

## I fotomontaggi immaginisti di Vinicio Paladini tra pittura, teatro e cinema

---

*Per una lettura contestuale delle immagini paladiniane:  
l'influenza di Umberto Barbaro e del dibattito culturale a Roma*

---

Firmatario del manifesto dell'arte meccanica, oltre che esponente di una frangia minoritaria di comunisti nel movimento marinettiano, Paladini è entrato nella storiografia artistica del futurismo anche come uno dei più rappresentativi autori di fotomontaggi. Dal teatro al cinema, dall'architettura al giornalismo e all'editoria, innumerevoli furono gli ambiti di applicazione del procedimento, che inevitabilmente determinarono risultati molto diversi dal punto di vista tipologico ed espressivo. La varietà di interessi è in parte da ricondursi alla straordinaria versatilità del personaggio, nato in Russia e vissuto in Italia (a parte un periodo negli Stati Uniti), che fu pittore, scenografo, architetto razionalista, autore di *pièce* teatrali e cinematografiche, oltre che critico d'arte, architettura e cinema. La facile tentazione di liquidare la sua produzione sotto l'etichetta dell'eclettismo si scontra, tuttavia, con il valore estetico che Paladini stesso volle conferire al fotomontaggio. Il tentativo nacque nell'ambito del movimento immaginista, sorto tra il 1926 e il 1927, fugace ma significativo incunabolo para-surrealista nella cultura romana dell'epoca, in bilico tra letteratura, teatro, cinema e arti visive. Esso fu possibile grazie al dialogo con il poeta Dino Terra, con il letterato Bonaventura Grassi e soprattutto con Umberto Barbaro, scrittore, regista teatrale e cinematografico, poi storico e critico del cinema, che allora – come Paladini – si faceva interprete appassionato

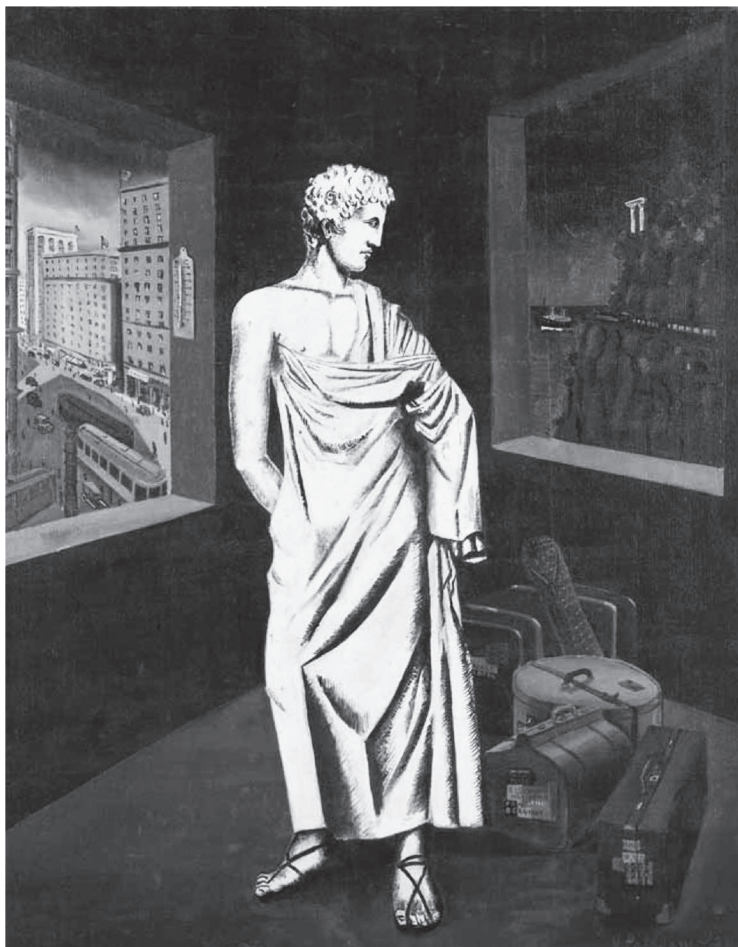
di aspirazioni di rinnovamento culturale e morale nell'Italia del primo lustro dell'era fascista<sup>1</sup>.

La comunicazione tra diverse dimensioni espressive è la chiave di volta dell'estetica del fotomontaggio promossa da Paladini, alla quale contribuirono oltre a Barbaro, che assunse il ruolo di teorico del gruppo, anche altri giovani autori come Libero Solaroli, il più entusiasta esegeta dell'immaginismo. Per precisare il significato attribuito al fotomontaggio, oltre che per avviare una ricostruzione delle sue fonti iconografiche, appare particolarmente proficuo indagare le connessioni tra la dimensione pittorica, quella teatrale e quella cinematografica, verificabili soprattutto mediante l'intenso scambio culturale stabilito con Barbaro.

### DA DE CHIRICO AL FOTOMONTAGGIO

Come noto, l'immaginismo fu una parentesi assai breve nella cultura italiana del tempo a causa dell'insostenibilità di una ricerca estetica che lambiva le dimensioni del sogno e dell'immaginazione di fronte a una realtà politica con ben altra determinazione avviata verso un regime totalitario<sup>2</sup>. Il movimento segnò l'ultimo approdo di un tentativo di saldatura anarco-comunista tra avanguardie intellettuali e azione politica, avviato all'inizio degli anni Venti, che ancora traspare

1. V. Paladini, *La partenza*, 1926.



nei proclami incendiari della *Prima rivelazione dell'immaginario* di Paladini, considerata il manifesto del movimento. La modalità comunicativa tipicamente dada per le sentenze imperative, l'uso del non-sense e le mani indicatrici<sup>3</sup>, fanno appello alla sintesi di tutte le tendenze d'avanguardia: «Futuristi, suprematisti, cubisti, espressionisti, surrealisti, costruttivisti, realisti, avanguardisti, tutti con il movimento immaginista!»<sup>4</sup>. L'inclusione del suprematismo e del costruttivismo è sintomatica di uno sguardo particolarmente attento alla cultura russa e dell'Europa orientale, che caratterizzava, ad esempio, anche il gruppo futurista giuliano di Sofronio Pocarini, o le posizioni del ceco Karel Teige, particolarmente vicino a Paladini per la tendenza para-surrealista che avrebbe contraddistinto di lì a poco il suo «poetismo». Va ricordato, d'altra parte, che questi continuerà a guardare da una distanza ravvicinata e con interesse particolare alla cultura dell'Unione Sovietica,

firmando il primo saggio critico sul suprematismo in Italia: *Arte nella Russia dei Soviets. Il padiglione dell'U.R.S.S. a Venezia* (Roma 1925).

