

DIE ANFÄNGE DER FUTURISTISCHEN MALEREI

von Christa Baumgarth

Die zahlreichen Studien der letzten Jahre zur futuristischen Malerei, im besonderen die Arbeiten von Maurizio Calvesi, Guido Ballo und Joshua C. Taylor¹, haben wesentlich dazu beigetragen, die Bilder der Futuristen auf Grund stilkritischer Indizien zu datieren, sie im Oeuvre der Künstler einzuordnen und die verschiedenen Einflüsse zu bestimmen, die bei der Entstehung der neuen Richtung mitgewirkt haben. Selbstverständlich sind dazu die Quellen von Fall zu Fall herangezogen worden. Trotz einiger Ansätze steht aber eine Geschichte der futuristischen Bewegung noch aus und deshalb ist die kunsthistorische Forschung weithin auf die Darstellungen angewiesen, die die Futuristen selbst von der Entstehung des Futurismus gegeben haben. Diese „offizielle“ Geschichtsschreibung hat aber später, vor allem seit den frühen zwanziger Jahren, bestimmte Tendenzen verfolgt. Einmal sollte der Futurismus als einziger Wegbereiter und Vorläufer des Faschismus erscheinen, zum andern wollte man im Sinne einer Kunstautarchie eine Gleichzeitigkeit und damit Unabhängigkeit der futuristischen von der kubistischen Malerei postulieren. Zu diesem Zweck musste der Anschein erweckt werden, als hätten die Maler der futuristischen Bewegung seit ihrer Gründung im Februar 1909 angehört.² Es ist deshalb besonders bedauerlich, dass die *Archivi del Futurismo*³ das reiche Material nicht kritisch verarbeiten und es vor allem für die Jahre 1909/10 nur lückenhaft zu Herstellung der Regesten heranziehen konnten.

Für die folgende Darstellung der Frühphase der futuristischen Malerei sind neben den Texten, Memoiren und Briefen vor allem die Zeitungsberichte der Zeit kritisch gesichtet worden, die es erlauben, den geschichtlichen Ablauf zu rekonstruieren, eine Reihe von Daten

¹ *Maurizio Calvesi*, Il futurismo di Boccioni: formazione e tempi. In *Arte antica e moderna* 1958, 2, pp. 149-169. *Guido Ballo*, Preistoria del Futurismo. Mailand 1960; *Joshua C. Taylor*, Futurism. New York 1961.

² Auf den politischen Aspekt braucht hier nicht eingegangen zu werden. Für den Beginn der futuristischen Malerei folgt die Literatur im allgemeinen Carràs Darstellung von der Abfassung des Manifesto dei pittori futuristi: „Fu nel febbraio del 1909 che Boccioni, Russolo ed io ci incontrammo con Marinetti, che allora abitava in via Senato“ (*Carlo Carrà*, La mia vita. Rom 1943, p. 129). Da das Manifest aber das Datum des 11.2.1910 trägt — Carrà selbst datiert wenige Seiten später (p. 145) die Vorgänge in das Jahr 1910 — hat bereits *Renzo Modesti* in seiner *Pittura italiana contemporanea*, Mailand 1958, p. 10, den „lapsus cronologico“ berichtigt. Kürzlich hat *Raffaele De Grada* auf den Fehler hingewiesen (Boccioni. Mailand 1962, p. 67): „Boccioni aveva conosciuto già da qualche mese Marinetti quando nel febbraio 1910 (e non 1909 come scrive Carrà) insieme a Carrà e Russolo si reca nella casa milanese di Marinetti...“ *De Grada* folgt hier der Biographie Boccionis, die Marinetti für die *Enciclopedia Italiana Treccani* (ad vocem, 1930) schrieb: „Nel 1904-06 lavorò tra Padova e Venezia. Dopo un periodo di squallida miseria sofferta a Milano, conobbe F. T. Marinetti che da tre mesi aveva fondato il *Movimento Futurista*, ancora unicamente diretto da poeti. Egli vi aderì e l'11 febbraio 1910... lanciò il primo Manifesto dei pittori futuristi“, die aber bereits für die Jahre vor 1909/10 von Ballo berichtigt worden ist (op. cit. pp. 95 ss.).

³ *Archivi del Futurismo*. Herausgegeben von *Maria Drudi Gambillo und Teresa Fiori*. Band I, Rom 1958, Band II, Rom 1962, im folgenden als *Archivi* zitiert.

zu korrigieren oder zu ergänzen und die Entstehungszeit der meisten Bilder relativ eng einzugrenzen, um die für diese Jahre noch erforderlichen stilkritischen Untersuchungen auf eine sichere Basis zu stellen.⁴

* * *

Der offizielle Geburtstag des Futurismus ist der 20. Februar 1909. An diesem Tage veröffentlichte der Dichter Filippo Tommaso Marinetti das Gründungsmanifest im Pariser *Figaro*.⁵ Hervorgegangen ist die Bewegung aus dem Kreis um die internationale Zeitschrift für Lyrik „Poesia“, die Marinetti seit 1905 in Mailand herausgab und die es sich mehr und mehr zur Aufgabe gemacht hatte, den freien Vers (verso libero) in der italienischen Dichtung durchzusetzen. In den ersten zwölf Monaten seines Bestehens war der Futurismus eine Dichterschule mit stark nationalistischen Tendenzen, die auf dem Wege über die Poesie das gesamte Leben Italiens erneuern wollte. Das Gründungsmanifest schloss andere Kunstrichtungen keineswegs aus. Doch allein die Tatsache, dass nur Lyriker (Paolo Buzzi, Enrico Cavacchioli, Aldo Palazzeschi, Federico De Maria, Corrado Govoni, Libero Altomare u. a.) „Futuristen“ wurden, aber keiner der vielen Literatenfreunde Marinettis, nicht einmal sein Intimus Umberto Notari, zeigt deutlich, dass man den Futurismus als eine Angelegenheit der Verfechter des freien Verses empfand. Hinzu kam, dass die paradoxen Formulierungen des Manifestes und die Verherrlichung des Krieges als einziger Hygiene der Welt weitgehend auf Ablehnung stiessen. In einem der Pariser *Comoedia* vom 26.3.1909 gegebenen Interview hatte Marinetti bereits einige Forderungen des Gründungsmanifestes erläuternd abgeschwächt und das Programm des Futurismus in folgende Worte zusammengefasst: „Glorification de l'instinct et du flair dans l'animal humain, culte de l'intuition divinatrice, individualisme sauvage et cruel, mépris de l'antique sagesse usurière, gaspillage de nos forces sentimentales et physiologiques, héroïsme quotidien de l'âme et du corps. Voilà ce que nous voulons“. Aber auch die Versicherung, dass die geforderte Vernichtung der Museen und Bibliotheken nur „une image violente de notre volonté à tous échapper enfin à l'envoûtement du passé, au despotisme des académies pédantes qui étouffent les initiatives intellectuelles et les forces créatrices de la jeunesse“ sei, gewann der Bewegung keine neuen Anhänger.

In den literarischen Kreisen des Auslandes war der Futurismus eifrig diskutiert worden. In Italien hatten lediglich einige Provinzzeitungen das Manifest abgedruckt, und nur zwei Kritiker von Rang und Namen, Enrico Thovez und Gian Pietro Lucini, hatten sich, wenn auch ablehnend, ausführlich zum Futurismus geäußert.⁶ Die meisten Zeitungen schwiegen oder taten die neue Schule mit einigen spöttischen Bemerkungen ab. So schrieb Ugo Ojetti in der *Illustrazione Italiana*: „... il maggior pregio del Futurismo è appunto di non essere una scuola puramente letteraria, sebbene sia stato proclamato da un ottimo poeta. La seconda lode che gli va data, è di essere a prima vista poco intelligibile. Questa è una grande lode in Italia. ... Ciò che si capisce subito, non ha molta fortuna da noi. Un manifesto in cui si trovano frasi

⁴ Es ist mir ein Bedürfnis, Herrn Professor Dr. Ulrich Middeldorf für die stetige Förderung meiner Studien und für viele Hinweise und Anregungen zu Einzelproblemen zu danken. — Ein dankbares Gedenken gilt auch der kürzlich verstorbenen Witwe des futuristischen Malers und Musikers Russolo, die mir, wie schon manchem anderen, in grosszügigster Weise ihr reichhaltiges Material zur Durchsicht zur Verfügung gestellt hat.

⁵ Das Ende 1908 verfasste, von Marinetti nachträglich auf den 11.2.1909 datierte Manifest war zuerst im Januar 1909 als Vorwort zu E. Cavacchiolis Gedichtband *Le Ranocchie Turchine*, Mailand, Poesia-Verlag, veröffentlicht und in den ersten Februartagen als Rundschreiben der Zeitschrift *Poesia* an Zeitungsredaktionen, Kritiker und Literaten versandt worden.

⁶ Enrico Thovez (Pseudonym: *Simplicissimus*), La poesia dello schiaffo e del pugno, in *La Stampa* (Turin) 20.2.1909. Gian Pietro Lucini, Del „Futurismo“. In *La Ragione* (Rom) 14.3.1909.



1 Umberto Boccioni, Karneval. Aus *Illustrazione Italiana* XXXVI, 9 (1909).

come queste: „Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli... Il Tempo e lo Spazio morirono ieri... Noi viviamo già nell'Assoluto...“ sarà molto letto in Italia e, un giorno e l'altro, anche molto studiato. Non voglio dire con questo che il Futurismo sarà in futuro molto capito“.⁷ Der Zufall hat es gewollt, dass die *Illustrazione Italiana* im gleichen Heft zu einem Artikel „Karnevals Ende“ die Zeichnung eines damals unbekanntes Malers veröffentlichte, der wenige Jahre später dem Futurismus internationale Geltung verschaffen sollte, Umberto Boccioni (Abb. 1).

⁷ Ugo Ojetti (Pseudonym: *Il Conte Ottavio*) in der Rubrik „Accanto alla vita“, in *Illustrazione Italiana* XXXVI, 9, 28.2.1909, p. 208.

