

## Fillia

Presentazione alla mostra – Galleria La Bussola, Torino – 1966, Galleria Mercurio, Biella - 1966

Le ipoteche collocate dalla storia sul Futurismo, sul *primo* non meno che sul *secondo* - accettiamo per un poco questa distinzione, che poi dovrà essere spostata ben oltre il semplice significato temporale e diventare autentica separazione di finalità, di programmi e di risultati - non erano fatte per rendergli la vita facile, sia sul piano della valutazione critica che sul piano delle simpatie, quando, nell'immediato dopoguerra di liberazione, si presentò in tutta la sua drammatica urgenza l'occasione, e direi la necessità di rivedere le linee autentiche di sviluppo dell'arte italiana contemporanea e la loro incidenza effettiva sulla ricerca di libertà e di verità, alla luce di situazioni di culture di gusto nuovissime: per fare un esempio: la larga udienza internazionale che ormai acquisivano certi aspetti particolari dell'arte della prima metà del secolo.

Interventista, il *primo*, con le parole e con i fatti, dopo gli inizi ostentatamente e violentemente anarchici, vocante, "vociano". Nazionalista il *secondo*, anzi addirittura fascista; coi suoi protagonisti volentieri in orbace, volentieri irrigiditi nel saluto romano, almeno nella loro veste ufficiale, nella quale puntualmente rientravano ogni volta che fosse necessario, ricomponendo i loro atteggiamenti eversivi, contraendo in un cerchio quasi accademico di slanci che pur premevano vivacissimi nella loro azione artistica; volentieri impegolati persino nella burocrazia culturale di Stato e addirittura, attraverso il loro capo riconosciuto, Marinetti, nelle accademie del regime. Sicché poteva verificarsi questo assurdo: che, proprio loro, i futuristi che parlavano in nome dell'avvenire e in nome del mondo intero - e già questo nostro mondo rotondo e tutto esplorato non sembrava più sufficiente alla misura dei loro programmi di intervento umano, sociale, filosofico dunque, oltre che estetico, né ai voli della loro fantasia - facessero figura di pattuglia di retroguardia rispetto ad altri gruppi, che, resi più scaltri dalla fredda lettura delle circostanze, coltivando una piccola aria di fronda politica ed intonando polemiche interne adatte al clima provinciale della cultura italiana di sempre, contrabbandavano, come pericolosi ed audaci prodotti d'importazione proibita, i profumi di una lieve poetica intimista e sciorinavano al nostro sole i panni frettolosamente risciacquati nell'Arno dell'Europa che si chiama Senna, o magari soltanto nei suoi modesti affluenti.

C'era insomma quanto bastava, e ne sopravanzava anche, perché la ricerca dei lineamenti delle avanguardie europee, attuata nel dopoguerra, concordemente, almeno sino al momento in cui ci fu nella cultura italiana la rottura aperta fra Astrazione e Realismo, considerasse epurati, o da epurare, il Futurismo primo e secondo; d'istinto più ancora che per le risultanze di un approfondito controllo filologico.

Non è qui il caso di dire quale danno abbia portato, non tanto alla cultura - giacché la cultura prima o poi ritorna sui suoi passi, rivede i suoi itinerari, percorre di necessità le strade che prima ha trascurato - quanto al prestigio dell'arte italiana, l'atteggiamento di diffidenza, di rifiuto anzi, opposto dell'immediato dopoguerra alla comprensione della vitalità continuativa, autentica, che batteva in certe espressioni dell'arte, sotto la scorza delle apparenze talora sgradevoli. Non è stata, del resto, una questione soltanto italiana; anche se qui da noi ha assunto aspetti di vero e proprio autolesionismo. Si pensi al blocco posto, in campo internazionale, al Surrealismo e, per controprova, alle tragicomiche conversioni di una buona parte della critica italiana.

Poi, si sa arrivarono, sopraggiunsero gli americani ed insieme con molte cose ovvie ne scoprirono altre, che ovvio non erano per niente. Scoprirono qui, per esempio, l'Espressionismo tedesco, la Secessione. Scoprirono che l'Italia, paese di miserevoli migranti e di sciucià, era anche il paese di Boccioni; con il risultato che è ormai impossibile ricostruire l'attività del protagonista maggiore del Futurismo storico, senza ricorrere massicciamente ai prestiti di collezioni e di musei americani, e che una sua opera, una di quelle che riguardavamo distrattamente soltanto quindici anni fa, a trovarla, bisognerebbe pagarla a peso d'oro.