Lasciata alle spalle l'importante esperienza futurista dell'arte meccanica, che lo aveva condotto a firmare con Pannaggi il manifesto del 1922 (modificato l'anno dopo con l'intervento di Prampolini), in quegli anni Paladini evolveva suggestioni deperiane in una direzione metafisica, non priva talora di sorprendenti aperture suprematiste, visibili ad esempio in *Equilibrismi (Jongleries)*, presentato alla Biennale del 1926. Un chiaro debito con il padre della metafisica è evidente in alcuni bozzetti di scena di quegli anni, oltre che in molte opere grafiche e pittoriche coeve, come *Il giocatore di tennis*, riprodotto nella seconda pagina della rivista «La ruota dentata», o *La partenza* (fig. 1), presentato nell'autunno del 1926 alla International Exhibition of Modern Art, organizzata a Brooklyn dalla Société Anonyme di Katherine

Dreier. La veduta urbana catapultata in un interno – retaggio boccioniano, come del resto anche il titolo – è qui trasposta in un luogo epifanico, dove la polifonia urbana di San Francisco (a sinistra) e il passato mitico dechirichiano (a destra) sono montati insieme in un'anomala convivenza di realtà e immaginazione, dal sapore decisamente metafisico<sup>5</sup>. È questa la strada intrapresa dall'artista per 'raffreddare' i bollori futuristi nella direzione di un'arte di contenuto, dove l'accostamento di tempi e luoghi diversi è giustificato da esigenze in senso lato narrative. Significativamente, Paladini legge de Chirico con gli occhi di un militante d'avanguardia, individuando nella frammentazione dello spazio e nell'incongruità delle associazioni la chiave di volta per aprire la pittura ai linguaggi della modernità.

Con l'avventura immaginista il montaggio dechirichiano si apre alla fotografia, presumibilmente grazie al rapporto con Pannaggi, che aveva mediato pochi mesi prima la sua partecipazione alla mostra della Dreier, dichiarata ammiratrice

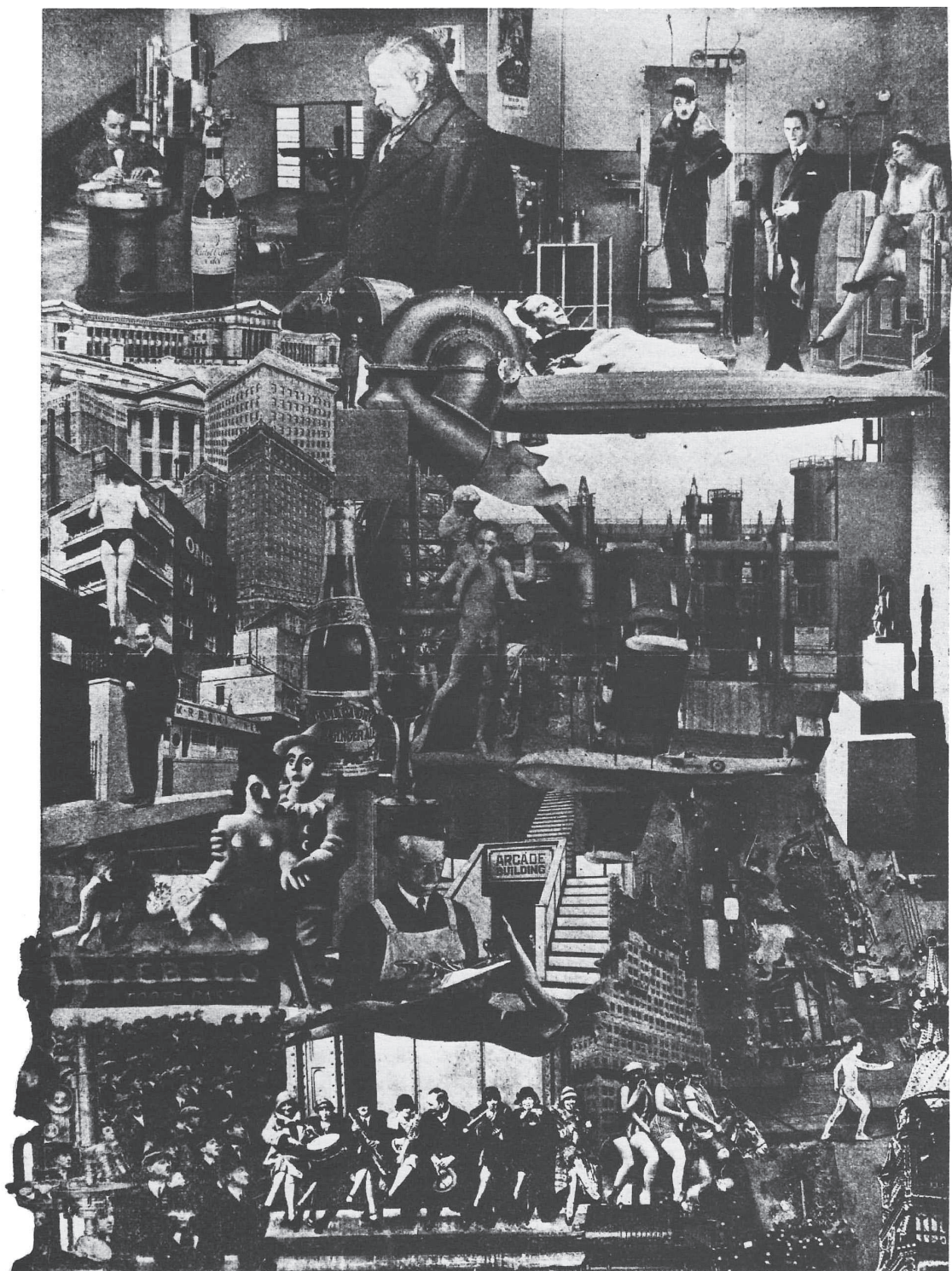
dell'artista marchigiano<sup>6</sup>. Nel catalogo americano, accanto a *La partenza* è riprodotto un autoritratto di Paladini in costume russo, che per la legnosità del saluto rituale, il non perfetto incastro tra testa e corpo e l'ironia dell'espressione ha tutta l'aria di essere un fotomontaggio, forse il suo primo pubblicato (fig. 2). Nello stesso autunno Pannaggi aveva decisamente incrementato la sua produzione di fotomontaggi e fotocollaggi postali a seguito dell'incontro con l'attrice Alice Wenglor, con la quale realizzava il primo *Studio fotografico per un film di architetture meccaniche di Ivo Pannaggi* («L'Impero», 21 dicembre 1926). In sua compagnia l'artista, dopo un primo viaggio a Berlino nell'autunno di quell'anno, si trasferirà nella capitale tedesca tra il 1927 e il 1929, ospitato dalla sorella di Wieland Herzfelde e John Heartfield, tra i principali animatori del fotomontaggio dada<sup>7</sup>.

