 560. In un altro punto: «Nietzsche, il vero Anticristo [...], l'uomo al cui spirito liberatore dobbiamo, tutti, la nostra coraggiosa riconciliazione col mondo», ne «La Voce», ottobre 1912.

²⁶ Per es. I, 735. Antonio Pietropaoli lo prende espressamente in considerazione, cfr. *Poesia in libertà. Govoni, Palazzeschi, Soffici*, Napoli, Guida, 2003, soprattutto le pp. 205-245.

²⁷ Soffici si era già da tempo vincolato a questo punto di Archimede del suo pensiero e del suo produrre: «Ogni rinascita procede da un ritorno alla natura ed alla realtà» e «l'onnipoeticità della natura», in: *Giornale di bordo* (I, 168). Complementare il pensiero: «aderire alla logica della terra» (IV, 731 e sgg.). Importante per l'antologia *Simultaneità e Chimismi lirici* lo studio di Antonio Pietropaoli (*Poesia in libertà*, cit.).

che Amor, figlio di Venere, incarnazione allegorica della natura stessa. Fare, generare è il suo impulso più atavico. Dal volgere del secolo in poi, e in misura sempre crescente, la psicologia scientifica identifica nell'eseguirsi dell'inconscio un equivalente mentale dei processi vitali della natura. Splendore e miseria della creatura umana si basano dunque sul suo essere da un lato sottomessa a questa volontà della natura, dall'altro, allo stesso tempo, sulla sua capacità di liberarsene mentalmente. L'immagine che ho di me stesso è, da questo punto di vista, il risultato di una continua interpretazione della mia dinamica psicofisica e dei suoi interessi creaturali. Perciò la grave crisi di positivismo, intellettualismo, scientismo, idealismo e tradizionalismo alla fine del XIX secolo rese necessaria una scappatoia per scuotere una cultura esageratamente basata su ragione e trascendenza, e la vide nella produzione mirata di contingenza per mezzo dell'intelletto, affinché nel passaggio attraverso un simile atto di barbarie si creasse una zona di consapevolezza per una renaturazione di modelli di vita che erano stati messi a tacere.

Soffici fu all'epoca uno dei principali protagonisti italiani di questa crisi. Che lui, come tanti artisti "moderni" del suo tempo, affidi questo mutamento della cultura intellettuale all'istituzione dell'arte va attribuito alla sua incrollabile "religiosità artistica"²⁸. Egli quindi resta fedele, oltre la soglia della seconda modernità, a un ideale del XIX secolo. La sua esperienza avanguardistica di rinascita si rispecchia nella monografia su Rimbaud (1910)²⁹ come anche nel suo *Giornale di bordo*. Richiamandosi a lui, assume l'atteggiamento di un rivoltoso e incita a un'azione di autopurificazione: «Turbineremo anche noi in un vortice di sensazioni ignote, reintegreremo il caos antico dal quale vedremo pur sorgere alla fine una nuova creazione perfetta»³⁰. L'avanguardista ha il compito, attraverso una discesa nell'inferno della deformità, di far risorgere per via estetica il pensiero, il sentimento e la volontà di una «vita nuova». Non ci si faccia ingannare: gli iconoclasti di allora volevano assolutamente sapersi impegnati in un progetto morale. La distruzione di un passato paralizz-

²⁸ WALTER L. ADAMSON, *Avant-garde Florence: from modern to fascism*, London, Harvard University Press, 1993, pp. 155 e sgg.

²⁹ «Scrivendo su Rimbaud, (Soffici) scrive su se stesso e di se stesso», così François Livi in una nuova edizione critica, cfr. ARDENGO SOFFICI, *Arthur Rimbaud*, a cura di François Livi, Firenze, Vallecchi, 2002, *Introduzione*, pp. 5-31.

³⁰ I, 114.

zante doveva diventare il punto zero di un futuro completamente purificato. Il compagno di strada Papini si esprime così: «Creare infine una specie nuova, una razza inedita, un nuovo tipo di vita e di civiltà»³¹.

Gli anni di apprendistato e sofferenza a Parigi – che era allora la capitale della seconda modernità – divennero per Soffici teoria vissuta e sembrano averlo influenzato in tre modi. La seconda rivoluzione industriale aveva cambiato radicalmente l'esecuzione della vita quotidiana. Simultaneità, ubiquità, onnipresenza fanno affermare una percezione tutta nuova. Potevano forse le arti continuare a seguire il vecchio stile? Una nuova immagine dell'uomo necessitava di una nuova estetica. Le sfide erano enormi: le convinzioni romantico-idealistiche che alla base del soggetto umano fosse garantito un nucleo oggettivo sembravano ora anticaglie spirituali, almeno tanto quanto il positivistic ottimismo nel progresso. Bastava solo leggere romanzi realistici e naturalistici. In altre parole, le identità tradizionali erano diventate senz'altro e fungevano ora piuttosto da marnetta per le fantasie di distruzione avanguardistiche. Il primo manifesto futuristico ne fu la più violenta espressione declamatoria, una dichiarazione estetica di guerra contro la tradizione. Dietro le sue bandiere si sono schierati molti, per dar battaglia, ciascuno a modo suo, contro le incrostazioni di un'arte decadentemente svuotata, fra loro anche Soffici. In questo senso la guerra era cominciata già da tempo nelle teste, prima che scoppiasse come guerra delle armi.

3. La poesia visuale *Tipografia* che Soffici pubblicò nel 1913 (fig. 1) costituisce una delle sue azioni belliche più violente contro una tradizione poetica sclerotizzata³². Non ci si lasci ingannare: si tratta di una poesia abilmente messa in scena come non-poesia, prototipo già da ora di quella che più tardi acquisterà rinomanza sotto la definizione di “poesia concreta”³³.

³¹ GIOVANNI PAPINI, *Il crepuscolo dei filosofi*, cit., p. 254.

³² Cfr. *BIF&ZF* +18, cit., p. 105.

³³ Cfr. al proposito CHRISTOPH SCHAMM, *Die Poesie der Lettern. Zur Typographie der italiensichen Futuristen und der deutschen Konkretisten (Marinetti, Soffici, Gomerlinger)*, in «PhiN», 40, 2007, pp. 67-85. Su *Tipografia* di Soffici cfr. soprattutto pp. 76 e sgg. Considerazioni generali si trovano in REINHARD DÖHL, *Schrift und Bild / Bild und Schrift*, in «netzliteratur.net».

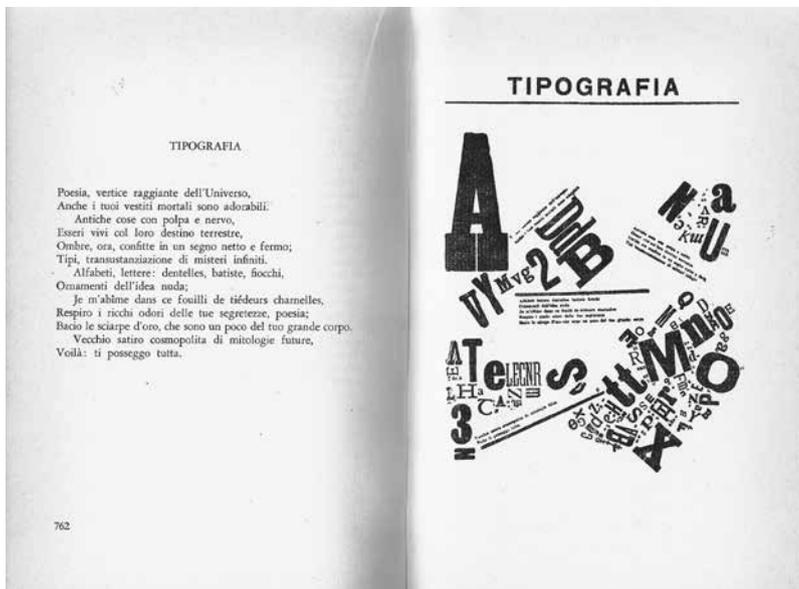


Fig. 1: *Tipografia* (1913); ultima poesia della collana *Chimismi lirici*; in *BIF\$ZF + 18. Simultaneità e chimismi lirici*, Firenze, Vallecchi, 1919, p. 105.

Come si evince già dal titolo della raccolta – *Chimismi lirici*³⁴ – il materiale linguistico e scrittorio è utilizzato in due stati di aggregazione: solido e liquido, equivalenti da un lato allo stato primitivo delle lettere, dall'altro allo stato colto del verso e della strofa. La gerarchia tradizionale però viene capovolta in segno di sfida: se da un lato la lingua in forma poetica, di livello superiore, è praticamente indecifrabile e si deve piegare alla supremazia delle lettere dell'alfabeto, dall'altro il leggibile si deve sottomettere all'illeggibile. La lingua vincolata, "indurita" dei 13 versi liberi di cui è composta la poesia rinchiusa allude, nella sua intrezza, a un sonetto ostentatamente revocato. Le lettere, invece, rifiutano ogni tipo di funzione semantica, mettono a nudo il loro materialismo alfabetico e sono, per

³⁴ Cfr. lo studio di Leonardo Tondelli, riguardante nascita e sviluppo della raccolta, *La poesia tipografica. Lettura dei 'Chimismi lirici' di Ardengo Soffici*, in «Poetiche», fasc. 2, 1999, pp. 229-266. Su *Tipografia* cfr. pp. 256 e sgg. Lo stesso Soffici ha proposto più tardi un resoconto del proprio lavoro creativo, in cui attribuisce grande importanza al ruolo – contingente – del caso come fonte dell'ispirazione (VII, 2, 791 e sgg.).

giunta, iniettate di cifre astratte (2 e 3). Il tutto rasenta la dissolutezza tipografica³⁵. L'esigenza futurista "parole in libertà" viene qui spinta all'estremo: in un "alfabeto in libertà", che la lingua avvicina a un confine oltre il quale essa rischia di perdersi nel *nonsense*, una terra che colonizzeranno poi i Dadaisti³⁶. Allo stesso tempo, però, tutte le scappatoie calligrafiche vengono così private di senso. Soffici allestisce qui niente di meno che uno sconvolgente attentato alla testualità tradizionale, non solo quella delle poesie. Il bersaglio designato è il nostro dare per scontato che le lettere dell'alfabeto conducano a parole e frasi di senso compiuto, o, in altri termini, che il dire pensi al detto (*dire/dictum*). Qui però domina un'anarchia ottica e gioiosamente quantitativa (VII, 731), come spiega la "poesia" («fiocchi», v. 7; «fouilli», v. 9), e il "saltimbanco" Soffici si mostra nel suo elemento satirico (v. 12). A un più stretto esame, dietro questa struttura testuale si trova allo stesso tempo il serio intellettuale: riflette se stessa, è meta poetica.