Fillia – Il saldatore della velocità - 1926

Ho già accennato al fatto che deve essere altrimenti approfondita la distinzione che le parole *primo* e *secondo futurismo* pongono in termini semplicemente temporali; lasciando cioè aperta la porta all'idea della continuità spirituale e tecnica tra i due tempi, suggerendo anzi la ricostruzione storica del gruppo, oltre il ponte distrutto dagli anni di guerra, e dalla morte di Boccioni, dal tradimento di Balla, Carrà, Severini, Soffici, Sironi, travolti dall'ondata del ritorno all'ordine umanistico, alla tradizione, alla salute spirituale, dall'abbandono di molti altri, ritirati in una loro casta provincia, con l'eccezione di Prampolini, che appunto assicurerà da solo una continuità attiva e il passaggio delle consegne tra *primo* e *secondo* e l'avallo di un'autentica personalità di maestro. Deve essere approfondita; proprio nel senso accennato da quanti hanno risollevato una decina d'anni fa questo problema, con mostra, proprio di Fillia, organizzata da Luciano Pistoì nelle sale della Galleria Mastarone in via Stampatori e poi con i ripetuti interventi di Enrico Crispolti, Maura Drudi Gambillo, Giuseppe Marchiori, Guido Ballo, Albino Galvano che insieme con Crispolti ha curato la mostra del Secondo Futurismo torinese alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, e che ancora di recente ha ripreso l'argomento sul catalogo di una mostra di Ugo Pozzo; uno dei fondatori, insieme con Fillia, del gruppo futurista di Torino.

La continuità storica si permeava infatti sulla persona e sull'attività come sempre agitaria di Marinetti, al quale si possono forse addebitare per intero gli aspetti sgradevoli del secondo Futurismo; la mania dei manifesti, per esempio, dei programmi; gli impegni politicizzati; i ricatti culturali. Si può parlar male finché si vuole di Marinetti, ma può darsi che una sua poesia, quella che ha un titolo onomatopoeico a somiglianza dei *collages* interventisti di Carrà, in cui descrive il volo su Adrianopoli ritorni presto a trovar grazia, per intercessione magari dei "nuovissimi" dell'avanguardia d'oggi; ma, soprattutto, come ho avuto di recente occasione di scrivere, non si può non riconoscergli il merito di aver portato nel cuore degli anni Venti, risuscitando la formula del Futurismo, un desiderio, anzi un bisogno di avanguardia e quindi di aver favorito un dialogo realizzato a livello dei cieli più accaldati, del quale le opere del secondo Futurismo sono, a quel tempo, in Italia la sola, grande, appassionata testimonianza.

Questo dialogo intrecciato a livello internazionale, che prende in contropiede il conformismo nazionalistico della cultura ufficiale del tempo, è l'aspetto più eccitante del secondo tempo del Futurismo e ne fa una cosa sostanzialmente diversa dal Futurismo; diversa anche perché il tempo

non ha soltanto una dimensione temporale, di un “dopo” rispetto ad un “prima” e perché mostra largamente superati in progresso i semplici enunciati dei manifesti di prima della grande guerra: dinamismo, simultaneità, compenetrazione delle forze; parole, che possono ancora comparire nei titoli delle opere, ma sono, allora come un patetico omaggio della memoria alle ombre degli antenati. Gli artisti che fan parte dei gruppi del secondo Futurismo, per usare questo termine nel suo valore divenuto ormai emblematico, si muovono infatti su un terreno ben diverso da quello dei loro padri. È il terreno profondamente lavorato dal cubismo di Picasso, Braque, Juan Gris; dal futurismo di Boccioni; dal lirismo astratto di Kandinskij e prima ancora da quello di Kupka che sorge come un fiore naturale direttamente sul tronco dell'Art Nouveau; dal costruttivismo di Van Doesburg, di Mondrian, di Malevich, di Tatlin e, nei suoi limiti estremi, dal Surrealismo anche, che gli viene incontro, quasi cavallo di ritorno dell'esplorazione di cieli e di spazi ignoti.

Ma è il futurismo di questo dialogo che meglio caratterizza la novità e l'autonomia del Futurismo e ne colloca i raggiungimenti - in modo che sarebbe coerentemente visibile se si realizzasse la sola mostra che avrebbe ancora la pena di fare, qui almeno: la mostra del millesimo 1930 - allo stesso livello dei migliori traguardi dell'epoca. Le tesi dei manifesti lanciati dal 1910 al 1914 potrebbero apparire come affermazioni vuote e retoriche, se distaccate dalla prepotente aggressiva ansia e vitalità, tutta proiettata in avanti, in un'azione che sembra spirituale e muscolare insieme, nel cui contesto a volte assai meglio che nelle opere realizzate, esse toccano il grado eroico, cioè quella capacità di trasformarsi in linguaggio plasticamente individuato e di definire una moralità non mortificata. Gli artisti del secondo Futurismo muovono invece proprio dalla convinzione che l'opera dell'arte, anzi l'arte stessa in sé, significa il dominio tecnicamente perfetto di un linguaggio: di un linguaggio che una volta riconosciuto, costituito, sperimentato, interessa tutto l'ambiente e tutte le forme, quelle programmatiche e quelle espressive, della vita e dell'uomo. Gli interventi, nel campo della grafica, della pubblicità, della progettazione industriale, dell'architettura, dell'urbanistica, attuati dal secondo Futurismo con pederterria quasi ossessiva, con tenacia profetica, sono stati i fenomeni appariscenti dell'intuizione chiarissima che il pensiero estetico investe tutti i settori dell'attività umana; che i suoi “programmi” costituiscono la spinta necessaria per coinvolgerli attraverso l'applicazione di un metodo, anche se poi, dilatando quasi meccanicamente i cerchi, essi finiscono con toccare zone che in qualche modo li svuotano di interesse, scivolando verso l'utopia dell'arte sacra futurista, per esempio; o verso le cucine del “Santopalato”.