Il *Fotomontage* paladiniano che apre «La ruota dentata» (fig. 3) è stato ripetutamente paragonato a quelli, celebri, di Hannah Höch come *Taglio con il coltello da dolce* o *Panorama Dada* per l'affastellamento irregolare e caotico di foto pubbliche e private, prelevate in buona parte da giornali e riviste d'epoca, secondo un procedimento comune nel dada berlinese<sup>8</sup>. Se nella struttura il debito è difficilmente contestabile, come sembra confermare d'altra parte anche l'origine tedesca del titolo (*Fotomontage* è un francesismo usato in Germania), le fonti iconografiche ci indirizzano altrove. Numerose sono le citazioni cinematografiche, come Charlie Chaplin, omaggiato da Léger e icona di culto negli ambienti artistici d'avanguardia internazionali, in particolare di orientamento dada. Verdone riconosce fra l'altro Ivan Mosjuskine, Heinrich George, Mary Pickford, oltre a un ritratto di Umberto Barbaro<sup>9</sup>. L'approfondimento delle fonti cinematografiche potrebbe condurre a risultati molto interessanti sul piano delle ascendenze culturali; va tenuto presente che riferimenti al mondo del cinema e alle attrici hollywoodiane erano in generale fortemente presenti nella cultura artistica europea degli anni Venti, dal dada berlinese al surrealismo, all'avanguardia ceca, con cui Paladini intratteneva rapporti diretti a partire dalla prima *tourné* futurista del 1921 con Prampolini. Un altro tema dominante di *Fotomontage* è l'architettura, figurata come un incastro alla Paul Citroën di tipologie diversificate: si distinguono edifici razionalisti, grattacieli, una facciata palladiana e uno stabilimento industriale americano. Alla cultura d'oltreoceano è riconducibile anche l'orchestra jazz, mentre un suonatore di cimbalo con bambino sulle spalle, un dipinto scontornato di Arlecchino con figura femminile e una fotografia di una scultura cubista tratta da un'esposi-

2. V. Paladini, *Autoritratto*, da *The International Exhibition of Modern Art arranged by the Société Anonyme for the Brooklyn Museum*, november-december 1926, p. 62.







3. V. Paladini, *Fotomontage*, da «La ruota dentata», 5 febbraio 1927.

zione coeva introducono la sfera dell'arte visiva, ad evidenza ampiamente sottorappresentata rispetto agli altri ambiti citati. La commistione di riferimenti ad arti diverse (cinema, architettura, pittura, scultura, musica), cui tendevano le sperimentazioni immaginiste, sembra trovare la sua ultima giustificazione in una chiave squisitamente autobiografica: i riferimenti al viaggio americano da poco compiuto a seguito dell'esposizione della Dreier, l'architettura razionalista verso cui l'artista si stava allora orientando, gli elementi classici, il mondo del circo (tema costante nella sua poetica), inducono a considerare il *Fotomontage* come una sorta di autobiografia culturale di Paladini.

Il ritratto di Barbaro a sinistra, contrappunto visivo dell'atleta proteso in alto verso i grattacieli, introduce un'altra chiave di lettura: il 21 marzo 1927, poco più di un mese dopo l'uscita del numero unico della rivista «La ruota dentata», manifesto fondatore del movimento immaginista romano, al teatro degli Indipendenti sarebbe andato in scena il dramma immaginista *Inferno*, da lui realizzato insieme a Bonaventura Grassi. Molti sono i temi centrali di *Inferno* che trovano nel *Fotomontage* di Paladini un *analogon* visivo: l'ambientazione in una metropoli moderna, la sospensione a mezz'aria del filosofo, aspirante suicida tramite un infruttuoso salto dal 45° piano e poi costretto, per una sorta di contrappasso, a ripetere il suo volo nelle vesti di acrobata (cui nel fotomontaggio potrebbero alludere l'atleta e il funambolo in basso a destra), il circo come possibilità di riconciliazione con la vita e luogo elettivo della vitalità e del gioco, infine i riferimenti al cinematografo di massa, che animano le discussioni del protagonista di *Inferno*<sup>10</sup>. Alcuni di questi temi, tra l'altro, continueranno ad affiorare nella successiva produzione di Paladini a distanza di diversi anni e trasversalmente nei diversi ambiti espressivi da lui praticati, in un travaso continuo e circolare<sup>11</sup>.