Doch zunächst wurde das Manifest nicht einmal viel gelesen. Deshalb entschloss sich Marinetti, in Vortragsabenden seine Ideen und die Gedichte seiner Anhänger einem grösseren Publikum vorzutragen. Der erste dieser Abende fand am 12. Januar 1910 im Theater Rossetti in Triest statt. Vor einem eleganten Publikum verlas Marinetti als Auftakt eine Grundsatzklärung. Dann wurden das Gründungsmanifest deklamiert und Gedichte vorgetragen. Marinetti erfreute sich seit seinem Besuch im März 1908 der Gunst der italienischen Kreise Triests, und die Veranstaltung war sorgfältig durch die Presse vorbereitet worden.⁸ Trotzdem war der Abend kein voller Erfolg. Selbst Marinettis Freund Silvio Benco kommentierte: „In conclusione, è mancato il rapporto esatto fra le grandi parole dei manifesti futuristi e la sostanza della poesia futuristica nota fino ad ora“.⁹

Marinetti aber war mit dem Ausgang des Abends zufrieden. An Libero Altomare, den sein Beruf — er war Bahnbeamter — gehindert hatte, an dem Abend teilzunehmen, schrieb er: „Vi mando i giornali che vi daranno una pallida idea del tumultuoso e trionfale successo da noi ottenuto a Trieste. ... Io ho già quasi fissati i teatri a Milano, a Torino e a Firenze. A Milano sarà la grande battaglia; avremo un teatro zeppo e sarà la nostra *serata d'Ernani*. Voi dovette essere assolutamente con noi. Scrivetemi subito se potete ottenere un permesso all'epoca fissata (fra un mese circa). Qualora foste fermato dalla spesa del viaggio e del soggiorno a Milano, ci penserei io molto volentieri. Non preoccupatevi delle bestialità che si vanno stampando in Italia contro di me... Io son ormai sicuro d'imporre, entro un anno, all'attenzione di tutto il mondo, l'intero gruppo dei poeti futuristi...“.¹⁰

Altomare fuhr nach Mailand. Die Veranstaltung fand am Abend des 15. Februar 1910 im überfüllten Teatro Lirico statt. Das Programm war das gleiche wie in Triest. Aber während im Teatro Rossetti die Zwischenrufe den Fortgang der Veranstaltung nicht wesentlich gestört hatten, artete der Mailänder Abend in einen Tumult aus. Als eine Ode von P. Buzzi auf den vorzeitig wegen antiösterreichischer Äusserungen in den Ruhestand versetzten General Asinari di Bernezzo verlesen wurde, war kein Halten mehr. Aus dem Publikum kamen Rufe „Nieder mit dem Vaterland!“ und Marinetti schrie von der Bühne herab: „Nieder mit Österreich!“ Die Polizei griff schliesslich ein und schloss die Veranstaltung.

Die Plakate, die zur Soirée im Teatro Lirico einluden, hatten auch die Aufmerksamkeit zweier junger Maler auf sich gezogen: Umberto Boccioni und Luigi Russolo. Sie sprachen mit Begeisterung von Marinettis Versuch, das geistige und künstlerische Leben Italiens zu erneuern, und Boccioni sagte zu seinem Freunde: „Ci vorrebbe qualcosa di eguale anche per la pittura!“¹¹ Am 15.2.1910 war er unter den Tausenden, die das Theater füllten, und einige Tage später traf er zufällig auf der Strasse den futuristischen Dichter Altomare. Dieser hat die Begegnung in seinen Erinnerungen mit folgenden Worten beschrieben:

„Ma prima di partire da Milano, l'ottavo ed ultimo giorno di quella mia permanenza (d. h. am 21.2.1910, denn er war am 14. Februar in Mailand angekommen), il caso mi aveva fatto imbattere sul marciapiede d'una via secondaria, in un pittore di mia vecchia conoscenza: un giovine di ventisette anni... Umberto Boccioni, col quale avevo già coabitato in una pensione romana in via Muzio Clementi, nel rione Prati. Manifestatagli la mia meraviglia di trovarlo colà, poichè lo sapevo all'estero da circa tre anni, egli mi fece una succinta narrazione della sua breve esperienza parigina, dei suoi viaggi nell'oriente europeo fino alla Russia degli Czar,

⁸ Marinetti hatte bei einem Vortragsabend symbolistischer und eigener Gedichte in der Società Filarmonico-Drammatica am 9.3.1908 (vgl. *Il Piccolo* vom 10.3.1908) eine patriotische Erklärung abgegeben, deren Text „Il mare tricolore“ in *Poesia* IV, 3 (April 1908), p. 4 veröffentlicht ist.

⁹ *Il Piccolo* (Triest) vom. 13.1.1910.

¹⁰ *Libero Altomare*, *Incontri con Marinetti e il Futurismo*, Rom 1954, pp. 148.

¹¹ *Luigi Russolo*, *La voce lontana di Luigi Russolo*. In *Dinamo Futurista* N. 3-4-5, Giugno 1933, p. 6.



2 Luigi Russolo, Das Mittelalter (1908-09).

e delle sue ricerche tecniche nel campo artistico; a proposito delle quali m'informò di avere assistito alcune sere prima all'inconsueto comizio futurista. Aggiunse che ammirava il capo del futurismo e che in Arte simpatizzava col di lui programma, pur serbando in politica le proprie convinzioni marxiste. A tal punto io offrii una mia lettera di raccomandazione per il Direttore di *Poesia* ma egli rifiutò dicendomi che si vergognava di presentarsi in quell'ambiente signorile in veste di postulante. Gli proposi allora di trovarsi nel pomeriggio di quella stessa giornata alla stazione ferroviaria centrale, venti minuti prima della mia partenza così lo avrei presentato a Marinetti come per un incontro casuale. Mi ringraziò con affetto, assicurandomi l'intervento discreto. E mantenne la promessa¹².

Der Vorstellung auf dem Mailänder Bahnhof folgte eine lange Unterhaltung im Hause Marinettis. Boccioni war begeistert und seine Begeisterung übertrug er auf seine „grandi e meravigliosi amici Carrà e Russolo“. „Ricordi l'impeto di gioia entusiastica che vi trasfigurò quando venni a descrivervi il mio primo lungo colloquio con Marinetti, e l'identità delle sue vedute ed intuiti coi miei, circa la sensibilità futurista da creare in Italia e la necessità urgente di aderire al movimento futurista con un manifesto pittorico violentissimo“¹³.

Eile war geboten, denn Marinetti hatte das Theater für die nächste Veranstaltung bereits gemietet. Boccioni, Russolo und Carrà begannen sofort mit der Abfassung ihres Manifestes. Carlo Carrà erinnert sich, dass die endgültige Textgestaltung ziemlich mühsam war: „Ci lavorammo tutto il giorno noi tre e la sera, insieme con Marinetti, e con l'ausilio di Decio Cinti segretario del gruppo, lo completammo in tutte le sue parti, e, fattolo firmare anche a Bonzagni e a Romani, passammo il testo alla tipografia. Diffuso in molte migliaia di copie alcuni giorni dopo, quel grido di baldanzosa e aperta ribellione, nel grigio cielo artistico del nostro paese, fece l'effetto di una violenta scarica elettrica“¹⁴.

Das „Manifest der futuristischen Maler“, das Marinetti auf den 11.2.1910 zurückdatierte¹⁵, wurde von Boccioni am 8. März im Theater Chiarella in Turin verlesen, einem Datum, das nach Apollinaire „deviendrait célèbre si le futurisme devenait un gran mouvement littéraire et artistique“¹⁶. An jenem Märzabend jedoch ging der „grido di baldanzosa e aperta ribellione“ in einem solche Lärm unter, dass selbst die nahe der Bühne sitzenden Journalisten nur Satzketten verstanden. Bereits am Eingang war den Besuchern der Veranstaltung ein Zettel überreicht worden, in dem die Insassen des Turiner Irrenhauses den futuristischen „Kollegen“ ihre Sympathie ausdrückten¹⁷; die Stimmen der Vortragenden gingen in einem ständigen Pfeif- und Sirenenkonzert unter, Tierstimmen wurden nachgeahmt, eine Taube wurde losgelassen. Bald bedeckten Bohnen, Kartoffeln und Wurfgeschosse aller Art die Bühne und als Boccioni bei dem Satz „A Torino si incensa una pittura da funzionari governativi in pensione“ angekommen war, regnete es Kupfergeld.

* * *

¹² Altomare, op. cit. p. 22.

¹³ Umberto Boccioni, Pittura Scultura Futuriste. Mailand 1914, p. 171.

¹⁴ Carlo Carrà, La mia vita. Rom 1943, p. 129.

¹⁵ Marinetti hielt die Elf für seine Glückszahl und hat die futuristischen Manifeste, wenn irgend möglich, auf einen Monatselften datiert. Vgl. dazu Walter Vaccari, Vita e tumulti di F. T. Marinetti, Mailand 1959, p. 188.

¹⁶ Guillaume Apollinaire, Les Futuristes. In *Le Petit Bleu* 9.2.1912. Abgedruckt in Chroniques d'Art, Paris 1960, p. 215.

¹⁷ vgl. *La Stampa* (Turin) 9.3.1910. Al futurismo / Ed ai suoi rappresentanti impareggiabili / I Colleghi / Pensionati all'Albergo dei due pini / E villeggianti alla palazzina di Collegno / Non potendo di persona intervenire / Inviaio le loro dimostrazioni più affettuose / Di stima e di solidarietà.

Von den Malern, die das Triumvirat der futuristischen Malerei bilden sollten — Boccioni, Carrà und Russolo — standen zwei noch ganz am Beginn ihrer Künstlerlaufbahn. Luigi Russolo hatte 1908 bei den Restaurierungsarbeiten an Leonardos Abendmahl in S. Maria delle Grazie mitgearbeitet. Seine ersten eigenen Arbeiten sind Radierungen, die frühesten Bilder von 1909 (Abb. 2).¹⁸ Carlo D. Carrà war als Dekorationsmaler tätig gewesen und hatte ab 1906 (oder 1907) die Akademie der Brera besucht. Sein erster „Erfolg“ war eine Zeichnung der Nike von Samothrake für die Ausweiskarte der Mailänder Famiglia Artistica.¹⁹ In jenen Jahren verdiente er sich, wie auch Boccioni, seinen Lebensunterhalt mit Gelegenheitsarbeiten für Verlage u. ä. (Abb. 3). Auch seine ersten Bildkompositionen grösseren Stils sind nicht vor 1908/9 anzusetzen. Lediglich Boccioni, der 1900/01 in Rom nach anfänglichen journalistischen und schriftstellerischen Versuchen zu malen begonnen hatte, konnte auf ein umfangreiches Oeuvre zurückblicken. Er hatte 1905 zusammen mit Gino Severini auf der Mostra dei Rifiutati in Rom ausgestellt, 1909 nahm er aber bereits an der Italienischen Kunstausstellung im Grand Palais in Paris teil.²⁰ 1906 war er für kurze Zeit in Paris gewesen, anschliessend für einige Monate in Russland, 1907 in Padua und Venedig. Seit 1908 lebte er in Mailand.²¹ Die Arbeiten der beiden ersten Mailänder Jahre zeigen deutlich eine Unsicherheit, oder richtiger ein Unsicherwerden des Stils, eine Anfälligkeit für die unterschiedlichsten Einflüsse — Spätimpressionisten, Munch, Wiener Sezession — Einflüsse, die oft aus zweiter Hand kamen und deren direkte Vorbilder im Mailänder Kreis zu suchen sind.²² Man vergleiche die Karnevalszeichnung (Abb. 1) von 1909 mit der Weihnachtsallegorie von 1908 (Abb. 4) und der Vignette zum Erdbeben von Messina vom Januar 1909 (Abb. 5).