Questa consapevolezza che in arte il linguaggio è il principio, è espressione, è stile, è programma, non è il solo elemento di carattere europeo introdotto dal secondo Futurismo della cultura artistica italiana degli anni Venti, e sospinto fin verso la metà degli anni Trenta, quando, con la scomparsa di Fillia, il movimento, non solo quello torinese, sembra perdere ogni energia. Qualcosa cambia profondamente, sostanzialmente in un campo che pure era stato quasi mitizzato dai primi futuristi quello delle macchine, e della loro influenza così determinante nella vita dell'individuo e della collettività. La macchina degli anni Venti non è più la macchina degli anni Dieci e di prima della guerra, quando la mitizzazione strumentale e psicologica profetizzata senza alcuna ironia dai futuristi rappresentava l'altra faccia della luna; il momento vitalistico, energetico che si contrapponeva al momento reazionario di quanti ancora vedevano nelle macchine uno strumento del diavolo e con la voce di Leon Bloy invocavano su di esse la scomunica della Chiesa.

Si dice che i tassi di Parigi hanno vinto la battaglia della Marna, che i “18 BL” hanno vinto la battaglia del Piave. Oltre il limite della prima guerra mondiale la macchina non è il lucido mostro che parla il linguaggio della velocità e fornisce un esempio quasi tangibile dei mutamenti di relazione tra il tempo lo spazio, ma è la macchina-strumento, la macchina-braccio. Gli artisti del secondo Futurismo vivono in un ambiente che è già dominato dalla macchina, e Fillia in Torino, che già è una città indissociabile dall'idea stessa di macchina. La macchina dunque fa parte del loro linguaggio, è stile, espressione, programma. Per questo hanno potuto viverne dall'interno i problemi, meglio di chiunque altro a quel tempo; meglio degli stessi sperimentatori e teorici della Bauhaus, che li riducevano a semplici

questioni di coerenza estetica e sociale: ed hanno potuto tradurla in momenti di altissima fantasia, ed attraverso la fantasia preannunciare con la preveggenza dei poeti il suo progresso all'infinito. La macchina degli anni Venti naturalmente è l'aeroplano. Il *Manifesto dell'areopittura* è redatto con le solite ingenuità, ma ciò non impedisce che il secondo futurismo intuisca che l'uomo ha sollevato per sempre i piedi dalla terra, e che questa mutazione di rapporti tra l'uomo la terra il cielo produce modificazioni psicologiche essenziali e si trasforma quindi in un fatto di profonda spiritualità.

Quel che mi tocca, più di ogni altra cosa, quando guardo dipinti di Fillia, è appunto la sua capacità di far intendere in forme plastiche ed emotive la risposta che l'uomo e l'artista danno a questa nuova spiritualità; la sua capacità di prospettarci in modo non equivoco la sua personale risposta, che va lontano più di ogni altra, di molto, giacché quella che più di ogni altra si solleva dal piano elementare della veduta, in cui si specchia soltanto un frammento del mondo "sotto di noi", e raggiunge il piano della visione, e raggiunge, quindi, misteriosamente, ciò che sta "attorno a noi".

Le intuizioni di Fillia circa la struttura delle cose; le relazioni di plastica armonia attorno cui la vita si manifesta come presenza; le dimensioni nuove che le cose assumono nello spazio dove la materia stessa ha valore di concetto e si chiude nei lineamenti di un ideogramma, sono, nella rapida e lancinanti carriera dell'artista, i momenti essenziali - che ne inglobano molti altri particolari: la totemizzazione della carne e del sesso nei suoi teneri nudi; il candore e il calore della vita in uno stato primigenio, un mondo di nuovi giganti buoni - dello sviluppo di un pensiero cosmogonico che investe cioè la struttura dell'universo e quindi è generatore di situazioni e di prospettive inedite. Situazioni e prospettive che soltanto la passione umanissima, l'ispirata fiducia, il talento pittorico non comune di Fillia, hanno potuto sottrarre all'ordine semplice delle intenzioni e delle proposte, per renderle autentiche e toccanti affermazioni di poesia.

**Luigi Carluccio**