In quanto luogo di convergenza 'simpatica' di tutti gli elementi («scenografia, luci, soggetto poetico, interpretazione»), il teatro rappresentava all'inizio la dimensione privilegiata per realizzare gli intenti filosofici degli immaginisti<sup>12</sup>; lo sperimentalismo del Teatro degli Indipendenti offriva loro, inoltre, una concreta opportunità di riscontro con il pubblico. È lo stesso Barbaro a porre un confronto esplicito tra teatro e fotomontaggio, in *Spirito e forme di un nuovo teatro*: «Le opere teatrali a cui si allude in questo articolo sono, per tecnica, l'equivalente letterario di ciò che nelle arti figurative è il 'fotomontage': una serie di quadri che nel loro succedersi non abbandonano l'esteriore apparenza di realtà che per riconferirla vigorosamente anche nelle più fantastiche e para-

dossali situazioni e negli ambienti più irreali»<sup>13</sup>. Il montaggio è inteso dagli immaginisti come struttura significante trasversale, come articolazione sintattica di visioni diverse, su cui confluisce, oltre naturalmente alle coeve teorie del cinema russo, anche l'eredità di avanguardie come l'espressionismo, il futurismo e il costruttivismo.

#### L'IMMAGINISMO TRA FUTURISMO, DADA E SURREALISMO

Già nel 1923 Paladini aveva configurato la sua esaurita militanza nel movimento marinettiano nei termini di una dialettica evolutiva di diverse tendenze d'avanguardia. In *Arte d'avanguardia e futurismo* (1923) scriveva che: all'«oggettismo (il visibile attraverso la nostra sensibilità)», si era poi contrapposto il «soggettismo (esternazione della nostra sensibilità pura)», che era stato infine superato dal terzo stadio, il «costruttivismo (creazione formale)»<sup>14</sup>. Nel primo stadio inseriva la metafisica, il cubismo e suoi sviluppi fino a l'*Esprit Nouveau*, nel secondo il futurismo e l'espressionismo, mentre il terzo prendeva le mosse dal purismo di Raynal per dispiegarsi nel neoplasticismo olandese e soprattutto nel costruttivismo russo di Tatlin. Sebbene il processo, che evidentemente non era cronologico in senso stretto ma piuttosto concettuale, conducesse a esiti non chiarissimi allo stesso autore, evidente è l'esigenza di un riassorbimento del formalismo dell'avanguardia in un quadro dove le implicazioni sociali e politiche e, più in generale, i contenuti da esprimere appaiono pressanti e prioritari.

In questo quadro si spiega la volontà di Paladini – e, insieme a lui, di Barbaro – di riaggianciarsi da un lato all'espressionismo, con cui intendono soprattutto la direzione impegnata berlese e ancor meglio il teatro brechtiano, e dall'altro al dadaismo e al surrealismo; ovvero a momenti in cui le urgenze espressive o i contenuti da comunicare prevalgono su codici e stili in qualche modo canonizzati. Particolarmente significative risultano le aperture internazionali della cultura romana d'avanguardia che, dopo i fitti scambi intrattenuti in ambito artistico con i dadaisti, già durante la guerra (da Julius Evola a Prampolini), si apriva alle ricerche europee con speciale determinazione nel campo delle arti performative. Tra il 1926 e il 1927 Bragaglia inseriva nel cartellone del teatro degli Indipendenti una serie di titoli di punta della cultura dada-proto surrealista parigina, frutto del suo viaggio in Francia dell'anno prima: il 3 giugno 1926 fu allestito *Re Ubu* di Alfred Jarry, il 18 dicembre *L'Imperatore della Cina*



di Georges Ribemont-Dessaignes, cui seguirà il 27 aprile dell'anno seguente *Le mammelle di Tiresia* di Guillaume Apollinaire, passato alla storia per aver anticipato nel sottotitolo il termine 'surrealismo'. La presentazione del dramma di Ribemont-Dessaignes valse a Bragaglia l'appellativo di dadaista, come traspare anche nel fotomontaggio duchampiano che Paladini dedica al maestro (fig. 4). Tra i commenti scaturiti da questo episodio, degno di menzione è quello di Libero Solaroli, che non solo collocava il dadaismo sotto una luce insolitamente positiva, a differenza della lettura nichilista proposta dal primo esecutore del movimento in Italia, Francesco Flora, ma lo poneva anche in stretta connessione con le coeve sperimentazioni dei suoi amici immaginisti<sup>15</sup>. Solaroli avviava una riflessione sulla funzione storica del movimento, evidenziandone le potenzialità innovative proprio nel segnare un punto di snodo tra protesta e costruzione, tra demolizione del vecchio e accoglimento di germi costruttivisti e surrealisti, in una prospettiva evolutiva e non rinchiusa in «sistemi empirici» o

«metafisici», come a suo avviso stavano facendo invece i surrealisti ex-dadaisti. D'altronde, anche nelle altre recensioni del tempo dada era spesso accostato all'altra avanguardia lanciata in quegli anni agli Indipendenti, cioè l'immaginario<sup>16</sup>.