Come se si trattasse di una primadonna petrarchesca, con la prima parola del primo verso la "Poesia" assurge a «vertice raggianti dell'Universo» (v. 1) nel cielo ora disabitato. Tuttavia quella che si presenta come una lode alla donna viene subito richiamata parodicamente all'ordine: non l'alta concettualità della poesia colpisce l'io lirico, ma proprio i suoi «vestiti mortali» (v. 2), la sua materialità. Perché? La poesia nel vecchio stile ha perso quell'originaria vitalità («Antiche cose con polpa e nervo», v. 3), quello spirito vitale («essere vivi», v. 4) di parola e cosa che in passato erano propri dei geroglifici³⁷. I suoi «tipi» avevano il dono di potersi appropriare dei «mistieri infiniti» (v. 6), «ora» sono diventati l'ombra di se stessi: l'incanto orfico che un tempo sprigionavano è confitto «in un segno netto e

³⁵ Nello stesso anno 1913 Marinetti aveva proclamato con grande enfasi la funzione ordinatrice e armonizzante della tipografia e l'aveva praticata in *Zang tumb tumb* (FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 67); Soffici ne doveva essere sicuramente al corrente.

³⁶ Cfr. al proposito lo studio fondamentale di IRIS FORSTER, *Die Fülle des Nichts. Wie Dada die Kontingenz zur Weltanschauung macht*, München, Meidenbauer, 2005.

³⁷ Nell'"autocommento" (ed. DIRK VAN DEN BERGHE, *L'autocommento inedito di Soffici a 'Simultaneità' e 'Chimismi lirici'*, in *Omaggio a Soffici nel 35° anniversario della scomparsa*, a cura di Mario Richter, Jean-François Rodriguez, Poggio a Caiano, Associazione Culturale Ardengo Soffici, 1999, pp. 75-86) Soffici spiega: «I geroglifici che erano rappresentativi di cose sostituite dalle lettere che ne sono come un riflesso più astratto» (n. 66). Al proposito v. anche ANTONIO PIETROPAOLI, *Poesia in libertà*, cit., p. 213.

fermo» (v. 5). Solo nella loro materia prima, le lettere dell'alfabeto (v. 7), è sopravvissuta, per così dire in condizioni di nudità, una traccia della loro idealità. Chi adesso vuole ottenere ancora qualcosa dalla poesia deve perciò attenersi ai motivi della stoffa, alle trame tessili e alla frivolezza del suo abbigliamento («dentelles, batiste, fiocchi | Ornamenti», vv. 7-8), agli scialli dorati e ai caratteri tipografici. Il poeta però si trasforma così in un feticista che pratica il suo amore per la poesia come un frivolo spostamento erotico. Da questo contatto fisico con il suo corpo linguistico («un poco del tuo grande corpo», v. 11) è necessario che derivi un risveglio dei sensi («respiro», v. 10; «bacio», v. 11), che tuttavia presuppone la rinuncia a ogni serietà universalistica (v. 1). Solo l'atteggiamento di un satiro, che è cittadino di tutte le concezioni del mondo («cosmopolita», VII, 731), riesce ancora a possedere la ninfa "Poesia" nella sua intrezza («tutta»).

Questo sonetto mutilato rivela una motivazione raffinata, addirittura filosofica per la necessità di un'anti-arte, o meglio di una non-arte. L'ambizione romantico-idealistica della poesia era universale nel senso dell'"uno" e del "verso". Nel suo pensiero tutto doveva essere ricondotto a un Primo e un Ultimo, e immortalato in segni e immagini pregnanti («netto») e stabilite («fermo»). Soffici, invece, progetta una rivoluzione semiotica: chi risale fino alla materia primigenia della lingua, ai suoi caratteri alfabetici (e ai suoni, come i Dadaisti), la afferra nello stato dell'immacolata concezione, nel quale può esserle lasciata aperta ogni possibilità («tutta»)³⁸. Questa virtualità creaturale, tuttavia, non si abbandona allo sguardo rivolto verso l'alto («vertice raggianti», v. 1), ma piuttosto a quello verso il basso («Je m'abime», v. 9), nelle libidinose profondità della natura istintuale.

La prova ci è data dal "corpo" vero e proprio di questa installazione scrittoria (fig. 2) che porta in campo la lingua in tenuta da combattimento avanguardistica, opponendosi gioiosamente all'aspettativa che le lettere dell'alfabeto si debbano incondizionatamente sottomettere alla volontà espressiva dell'utente. Soffici azzarda perciò qualcosa di incondizionato: concede loro indipendenza assoluta, cosicché esse si possano abbandonare liberamente al proprio misterioso modo di vivere. La loro energia anarchica fa detonare parola e fra-

³⁸ Lo stesso Soffici commenta: «Le lettere anche prese a sé suggeriscono idee di mistero, di cose trascendenti», DIRK VAN DEN BERGHE, *L'autocommento*, cit., n. 65.

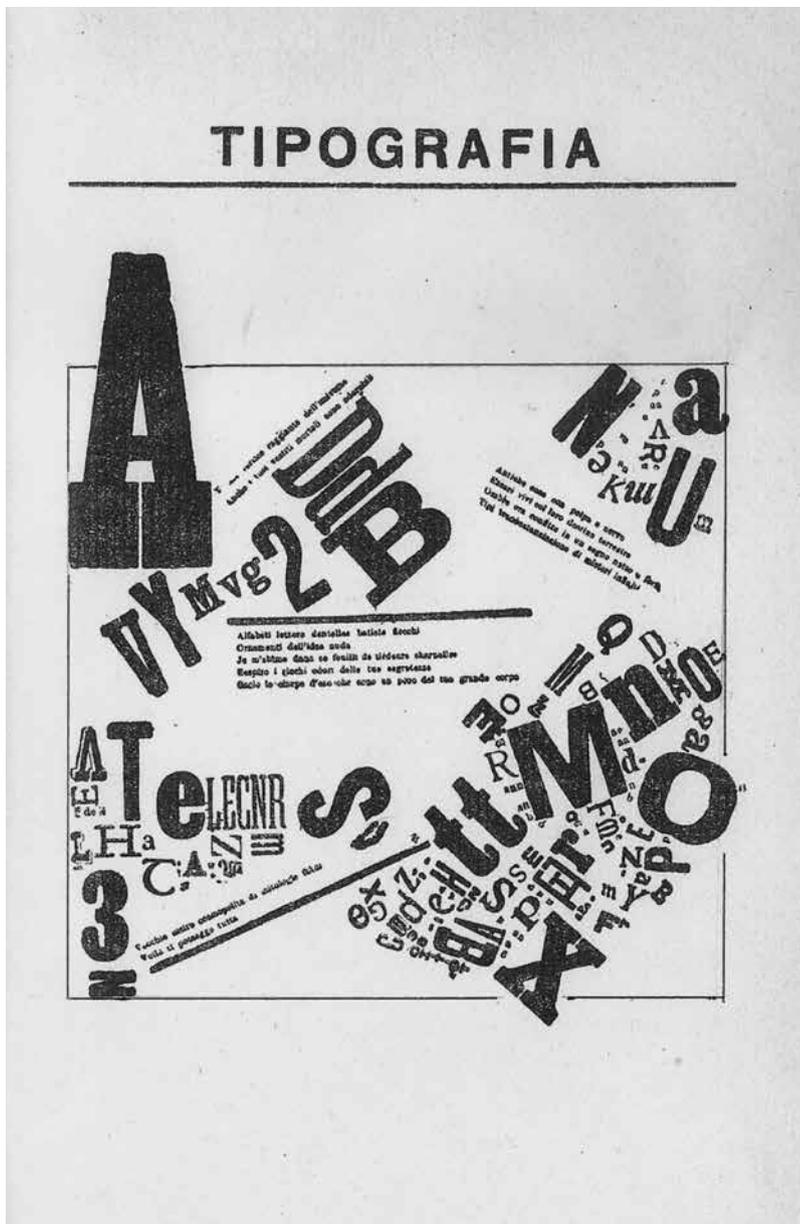


Fig. 2: *Tipografia*. Non la sintassi, ma la posizione delle lettere che escono del quadro soppresso sono indici semantici.