Seit den Jahren der Scapigliatura waren in Mailand die Beziehungen zwischen Literaten und bildenden Künstlern sehr eng gewesen. Es sei nur an Giuseppe Rovani, an den Dichter und Maler Emilio Praga, an die Freundschaft zwischen Carlo Dossi und Tranquillo Cremona erinnert.²³ Zwischen 1905 und 1910 hatte sich um die Famiglia Artistica ein Kreis junger



3 Carlo Carrà, Titelblatt für *Sciarpa nera* I, 1 (1909).

¹⁸ Zur Lebensgeschichte Russolos siehe *Maria Zanovello Russolo*, Russolo. L'uomo l'artista, Mailand 1958.

¹⁹ Carrà, op. cit. p. 111.

²⁰ Ein Verzeichnis der ausstellenden Künstler ist in *La Tribuna* (Rom) 28.9.1909 veröffentlicht. Vgl. auch das Vorwort Marinettis im Catalogo della Mostra d'Estate in Palazzo Pesaro a Venezia 1910, p. 9. In *Archivi* I, p. 101.

²¹ Zur Chronologie Boccionis siehe *Guido Ballo*, Preistoria del Futurismo. Mailand 1960, p. 97 ss.

²² Diese Überzeugung hat bereits *Alfredo Mezio* in einer Rezension der Boccioni-Monographie von Argan ausgesprochen: *Il nuovissimo Boccioni*. In *Il Mondo* (Rom) 19.2.1957.

²³ Über diesen mailändischen Dichter- und Künstlerkreis der zweiten Hälfte des 19. Jh. unterrichtet *Piero Nardi*, *La scapigliatura*, Bologna 1924.

Künstler gebildet, die später alle in mehr oder minder enge Verbindung zum Futurismus treten sollten. Ausser den bereits genannten Boccioni, Russolo und Carrà zählten zu der Gruppe Aroldo Bonzagni, Romolo Romani, Leonardo Dudreville, Anselmo Bucci, Ugo Nebbia, Carlo Erba. Die meisten von ihnen hatten die Kunstakademie der Brera besucht, bei Cesare Tallone und Giuseppe Mentessi Malerei und Perspektive und bei Prof. Biagi anatomisches Zeichnen gelernt.²⁴ Wer nicht selbst an den Kursen teilnehmen konnte, ging bei den Freunden in die Lehre. Die Vorbilder dieser jungen Künstler waren Gaetano Previati, Giovanni Segantini, Giuseppe Pellizza da Volpedo; ihre Lieblingsautoren Nietzsche, Marx, Plechanov, Labriola.²⁵

Eine besondere Stellung in diesem Freundeskreis nahm Romolo Romani ein. Er hatte im Atelier seines Stiefbruders in Brescia zu malen begonnen und als Zeichner in Mailand bereits einen Ruf. Seine allegorischen Zyklen der Jahre 1904/5 sind thematisch und formal eine Vorstufe der frühfuturistischen Gemütszustände. Zeichnete Romani „Die Eifersucht“, „Den Zweifel“, „Den Traum“ und „Den Alldruck“, so malten die Futuristen später „Das Lachen“, „Die Arbeit“, „Die Trauer“, „Die Musik“, „Den Duft“. Der am 29. März 1907 vor der Volkshochschule in Mailand gehaltenen Vortrag über seine Kunstauffassung könnte wichtige Aufschlüsse über die „Quellen“ der Futuristen geben.²⁶ Zwischen diesen Künstlern und dem Kreis um Marinetti bestanden mehrfache Querverbindungen, so dass es nur ein Zufall, oder wie die Worte Boccionis an Altomare durchblicken lassen, die Verschiedenheit des gesellschaftlichen Milieus war, die ein früheres Kennenlernen verhinderte. 1906 erschien z. B. in Marinettis Poesia-Verlag der Gedichtband E. Cavacchiolis „L'Incubo Velato“ mit einem Titelbild Romolo Romanis, mit dem der Dichter befreundet war und dem er eines seiner Gedichte (La Fame) widmete. Marinetti wiederum hat Gedichte aus dem „Incubo Velato“ in der Famiglia Artistica vorgetragen. In den Jahren 1906/8 lieferte Romani einige Porträts für die Zeitschrift *Poesia*, darunter eines von Marinetti (Abb. 6). Zur Famiglia Artistica gehörte auch der Maler Carlo Agazzi, der eng mit Gian Pietro Lucini befreundet war. Lucini hat eine entscheidende Rolle bei der Entstehung des literarischen Futurismus gespielt und ist das Bindeglied zur Scapigliatura und zur mailändisch-lombardischen Tradition. Er hatte eine Rundfrage der *Poesia* (1905) über den „Freien Vers“ und die Möglichkeit seiner Verwirklichung in Italien zum Anlass genommen, seine Kunsttheorie ausführlich darzulegen. Leider ist von dem Werk „Verso Libero“ nur der erste, retrospektive Teil fertig geworden, der im November 1908 im Poesia-Verlag erschienen ist. Der folgende Abschnitt aus dem Buch zeigt, dass die Maler mehr als einen Ansatzpunkt bei Lucini finden konnten. Denn trotz des Bruches zwischen Marinetti und Lucini im Januar/Februar 1909 kann angenommen werden, dass Marinetti seinen jungen Malerfreunden die Lektüre eines Werkes empfohlen hat, das er selbst als „canone di ogni evoluzione estetica per il futuro“ gefeiert hatte.²⁷

²⁴ Carrà, op. cit. p. 78, p. 91 s., p. 95. Zum Künstlerkreis um die Famiglia Artistica siehe auch *Anselmo Bucci*, Scapigliatura 1906. In *La Lettura* 41, 3, marzo 1941, pp. 273-280.

²⁵ Vgl. hierzu Carrà, op. cit. p. 78 ss. und *Gino Severini*, Tutta la vita di un pittore. Mailand 1946, p. 13, 16.

²⁶ *Giorgio Nicodemi*, Romolo Romani, Brescia 1927, gibt auf pp. 10 s. folgendes Resümee des Vortrages: „... la dottrina fondata sulla pregiudiziale che per ottenere le significazioni e l'espressione pittorica di un qualunque stato d'animo di uomo, di un qualunque fatto o fenomeno naturale bastava partire dalla rappresentazione anatomica o geologica di una massa, esprimerla linearmente così da definirne il reale contenuto, esagerandola, scomponendola, ingrandendola, moltiplicandola poi con i sussidi del chiaro-scuro e del colore secondo i propri intenti, secondo l'interna imagine psichica. La successione e l'intensità degli atti interpretativi, per il Romani, dovevano a punto dare la misura dell'opera d'arte. Il risultato, discordante, così nelle conseguenze come nelle premesse, da qualunque forma vera, doveva essere vero e, inoltre, doveva venire ad esprimere un simbolo nella sua assoluta necessità“. Ich habe leider nicht in Erfahrung bringen können, ob Prof. Nicodemi im Besitz des Wortlautes des Vortrages ist. Nach Auskunft der Angehörigen sind die im Besitz der Familie verbliebenen Aufzeichnungen Romanis 1945 bei einem Luftangriff auf Brescia zerstört worden.

²⁷ Im Vorwort zu *Gian Pietro Lucini*, *Revolverate*, Mailand 1909, p. 11.



4 Umberto Boccioni, Wiehnachtsallegorie. Aus *Illustrazione Italiana* XXXV, 52 (1908).



5 Umberto Boccioni, Allegorie des Erdbebens. Aus *Illustrazione Italiana* XXXVI, 2 (1909).

Bei Lucini heisst es: „Per noi il mondo si rappresentava dalla nostra pura e vissuta esperienza; si manifestava, secondo le formole della psicologia, col *bewusst*, non *gewusst*, colla *coscienza*, non colla *conoscenza*. ... Noi non abbiamo più detto col Baudelaire: „Je hais le mouvement qui déplace les lignes...“ ma ripetiamo col Viélé-Griffin: „Notre art n'est pas un Art des lignes et de sphères...“; l'Arte nostra in fatti si avvolgeva e si svolgeva dal movimento che non si arresta mai... l'arte nostra seguiva l'elisse universale, la produceva... l'unica sigla a cui pretendevamo graficamente, era la *curva*, la linea della Natura e della Bellezza... Perché la Retta è una astrazione geometrica, non esistente per sè, bisogna immaginarla, ed è il trionfo del sillogismo, della metafisica, della pura intelligenza d'astrazione. — Per noi dunque la Curva; quella del Vinci, della quale, egli dice, si caratterizza l'opera vivente; l'ondulata e la serpentina; quella prodotta dalla striscia di fuoco del bolide, se precipita tra li spazî intraplanetari nelle oscurità della notte; la misteriosa ed invisibile traiettoria mortale de' proiettili ronzanti; ... Ciascun essere serpenta ed ondoleggia a suo modo, nell'aspetto esterno e nella coscienza: l'arte lo riflette così: sintetizza gli movimenti in una astrusa e novissima linea vibrante, a cerchi, a nodi, ad elissi, a spezzate, concentrica rapidissima; per cui il risultato schematico è una bizzarra figura confusa e continuativa, non mai prima veduta; d'onde sono indicati l'ente, il suo ufficio, le sue trasformazioni esteriorizzate più tosto che dalla volontà stilizzatrice ed in ordine logico statico (anatomia necroscopia) dal semplice manifestarsi di un continuato vivere progressivo“.²⁸

Ebenso dürfte es Marinetti gewesen sein, der die jungen Maler mit der Philosophie Bergsons und den Arbeiten seines Freundes Émile Bernard über Cézanne bekannt machte. Carrà hat mit seiner Behauptung, Marinetti habe damals nicht mehr als jeder gebildete junge Mann seiner Zeit von der Malerei verstanden²⁹, sicher recht, doch der Dichter, der Redaktionssekretär von *La Vogue* und *La Plume* und Mitarbeiter der *Revue Blanche* gewesen war, kannte zweifellos die modernen Kunstrichtungen besser als seine neuen, doch noch sehr provinziellen Freunde. Marinetti war besonders dem Kreis um Émile Bernard und Maurice Denis verbunden, und es ist wohl kein Zufall, dass die ultramodern sein wollenden Maler nicht bei Picasso und Braque, sondern bei den Symbolisten ansetzten.

²⁸ Gian Pietro Lucini, *Il Verso Libero* „Proposta“, Mailand 1908, pp. 272-274.

²⁹ Carrà, op. cit. p. 132.

Die starke Bindung an die futuristische Bewegung und die von Marinetti geforderte Hintanstellung persönlicher Belange zugunsten der „Idee“ mag sich später oft hemmend für die Maler ausgewirkt haben. Zunächst aber war bei Zusammenarbeit mit dem international bekannten Dichter und die Einbeziehung in den Propagandaapparat des Futurismus ein eindeutiger Vorteil. Musste Boccioni 1908/9 noch froh sein, für die *Illustrazione Italiana* aktuelle Ereignisse wie ein Grubenunglück in Westfalen zu illustrieren³⁰, so konnte er bereits im Dezember 1910 einem Journalisten auf die Frage, ob er Aufträge annehme, antworten: „Io lavoro, pitturo: faccio quadri per me, per il mio piacere, per l'espressione del mio pensiero, li impongo come sono. Solo i deboli si lasciano trascinare. Io sono Boccioni: chi vuole roba mia deve prenderla com'è, come io l'ho pensata e portata a compimento“.³¹ Marinetti hat die Maler weder ausgehalten, wie die Gegner böswillig behaupteten, er hat auch niemanden zum Kauf ihrer Bilder zwingen können. Aber er hat ihnen Reisen und die direkte Begegnung mit der europäischen Avantgarde ermöglicht und ihre Namen, noch vor ihren Werken, international bekannt gemacht.