Mentre il surrealismo era visto allora in Italia con un certo sospetto o irrisione per l'imponenza della cornice gnoseologica e filosofica bretoniana – come mostrano ad esempio i lazzi di ambito bragagliesco tempestivamente prodotti in risposta a uno dei famosi questionari-inchiesta de «La révolution surréaliste» su vita, morte e suicidio<sup>17</sup> –, il gruppo dada appariva senz'altro più familiare, non solo a causa dei concreti contatti interpersonali, ma anche per le tangenze con il futurismo sugli aspetti provocatori e gli sconfinamenti performativi. Un atteggiamento analogo è riscontrabile anche negli immaginisti e non senza paradosso, se pensiamo alla forte componente freudiana presente nei loro propositi e nei soggetti dei loro lavori (un esempio per tutti il dottor Wien del dramma *Labirinto* di Paladini), che lascerebbe ipotizzare in via di principio una maggiore affinità con il movimento bretoniano<sup>18</sup>. Il paradosso può essere in parte spiegato ricordando la militanza politica di Paladini e dei suoi compagni, le cui posizioni, più o meno schierate politicamente ma senz'altro legate da un collante anarchico oltre che comunista, risultavano in un certo senso affini a modalità operative dada, che per essi era sinonimo di impegno creativo nel reale<sup>19</sup>. Inoltre, è verosimile che apparisse loro prioritaria la necessità di prendere le distanze dal realismo magico di Bontempelli, comunemente considerato il nume tutelare non dichiarato di fogli come «L'Interplanetario», animato da Luigi Diemoz e Libero di Libero, su cui Paladini aveva pubblicato alcuni contributi tra cui l'*Estetica del sogno* (15 marzo 1928), importante messa a punto critica dell'onirismo immaginista. Forse proprio per l'esigenza di rivendicare una discontinuità anche politica con lo «spirito nuovo» incarnato da Bontempelli – considerato un universo concluso di temi sospesi in una «moderna fantasia libera e mitologica» (Solaroli), priva di contatti con la dimensione vitalistica e sociale – una manifesta vicinanza al surrealismo avrebbe potuto risultare controproducente. A tale ipostatizzazione gli immaginisti intendevano contrapporre invece una costruzione aperta e progressiva della modernità, dove il linguaggio d'avanguardia, inteso nell'accezione sintetica e trasversale sopra accennata, sarebbe divenuto una sorta di codice operativo per attingere a aspirazioni, desideri, temi e paure della vita dell'uomo contemporaneo, con una valenza,

4. V. Paladini, *Il purgativo del teatro italiano*, da «Quadrivio», 7 ottobre 1924.



dunque, ancora una volta produttiva e antiformalistica<sup>20</sup>.

Per Paladini particolarmente pressante appariva la necessità di una ricaduta sociale dell'azione artistica, come dichiarava in un'inchiesta su «Cinematografo» del 1931: «Superati, dalle esperienze cubiste, futuriste, suprematiste ecc. i problemi puramente formali, sfiorati, attraverso dadaismo, surrealismo i grandi problemi della vita in sé, e quelli di un'altra vita, sin'ora vagamente intuita [...], tutto tende a chiudersi in uno psicologismo che comprende in sé e la natura dei sentimenti e quella misteriosa del subcosciente, non più però come semplici attributi lirici, ma come elementi fondamentali di quel grande complesso nel quale e per il quale viviamo, che è la società con le sue forze e le sue manifestazioni»<sup>21</sup>. L'onirismo surrealista si fonde in Paladini con un altro modello, radicato alle origini della sua militanza artistica, quello degli stati d'animo boccioniani, su cui si basava il tentativo di integrare componenti psicologiche e soggettive in una costruzione formale d'avanguardia. Un lessico di derivazione futurista sembra riconoscibile anche in Barbaro che, in *Un'estetica nuova per un'arte nuova*, oltre a citare espressamente la simultaneità boccioniana, dichiarava che «l'arte non è espressione di sentimenti, ma composizione ritmica di stati d'animo suggestivi di universali valori»<sup>22</sup>. Sulla stessa lunghezza d'onda Solaroli attribuiva alle prime opere teatrali dell'amico una «profonda compenetrazione e orchestrazione degli stati d'animo soggettivi», considerata l'esito di un duplice movimento di rottura e ricomposizione di ritmi astratti<sup>23</sup>.

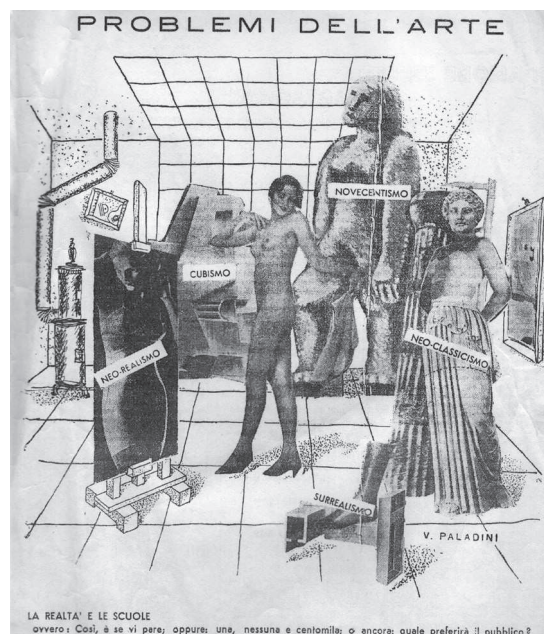
#### IL FOTOMONTAGGIO E LA SINTESI DELLE ARTI: IL MODELLO DEL CINEMATOGRAFO

Nel complesso assestamento delle aspirazioni d'avanguardia nella cornice di un ritorno all'ordine sempre più venato di ipoteche nazionalistiche e tendenze totalitarie, le riflessioni sul cinematografo e sulla sua artisticità offrono una sorta di sottotesto entro cui il fotomontaggio immaginista trova la sua definizione. Una prima testimonianza di ciò, sia pure indiretta, è la definizione che Paladini diede delle ricerche italiane all'indomani della grande mostra *Film und Foto* di Stoccarda del maggio 1929, che vide un confronto internazionale di fotografie e fotomontaggi presentati come l'espressione privilegiata della modernità. In contrasto con la direzione costruttivista intrapresa dall'amico Pannaggi, Paladini definisce i suoi *fotomontages* come «proustiani»<sup>24</sup>. Sebbene il riferimento alla memo-

ria involontaria e alle associazioni inconscie possa essere genericamente ricollegabile alla poetica immaginista, la menzione dello scrittore francese sembra riecheggiare nello specifico un dibattito squisitamente cinematografico. L'autore della *Recherche* compariva sovente in quei mesi sulle riviste italiane per le sue affermazioni contro l'artisticità del cinema che, a causa della base fotografica di partenza, sarebbe stato per lui inevitabilmente condannato a una piatta descrizione della realtà<sup>25</sup>. Contro tale ostracismo si levarono molte voci di intellettuali e critici, tra cui quella di Barbaro, volte a recuperare al cinema quelle componenti di interiorità e liberazione della fantasia ad esso negate. Sotto questo profilo, la citazione paladiniana di Proust sembra ribadire la possibile conciliazione tra immagine fotografica e esplorazione dell'inconscio.