se, riga e luce di composizione, puntando il mirino sulla cultura scrittoria della linearità, che si muove verso un estremo, un rettilineo, un punto finale³⁹. Una lingua sintatticamente ordinata anela fondamentalmente e ininterrottamente a qualcosa di definitivo, è l'ultima trascendenza, recuperata nel segno, di tutti i cieli negati. Specularmente, *Tipografia* oltrepassa perciò ogni ordine tipografico con estrema coerenza, giacché chi legge ha imparato ad assoggettarsi a un'attrazione esercitata dalla fine. Il lettore giunge a ignorare il singolo carattere alfabetico, che svanisce nella parola, come questa svanisce a sua volta nella frase e la frase nel testo: utilizzati secondo la tradizione tutti questi elementi vengono fatti sparire. La pratica culturale porta a dimenticare che la lingua, proprio come l'alfabeto, è un mezzo infinito, illimitato, con il quale si può dire tutto («tutta»), ma anche e soprattutto l'ancora non detto. A tal scopo però bisogna restituirle completamente, cioè a partire dall'alfabeto e dai suoi caratteri, la capacità procreativa – un punto zero, quest'ultimo, raggiungibile solo attraverso una caoticizzazione della lingua stessa. Nonostante ogni apparenza, Soffici, nel fare questo, non agisce assolutamente in modo arbitrario; la sua poetica è contingenza applicata. In suo nome gli oggetti tipografici vengono seminati, per far germogliare nel lettore una selvaggia genesi semantica⁴⁰. Questo “alfabeto in libertà” conclude mentalmente e fondamentalisticamente le “parole in libertà” di Marinetti. Solo al di là di questo “Nulla” scrittoria si potrebbe effettivamente aprire uno spazio per il fruitore “in libertà”. A cosa potrebbe ispirarlo questo pezzo da esposizione di Soffici (posto che egli decida di occuparsene)? Chi è alla ricerca di punti di aggancio semantici deve fare affidamento esclusivamente sulla propria fantasia e capacità d'osservazione. Dal punto di vista di Soffici ci si dovrebbe sentir attratti già dalla A proclamata a gran voce. Se si pensa in lettere dell'alfabeto – dove potrebbe condurre la sua traccia? A: la prima lettera dell'alfabeto, incarnazione dell'inizio, Alfa, allo stesso tempo il fondamento (i piedi del carattere “A”) sul quale gli altri costruiscono e che indica la via a una *réécriture* poetica del mondo. Al contempo, tuttavia, anche A come Ardengo; in Soffici sembra essere tutto riferito alla propria persona. Lui stesso

³⁹ Cfr. LEONARDO TONDELLI, *Poesia tipografica*, cit., p. 253.

⁴⁰ Pietropaoli (*Poesia in libertà*, cit., pp. 235, 238, 244) ha analizzato questa retorica comune a tutte le strategie testuali “cubistiche”.

scrisse commentando retrospettivamente quest'epoca della sua vita: «quasi tutti i miei scritti essendo, in fondo, autobiografici»⁴¹. Un narcisismo che giungeva addirittura ad assumere i caratteri di una “ardengonomia”. Quasi a spiegazione di ciò, si legge nella corrispondenza con Prezzolini: «Basta conoscere bene se stesso per sapere quali sono le nostre necessità»⁴². Più tardi riassume: «Gli avvenimenti della mia vita son talmente legati e connaturali al mio lavoro di scrittore e di pittore da far tutt'uno con esso»⁴³. Opera preparatoria a questa autoreferenzialità programmatica è stato il suo studio su Rimbaud del 1910, nel quale Soffici scrive come se parlasse per se stesso: «Bisogna conservare il terremoto [...] senza ideali altri che lo sviluppo completo di tutto ciò che è in potenza nella propria individualità»⁴⁴. Ma chi dice Alfa non pensa forse anche a Omega? E non sarebbe quindi naturale rivolgere l'attenzione alla “O” che a destra sembra cadere fuori dalla cornice, tanto più che è interscambiabile con uno zero e quindi con un “nulla”, assumendo in tal modo riflessi filosofici? E pur tuttavia questa “O” non va a “fondo” del testo, lasciando cadere nel vuoto (della cornice senza ringhiera di protezione) ogni pretesa più “profonda”. È piuttosto la “X” a presentarsi come punto più basso e quindi corrispondente opposto della “A”. Come segno matematico rappresenta l'incognita, l'idolo femminile della nuova arte. Decisivo è il potere che esercita sull'inconscio, dal momento che questa nuova dea trova nel concetto della contingenza un accogliente rifugio filosofico, al quale si può richiamare. A colui che le si avvicina questa “X” promette, in quanto segno della moltiplicazione, che la propria immagine e quella del proprio mondo avranno la possibilità di partecipare liberamente e sfrenatamente a un processo di riproduzione destinato a durare tutta la vita. L'“Io” deve essere pensato come *plurale tantum*. Costringerlo a vincolarsi a una costante, un'unità, un fine determinato, sarebbe in contraddizione con la natura energetica dell'uomo. Per questo motivo la composizione visiva di Soffici sottolinea i numeri 2 e 3, ma sopprime dimostrativamente l'uno, l'autorità («rigidezza autoritaria») dell'univoco. La poesia *Correnti* dalla raccolta *Simultaneità* ag-

⁴¹ VII, 2, 797.

⁴² GIUSEPPE PREZZOLINI, ARDENGO SOFFICI, *Carteggio 1907-1918*, cit., p. 246.

⁴³ VII, 2, 797.

⁴⁴ I, 162.

giunge: «Basta la formula $x = \infty$ (infinito) per veder tutto chiaro»⁴⁵. Con questo intento lavorano anche i caratteri tipografici mescolati in modo sconnesso. Essi alludono a scritture delle epoche più diverse, modelli di testo e cornici decorative; citano perciò la tradizione del formato ridotto, solo per poi distruggere, però, il suo riflettere il passato, sottoponendola a una indiscriminata disseminazione. Anche in questo senso lo scopo è di generare «anarchia spirituale» (VII, 731). Le linee geometriche sopra e sotto i versi al loro interno non vogliono forse sottolineare che colui che comprende questa linearità convenzionale, soccombe ciecamente a una consequenzialità senza conseguenze? Inoltre l'ensemble è decentrato, o meglio svalorizza il “centro” attraverso il superamento della strofa lirica. Non lo si potrebbe considerare come un appello rivolto al fruitore perché, giunto al centro, non interrompa i movimenti del suo pensiero facendoli così irrigidire concettualmente? Invece Soffici aveva consigliato esplicitamente un approccio gioiosamente sensoriale («respiro», «bacio», «tièdeurs charnelles», «odori», «corpo»). Per avvicinarci al nostro vero io non serve portare a conclusione i nostri pensieri, ci dobbiamo piuttosto abbandonare ai nostri impulsi creaturali. Tali opere d'arte vogliono essere strumenti di battaglia per un concetto di cultura non-razionale, dionisiaco.

4. Hanno veramente creduto, questi pionieri di una nuova era, di poter superare con la loro campagna estetica i muri di una mentalità arretrata? Il prezzo dei loro radicali esperimenti è l'incomprensibilità. Soffici, riprendendo Marinetti scrive: «Non importa che l'arte sia comprensibile»⁴⁶. Ma si poteva ottenere così qualcosa di più del semplice “épater le bourgeois”? Ambizione ed effetto della loro arte divergevano inconciliabilmente. Ciò vale anche per *Tipografia* di Soffici. La sua anti-poesia fu spesso citata ma raramente studiata. L'amico e compagno di lotte Prezzolini conferma ancora nel 1959 che l'antologia *Chimismi lirici* è un libro che un lettore comune farebbe bene a evitare⁴⁷. Infatti non era possibile tener testa alla tradizione e al suo

⁴⁵ *BIF&ZF* +18, cit., p. 41.

⁴⁶ I, 705.

⁴⁷ «Un libro che gli storici della “letteratura sperimentale” [...] studieranno certamente [...]. Il lettore comune farà bene a saltarlo», in *Prefazione* al primo vol. delle *Opere*, Firenze, Vallecchi, 1959, p. XXXII.

«vecchio museo, dove per diecimila anni [furono] accatastati i prodotti filosofici, religiosi, artistici, scientifici ed altri»⁴⁸. Perfino l'accresciuta aggressività dei dadaisti non poté far nulla contro di essa, se non rendere evidente il carattere utopico della loro campagna. Eppure, in tutte le fasi del loro sviluppo questi spiriti combattivi rimasero fedeli con fervore quasi religioso alla loro dottrina della salvezza, la quale sosteneva che il mondo ideale si potesse rinnovare solo se i loro principî artistici fossero stati introdotti come principî di vita.

Solo in questo contesto è possibile comprendere il motivo dell'entusiasmo per la guerra, l'interventismo e l'arruolamento volontario di molti avanguardisti. Esempio al proposito è anche il famoso articolo di Soffici *Per la guerra*, nel numero 20 di «Lacerba» del 1914:

Amici, noi abbiamo parlato e scritto: abbiamo propagato tutto il calore delle nostre anime per opporci alla vigliaccheria inaudita di una bella parte dei nostri cittadini. Credo che il momento di una lotta più diretta e dura stia per giungere, le armi della mente e del cuore stanno per esaurirsi. Bisogna ricorrere alle altre⁴⁹.

Nonostante tutto questo bagaglio ideologico nazionalista e risorgimentale, la Grande Guerra offriva loro la possibilità di un proseguimento della battaglia estetica con altri mezzi. Ancora nell'agosto del 1917, poco prima della sconfitta dell'esercito italiano a Caporetto, il soldato Soffici interpretò in questo modo la battaglia:

Disteso su un piccolo rialto di terra [...] guardo intorno il grande spettacolo che presenta questa vigilia di guerra. Ogni cosa assume un carattere misterioso ineffabile, come se la realtà non fosse più quella degli altri giorni, ma una creazione di un genio fantastico» (!)⁵⁰

Lo sguardo estetico dell'artista può smuovere le montagne: egli identifica persino il brutale evento bellico, esteticamente, con un vasto spettacolo dal vivo. Le passioni scatenate dalla lotta per la vita e la morte hanno liberato quell'abissale energia creatrice («abisso generatore») che tutti doveva svegliare, per predisporli a una nuova vi-

⁴⁸ I, 148.