Es wäre zwar falsch, eine sklavische Abhängigkeit der Maler vom literarischen Futurismus postulieren zu wollen, doch verschliesst man sich den Zugang zur Frühphase der futuristischen Malerei, wenn man sie unabhängig von den Werken und Ideen der Dichter betrachtet. Es soll hier auch keineswegs bestritten werden, dass die jungen Künstler auch schon vor ihrem Anschluss an den Futurismus nach neuen Wegen gesucht haben³², aber erst Marinetti wies ihre Bestrebungen in eine bestimmte Richtung.

Der Einfluss der Dichter und im besonderen der Marinettis auf die entstehende futuristische Malerei lässt sich aber sehr viel konkreter fassen. Er zeigt sich zuerst in der Wahl der Bildthemen. Die Forderung des Malermanifestes, dass sich die Kunst an den „tangibili miracoli della vita contemporanea, alla ferrea rete di velocità che avvolge la Terra, ai transatlantici, alle

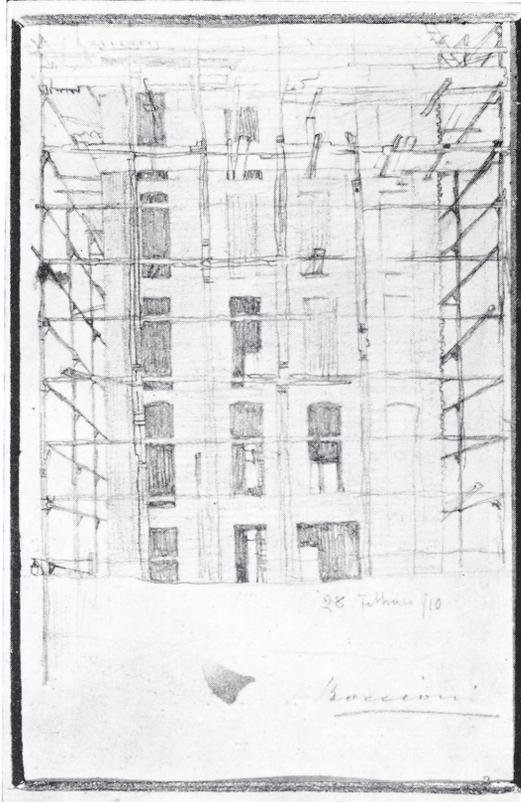


6 Romolo Romani, F. T. Marinetti.
Aus *Poesia* IV, 6 (1908).

³⁰ Abbildung bei Joshua C. Taylor, *The Graphic Work of Umberto Boccioni*. New York 1961, N. 53.

³¹ Attilio Tegliò: Umberto Boccioni. In *Il Panaro* (Modena) 19.3.1911. Der in einer Nachschrift zu diesem Artikel als in Druck befindlich angekündigte Band „Sulla vita e sulle opere di Umberto Boccioni“ ist offenbar nie erschienen. Nach Auskunft von Frau Lelia Tegliò ist auch im Nachlass von A. Tegliò kein derartiges Manuskript vorhanden.

³² Die oft zitierte Tagebuchstelle Boccionis „... Sento che voglio dipingere il nuovo, il frutto del nostro tempo industriale. Sono nauseato di vecchie mura e di vecchi palazzi, di vecchi motivi, di reminiscenze! Voglio aver sott'occhio la vita d'oggi“ (*Archivi* I, p. 225) könnte als Beweis dafür gelten. Es erscheint mir aber fraglich, ob die Eintragung wirklich vom 14.3.1907 ist. Sie hat keinerlei Entsprechung in den Werken Boccionis dieser und der folgenden Zeit (so sind z. B. in der „Beata Solitudo“ von 1908 Eisenbahnen und Fabriken rein dekorative Elemente), während sie gut in das Jahr 1910 passen würde.



7 Umberto Boccioni, Haus mit Baugerüst (1910).
Mailand, Slg. Vitali.

Dreadnought, ai voli meravigliosi che solcano i cieli, alle audacie tenebrose dei navigatori subacquei, alla lotta spasmodica per la conquista dell'ignoto“ inspirieren müsse, ist nur eine Paraphrase des 11. Punktes des Gründungsmanifestes. An die Stelle der Landschaftsmalerei und Aktdarstellungen sollten „la frenetica attività delle grandi capitali, la psicologia nuovissima del nottambulismo, le figure febbrili del *viveur*, le *cocotte*, le *apache* e l'alcoolizzato“ treten. „Nel Quattrocento“, erklärten die Maler, „prosperarono i pittori mistici perchè allora il mondo era credente. Oggi l'idea religiosa è sorpassata. Oggi l'idea è l'automobile di cento cavallimotore, l'aeroplano, il pallone dirigibile, la violenza e la sensibilità eccessiva e spasmodica“.³³

In Ausführung dieses Programmes entstanden die Massenszenen „Rissa in Galleria“, „La Retata“ (Boccioni), „Il Funerale dell'anarchico Galli“ (Carrà), „La Rivolta“ (Russolo), die Bilder von Halbweltedamen und Prostituierten „Idolo Moderno“, „La Risata“ (Boccioni), „Nuove Sacerdotesse“ (Carrà), von Bahnhöfen und Eisenbahnen „La Stazione di Milano“ (Carrà), „Il Treno in corsa“ (Russolo).

Über diese thematischen Anregungen hinaus haben die Maler aber aus Marinettis Gründungsmanifest drei entscheidende Ansatzpunkte übernommen: den Kult der Geschwindigkeit (noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità), die Aufhebung der Kategorien Zeit und Raum (Il Tempo e lo Spazio morirono ieri) und den Sieg der Intuition über die Logik (Il fiuto, il fiuto solo, basta alle belve!).

Hat die Begeisterung für die Geschwindigkeit in der Literatur oft nur zur Verherrlichung der schnellen modernen Verkehrsmittel geführt, so stellt die Darstellung der Bewegung die Maler vor konkrete Aufgaben. Boccioni hat die Theorie des auf der absoluten und relativen Bewegung beruhenden bildnerischen Dynamismus erst nach 1912 voll entwickelt. Aber bereits im technischen Manifest der Maler wird die Bewegung — trotz der Feststellung, dass ein laufendes Pferd nicht vier, sondern bis zu zwanzig Beinen habe — nicht rein kinetisch, sondern immer nur als Ausdruck eines hinter den Dingen und ihrer augenblicklichen Bewegung stehenden universellen Dynamismus verstanden. „Il gesto per noi, non sarà più un *momento fermato* del dinamismo universale: sarà, decisamente, *la sensazione dinamica* eternata come tale“.

Auch die Aufhebung der Raum-Zeit-Kategorien gewann in der bildenden Kunst eine größere Bedeutung als in der Dichtung, denn sie führte vom Nacheinander zum Nebeneinander. Die Frage, wer zuerst die Simultaneität in die Malerei eingeführt habe, ist früh zu einem

³³ Attilio Tegliò, Pittura e pittori futuristi. In *Il Panaro* (Modena) 1.1.1911. Es handelt sich hierbei um ein Interview vom Dezember 1910 anlässlich der Ausstellung der Famiglia Artistica in Mailand.



8 Umberto Boccioni, *Contro Luce* (1910).

Zankapfel zwischen den italienischen und französischen Malern geworden.³⁴ Unabhängig davon bedeutete die Gleichzeitigkeit den Futuristen etwas völlig anderes als den Kubisten. Simultaneität war für sie nicht das Nebeneinander der verschiedenen Komponenten eines Gegenstandes und die damit gegebene Möglichkeit, gleichzeitig anschaulich zu machen was sonst nur nacheinander wahrnehmbar ist, sondern Gleichzeitigkeit war für die Futuristen die Synthese des Gesehenen und des Gedachten „quello che si ricorda e quello che si vede“, ein Versuch also, die Synthese zwischen dem objektiv der Anschauung Gegebenen und den durch die Sinnesempfindung angeregten subjektiven Gedankenassoziationen zu finden. „Quello che si ricorda“ ist nicht das Ergebnis eines Denkvorganges, sondern eine Gedankenfolge, die jeder logischen Bindung entbehren kann. „Il mondo esteriore non è altro che un eccitante atto a suscitare i tipi che già sono in noi“³⁵, diese „tipi che già sono in noi“ sind aber für die Futuristen keine Ideen a priori im Sinne Kants, sondern rein subjektive Vorstellungen.

³⁴ Zur Kontroverse siehe *Lionello Venturi, Boccioni e Delaunay*. In *Commentari* (Rom) X, 4 ottobre-dicembre 1959, pp. 238-242. *Pär Bergman*, „Modernolatria“ et „Simultaneità“. *Recherches sur deux tendances dans l'avantgarde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*. Uppsala 1962, p. 265 kommt zu dem Schluss, dass das Wort „simultaneità“ erst mit der Futuristen-Ausstellung vom Februar 1912 zu einem Slogan in Paris wird.

³⁵ *Attilio Tegliò*, op. cit.

Die Futuristen haben viel von ihrer Begeisterung für die Ergebnisse der modernen Wissenschaft gesprochen. Es hat sich aber gezeigt, dass ihr naturwissenschaftliches Weltbild noch ganz dem 19. Jahrhundert verhaftet ist.³⁶ Weit mehr als von den Ergebnissen der Physik haben sich die Künstler von den Experimenten der Parapsychologie angezogen gefühlt. Boccioni hat selbst erklärt, dass er mit „Transcendentalismo fisico“ etwas ähnliches wie Charles Richet mit Ideoplastik und Heteroplastik sagen wolle.³⁷ Marinetti hatte, im Anschluss an Bergson, die Intuition als alleinige Voraussetzung der schöpferischen Phantasie gefeiert, die in der Dichtung zu ungewöhnlichen Gedankenassoziationen und Reihung heterogener Bilder führte. Boccioni und Russolo — in sehr viel geringerem Masse Carrà — gingen einen Schritt weiter und gelangten über die Intuition zu mediumistischen Kräften. „La nostra acuita e moltiplicata sensibilità ci fa intuire le oscure manifestazioni dei fenomeni medianici“ heisst es im technischen Manifest, und dem Journalisten Attilio Tegliò erklärten die Futuristen im Dezember 1910: „Vedi, amico, la pittura futurista vive nell'assoluto perchè non ammette controlli coll'idea individuale. Quando un pittore futurista è all'opera è come un „medium“ in trance... Non vede, epperò non riproduce fotograficamente un albero, un uomo, un paesaggio, ma queste cose vede nello stato febbrile della sua mente. Noi non dipingiamo le cose ma il sentimento delle cose“.³⁸ Später führte Boccioni diesen Gedanken weiter aus: „La nostra audacia futurista ha già forzato le porte di un mondo sconosciuto. (...) Per noi il mistero biologico della materializzazione medianica è una *certezza*, una *chiarezza* nell'intuizione del trascendentalismo fisico e degli stati d'animo plastici. Nello stato d'animo plastico la sensazione è la veste materiale dello spirito. E con ciò finalmente l'artista creando non guarda, non osserva, non misura, non pesa; egli *sente*, e le sensazioni che lo avvolgono gli dettano le forme e i colori che susciteranno le emozioni che lo hanno fatto agire plasticamente“.³⁹ Es dürfte sich daher empfehlen, im Zusammenhang mit der futuristischen Malerei die Namen von Einstein, Planck usw. durch die von Richet, Lombroso, Baraduc u. a. zu ersetzen.