Una posizione analoga stava percorrendo in quegli anni Barbaro, alla ricerca di un realismo integrale che riscattasse la registrazione dell'esistente in una dimensione artistica, sempre strettamente legata all'impegno civile, come emerge dalla dichiarazione vagamente polemica del 1932: «Tra realismo, neo realismo, realismo magico, Proust, Joyce, *Neue Sachlichkeit* e magari surrealismo ci sono relazioni abbastanza strette che preoccupano il colto cineasta»<sup>26</sup>. Dopo la pubblicazione degli *Indifferenti* di Moravia nel 1929, Barbaro era stato tra i primi a introdurre il termine «neo-realismo», che ben altra fortuna avrà poi nel dopoguerra, e a giu-

5. V. Paladini, *Problemi dell'arte*, da «Quadrivio», 7 gennaio 1934.







6. V. Paladini, *Omaggio a dada* (C'è dunque qualcosa che non conosco sotto la maschera sensuale di lei...), da «Quadrivio», 13 maggio 1934.

stificarlo come *trait d'union* tra la letteratura russa dell'Ottocento e la *Neue Sachlichkeit*, dove secondo Gian Piero Brunetta il prefisso «neo» segnalava un'intenzionale contrapposizione al realismo magico «di destra» di Bontempelli<sup>27</sup>. Paladini sembra registrare gli echi di questo dibattito nel fotomontaggio *Problemi dell'arte* («Quadrivio», 7 gennaio 1934, fig. 5), dove all'interno di una stanza dalla prospettiva metafisica si confrontano diverse 'scuole', dichiarate dalle etichette: cubismo, novecentismo, neo-classicismo, surrealismo e neo-realismo. Quest'ultima, collocata in posizione di rilievo, è l'unica che non trova tanto un corrispettivo preciso nel lessico artistico del tempo, quanto piuttosto in quello letterario e cinematografico.

«Neo-realismo» è abbinata a un'immagine fotografica appoggiata su un cavalletto, che ritrae una donna in abbigliamento intimo, dall'illuminazione fortemente contrastata. L'articolo a fianco aiuta a precisare il contesto cui il fotomontaggio sembra riferirsi: si tratta di una drastica stroncatura

dell'«Almanacco letterario» curato da Valentino Bompiani e Cesare Zavattini, che introduceva per la prima volta un corredo di ritratti fotografici degli scrittori selezionati. L'articolista evidenziava le conseguenze di una banalizzazione realistica, chiedendosi retoricamente: «Gli scrittori sono fermamente convinti che il pubblico ormai non può fare a meno di sapere per filo e per segno come sono fatti? Omaggio al cinematografo?». Tra le argomentazioni, non poteva mancare una punta misogina, come quella mossa a Pia da Rimini, rea di essersi fatta fotografare «in costume da bagno, mollemente coricata su un fianco»<sup>28</sup>. Il titolo del fotomontaggio, *La realtà e le scuole, ovvero: Così è se vi pare; oppure: una, nessuna e centomila, o ancora: quale preferirà il pubblico*, sottolinea ulteriormente il carattere ironico del commento paladiniano, comune anche agli altri suoi interventi di carattere giornalistico pubblicati in quegli anni su «L'Italia letteraria» e «L'Impero».

La consapevolezza del significato estetico del fotomontaggio si conferma ancora nella sua tempestiva recensione a *Une semaine de bonté* di Max Ernst (uscito in cinque volumi tra l'aprile e il dicembre del 1934), pubblicata nel gennaio 1935 su «Occidente», la rivista diretta da Ghelardini e animata principalmente da Barbaro, insieme ad altri ex-immaginisti come Paladini e Elio Talarico<sup>29</sup>. Nella stessa rivista alcuni testi ribadivano la parentela con il montaggio cinematografico russo, che d'altronde lo stesso Barbaro aveva contribuito a introdurre in Italia, traducendo tra l'altro nel 1932 *Il soggetto cinematografico* di Pudovkin, con la copertina di Paladini<sup>30</sup>. Particolarmente vicino alle teorie immaginiste appare il contributo di Béla Balázs, *Cinematografo: le forbici poetiche*, secondo il quale il montaggio sarebbe lo strumento in grado di «far apparire sullo schermo una interiore visione alternando il cosciente e il subcosciente», riproducendo «il ritmo originale delle associazioni»<sup>31</sup>.

Il modello cinematografico si riflette anche in alcuni lavori paladiniani più sganciati da finalità comunicative di tipo giornalistico. Nel celebre *Omaggio a Dada* (fig. 6), pubblicato a corredo visivo del romanzo di Riccardo Marchi *La vigilia e la carne* («Quadrivio», 13 maggio 1934), frammenti di poesie di Tzara, un oggetto suprematista e una radiografia di conchiglia, tratta da *Pittura fotografica e film* di Moholy-Nagy, campeggiano attorno al busto riverso di un'attrice, a sua volta parzialmente coperto da un intreccio di corpi nudi. Ancora più espliciti sono i riferimenti alla settima arte in *Freudiana* (fig. 7), pubblicato con la didascalia di «Scena cinematografica di Sogno» («Il Tevere», 11 febbraio 1933), nello sfondo nero, nei fotogrammi di volti deformati dal terrore sulla sinistra, nella