⁴⁹ Citato da GIUSEPPE MARCHETTI, *Ardengo Soffici*, cit., p. 40 e segg.

⁵⁰ In ARDENGO SOFFICI, *Diari della grande guerra*, a cura di Maria Bartoletti Poggi, Marino Biondi, Firenze, Vallecchi, 1986, p. 392.

ta inventata poeticamente. La guerra insomma è pensata a creare le premesse per quello che l'arte stessa non riusciva a ottenere⁵¹.

Poi però venne Caporetto, la guerra divenne per Soffici veramente "ineffabile": i suoi *Diari della grande guerra* si interrompono bruscamente. Con questo avvenimento «finiva anche un mondo». Esso lasciò in eredità un nulla storico-politico, la caduta dell'utopia di un mondo moderno e poeticamente rigenerato. Tuttavia, poco più tardi l'Italia era tra i vincitori della guerra. Agli occhi di Soffici questa svolta fatale sembrò dare ragione alla teoria della cultura di Giambattista Vico, secondo la quale una fine del caos costituisce la premessa per un essenziale nuovo inizio della vita⁵².

Non agisce però così anche la natura, che dà e toglie la vita? Allora avrebbe ragione anche l'arte avanguardistica, il cui modo di agire si vede rispecchiato nel subconscio che pensa creaturalmente e si procura riproduzioni percepibili delle manifestazioni della fantasia.

Non consisterebbe quindi ora la sua missione nell'impegnarsi costruttivamente, dopo la distruzione bellica, nella riedificazione di un nuovo ordine? Soffici ha in ogni caso agito proprio secondo questo schema. «Sono uscito dalla guerra un altr'uomo» afferma in VII, 796, anche se la sua ardengonomia arte-dipendente è rimasta. Di conseguenza annota: «Dopo la guerra, ci sarà bisogno d'altri libri»⁵³; soprattutto però era necessario un «ritorno all'ordine» – come se una trincea attraversasse la sua biografia.

Per questo, ogni volta che si prendono in considerazione le vicende biografiche di Soffici, ci si trova di fronte, tra l'altro, a un Ardenigo dell'anteguerra e a uno del dopoguerra. Lo ha suggerito egli stesso nelle sue rievocazioni del passato. In una premessa all'antologia lirica del dopoguerra (1937; 1960) paragona il suo stato prebellico a quello del mitico Marsia, che con dionisiaca presunzione ha sfidato a duello musicale Apollo e – dopo questa guerra di cantori –

⁵¹ Come Soffici conferma espressamente più tardi: «l'anima collettiva italiana – svegliatasi con la guerra alla coscienza della propria realtà, della propria forza, del proprio destino» (VI, 332).

⁵² Cfr. WINFRIED WEHLE, *Sulle vette di una ragione abissale. Giambattista Vico e l'epopea di una «Scienza Nuova»*, in *Giambattista Vico e l'enciclopedia dei saperi*, a cura di Andrea Battistini, Pasquale Guaragnella, Lecce, Pensa, 2007, pp. 445-466 (<http://edoc.ku-eichstaett.de/4311/>).

⁵³ In ARDENGO SOFFICI, *Lettere a Prezzolini*, a cura di Anna Maria Manetti Piccini, Firenze, Vallecchi, 1988, p. 127.

con la “vittoria” del dio ha dovuto riconoscere la superiorità dell’arte apollinea. Nel caso di Soffici, la sua coscienza di sé e del mondo – a sua volta profondamente irritata da questa guerra di nazioni – ha portato il poeta, con la vittoria dell’Italia, dalla parte di Apollo:

Dopo aver fatto in gioventù il giro delle teorie estetiche e corso la cavallina di molte pratiche e tecniche pittoriche, mi ritrovai un bel giorno (... durante la guerra) ad accorgermi che non c’è nulla di meglio che stare alla realtà del mondo secondo un criterio di semplificazione e di scelta⁵⁴.

Se qui Soffici da un lato professa il nucleo di un “ritorno all’ordine”, non è questo ritorno in quanto tale a sollevare delle questioni. Piuttosto sorge il problema di quali siano i principi ai quali egli si debba richiamare, dopo aver tentato appassionatamente, nel suo tempestoso anteguerra, di combattere in senso futuristico tutto ciò che fosse vincolato da un ordine. Questa capriola all’indietro doveva superare diversi ostacoli e inaugurare niente di meno che un’avveniristica «vita nuova»⁵⁵. La storia della cultura insegna tuttavia che un’epoca successiva non può riconvertire senza fratture una precedente. Persino la *Scienza nuova* di Giambattista Vico lo aveva ammesso, e la Restaurazione dopo la Rivoluzione francese lo aveva confermato. E fra l’altro sarebbe possibile un “ritorno all’ordine” senza riguardo per le conseguenze della guerra – conseguenze che investivano anche la storia della mentalità degli artisti e che andavano messe in conto agli obiettivi della guerra stessa?⁵⁶

Su quale fondamento quindi era possibile costruire? Soffici rimane, al di là di tutti i salti radicali della sua vita, fedele a se stesso. L’ar-

⁵⁴ IV, 293.

⁵⁵ È questo un motivo ricorrente che si riallaccia, a modo suo, allo schema naturale del divenire e del morire. Cfr. per es. la poesia di Soffici *Thrène pour Guillaume Apollinaire*, nella quale la morte di Apollinaire (avvenuta nel 1917) viene messa sullo stesso piano della vittoria degli alleati: «Je le sus mort dans son lit | Au lendemain de la sainte victoire | Était-ce bien fini? Non, mes frères, tout commençait, au contraire» (IV, 829).

⁵⁶ Questo legame di prima e dopo era uno degli elementi di coesione più forti nel pensiero di Soffici, cfr. per esempio la sua lettera del 7.1.1918: «Vogliamo che l’Italia e i suoi alleati ottengano tutto quello che hanno dichiarato di volere nella loro nota sui loro fini di guerra e combatteremo chiunque [...] tentasse un accomodamento col nemico, preferendo la sconfitta di tutti noi a una pace di compromesso», in GIOVANNI PAPINI, ARDENGO SOFFICI, *Carteggio III. 1916-1918*, a cura di Mario Richter, Roma/Fiesole, Edizioni di Storia e Letteratura/Fondazione Primo Conti, 2002, p. 140.

te è la sua vita, la grande costante della propria volatile esistenza. Ma come potrebbero sorgere ora, in tempo di pace, grazie al suo aiuto, una nuova consapevolezza e una nuova Italia? Soffici ha risposto con un nuovo manifesto, che tuttavia ricevette scarsa considerazione, pur trovandosi in posizione esposta e dichiarando i suoi intenti già nel titolo: si tratta della poesia del dopoguerra *Resurrezione* (iv, 777 e sgg.), che apre – secondo indizio programmatico – il ciclo poetico *Apollo* (fig. 3). In questo componimento è catturato poeticamente il prezioso momento di uno storico nuovo inizio, che poteva preannunciare l'avvento di una nuova umanità e un nuovo paese. In questo senso il testo continua a riportare, sotto mutate condizioni, le aspettative che accompagnavano già, prima della guerra, l'ultimo e più audace dei *Chimismi lirici*, *Tipografia*. E lo fa efficacemente; l'aspetto esteriore di *Resurrezione* offre tutto quello che caratterizza un "ritorno all'ordine": forma strofica regolare, verso (di sei piedi), rima baciata e interpunzione. A ciò si aggiunge una struttura simmetrica: le strofe 5, 6, 7 formano un'unità sintattica e sono messe in risalto come parte centrale, rispetto alle quattro strofe singole prima e alle quattro dopo. La poesia obbedisce inconfondibilmente al criterio della semplicità, intonando la melodia popolare di una "cantilena". Nei suoi motivi dominanti innalza un inno popolareggiante a un *mundus redivivus*, una sorta di adattamento musicale in poesia dello splendente futuro che l'immediato dopoguerra sembrava promettere.

Ma su cosa si basa questa fiducia? È questa la domanda decisiva. Le strofe 3 e 9, fra loro corrispondenti, lo espongono all'inizio metaforicamente. Una divinità («un Dio», v. 34) è ricomparsa nell'intimo recesso («cuore mio», v. 33) dell'io lirico, portavoce dell'autore, nella stessa sede, cioè, nella quale esso, prima della guerra, era convinto di doversi liberare dionisiacamente da ogni vincolo – per mezzo di un passaggio attraverso il Nulla – affinché potesse riconquistare creativamente se stesso. Con questa inaspettata epifania si è aperto il «cielo» (v. 9) di una nuova percezione spiritualizzata («spirito»). Dato che il mondo, secondo Schopenhauer, è una percezione del percipiente, può di conseguenza giungere ora a nuova consapevolezza in quanto «mondo divino» (v. 4). Con sensibilità culturale Soffici fa sbocciare questo mondo nel programma iconografico ricco di tradizione dei paradisi terrestri: nel giardino dell'Eden (vv. 2-8), nel quale la vita fiorisce in primaverile esuberanza e produce abbondanza di frutti (str. 2). Alla base di questa rappresentazione si trova un fondamentale sov-

RESURREZIONE

La morte è morta:
 Apriamo la porta,
 Usciamo al giardino;
 Il mondo è divino.

Divini i fiori,
 Divini i colori,
 Divini i frutti,
 E gli alberi tutti.

Sotto un nuovo cielo
 Lo spirito anèlo
 Palpitando trova
 Una vita nuova.