* * *

Das Manifest der futuristischen Malerei vom Februar 1910 war in wenigen Tagen, ja wenn man Carràs Bericht wörtlich nehmen will, an einem einzigen Tage entstanden. Auch das technische Manifest der futuristischen Malerei vom 11.4.1910, das für Mitte April belegt ist⁴⁰, ist nur etwa einen Monat nach dem Beitritt der Maler zum Futurismus abgefasst worden. Das erklärt hinreichend, warum auch dieses Manifest keine bis ins einzelne durchdachte Kunsttheorie enthält. Es ist aber erstaunlich, dass in ihm bereits alle entscheidenden Punkte des

³⁶ *Giorgio Castelfranco*, La Pittura Futurista. In „Il Futurismo“, Rom 1959 (Katalog der Ausstellung zur Fünfzigjahrfeier des Futurismus) p. 32: „Questo trascendentalismo fisico, il senso cioè dell'unità dinamica del mondo, è pervenuto a Boccioni dalla fisica del secondo ottocento, dalla fisica delle azioni a distanza: Maxwell, Van der Waals, Faraday, Thomson... Ma penso che tutto ciò sia passato attraverso il diaframma filosofico di Henry Bergson“.

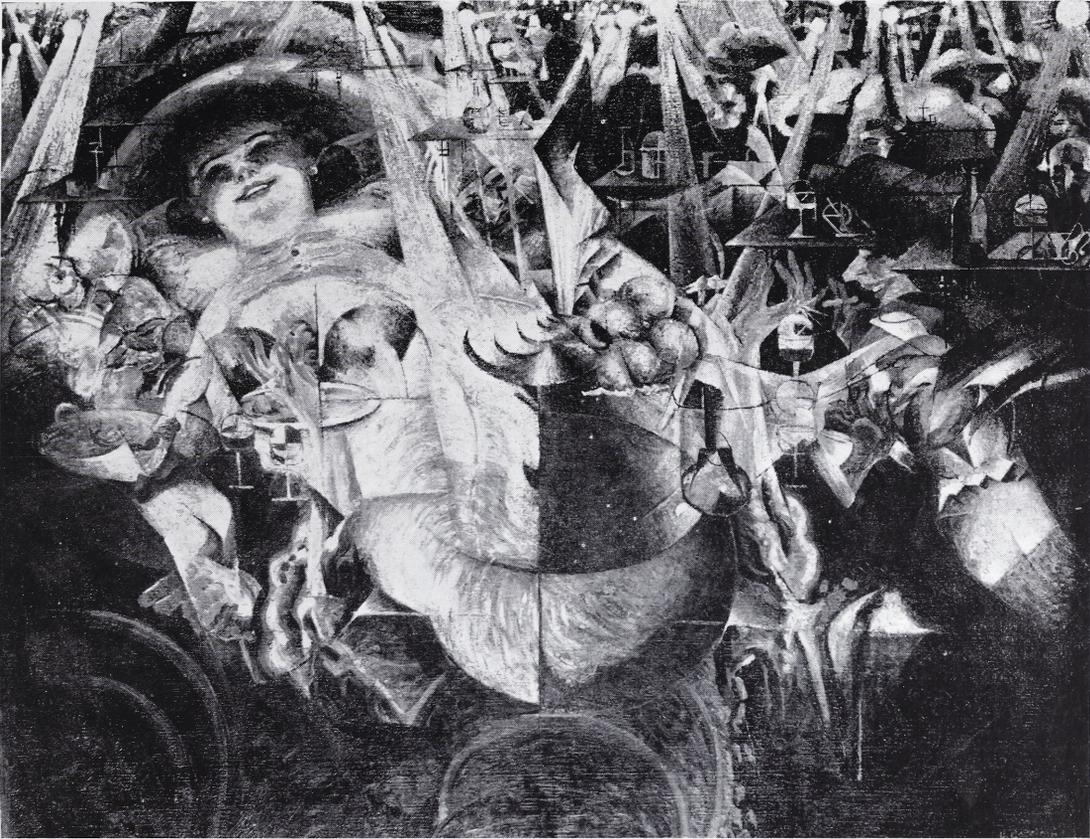
³⁷ *Boccioni*, op. cit. p. 329.

Es sei in diesem Zusammenhang auch auf das Buch von *H. Baraduc*, *L'âme humaine. Ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluidique*. Paris 1896, hingewiesen. Herr Prof. Dr. U. Mideldorf hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass das grosse Interesse am Okkultismus wohl z. T. durch die Experimente bedingt war, die namhafte Ärzte, darunter Lombroso und Richet, um die Jahrhundertwende mit dem neapolitanischen Medium Eusapia Palladino vorgenommen haben. Vgl. dazu *D. H. Rawcliffe*, *Illusions and Delusions of the Supernatural and the Occult*. New York 1959, pp. 320 ss.

³⁸ *A. Tegliò*, op. cit.

³⁹ *Boccioni*, op. cit. p. 329.

⁴⁰ *Vittore Grubicy* erwähnt das technische Manifest als Nachtrag zu seiner Besprechung der Ausstellung der Famiglia Artistica. „Pittori futuristi“. In *Il Secolo* (Mailand) 19.4.1910.



9 Umberto Boccioni, *La Risata* (1911, 2. Fassung). New York, Museum of Modern Art. Gift of Mr. and Mrs. Herbert M. Rothschild.

Dinamismo plastico enthalten sind. Der Theoretiker der Gruppe war Umberto Boccioni. Er hat sein Ideen 1913 in einer Reihe von Aufsätzen in *Lacerba* dargelegt und sie dann in dem 1914 erschienenen Band „Pittura Scultura Futurista“ zusammengefasst und ergänzt. Für die Jahre 1910-1912 liegen ausser den Manifesten nur einige Briefstellen und Interviews vor. Das wichtigste Dokument für die frühfuturistische Kunsttheorie, der Vortrag, den Boccioni am 29. Mai 1911 im Circolo Artistico in der Via Margutta in Rom hielt, ist noch immer verschollen.⁴¹ Wir sind auf ein paar kurze Zeitungsnutzen und die Stellen angewiesen, die Boccioni später selber zitiert hat. Aus ihnen geht hervor, dass Boccioni, der damals an den drei „Stati d'animo“ — Gli addii, Quelli che vanno, Quelli che restano — arbeitete⁴², seine Theorie der Malerei der Gemütszustände vortrug, die er offenbar als Malerei des Unsichtbaren defi-

⁴¹ Marinetti hat den Vortrag am 9.2.1912 in französischer Übersetzung in der Maison des Etudiants in Paris verlesen (vgl. Brief Boccionis an Barbantini vom Februar 1912, *Archivi* II, p. 40). Wie mir Frau Benedetta Marinetti freundlicherweise mitteilte, ist der Text in den Papieren Marinettis nicht auffindbar. Einem Nachsatz im Katalog der Pariser Ausstellung vom Februar 1912 zufolge (*Archivi* I, p. 108) ist das Vorwort ein Resümee des Vortrages vom Mai 1911, doch ist dieses Vorwort nach Boccionis Zeugnis (op. cit. p. 214) im Oktober 1911, also wohl nach der Pariser Reise geschrieben worden.

⁴² *Boccioni*, op. cit. p. 311.



10 Umberto Boccioni, Karikaturzeichnung zur Mostra d'Arte Libera 1911. Boccioni mit „La Risata“, Carrà mit „Le Nuotatrici“ und Russolo mit „La Musica“. Aus *Uno, due... tre* vom 17.6.1911.

nierte.⁴³ „Se Watts disse che dipingeva le idee, il che poi si riduceva e dar forme e colori tradizionali a visioni puramente letterarie e filosofiche, noi rispondiamo che con lo stato d'animo dipingiamo la *sensazione* volendo rimanere di conseguenza nel campo esclusivo della pittura. Infatti dipingendo la *pura sensazione*, noi fermiamo l'idea plastica prima che si localizzi in un senso e si determini con una qualsiasi ripercussione sensoria (musica, poesia, pittura). Risaliamo fino alla sensazione prima, universale che il nostro spirito già percepisce per la sintesi acutissima di tutti i sensi in uno *unico universale* che ci farà ritornare attraverso la nostra millenaria complessità alla semplicità primordiale. Noi vogliamo cioè che il soggetto si identifichi con l'oggetto. Insomma si sono invertiti i termini: mentre gli antichi concepivano l'astratto e davano il concreto (architettura edilizia, corpo umano), noi, attraverso l'analisi, concepiamo il concreto e diamo l'astratto (stato d'animo plastico). ... Noi entriamo con lo stato d'animo in una nuova e sconfinata concezione. Per essa l'individualità dell'artista scompare non già per umiltà o terrore, ma perchè il suo spirito s'identifica con la realtà per mostrarsi in un tutto, attraverso pure forme e puri colori divenuti simboli del dinamismo universale“.⁴⁴ Diese Malerei der Gemütszustände, deren Ziel es ist, den Gegenstand als Empfindung (l'oggetto come sensation) zu geben, stellte aber auch das Bild im konventionellen Sinn in Frage: „Verrà un tempo in cui il quadro non basterà più. La sua immobilità sarà un anacronismo col

⁴³ Edmondo Corradi, La conferenza del pittore Boccioni. In *La Vita* (Rom) vom 30.5.1911.

⁴⁴ Boccioni, op. cit. pp. 312-314. Siehe auch p. 317.



11 Luigi Russolo, I Capelli di Tina (1910-11). Aufnahme von 1912.

movimento vertiginoso della vita umana. L'occhio dell'uomo percepirà i colori come sentimenti in sè: i colori moltiplicati non avranno bisogno di forme per essere compresi, e le opere pittoresche saranno emanazioni luminose, gas colorati ecc. ecc."⁴⁵

* * *

Wie sahen nun aber die Bilder aus, die nach diesen vorweg formulierten Theorien entstanden?