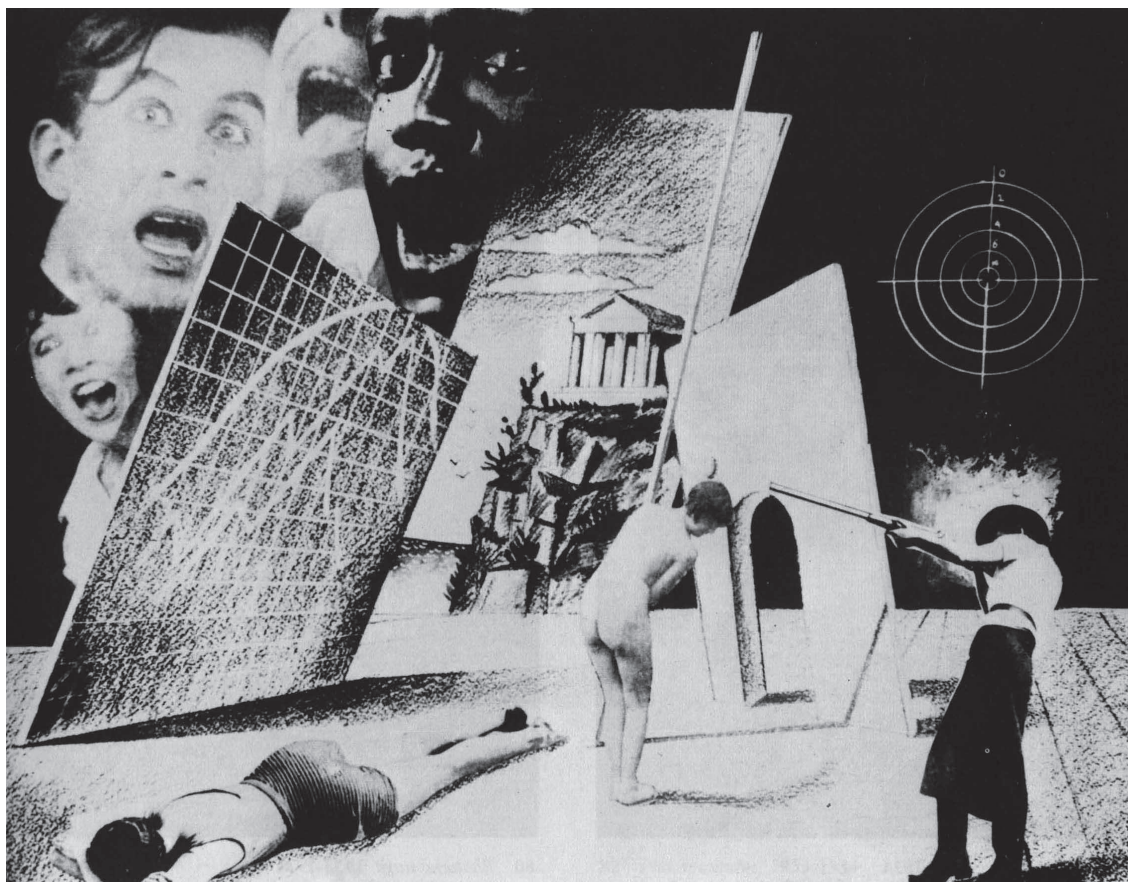
presenza di una donna intenta a sparare e di una riversa a terra, che sembrano tracce di un delitto misterioso. Il genere del *Giallo* sarà d'altra parte oggetto l'anno seguente di un impegnato testo critico di Paladini («Quadrivio», 1 aprile 1934). In questo contesto, dove il poliziesco si trasforma in incubo notturno, si squadernano tre citazioni dechirichiane: un arco scenografico, una lavagna scarabocchiata e un quadro con un tempio classico in riva al mare.

#### DAL MONTAGGIO ALLA CITAZIONE

La componente fantastica e visionaria, esaltata dalla presenza di elementi pittorici e teatrali, era presente anche in un primo progetto di film immaginista di Paladini, di cui conosciamo oggi due bozzetti progettuali, presentati all'Esposizione internazionale di teatro e di cinema di Magdeburgo del 1927, insieme a lavori di Prampolini, Pannaggi e Bragaglia. I due fotomontaggi del *Luna*

*Park traumatico* illustrano le tappe di una trama emblematicamente immaginista: nell'ordinario mondo piccolo borghese di «un povero impiegato qualsiasi» si apre improvvisamente uno squarcio epifanico durante una passeggiata nel Luna Park che lo catapulta in un mondo governato dall'«immaginazione libera metalogica»<sup>32</sup>. In un chiostro medievale, dove si affastellano un tram, due camion, diverse tubature e macchinari, una suora discute con due personaggi altolocati di fronte al protagonista dall'aria interrogativa, mentre una donna nuda osserva la scena e altre due fuoriescono lascivamente da ingranaggi o tubature, sorta di mitologizzazione delle macchine sessuali dei collage dada di Ernst (fig. 8). L'ambientazione si sposta a un certo punto – continua Solaroli – in un «paesaggio rinascimentale di eroi, d'uomini e santi dei quadri del Louvre»: il *San Nicola che resuscita tre fanciulli messi in salamoia* del Polittico Quaratesi di Gentile da Fabriano (custodito oggi ai Musei Vaticani) diventa per Paladini lo scenario di un nuovo, enigmatico episodio (fig. 9). L'incon-