Ritrova speranza,
 Fede ed esultanza:
 Ritrova l'ebbrezza
 Della giovinezza.

Quelle, pur d'ieri,
 Di falsi pensieri,
 Di passioni immonde
 Tenebre profonde;

Le tristezze inani
 Degli amori vani,
 Le negazioni,
 Le disperazioni,

Se ne sono andate,
 Si son dileguate
 Come nembo al vento:
 Il dolore è spento.

Vinta è la materia
 Con la sua miseria,
 Vinto il corpo inetto
 Dal chiaro intelletto.

Dentro il cuore mio
 È tornato un Dio,
 Musica e misura
 Della gran natura.

La santa follia
 Della poesia
 M'ha ridato l'ale:
 Son salvo dal male.

Rotto è il suggello
 Del cupo avello.
 La morte è morta:
 L'anima è risorta.

Fig. 3: *Resurrezione*, prima poesia della collana *Marsia e Apollo*, in *Opere IV*, pp. 777-778.

vertimento antropologico: l'uscita («usciamo», v. 3) da una creaturalità che prorompe a livello psicofisico («corpo»), l'innalzamento al chiarore luminoso di uno spirito («chiaro intelletto», v. 32) a cui il pensiero ha messo le ali (v. 39)! Qui si proclama niente di meno che una smentita della smentita avanguardistica della tradizione.

Eppure, deve saltare agli occhi che Soffici ha messo in scena anche questa inversione di marcia secondo lo schema del “muori e divieni”. La condizione affinché la «porta» verso questa «vita nuova» (v. 12) si possa aprire era, ancora un'altra volta, un passaggio attraverso il punto zero della morte («la morte è morta», v. 1). Ma quale sarebbe ora il «male» (v. 40) che dovrebbe morire per rendere possibile una «resurrezione» dello spirito? Soffici ha posto la causa più oscura del male («tenebre profonde», v. 20) nel mezzo (vv. 17-24) del suo superamento del passato («d'ieri», v. 17): «falsi pensieri», «passioni immonde», «tristezze inani», «negazioni», «disperazioni» – ossia gli stessi sintomi sentimentali e morali della Noia, dello Spleen, del *Weltschmerz* che Soffici riscontrava nel XIX secolo e in se stesso, e che aveva combattuto per qualificarsi come alfiere di un nuovo mondo al di là della *Décadence*. Così già si leggeva nel componimento poetico dell'anteguerra *Noia*, in un riecheggiamento letterale di *Resurrezione*; ripetiamo: «Non c'è più speranza di vivere nell'assoluto della gioia o dell'alto Spleen [baudleriano, n.d.A.] | Fuori delle contingenze»⁵⁷. Quindi lo stesso disgusto per le deludenti illusioni del XIX secolo deve continuare a servire, anche dopo la battaglia delle nazioni, per giustificare il suo progetto per il futuro. L'unica a essere cambiata, alla luce della vittoria, è la strategia – e precisamente quella estetica.

Ciò è confermato da un secondo fronte del rifiuto, che equivale a sua volta a una dirompente vittoria: «Vinta è la materia» (v. 29); «Vinto il corpo inetto» (v. 31), si legge in un punto centrale di questo finale poetico. A Soffici bastano questi due termini di battaglia dell'anteguerra, materia e corpo, per distanziarsi dal modo scientifico di pensare del materialismo, che era stato promosso a primario articolo di fede dell'epoca tecnico-industriale delle macchine. Nel suo nome veniva proclamata un'arte realistica e naturalistica che mirava, appunto, a una comunione con la materia (Marinetti). Il suo materiale, per dirla con Soffici, non doveva essere esteticamente tra-

⁵⁷ *BIF&ZF+18*, cit., p. 29 (cfr. anche iv, 725).

sformato, ma piuttosto innescare “reazioni chimiche” e generare una propria «sensibilità autonoma nelle impassibilità del fenomeno»⁵⁸ – proprio come *Tipografia*. A posteriori, però, essa appare miserevole («la sua miseria», v. 30). Non è diverso per il corpo inteso come una “materia” *sui generis* separata dallo spirito, che, secondo Hegel, «da sola non possiede alcuna verità»⁵⁹. Di conseguenza poteva essere utilizzato, almeno nel futurismo, esclusivamente per produrre energia, quasi si realizzasse come disordinata emissione di materia prima. La scomposizione cubista dell’oggetto imita, a questo riguardo, l’anatomia scientifica del corpo e dell’“anima”. Questa concezione materialistica dell’uomo aveva spostato la questione del senso della vita sul suo funzionamento.

Soffici, quindi, fa piazza pulita delle sue origini storico-intellettuali, usando in tal senso anche i suoi *Principi di una estetica futurista* (1919). Con quest’opera egli archivia definitivamente quello che in origine doveva essere il suo futuro. Ma più urgente è allora la questione di che cosa possa prendere il suo posto. La risposta di *Resurrezione* è sorprendente: nient’altro che la «gran natura» (v. 36) deve farsi garante di una «vita nuova». Non aveva forse Soffici giustificato in suo nome anche la rivolta avanguardistica contro le artificialità del suo tempo? Così già si leggeva, per esempio, direttamente all’inizio del suo «Giornale di bordo», in questo senso: «Ogni rinascita procede da un ritorno alla natura ed alla realtà»⁶⁰. Non solo l’arte, quindi, ma anche la natura rimane, al di là di tutte le fratture, le contraddizioni e le revisioni, la costante principale della visione del mondo di Soffici.

È la natura quindi, ora come prima, a dover riportare al mondo «speranza», «fede», «esultanza» ed «ebbrezza» (vv. 13-15). Il “ritorno all’ordine” è quindi solo un “ritorno alla natura” in veste diversa⁶¹. Una «santa follia» (v. 37) del poeta mette le ali all’io della poesia – una follia, che, per quanto illuminata di chiarore apollineo («chiaro intelletto», 32), come un nuovo Icaro è dispensata da ogni rigido ragionamento. Ma come può la stessa e unica natura creare in un primo momento una concezione anarchica del mondo e dell’io, e poi una gerarchica? La domanda va al cuore del “ritorno all’ordine” e trova la

⁵⁸ Nella poesia *Giro* (IV, 743). Cfr. anche il cap. *Materia nei Principi di una estetica futurista* (I, 739 e sg.).

⁵⁹ *Fenomenologia dello spirito*, § 389.

⁶⁰ IV, 5.

⁶¹ Come dal canto suo sottolinea Pietropaoli (*Poesia in libertà*, cit., p. 212 e sg.).

sua spiegazione nella “dottrina dell’anima” di Soffici («l’anima è risorta», v. 44, IV, 222). Secondo Bergson – che egli conosce – l’*élan vital* costituisce la base della natura umana, la nostra energia naturale. L’uomo può interpretarla in maniera duplice: istintivamente e intellettualmente⁶². In questo contesto anche il suo “ritorno” segue una traccia antropologica già segnata: è possibile descriverla – con Nietzsche, Papini e altri – come un ritorno da una appropriazione dionisiaca delle nostre forze vitali a una apollinea. Chi altri può essere, infatti, quel «Dio» (v. 34) se non Apollo, che è risorto con «musica» e «misura» (v. 35) – perché nel mezzo della poesia (v. 38)? Non da ultimo anche per questo motivo Soffici apre nel suo nome la raccolta poetica la cui fronte è adornata da *Resurrezione* (IV, 775).

Oltre tutte le svolte di Soffici perdura quindi una sorta di fiducia primordiale nella natura. Se allora per lui esiste una prospettiva di una nuova vita e di una nuova Italia, non può essere la ragione a dettarla, nemmeno dopo la guerra. La loro creazione deve partire dal “cuore”: «Dentro il cuore mio | è tornato un Dio» (vv. 33-34). Vale a dire che l’irrazionalismo rimane il suo modo di pensare. Qui si delinea già, in vesti liriche, quella convinzione sempre più diffusa che solo partendo dalla natura il mondo sarebbe potuto guarire dal collasso della guerra («salvo dal male», v. 40). Solo dopo, in seconda istanza, l’intelletto deve riformattare la propria volontà. Non era forse caduto anche Apollo, il dotato di spirito, nelle reti del discorso sensuale di Venere? Tuttavia l’unica lingua che riesce a smorzare l’effetto dell’arbitrario è l’arte: «L’arte» – aveva dichiarato Soffici già nel *Giornale di bordo* – «è per me il solo modo di essere e di conoscere la realtà e la verità dell’universo; il solo modo di sfuggire al concetto del nulla»⁶³ – quello stesso nulla, il cui avvento era stato il suo scopo prima della guerra mondiale. Evidentemente essa ha avuto per lui esattamente questa funzione. Le innumerevoli “tombe” della guerra, però, hanno reso evidente che una natura scatenata collettivamente di sua volontà può portare tutt’al più morte, ma non contiene nessun progetto umano. Per questo deve essere coltivata. Per quel che riguarda il mezzo letterario della poesia, ciò trova espressione nel ri-

⁶² Nel momento in cui fa uso delle immagini di «uomo», «donna», «figlio» per i concetti di «fisico», «metafisico» e «natura oggettiva | soggettiva», mette in evidenza già nel primo *Taccuino di Arno Borghi* il mondo, l’arte e l’io (IV, 222).