Das erste nachweislich nach der Begegnung mit Marinetti entstandene Werk eines Futuristen ist die Zeichnung Boccionis eines im Bau befindlichen Hauses, heute in der Sammlung Vitali, Mailand, die das Datum des 28.2.1910 trägt (Abb. 7). Obwohl diese Skizze den von Marinetti formulierten ästhetischen Grundsatz „rien n'est plus beau que l'échafaudage d'une maison en construction“⁴⁶ zu verwirklichen scheint, schliesst sie sich doch ohne Bruch an die Vorstadtbilder der Jahre 1908/9 an, von denen bereits ein zeitgenössischer Kritiker bemerkte, dass Boccioni „non esalta la furia della metropoli che ingrandisce e allarga la sua sfera d'azione, confessa piuttosto la sua aspirazione nostalgica alla libertà dei campi“.⁴⁷

Von den fünf Unterzeichnern des ersten Malermanifestes (11.2.10) waren Boccioni, Russolo, Carrà und Bonzagni zum ersten Mal als Futuristen in der „Mostra di Bianco e Nero“ der Famiglia Artistica, deren Mitglieder sie alle waren, in der Zeit vom 19. 3. bis 3.4.1910 in Mailand vertreten. Romolo Romani hatte seine Unterschrift bereits zurückgezogen.

Boccioni stellte aus: „Nonna“, ein Pastell der Jahre 1904/5, die Zeichnung „Controluce“ (Abb. 8), die 1910 datiert ist und folglich in den ersten zwei Monaten des Jahres entstanden sein muss, und ein „Studio pel ritratto del pittore Russolo“. Es dürfte sich um das heute in der Sammlung Pogliani, Lugano, befindliche Männerbildnis handeln, in dem ich ein Porträt Russolos erkennen zu können glaube.⁴⁸

Carrà war auf dieser Ausstellung mit einigen, nicht näher beschriebenen Zeichnungen vertreten, Russolo stellte Radierungen „I vinti“ und „La chioma“ aus, die Arbeiten der Jahre 1908/9 sind.

Für Bonzagni sind belegt: „Galline“ (= gruppo di cocottes), „Uccelli della notte“ und „Paesaggio moderno“ (= gruppo di locomotive). Die Arbeiten Bonzagnis sind in diesem Zusammenhang lediglich wegen ihrer Sujets interessant, da sich der Künstler noch vor Mitte April von der futuristischen Gruppe trennte und das technische Manifest nicht mitunterzeichnete.

Auch die Kollektivausstellung Boccionis, die im Juli-August 1910 im Palazzo Pesaro in Venedig 42 Werke des Künstlers vereinigte, enthielt noch keine an den futuristischen Theorien inspirierten Bilder. Auf Wunsch des Galeriedirektors Nino Barbantini schickte Boccioni auch seine *letzten*, eben vollendeten Bilder: „Paesaggio grande“ (= Crepuscolo) und „Una maestra di scena“.⁴⁹

Waren die meisten Besucher und Rezensenten der Ausstellung angenehm vom Fehlen futuristischer Extravaganzen berührt, so war der mit der Pariser Avantgarde vertraute Ardengo Soffici bitter enttäuscht: „Umberto Boccioni, l'incendiario, l'anarchico, l'ultramoderno Boccioni, è un saggissimo pittorello, seguace pedestre di Chahine, di Prunier, die Helleu, che so io?, che non rischia nulla, sta nel solco, e dipinge come si faceva nel Belgio trenta o quarant'anni fa!“ schrieb er in *La Voce* vom 3.11.1910.

⁴⁵ In *Il Messaggero* (Rom) 31.5.1911. La Conferenza del pittore Boccioni. Fast identisch *André Arnyvelde*: Une conférence futuriste à la Maison des Etudiants. In *Gil Blas* (Paris) 10.2.1912. Vgl. auch *Boccioni*, op. cit. p. 330.

⁴⁶ *F. T. Marinetti* Le futurisme. Paris 1911, p. 116.

⁴⁷ La Mostra d'estate a Palazzo Pesaro. In *Gazzetta di Venezia* 16.7.1910.

⁴⁸ Abbildung bei *De Grada*, op. cit. Abb. 16, der das Bild 1909 datiert (p. 165).

⁴⁹ Vgl. Brief Boccionis an Barbantini vom 21.6.1910. In *Archivi* II, p. 35.



12 Luigi Russolo, Selbstporträt (1911). Aufnahme von 1912.

Ebenfalls im Juli 1910 wurde in Mailand die Ausstellung der Brera-Akademie eröffnet. Boccioni ist in ihr mit „Tre Donne“ und mit dem „bizarren Porträt einer Futuristin“ vertreten.⁵⁰

Viel Zeit zum Malen hatte die Künstler zunächst nicht, denn die futuristischen Soirées gingen weiter. Am 21.4. waren alle in Neapel, am 1.8. fand ein Abend im Theater La Fenice in Venedig, am 3.8. ein weiterer in Padua statt.⁵¹

Für Boccioni waren die in Venedig mit Nino Barbantini geführten Gespräche von grosser Wichtigkeit. Von Mailand aus schrieb er im August an den Direktor von Cà Pesaro: „Comincio mercoledì un quadro di 2 metri per 3 e altri due poco meno della metà“.⁵² Und im November, wieder an Barbantini: „Io lavoro molto. Ho quasi finito tre lavori. Un quadro di metri 3 × 2 dove ho cercato una gran sintesi del lavoro, della luce e del movimento. È forse un lavoro di transizione e *credo uno degli ultimi!*... Il secondo lavoro è ancora più sintetico e spero che sia veramente il primo della lunga serie che voglio di quadri in cui il colore diventa un sentimento e una musica in sé. Ho delle idee nate in questi ultimi mesi e maturate in questi giorni ma sono di una difficile esposizione per iscritto per un pittore. Si ricorda quelle discussioni al Florian? Sono su quella via“.⁵³

Das erste Bild „Il Lavoro“ ist von Calvesi mit „La Città che sale“ identifiziert worden, das sich heute im Museum of Modern Art in New York befindet.⁵⁴ Die beiden anderen, im Brief erwähnten, halb so grossen Gemälde, dürften „Il Lutto“ und „La Risata“ sein, New York, Coll. M. Schultz und Museum of Modern Art, „La Risata“ jedoch in der 2. Fassung von 1911.

Im Dezember ist „Il Lutto“ fertig, Boccioni stellt das Bild in der für Mitglieder reservierten Ausstellung der Famiglia Artistica vom 20.12. bis zum 31.12.1910 in Mailand aus. Er ist ferner mit einem „Paesaggio“ (vielleicht „Crepuscolo“) und einer „Baruffa“ vertreten, die nach der von Decio Buffoni in *La Perseveranza* vom 21.12.10 gegebenen Beschreibung: „La baruffa è sotto una galleria, presso un caffè; la folla corre, si agita, e con essa si agitano le ombre sotto le lampade ad arco“ wohl nur „Rissa in Galleria“ sein kann. *Il Secolo* vom 27.12. nennt ferner „una figura di donna che, meglio che il ritratto di una persona, pur riboccante di verità e di vita, è il carattere di un tipo“. Von dem Bild heisst es, dieses Kunstwerk, „che oggi potrebbe forse ancora essere rifiutata a un'esposizione, troverà, a suo tempo, posto in una galleria“. Es ist also sicher keines der Porträts Boccionis aus früheren Jahren. Wenn es sich nicht um das bereits im Sommer ausgestellte Frauenbildnis handelt, dürfte „Una maestra di scena“ gemeint sein.⁵⁵

Russolo ist mit „Lampi“ vertreten.

Carrà hat ausgestellt: „Una carrozza che attraversa di sera una piazza bagnata“ (= Notte in Piazza Beccaria) und ein verlorenes, „Nuove Sacerdotesse“ betitelt Bild, von dem eine Karikaturzeichnung in *Monsignor Perelli* (Milano) vom 25.12.10 und die Beschreibung von

⁵⁰ *Corriere della Sera* (Mailand) 24.7.1910. Es wäre zu überlegen, ob es sich hierbei um das Porträt der Slg. Campilli, Rom, handelt, das *M. Drudi Gambillo* und *Teresa Fiori* zu den frühen futuristischen Werken zählen. *Archivi* II, p. 263, N. 205 (mit Abbildung).

⁵¹ Bei der Soirée im Teatro Mercadante in Neapel am 21.4.1910 war auch Vincenzo Gemito anwesend (*Il Pungolo* [Neapel] 21./22.4.1910), der sich sehr zustimmend zu den futuristischen Theorien und Bildern äusserte. Vgl. *F. Mastrigli*, Il pensiero di Vincenzo Gemito sulla concezione pittorica dei futuristi. In *La Vita* (Rom) 24./25.3.1912 und „Futurismo“. In *La Gazzetta teatrale* (Catania) VI, 10/11, 15.6.1911. „Al caro Marinetti un saluto ed un augurio per la sua nobile missione di incoraggiatore e promotore d'un nuovo ideale d'arte in Italia, da un suo amico che ebbe la fortuna di applaudirlo, solo fra una turba, quando in Napoli lanciò il suo nuovo verbo artistico. Vincenzo Gemito“.

⁵² In *Archivi* II, p. 36. Der Brief ist erst nach dem 3. August geschrieben.

⁵³ In *Archivi* II, p. 36 s. Der Brief ist nach dem 3. November 1910 geschrieben, da er die oben zitierte Kritik Sofficis voraussetzt.

⁵⁴ *Maurizio Calvesi*, Primi espositori di Ca' Pesaro. Postilla a Boccioni. In *Arte antica e moderna*. 1958, 4, p. 414.

⁵⁵ Boccioni hatte das Bild der Stadt Venedig geschenkt (*Gazzetta di Venezia* 21.7.1910), es aber zur Ausstellung nach Mailand zurückerbeten. Vgl. Brief an Barbantini vom Dezember 1910. *Archivi* II, p. 37.



13 Carlo Carrà, Der Mailänder Bahnhof (1911). Stuttgart, Staatsgalerie.

Armando Mazza in *Il Nuovo Teatro* von 15.12. einen ungefähren Eindruck vermitteln: „Un gruppo di donne, sciagurate abitatrici di una casa da thè. Sono ricoperte di veli leggeri, di garze impalpabili, così che vediamo le loro carni esauste di piacere illanguidire di una atmosfera d'aria rarefatta; carni sfatte, dorsi incarnati, avvoltoati da una luce malata d'oro vecchio. È tarda ora notturna e le *Nuove Sacerdotesse...* sono in attesa degli ultimi visitatori“.

Die erste grosse Ausstellung futuristischer Malerei wurde am 30. April 1911 im Padiglione Ricordi in Mailand, Viale Vittoria 21, im Rahmen der Prima Esposizione (oder: Mostra d'Arte) Libera eröffnet. Ein Katalog ist nicht bekannt. Nach einem Flugzettel stellten Boccioni, Russolo und Carrà 50 Bilder aus.⁵⁶

⁵⁶ Der Flugzettel ist abgebildet bei *M. Z. Russolo*, op. cit. p. 27.

Für Boccioni sind nachweisbar: „Tre Donne“, „Il Crepuscolo“, „Il Lavoro“ (= La Città che sale), „Il Lutto“, „La Risata“, „La Retata“, „Rissa in Galleria“, „Idolo Moderno“ und „Due teste di contadini“.