⁶³ IV, 468.

torno di principî ordinativi come tono, verso («musica e misura», v. 35) e forma. Solo tramite tali principî la morte spirituale può essere superata nel corpo e nell'anima («la morte è morta», v. 1). Nel fare ciò Soffici fa ricorso inconfondibilmente alla storia della passione cristiana, alla quale si sovrappone in dissolvenza il mito di Orfeo: «morte», discesa all'Inferno («tenebre profonde», v. 20; «il male», v. 40); sepolcro («avello», v. 42) aperto («rotto il suggello», v. 41) dagli angeli («ale», v. 39); resurrezione dei morti («anima risorta», v. 44) e ascesa al «cielo» (v. 9). L'arte, che prima credeva di dare alla vita un futuro uccidendo il passato, dovrebbe ora, secondo Soffici, provocare il sorgere esteticamente controllato della seconda modernità. Che primato le viene rivendicato!⁶⁴

Ciononostante rimane il fatto che essa possa plasmare solo ciò che decide la natura. Da lei dipende tutto. Ma da dove proviene questa nuova, si potrebbe dire mitica, fiducia nella sua benevolenza dopo la guerra? Qui si va a toccare il lato più intimo e allo stesso tempo problematico della visione poetica del mondo di Soffici. Non può trattarsi solo dell'euforia per la vittoria militare ottenuta a caro prezzo⁶⁵. Piuttosto si manifesta qui, se non erriamo, la quintessenza della sua esperienza di guerra. Nelle sue annotazioni di quest'epoca mostra un interesse straordinario per il comportamento, la mentalità e il morale delle truppe, cioè per il soldato italiano in generale. È soprattutto quest'ultimo a offrirgli la chiave per la sua personale "resurrezione" dal nulla distruttivo della sua fase avanguardistica. I suoi *Diari della grande guerra* pullulano di giudizi come il seguente:

Sono bravi giovanotti, cordiali, gai, per niente fanfaroni, ma sereni nel loro semplice coraggio italiano [...] mi rendo conto in loro compagnia di quanto sia ingiusto e vano il confinarsi in un circolo di gente che fa il nostro proprio mestiere come ho fatto io, troppo, con gli articoli [...]. Questa guerra avrà insegnato a molti di noi gente partigiana, membri di élites discutibili, quanto umanità, bellezza, spontaneità di vita e di sensi si trovi

⁶⁴ Anche Marinetti lo esigeva, ancora più insistentemente, nel 1919: «Il Futurismo proclama così il necessario intervento degli artisti nelle cose pubbliche, per fare finalmente del governo una arte disinteressata», in FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 388.

⁶⁵ Ben presto, in seguito alle trattative di pace di Parigi, tale euforia si trasforma in dubbio, delusione e aggressività, come attesta per esempio l'articolo di Soffici nella rivista del dopoguerra «La vraie Italie». Cfr. ERALDO BELLINI, *Studi su Ardengo Soffici*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 113-135.

oltre i nostri confini fra i componenti poco vistosi di quella massa che è quasi tutto il mondo⁶⁶.

Al di là di tutte le deformazioni civilizzatrici, nella piccola gente si è conservato un residuo di sincera naturalezza. Questa concezione è notevole, tanto più che Soffici già all'epoca dello studio su Rimbaud aveva pubblicato un articolo, *Sfogatoio*, che allora decantava la «profonda anima popolare» come una grande fortuna dell'Italia. Soffici la considerava «il fior fiore semplice e genuino», che toccava agli artisti fecondare idealmente⁶⁷. Dietro a ciò si cela un desiderio di vita semplice vicina alla natura. Soffici ricorre così a un toccante ideale del XIX secolo, e cioè Leopardi e il suo culto dell'«infanzia», della gente contadina (*La quiete dopo la tempesta*) e dell'età d'oro della giovinezza («l'aurea giovinezza», *Elegia*, iv, 789). Ed è lecito chiedersi se, dopo Leopardi, anche l'«idillio campestre», il “fanciullino” di Pascoli o il “piccolo mondo antico” di Fogazzaro non avessero spianato una via del ritorno fino a Soffici⁶⁸. Già nel 1908, seguendo la sua religiosità della natura, egli aveva assolutizzato questa forma di vita a carattere nazionale italiano per eccellenza.

Così scrive a Papini: «Io divento sempre più entusiasta del nostro paese e del nostro popolo che è il solo d'Europa che sia sano di mente e di corpo, pulito, e capace di fare qualcosa». Natura, popolo, razza del sud e del Mediterraneo, patria, anima italiana – tutti questi concetti danno il loro contributo al gruppo dei valori tradizionali dell'Italia⁶⁹. Usi, costumi, mentalità devono quindi, prima e dopo la

⁶⁶ ARDENGO SOFFICI, *Diari della grande guerra*, cit., p. 381. Così pure nella lettera a Prezzolini del 28.II.1917 (ARDENGO SOFFICI, *Lettere a Prezzolini*, cit., p. 122 e sg.)

⁶⁷ Pubblicato e commentato in *Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del 900*, a cura di Geno Pampaloni, Firenze, Centro Di, 1978, p. 88.

⁶⁸ Soffici, nella sua veste di pittore e di uno dei protagonisti della critica al cubismo, ha esposto la stessa argomentazione riferendosi a Cézanne e Henri Rousseau, la cui pittura sarebbe «santa stupidità [...] di bambini, degli illuminati e delle bestie, che piaceva a Cristo e a Francesco d'Assisi»; essa respira «l'aria di un'antica patria» (p. 444). Alla base c'è, come ha dimostrato M. Zimmermann, l'esigenza storica di «assimilare l'opera d'arte a reali processi di percezione», p. 448. Cfr. *Kritik und Theorie des Kubismus. Ardengo Soffici und Daniel-Henri Kahnweiler*, in *Prenez-garde à la peinture*, ed. Uwe Fleckner, Thomas W. Gaehtgens, Berlin, Akademie Verlag, 1999, pp. 425-480.

⁶⁹ Lettera a Papini del 31.8.1908, in GIOVANNI PAPINI, ARDENGO SOFFICI, *Carteggio I. 1903-1908*, cit., p. 237 e sg. Nella premessa al vol. v delle *Opere* (1928), identifica il “ritorno all'ordine” direttamente con l'“ordine italiano” profondamente radicato nel popolo (Firenze, 1963, p. 7).

guerra, costituire la fontana della giovinezza ideologica a cui può attingere l'ordine postbellico di un mondo senza trascendenza. Questo fondamentalismo etnologico riempiva i vuoti che le aspettative deluse di positivismo, idealismo e tradizionalismo avevano lasciato. Ne consegue che colui che vuole l'uomo nuovo, la nuova Italia, deve portare a compimento la vecchia! Popolo, razza e terra seguono una visione passatista del futuro, che, a sua volta, si può ottimamente "amalgamare" – una parola chiave di Soffici – con un concetto di natura "reazionario", nella misura in cui questo, a sua volta, obbedisce a un arcaico istinto di sopravvivenza. Soffici non fu il solo a cercare questa alleanza; essa porta a compimento un'importante tendenza del dopoguerra, dalla quale i movimenti politici del fascismo e del comunismo traggono la loro giustificazione.

Per Soffici, che vuole cambiare il mondo come artista, in questo senso l'arte si deve naturalizzare e deve parlare la lingua legata alla terra del popolo. È qui che ha sede il motivo più profondo del suo impegno fascista⁷⁰. In esso, da un lato continua ad agire il programma militante della rivista fiorentina «La Voce», secondo cui l'arte deve entrare in azione. Dall'altro perdura l'effetto dell'aver constatato che questo non si era verificato per mezzo degli sconvolgenti esperimenti cubisti e futuristi. Da qui la duplice strategia di Soffici per tempi di pace: popolarizzare l'arte e i principî artistici, in modo tale che chi agisce in politica li possa fare suoi. Di nuovo: che primato viene qui rivendicato, e precisamente quello dell'artista Soffici, e, al contempo, che illusione idealistica! Quindi tutto si riduce al conferire alle parole e alle immagini adeguata persuasività. Perciò parole e immagini furono, dalla fine della guerra, al centro della sua ricerca di un ideale di stile "politico" secondo il criterio: popolo sano, lingua sana. Era diventato presto evidente: «Le arti, come le lettere, non saranno salve se non quando gli artisti non avranno più paura d'esser banali» – una perorazione per un modo di rappresentare chiaro e aconcettuale⁷¹. Esso controlla la svolta risoluta di Soffici verso la ricchezza d'immagini della natura e la «realtà del mondo sensibile», per «rappresentar-

⁷⁰ «Il fascismo è sempre stato l'aspirazione profonda del mio essere [...]. Non mi ricordo di aver mai concepito altro modo di vivere civile, essendo che tutta la storia della nostra Nazione mi è perpetuamente sembrata una preparazione e maturazione di questa idea»; cfr. *I miei rapporti con Mussolini*, a cura di Giuseppe Parlato, in «Storia contemporanea», xxv, 1994, pp. 731 e sgg., p. 735.

⁷¹ IV, 493.

la nella sua ingenuità poetica» – una velata ripresa di una tesi culturale mitica, che immaginava le origini della razza umana come permeate di gioia paradisiaca, dal momento che poteva ancora comunicare nella lingua primordiale della poesia⁷². Il naturismo⁷³ stesso di Soffici prende a misura, a quanto pare, soprattutto un autore che egli nomina raramente, probabilmente perché gli deve più che ad altri: *Resurrezione* e l'arte del dopoguerra tornarono indietro, in un certo senso, da Rimbaud a Leopardi. Gli scritti – e i dipinti – di Soffici, come anche le poesie del ciclo di Apollo dopo la guerra, rendono omaggio al poeta dei *Canti* e dello *Zibaldone* attuando una poetica postavanguardistica dell'“indefinito”.