„La Risata“ (Abb. 9) wurde am 6.5. von einem Besucher der Ausstellung „sfregiato“.⁵⁷ Da die Untersuchungen des Bildes in New York keine Beschädigung der Leinwand gezeigt haben, nimmt J. Taylor an, Boccioni habe das Bild neu gemalt.⁵⁸ Dies ist möglich, wenn auch „sfregiato“ nur eine Beschmutzung des Bildes bedeuten könnte. Sicher ist aber, dass das heute im Museum of Modern Art in New York befindliche Bild eine Neufassung und nicht mit dem im Mai 1911 in Mailand ausgestellten identisch ist. Auskunft über die erste Fassung geben die Karikaturzeichnung in *Uno, due... tre* (Milano) vom 17.6.1911 (Abb. 10), eine Studien-skizze⁵⁹ und die Beschreibung Nino Barbantinis in *Avvenire d'Italia* (Bologna) vom 19.5.1911: „‘La Risata’ raffigura un gruppo di femmine e di viveurs che conversano molto allegramente intorno a una tavola di caffè, mentre una delle donne, che sono tutte vestite bizzarramente, prorompe in una risata scrosciante e questa si comunica intorno. La scena è vista con acutezza e rappresentata con una pittura di efficacia irresistibile: l'effetto è in gran parte dovuto alla violenza del colore, al ravvicinamento accecante di toni fortissimi e luminosi: nel centro del gruppo, un'enorme piuma gialla sembra un fuoco d'artificio“.

Soffici nennt in seiner Rezension der Ausstellung in *La Voce* vom 22.6.1911 noch „Care puttane“ von Boccioni, ein sonst nirgends nachweisbarer Bildtitel. Es dürfte sich um eine Verwechslung, vielleicht mit Carràs „Nuove Sacerdotesse“, handeln.

Carrà ist auf der Ausstellung vertreten mit: „Il nuoto“ (Le nuotatrici), „Uscita da teatro“, „I Martiri di Belfiore“ und „Funerale Anarchico“ (= I funerali dell'anarchico Galli). Von diesen Bildern fehlt heute dasjenige, das auf der Ausstellung die einstimmige Billigung der Kritik fand: „I Martiri di Belfiore“. Nach den zeitgenössischen Beschreibungen („... cinque figure pendenti, senza vita, dalle forche omicide, in una atmosfera di crepuscolo che si perde in un colore indefinibile“ (*Avanti* 11.6.1911), und auf diesem Bild „appaiono in pieno le forche, nella loro parte superiore e i corpi degli appesi; non altro; e questa visione soffusa di un indicibile alito di poesia, si attenua e si sperde in una nebbia notturna, ottenuta con l'azzurro e il viola, che copre e informa di sé tutto il quadro“ (*Giornale del Mattino*, Bologna, 6.7.1911) zu urteilen, handelt es sich um ein durchaus nicht futuristisches Bild, das jedoch eine Vorstufe von Carràs Stil nach 1920 zu sein scheint.

Das „Funerale Anarchico“, heute ebenfalls im Museum of Modern Art in New York, dürfte 1911 einen glatt roten Himmel gehabt haben, denn keine der Beschreibungen erwähnt die gelb-blauen Übermalungen und die dunklen, fächerförmigen Aureolen im rechten Bildteil. Carrà berichtet in seiner Autobiographie, dass dem Bild ein historisches Ereignis zugrunde liege, die Beerdigung des beim Generalstreik 1904 in Mailand umgekommenen Anarchisten Galli, der er beiwohnte.⁶⁰ Es ist interessant, daneben einen Passus aus Marinettis Vortrag über „Notwendigkeit und Schönheit der Gewalt“ zu stellen, den dieser am 26.6.10 in der Borsa del Lavoro in Neapel und am 31.7.1910 im Salone dell'Arte Moderna in Mailand hielt. „Avevo seguito anch'io, quella nera marea umana, schiumosa di faccie livide, su cui sobbalzava, come un funebre canotto, la bara che i sei portatori curvi rendevano stranamente gambuta.“

⁵⁷ Filippo Quaglio, L'Esposizione d'arte libera. In *L'Avanti* (Rom) 11.6.1911. und *Il Gazzettino* (Venedig) 8.5.1911.

⁵⁸ Joshua C. Taylor, Futurism, New York 1961, p. 41.

⁵⁹ Abgebildet bei Taylor, op. cit. p. 41. Die Karikatur aus *Uno, due... tre* (Abb. 10) zeigt von links nach rechts, im Hintergrund: Boccioni mit „La Risata“, Carrà mit „Le Nuotatrici“, Russolo mit „La Musica“; im Vordergrund den Musiker F. B. Pratella und F. T. Marinetti.

⁶⁰ Carrà, op. cit. pp. 12 ss.



14 Luigi Russolo, Una - tre Teste (1911). Aufnahme von 1912.

Sopra, si gonfiavano delle bandiere rosse col movimento acceso e il respiro di mantici enormi. Fiamme di torcia, come stracci di misera sanguinante...“⁶¹

Für Russolo sind neben einer Reihe von Radierungen belegt: „I Lampi“, „La Via ferrata“ (= Treno in corsa), „La Musica“, „Il Profumo“, „La Chioma“, „L'uomo che muore“, „Nietzsche“.

⁶¹ F. T. Marinetti, Futurismo e Fascismo, Foligno 1924, p. 70. Hier datiert Marinetti den Vorgang ins Jahr 1898 („... in un tramonto color fucina, 12 anni or sono, davanti al Cimitero Monumentale di Milano...“), im Abdruck in *La Giovane Italia* (Mailand) N. 43 vom 10.7.1910, pp. 16-18, heisst es: „alcuni anni or sono, davanti al Cimitero Monumentale di Milano...“ Soweit ich sehen kann, ist beim Generalstreik von 1904 nur der Arzt G. Gadola ums Leben gekommen, während ein Luigi Galli unter den Toten der Unruhen von 1898 ist (*La Perseveranza* [Mailand] 15.5.1898).

Von „La Musica“ ist nur die zweite Fassung von 1912 erhalten. Von der frühen gibt nur die schon erwähnte Karikaturzeichnung (Abb. 10) einen, allerdings sehr vagen Eindruck. Verschollen ist „L'uomo che muore“, zu dessen Rekonstruierung der später von Russolo gemalte „Uomo morente“ nur mit Vorbehalt heranzuziehen ist.⁶² Auch über den Verbleib des Nietzsche-Porträts ist nichts bekannt. Es zeigte: „Una testa del filosofo, sommaria e forte, e daccanto quello che Platone avrebbe chiamato il suo daimonos, il suo genio, che gli parla, lo sospinge, l'incita — e fin qui nulla di non comunamente comprensibile. Ma il Russolo ha complicato questa figurazione dandole la forma di una meteora che attraversa un cielo di fuoco. E questo è il quadro. Un cielo arrossato, e da un lato la meteora che s'avventa e ascende. Il cielo, il moto ascensionale dell'astro umano, le due figure commiste sono rese con vigorosa evidenza di particolari...“ (*Giornale del Mattino*, Bologna, 6.7.1911). Russolo hatte das gleiche Thema — Nietzsche und sein Daimon (oder sein Astralleib?) — schon als Radierung behandelt, ebenso wie es von „La Chioma“ (= I capelli di Tina) zwei Fassungen gibt (Abb. 11), die allerdings fast identisch sind⁶³, was beim Nietzsche-Porträt nicht der Fall gewesen zu sein scheint.

Im Sommer 1911 kam Gino Severini nach Mailand und sah zum ersten Mal die Bilder seiner futuristischen Streitgenossen, die diese für die bereits seit 1910 geplante Ausstellung in Paris vorbereiteten.⁶⁴ Severini, ein Freund Boccionis aus seiner römischen Zeit, der seit 1906 in Paris lebte, hatte das Technische Manifest der futuristischen Malerei vom April 1910 mitunterzeichnet.⁶⁵ Von den Bildern war er enttäuscht. Keiner der drei war seiner Meinung nach „al corrente del movimento pittorico moderno“. Vor allem störte ihn, dass die Futuristen „domandavano al ‚soggetto‘ la maggior parte di novità artistica, mentre da Cézanne in poi, a Parigi, si domandava alla pittura di essere nuova e originale“.⁶⁶ Er überzeugte Boccioni, und beide zusammen Marinetti, von der Notwendigkeit einer Reise nach Paris und zur Zeit des Herbstsalons fuhren die Maler in die französische Hauptstadt. Hier sahen sie die Bilder von Léger, Gleizes, Le Fauconnier, Metzinger, und Severini machte sie mit Raoul Dufy, Braque, Utrillo und Picasso bekannt.⁶⁷

Nach ihrer Rückkehr nach Mailand gingen die Futuristen nun daran, ihre Bilder dem „movimento pittorico moderno“ anzupassen. Auf der Mitgliederausstellung der Famiglia Artistica vom 12.12.1911 bis zum 3.1.1912 in Mailand waren sie mit 11 Bildern vertreten. Identifizierbar sind Boccionis „Risata“, wobei es sich jedoch um die erste Fassung handeln muss (La risata: è tutta lì, in quelle sfacciate gote di vecchia „cocotte“, in quel volto stupido di cameriere, in quelle facce pallide di gentiluomo...)⁶⁸, das „Selbstbildnis“ Russolos (Abb. 12) und von Carrà: „Donna alla finestra“, „Movimento del chiaro di luna“, „Quello che mi ha detto il tram“ und ein Bild, auf dem zu sehen sind „uno spigolo di tavolo, sopra una bottiglia di acqua di selz, un gatto che fugge, dei bicchieri che cadono, delle tazze che si frantumano“.⁶⁹ Ohne Angabe des Autors werden noch „una folla di eleganti e di mondane“, wohl Boccionis „Rissa in Gal-

⁶² Nach Auskunft der Witwe ist das Bild während eines Parisaufenthaltes Russolos (wann?) aus seinem Mailänder Atelier verschwunden.

⁶³ Vgl. *Archivi* II, p. 393, Abb. 13.

⁶⁴ Die geplante Ausstellung wird bereits von *A. Toglio*, op. cit. erwähnt. Nach einem Flugzettel vom Sommer 1911 „Schiaffi, pugni e quadri futuristi“ war die Ausstellung dann auf den 11.11.1911 festgesetzt worden (Ein Exemplar dieses bibliographisch nirgends erfassten, wohl aber von *Vaccari*, op. cit. pp. 252 s. ausgeschrieben Flugzettels befindet sich in der Bibliothek des KIF).

⁶⁵ Auch im *Manifesto dei pittori futuristi* vom Februar 1910 wurden die Unterschriften Romanis und Bonzagnis nachträglich durch die Gino Severinis und Giacomo Ballas ersetzt.

⁶⁶ *Severini*, op. cit. p. 124.

⁶⁷ *Severini*, op. cit. pp. 125 s. und *Carrà*, op. cit. pp. 152 s.