Su questo punto, Soffici sapeva di essere d'accordo, per esempio, con Papini, che già nel 1906 indicò la direzione da seguire, trasformando così, indirettamente, la modernità riluttante di Leopardi in programma: «Nulla è più preciso d'una parola indeterminata [...]». Usando una ben definita si esclude tutta la complessità e la varietà della cosa. Tutti i grandi movimenti sono confusi, contraddittori, indefiniti⁷⁴. È necessario, nel senso della poetica di Leopardi del “vago” e della “varietà”, applicare al vocabolario un principio di indeterminazione, per sviluppare il suo potenziale evocativo e suggestivo, in modo che nel testo si apra uno spazio di risonanza semantica. Questo spazio libera significati, non li stabilisce. La semplicità linguistica di *Resurrezione* esorta pertanto a un dialogo intensivo con un programma iconografico della lirica altamente allusivo, sostenuto da un catalogo di parole poetiche archetipiche: morte, porta, giardino, mondo, fiori, colori, frutti, alberi, cielo, spirito, vita, speranza, esultanza, ebbrezza, giovinezza, pensieri, passioni, tenebre, tristezza, amori, disperazioni, nembo, vento, dolore, miserie, corpo, cuore, Dio, natura, follia, ale, male, avello, culminando in «anima» (v. 44), nozione tradizionale del sistema dell'uomo. Nella loro sovratemporalità esse producono una onnipresenza della *longue durée*, evocando ciò che in ogni tempo ha toccato l'essere umano. Come Leopardi, anche Soffici le ha in gran parte liberate da attributi restrittivi che potrebbero limitare il loro raggio d'azione. In questo modo esse ac-

⁷² CHRISTINE OTT, *Montale e la parola riflessa*, Milano, Franco Angeli, 2006, ricostruisce lo sviluppo modernistico della discussione (pp. 15-50).

⁷³ ANTONIO PIETROPAOLI, *Poesia in libertà*, cit., p. 206 e *passim*.

⁷⁴ GIOVANNI PAPINI, *Il crepuscolo dei filosofi*, cit., p. 68.

crescono la loro superficie interna e diventano «essenziali» (iv, 259): ciascuno può riprodurre su di loro le proprie sensazioni e associazioni⁷⁵. Il *non-finitum* della pittura impressionistica suggerisce all'occhio lo stesso tipo di effetto.

Dopo lo scoppio della guerra rimase dunque tutto come prima? Per niente. Se da un lato entrambe le reazioni letterarie *Tipografia* e *Resurrezione* perseguono lo stesso scopo – il lettore deve essere trascinato in un teatro della percezione, dal quale esca rinnovato –, dall'altro la messa in scena è completamente diversa. In *Tipografia* culmina, non senza motivo, la poesia dei *Chimismi lirici*, che vogliono produrre significato frantumando testo, frase, verso e parola nelle loro componenti più elementari, le lettere dell'alfabeto. *Resurrezione* procede in modo esattamente contrario, organicamente⁷⁶. Le sue parole assomigliano a semi semantici («sintesi seminale»; iv, 258), deputati a far germogliare nell'immaginazione del lettore la loro «virtù creatrice» (iv, 256 e sg.). In sostanza la poetica dell'«indefinito» di Soffici – come quella di Leopardi – tocca già ora un concetto che molto più tardi farà carriera nella critica filosofica con il nome di «disseminazione»⁷⁷. In ogni caso molti elementi ci portano a pensare che Derrida abbia trasformato la poetologia avanguardistica in metodica filosofica.

Anche *Resurrezione* procede così, seppur in modo diverso. A un secondo sguardo si può leggere come una sottile ritrattazione del primo manifesto futuristico e così, allo stesso tempo, come una chiusura dei conti con il proprio Sturm und Drang avanguardistico. Non è sicuramente un caso che le strofe della poesia siano proprio undici. Esse citano gli undici comandamenti di Marinetti, per contestare a loro volta punto per punto le sue «negazioni» (v. 23). Anche lì morte e resurrezione da un'«atavica accidia», dalle pretese di «logi-

⁷⁵ «Poche parole [...] possono bastare a suggerire per mezzo di ripercussioni ampie, di risonanze infinite, di lontane analogie un mondo di bellezza» (I, 719).

⁷⁶ Nel *Taccuino di Arno Borghi* – dopo la guerra – Soffici ha discusso ampiamente questa «estetica» che poteva dare avvio a «un'epoca nuova». Una «perfetta poesia e prosa» è un «organismo rappresentativo e suggestivo», come per esempio la poesia *L'infinito* di Leopardi (!). Le cui parole «sono delle più piane, delle più naturali, gli aggettivi scarsi, senza nessuna lussuria di colori [...] quasi elementari» (iv, 255 e sg.); un capolavoro di questo tipo è, secondo lui, un «organismo letterario» (iv, 259).

⁷⁷ Sviluppato da Jacques Derrida in un concetto di critica della filosofia e della cultura, destinato a sciogliere intenzionalmente le leggi riguardanti l'ordine del testo e del pensiero logocentrico. Cfr. *La Dissémination*, Paris 1972 e *passim*.

ca» e «saggezza», dai vincoli del passato dovevano essere rese complessivamente possibili per mezzo di un dissennato («pazzia») con nubio con il fango industriale⁷⁸. Il lessico di base di Soffici fa però intuire che gli articoli di fede futuristici sono solo, in punti essenziali, una contraffazione della religiosità artistica del XIX secolo, e perciò non possono, paradossalmente, essere futuristici⁷⁹. *Resurrezione* si esprime quindi indirettamente a favore di un'uscita («porta», «usciamo», vv. 2-3) dalla mortale («avello») e colpevole minorità («falsi pensieri», v. 18) della rivolta artistica dell'avanguardia («passioni immonde», v. 19). Il materialismo psichico ed estetico ha portato a un depauperamento («misera», v. 30) delle forze spirituali («lo spirito anèlo», v. 10). Doveva essere l'aeroplano, mito di Icaro fatti si realtà, a dare le ali (v. 39) ai futuristi. Soffici, invece, le colloca là dove la vita spirituale possiede veramente un'elevazione vitale: nel regno dell'immaginazione. Essa trasforma le ispirazioni della natura istintuale in "immagini" che la poesia rende stimolante oggetto del suo discorso. Soffici fa così ricorso alla palinodia, riprendendo precedenti negazioni come *Ragione poetica* (IV, 707), *Poesia o Arcobaleno* dalla raccolta *Simultaneità*, per distanziarsene.

Tuttavia, dopo la guerra avanguardistica e militare, il saltimbanco non aveva affatto in mente solo una restaurativa capriola all'indietro. Il momento toccante del suo manifesto ruota intorno alla domanda su come la poesia possa servire in modo costruttivo alla pace dopo la battaglia delle nazioni. Questa poesia del 1918-1919 restituisce un'esplosiva istantanea della nascita di un problematico autofraintendimento storico dell'arte; il caso Soffici è, di nuovo, esemplare. La pretesa elitaria che aveva spinto gli avanguardisti in guerra continua a esistere anche dopo. Laddove non si possa più stabilire di *cosa* – sostanzialisticamente – si tratti, deve soprattutto trattarsi di *come* – performativamente – si possa conservare almeno un'attività spirituale. Questo riesce però, secondo la generazione di artisti dell'avanguardia, solo alle arti⁸⁰. Mettendo in moto l'immaginazio-

⁷⁸ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 7-9.

⁷⁹ Cfr. WINFRIED WEHLE, *Sconfinamento nel trasumano: vuoto mitico e affollamento mediale nell'arte futurista (Marinetti: «Le soir couchée sur son lit...»)*, in «Studi Italiani», XXI, 2, 2009, pp. 25-46 (<http://edoc.ku-eichstaett.de/4313/>).

⁸⁰ Reazioni simili per esempio si riscontrano in Borgese e Gadda. Cfr. MICHAEL SCHWARZE, *Sbocchi retorici dalla crisi di civiltà del primo dopoguerra. Borgese e Gadda*, in «Studi Italiani», XIX, 2, XX, 1, 2007-2008, pp. 83-101.

ne e non l'intelletto, fanno appello alla nostra natura più profonda, dove la vita si svolge come un continuo processo creaturale e creativo. Le arti sono perciò chiamate ad assumere la guida in un mondo non trascendente; esse costituiscono l'istituto filosofico della seconda modernità. Dietro la "poetica dell'indefinito" di Soffici si delineano chiari riferimenti a quella "filosofia pratica" (r. 4259), "ultrafilosofia" (r. 115) e "mezza filosofia" (r. 520) nelle quali già Leopardi, nell'importante annotazione 520 del suo *Zibaldone*, prefigurava l'orizzonte della modernità. Soffici credeva, però, di poter contrapporre al suo pessimismo culturale un'utopia della natura. Le sue esperienze di guerra lo avevano da un lato convinto che nella gente semplice, nel popolo, nella terra fosse rimasta intatta quell'ingenuità che in Leopardi compariva solo con i colori opachi della perdita. Confidando in loro Soffici ammise persino l'antico principio di identità europeo di «anima» (v. 44), che Rimbaud, Mallarmé, Marinetti, cubismo, irrazionalismo e psicologia analitica avevano creduto di dover esautorare in quanto inafferrabile finzione.

5. Come l'ingresso in guerra doveva dunque portare a termine la pulizia generale di una cultura antiquata, così anche la possibilità di una nuova pace, con l'importante differenza, però, che le arti, anche se mantennero invariata la loro pretesa modernista di un rinnovamento della vita, la vollero far valere con altri mezzi. Ma come potevano, in tempo di pace, "combattere" per questo fine e conquistare con i loro principî estetici il pensiero e l'agire quotidiani?