⁶⁸ *Pio De Flaviis*, Quadri „passatisti“ e quadri „futuristi“. L'inaugurazione della „Famiglia artistica“ di Milano. In *Il Piccolo della Sera* (Triest) 15.12.1911.

⁶⁹ Das einzige Bild Carràs, das dieser Beschreibung vielleicht entsprechen könnte, scheint mir „La donna e l'assenzio“ (*Archivi* II, p. 282, Abb. 18) zu sein.

leria“ und ein „scheletro fantastico di sesso incerto“ genannt, eine Beschreibung, die eigentlich nur auf Russolos „L'uomo che muore“ anwendbar ist.

1912 stellten sich die Futuristen der Weltöffentlichkeit. Die Wanderausstellung in der Galerie Bernheim-Jeune in Paris (5.-24.2.1912), in der Sackville Gallery in London (März 1912), in den Räumen des „Sturm“ in der Königin Augusta Strasse 51 in Berlin (12.4.-31.5.1912) und anschliessend in Brüssel vereinigte mit wenigen Ausnahmen die Produktion der ersten eininhalb Jahre futuristischer Malerei.⁷⁰ In Paris stellte erstmalig Gino Severini zusammen mit den Futuristen aus. Seine Bilder verraten jedoch nur in „Souvenirs de voyage“ und „Les voix de ma chambre“ Zugeständnisse an die Malerei der Gemütszustände.⁷¹ Alle übrigen

⁷⁰ Die 1912 ausgestellten Bilder sind:

	Abgebildet:	Standort:
<i>Boccioni</i>		
Gli addii	Archivi II p. 216, N° 239	New York, Coll. N. A. Rockefeller
Quelli che vanno	Archivi II p. 217, N° 240	„ „ „
Quelli che restano	Archivi II p. 217, N° 242	„ „ „
La strada entra nella casa	Archivi II p. 225, N° 288	Hannover, Nieders. Landesgalerie
La risata	Archivi II p. 219, N° 248	New York, Museum of Modern Art
La città che sale (Il Lavoro)	Archivi II p. 211, N° 216	„ „ „
Visioni simultanee	Archivi II p. 224, N° 278	
Idolo Moderno	Archivi II p. 212, N° 217	London, Coll. E. Estorick
Le forze di una strada	Archivi II p. 224, N° 281	Basel, Coll. Hänggi
La retata	Archivi II p. 197, N° 99	New York, Museum of Modern Art
<i>Carrà</i>		
I funerali dell'anarchico Galli	Archivi II p. 279, N° 12	New York, Museum of Modern Art
Ciò che mi ha dato il tram	Archivi II p. 278, N° 7	Mailand, Coll. Bergamini
Ritratto del Poeta Marinetti	Archivi II p. 281, N° 17	Rom, Coll. B. Marinetti (?)
Le nuotatrici	Archivi II p. 277, N° 3	Pittsburgh, Carnegie Institute
Uscita dal teatro	Archivi II p. 277, N° 1	London, Coll. E. Estorick
La donna e l'assenzio	Archivi II p. 282, N° 18	Mailand, Privatbesitz
Sobbalzi di fiacre	Taylor, Futurism, p. 53	Ossinig (N.Y.), Coll. H. und N. Rothschild
Il movimento del chiaro di luna	Carrieri, Il Futurismo, Tf. 52	Mailand, Privatbesitz
La stazione di Milano	Abb. 13	Stuttgart, Staatsgalerie
La strada dei balconi	—	—
Ragazza alla finestra	—	—
<i>Russolo</i>		
La rivolta	Archivi II, p. 301, N° 11	Den Haag, Gemeente Mussem
Treno in corsa	Archivi II, p. 299, N° 2	—
Ricordi di una notte	Taylor, Futurism, p. 45	New York, Coll. B. J. Slifka
I capelli di Tina	Abb. 11	Rom, Galleria La Medusa
Una - tre teste	Abb. 14	—
Autoritratto	Abb. 12	—

Von den Bildern der Jahre 1910-11 wurden in Paris nicht mehr ausgestellt:

<i>Boccioni</i>		
Crepuscolo	Archivi II, p. 194, N° 91	Rom, Coll. Caetani d'Aragona
Una Maestra di scena	Archivi II, p. 189, N° 61	—
Rissa in Galleria	Archivi II, p. 213, N° 226	Mailand, Coll. Jesi
Il Lutto	Archivi II, p. 207, N° 189	New York, Coll. M. Schultz
<i>Carrà</i>		
Notte in Piazza Beccaria	Carrieri, Il Futurismo, Abb. p. 6	Mailand, Privatbesitz
I Martiri di Belfiore	—	—
Nuove Sacerdotesse	—	—
<i>Russolo</i>		
La Musica	Archivi II, n. 300, N° 5	London, Coll. E. Estorick
Il Profumo	Taylor, Futurism, p. 27	Birmingham, Michigan, Coll. H. L. Winston
L'uomo che muore	—	—
Nietzsche-Porträt	—	—

⁷¹ Archivi II, p. 311, N° 3 und p. 312, N° 8.

Werke sind ein Futurismus sui generis und haben ihre Vorbilder und Parallelen in Paris, nicht in Mailand.

Zum ersten Mal ausgestellt werden im Jahre 1912 Boccionis inzwischen vollendete drei „Stati d'animo“: „La strada entra nella casa“, „Visioni simultanee“, „Le forze di una strada“. Carrà zeigt an neuen Bildern: „La stazione di Milano“ (Abb. 13), „Ritratto del Poeta Marinetti“ (in der ersten Fassung), „La strada dei balconi“. Das letztgenannte Bild ist noch immer verschollen.⁷² Russolo hat an neuen Werken „Ricordi di una notte“ und „Una-tre teste“ (Abb. 14) ausgestellt.

Mit der Reise nach Paris im Herbst 1911 und den Ausstellungen des Jahres 1912 endet die Frühstufe der futuristischen Malerei, die durch die Darstellung der Gemütszustände charakterisiert ist. Es beginnt nun die „klassische“ Phase, die bis 1915 reicht und die ihren Ausdruck im bildnerischen Dynamismus findet. In ihr treten die Formprobleme in den Vordergrund. Das Hauptanliegen, den universellen Dynamismus als dynamische Empfindung wiederzugeben, bleibt unverändert bestehen und die Gemütszustände werden in das System einbezogen. Sie ermöglichen es dem Künstler, die sich im Dynamismus manifestierende Weltseele zu erfühlen und nachzugestalten. Sie wurden damit zu einer sensuellen Umdeutung des anagogischen Erkenntnisweges des Mittelalters.

RIASSUNTO

L'autrice riesaminando le fonti, è giunta alla determinazione che il Futurismo, nato ufficialmente con la pubblicazione del Manifesto sul Figaro del 20 febbraio 1909, costituì, per un anno, una corrente esclusivamente letteraria alla quale aderirono soltanto i sostenitori del verso libero già da tempo collaboratori della rassegna internazionale „Poesia“ di Marinetti. Boccioni, Russolo e Carrà che formarono poi il triumvirato della pittura futurista conobbero Marinetti solo nella seconda metà del febbraio dell'anno successivo, dopo la serata futurista al Teatro Lirico di Milano. Il „Manifesto dei pittori futuristi“ datato 11.2.1910 e il „Manifesto tecnico della pittura futurista“ dell'aprile 1910 non sono perciò frutto di una lunga compilazione, ma furono scritti in pochi giorni e in poche settimane. Ciò spiega la mancanza di una teorica dell'arte puntualizzata e l'assenza di quadri futuristi alle prime mostre del 1910. Le opere, ispirate al nuovo movimento, iniziate non prima della primavera del 1910 e nella maggior parte soltanto dopo il 1° agosto 1910 furono esposte per la prima volta alla mostra della Famiglia Artistica di Milano nel dicembre dello stesso anno.

Una teoria pittorica futurista più esplicita fu enunciata per la prima volta da Boccioni in una conferenza a Roma nel Circolo Artistico nel maggio del 1911 e consisteva in una concretizzazione in pittura degli stati d'animo concepiti come espressione simultanea di „quello che si ricorda e quello che si vede“.

Del futurismo letterario già esistente e in modo particolare di Marinetti, i pittori futuristi subirono l'influenza che, oltre ad una tematica ispirata alla vita moderna, si può chiarire con tre dati precisi: il culto della velocità, l'abolizione delle categorie spazio e tempo e l'affermazione della supremazia dell'intuizione sulla logica. L'autrice ha osservato inoltre che i pittori manifestavano non solo un vivo interesse per la scienza moderna, ma soprattutto per i fenomeni medianici e per i risultati della parapsicologia.

La prima fase della pittura futurista si conclude col viaggio dei pittori a Parigi nell'autunno del 1911 e con le mostre del 1912 nelle grandi capitali europee. Per questo periodo l'autrice ha coordinato le notizie sulle mostre apparse sui giornali, potendo così circoscrivere la data di esecuzione delle singole opere.

⁷² Ebenso fehlt noch „Ragazza alla finestra“, das bereits im Dezember 1911 in Mailand ausgestellt war. Die von *Archivi* II, p. 283, N° 19 und p. 294, N° 19 vorgenommene Identifizierung ist irrig. Es handelt sich hier um ein Bild aus dem Jahre 1913 „Simultaneità“. Vgl. *Boccioni*, op. cit., Tafel n. n.



1 Domenico da Vargignana, Basrelief of Moses. Bologna, S. Petronio.

2 Domenico da Varignano, Statue of S. Ambrogio. Bologna, S. Petronio.

MISZELLEN

James H. Beck: A DOCUMENT REGARDING DOMENICO DA VARIGNANA

The relief bust of Moses on the archivolt above the lunette of the main portal of S. Petronio in Bologna (Fig. 1) has been ascribed with confidence to the painter-sculptor Amico Aspertini.¹ In order to correct this erroneous attribution I am publishing herein the text of the payment for this relief, taken from the "Libro Mastro per la Fabbrica", 1505-1511, carta 373^r, located in the archive of that church, and under the date of 21 January 1511:

Domenigo [de Zohane de Jamij da Varignana] sculptor de avere a di xxi de genaro 1511 £ centouna s. diexe de q[ua]trini p[er] la fatura et scultura de la immagine de santo ambroxo la quale e posta sopra la porta grande et p[er] la immagine de uno profeta zoe de Moises la quale e posta per la dita porta insieme con li altri profeti a debito alla fabrica in q[uesto] a carta (...). £ Ci. s. x

¹ *A. Gatti*, La fabbrica di S. Petrono, Bologna 1889, p. 7; and Document 165 dated 27 November, which records a payment of £ 15 s. 15 to Maestro Amico "et hoc pro manufactura unius prophetae pro porto magna". *A. Gatti*, La basilica petroniana, Bologna 1913, p. 184. *I. B. Supino*, L'arte nelle chiese di Bologna, secoli XV-XVI, Bologna, 1938, p. 161. *I. B. Supino*, Le sculture delle porte di San Petronio in Bologna, Florence 1914, pp. 31, 101. *C. Ricci*, "Gli Aspertini", L'arte, 18, 1915, pp. 93, 109.