Anche in questo caso è possibile riconoscere in Soffici una tendenza significativa della sua epoca. Come lui molti degli avanguardisti hanno continuato la loro missione con le armi politiche al posto di quelle militari. Cercarono alleanze dove potevano intuire l'esistenza di affinità ideologiche, cioè negli ambienti politici che, a loro volta, in nome della gente comune, del popolo, dell'ideologia ruralista del Blut-und-Boden propugnavano la credenza in una volontà comunitaria ancorata nella collettività, che, quindi, fosse ricettiva a una corrispondente retorica non razionale. Ma chi possedeva maggiore competenza in questo campo se non un'arte che si era appropriata saldamente, attraverso radicali esperimenti, di un linguaggio della natura profonda? Un'arte che era convinta di sfuggire al dominio civilizzatore degli scopi, degli obblighi, dei vincoli, del profitto e

di poter far parlare in noi, con il sostegno estetico, la voce della natura? Solo lei poteva aver accesso enfaticamente, intuitivamente a un senso primordiale di solidarietà presente in ognuno di noi, al di là di tutti i tentativi falliti di stabilire l'autonomia dell'io.

Era possibile trovare sostenitori di questa alleanza politica negli ambienti più diversi: nel movimento socialista, che dai tempi del sansimonismo era diventato un partito, organizzato dal movimento sindacale; in un nazionalismo socialmente impegnato, al quale in Italia, inoltre, si estese il grande progetto storico del Risorgimento. Per questa via Soffici entrò in contatto con Mussolini, e attraverso quest'ultimo con il fascismo, nel 1909, molto prima quindi della battaglia delle nazioni. Mussolini allora era in buoni rapporti con il suo amico Prezzolini, editore de «La Voce». Era quindi ovvio rivendicare per questo capo politico, come egli scrisse, l'appartenenza al proprio gruppo di amici, in quanto «uno dei nostri»⁸¹. Evidentemente ciò ha fatto crescere in Soffici l'illusione che l'uomo di potere Mussolini si sarebbe lasciato guidare, per il bene dell'Italia, dai suoi principî artistici. Mussolini ha da un lato preso atto che si trattava di idealismo poetico, dall'altro però non lo ha mai respinto⁸². Fino agli anni Trenta c'era ancora un mutuo rapporto di fiducia della prima ora, quando entrambi, nonostante tutte le differenze, erano concordi sul fatto di approfittare, almeno dopo la guerra, della pace per far risorgere l'Italia a un più alto livello⁸³. Ne è testimonianza il prezioso documento di Soffici *I miei rapporti con Mussolini*, che fu riscoperto solo più tardi. Il movimento fascista, dichiara in quella sede, prende avvio, dalla parte della politica, là dove anche l'arte (post-avanguardistica) comincia: nel superamento della "contingenza" della quale soffre la "causa italiana"⁸⁴. In questo senso sembra a Soffici che Mussolini sia a favore dell'ordine, come anche lui stesso⁸⁵. Dalle conversazioni riportate nel testo si ricava, fra l'al-

⁸¹ Nell'articolo *Mussolini dal vero* (vi, 94 e sg.).

⁸² Cfr. *I miei rapporti con Mussolini*, cit., p. 809.

⁸³ Con SIMONETTA BARTOLINI, *Estetica e fascismo in Soffici. Elementi per un'auto-biografia incompiuta*, in *Cultura e fascismo. Letteratura e spettacolo di un ventennio*, a cura di Marino Biondi, Alessandro Borsotti, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996, pp. 143-169, qui p. 149.

⁸⁴ *I miei rapporti con Mussolini*, cit., p. 773: «terreno comune [...] della causa italiana. Come il Fascismo la concepiva, fuori della contingenza». Cfr. in proposito il commento di SIMONETTA BARTOLINI, *Estetica e fascismo in Soffici*, cit., p. 150.

⁸⁵ *I miei rapporti con Mussolini*, cit., p. 773.

tro, che a posteriori entrambi erano giunti evidentemente alla convinzione che già lo scoppio stesso della guerra fosse irrazionale e contingente⁸⁶.

Che questo piano di pace per Soffici – e altri – sarebbe stato plasmato in senso fascista era quindi già da tempo una conseguenza della sua esperienza di guerra: doveva entrare in funzione come difesa dalla contingenza e al posto delle trascendenze svuotate di senso, che un furibondo Soffici dopo la guerra ancora una volta nell'articolo *Italia* del 1923 condanna violentemente: idealismo hegeliano, romanticismo letterario e artistico e rivoluzione democratica⁸⁷ – tutte violazioni delle esigenze della vita naturale. La guerra ha reso tuttavolta evidente che esse sono riuscite a conservare pienamente delle stabili fondamenta sulle quali si può costruire un nuovo ordine mondiale: «il nostro sano organismo di razza, solare, mediterranea, romana, cattolica»⁸⁸. Il fascismo è quindi «creazione spontanea e naturale della storia italiana [...] è uno stato d'animo»⁸⁹ italiano per antonomasia. Retrospectivamente gli attacchi avanguardistici e la guerra militare potevano perciò apparire nella stessa misura come esplosioni di critica culturale, necessarie per portare alla ribalta l'ordine naturale custodito in fondo all'anima del popolo, che è poi quello a cui si riferisce la poesia *Resurrezione* nel momento in cui canta le lodi della «gran Natura» (36).

Questa base politica comune fece credere a Soffici di poter influenzare politicamente Mussolini. Che alla base di ciò ci fosse però un grave autofraintendimento intellettuale, ha a che vedere con il fatto che lui stesso non si considerasse affatto un uomo politico⁹⁰. La sua riflessione a questo proposito è però incomparabilmente meno profonda di quella di Thomas Mann nelle sue *Betrachtungen eines Unpolitischen* (*Considerazioni di un impolitico*), pubblicato nella stessa epoca⁹¹. Tanto più il suo impegno fascista rimase vincolato al-

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Ivi, p. 744.

⁸⁸ Ivi, p. 745.

⁸⁹ In *Battaglia fra due vittorie*, Firenze, Soc. An. Editrice «La Voce», 1923, p. 116.

⁹⁰ «Io non sono perciò un uomo politico», ivi, p. xxv; cfr. anche *I miei rapporti con Mussolini*, cit., pp. 758 e sgg. («impolitico»).

⁹¹ Scritto nel 1915-17, pubblicato nel 1918, anch'esso conseguenza diretta degli sconvolgimenti della prima guerra mondiale: «Ché l'epoca era siffatta, che non era più riconoscibile differenza alcuna fra quello che concerneva il singolo e quello che non lo

la sua più fondamentale convinzione politica che con il temperamento italiano si debba interloquire esteticamente, perché l'arte e la politica dell'Italia sono radicate nello stesso humus etnico ed etico e sono garanti di una maggiore grandezza del paese, come se si potesse rintracciare nel corpo popolare un diritto palingenetico alla grandezza imperiale di un tempo. L'arte ha quindi la missione di dare il via a una "resurrezione" nazionale, che deve conquistare al suo pensiero estetico i capi politici e, per loro tramite, trasformarlo in azione. Mussolini, scrive Soffici nel suo resoconto *I miei rapporti con Mussolini*, avrebbe potuto dimostrare ben più grande formato intellettuale se si fosse orientato alla cultura spirituale e alla civiltà dell'Italia presente e futura, che Soffici stesso rivendica a nome di coloro che la pensano come lui. Tuttavia è costretto ad ammettere che ben presto fu chiaro che si trattava di una mera illusione che egli rivendica a nome di chi la pensa come lui. «Si vedrà tra poco come questa mia (Italia) non fosse che un'illusione»⁹².

I suoi rapporti con il rivoluzionario del 1922 si diradarono e finirono. La sua politica fascista dell'arte⁹³ si era dimostrata definitivamente incompatibile con l'"arte" fascista della politica che Mussolini propugnava. La libertà estetica di pensiero, per quanto convenientemente messa in bocca al popolo, non può essere introdotta come regola di condotta politica. Le leggi dell'immaginazione perdono il loro fascino enfatico, se devono curare banali e pragmatiche esigenze quotidiane. L'arte non può spostare montagne per un intero popolo. Le deludenti esperienze di Soffici trovano, inoltre, un notevole parallelo nel dadaismo e surrealismo francesi. La follia della prima guerra mondiale li aveva spinti a una conseguenza rivoluzionaria, che dopo la guerra vedeva la sua salvezza solo in una rivoluzione sociale come quella verificatasi nell'ottobre del 1917 in Russia e che doveva restituire all'uomo – così sembrò a Breton – «una stretta, intima comunione con la propria natura»⁹⁴. Tuttavia, la loro adesione a teorie e partiti marxisti e comunisti non riuscì, non più

concerneva». In THOMAS MANN, *Politische Schriften und Reden*, ed. Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main, Fischer Bücherei, 1968, I, p. 12.

⁹² *I miei rapporti con Mussolini*, cit., p. 786.

⁹³ SIMONETTA BARTOLINI, *Estetica e fascismo in Soffici*, cit., p. 152.

⁹⁴ Cfr. GÉRARD DUROZOI, BERNARD LECHERBONNIER, *Le Surréalisme*, Paris, Larousse, 1972, pp. 216 e sgg. e *passim*. Sull'anti-arte dei dadaisti, che tradussero spontaneamente e direttamente l'esperienza della realtà situazionale (della guerra) in sconvol-

dell'impegno di Soffici, a decretare l'avvento, ai sensi dell'arte, di un dionisiaco ordine di pace politicamente di sinistra.

Ciò che rimane, in entrambi i casi, è che una seconda modernità, che si vede indirizzata verso la contingenza come fondamento della sua conoscenza, si può comprendere in modo più autentico con un pensare secondo l'arte, che non con una filosofia rigorosa.

gente arte d'azione, cfr. IRIS FORSTER, *Die Fülle des Nichts. Wie Dada die Kontingenz zur Weltanschauung macht*, cit., p. 152 e *passim*.