7. V. Paladini, *Freudiana* («Scena cinematografica» di *Sogno*), da «Il Tevere», 11 febbraio 1933.



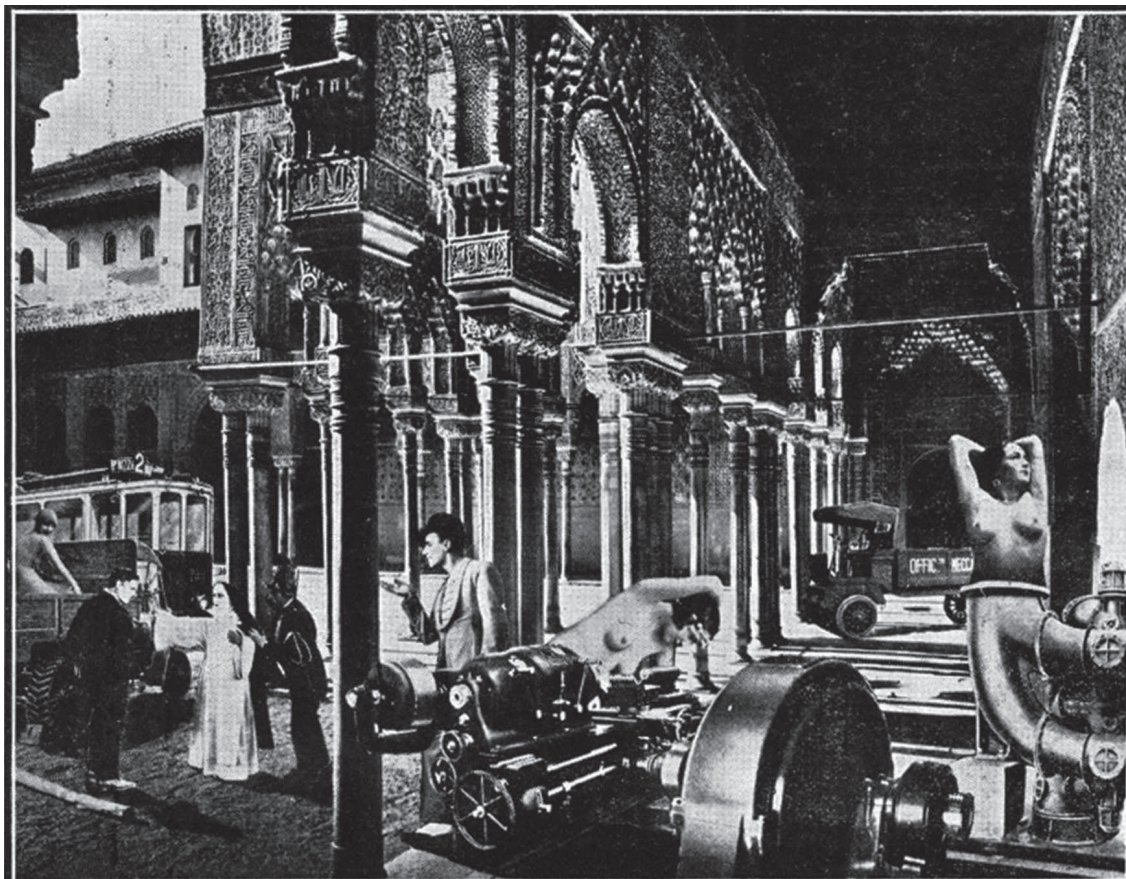
gruenza spazio-temporale derivata dal montaggio di fonti pittoriche e cinematografiche, oltre che l'artificiosità teatrale della seconda scena, confermano la profondità della lezione dechirichiana.

D'altra parte, una certa ispirazione metafisica si respirava negli allestimenti teatrali degli Indipendenti, in particolare nel lavoro di Antonio Fornari, allora collaboratore scenografo di Bragaglia assieme a Virgilio Marchi, nonché molto vicino a Paladini<sup>33</sup>. Fu proprio una sua mostra di tempere da Bragaglia, nell'estate del 1924, a fornire lo spunto per una prima definizione dell'immaginario, ancora inteso nei termini di un'arte irrealistica, onirica, romantica e wildiana<sup>34</sup>. I lavori di Fornari si presentavano allora a Paladini come «strane prospettive, bislacchi paesi, fantastici approdi» dal carattere irrealistico, luoghi dell'immaginazione sospesi tra l'oggettività del referente e l'elementarità del segno grafico, tra realtà naturalistica e finzione teatrale. Assistente di de Chirico a Parigi nel 1926, Fornari fu anche mediatore di un breve tentativo di apprendistato dechirichiano da parte

di Paladini<sup>35</sup>, esperienza che presumibilmente dovette contribuire ad orientarlo verso la citazione di modelli dell'arte del passato.

D'altronde, negli stessi anni d'incubazione dell'immaginario, il poliedrico Paladini era parallelamente impegnato nella realizzazione di nature morte secentiste, come dichiarava in un'intervista del 1926<sup>36</sup>. Secondo la testimonianza di Fornari, su questo versante agì sull'amico un altro modello di peso: la lezione di Roberto Longhi. È questo un ulteriore anello di congiunzione tra Barbaro e Paladini, su cui si può concludere il nostro percorso tra modelli artistici e cinematografici nel fotomontaggio immaginista. Tra il 1922 e il 1923, i due amici avevano frequentato le lezioni serali tenute dal giovane Longhi alla borrominiana Sapienza; l'entusiastica ammirazione di Barbaro lo aveva condotto a prevedere la pubblicazione del corso, dedicato a *Identità teoretica e storica delle arti figurative*, nelle edizioni della Bilancia, da lui dirette. Il progetto non ebbe seguito, ma lì nacque un rapporto di stima e collaborazione professionale, che lascerà

8. V. Paladini, *Luna Park traumatico*, I, da «Cinematografo», 24 luglio 1927.







9. V. Paladini, *Luna Park traumatico*, II, da «Cinematografo», 24 luglio 1927.

tracce importanti lungo l'articolato percorso professionale del critico cinematografico, riscontrabili ad esempio nelle sue appassionate riflessioni sulla pittura del Seicento e su Caravaggio<sup>37</sup>. L'influenza di Longhi sul Paladini artista e critico esula dai confini di questo contributo; a testimonianza però di tale singolare triangolazione val la pena di ricordare un paio di curiosi episodi, recentemente portati all'attenzione della critica<sup>38</sup>. Nel 1947 Barbaro realizzò con Longhi un documentario su Carpaccio: in uno dei fotogrammi finali, che presenta il *Balcone* di Manet come testimonianza dell'eredità del maestro veneto, il pechinese infiocchettato sulla sinistra è insensibilmente sostituito dal cane maltese del *Miracolo della reliquia* di Carpaccio, in una sorta di sfida all'acume visivo dell'osserva-

tore. Il cerchio si chiuderà tre anni dopo, con la presenza di Paladini quale autore del *pastiche* di riproduzioni artistiche pubblicato come indovinello attribuzionistico da Longhi nel primo numero di «Paragone». Il fotomontaggio riemerge, dunque, a distanza come una sorta di *divertissement* o, forse, semplicemente come scherzo autenticamente immaginista di vecchi compagni di strada.

Ilaria Schiaffini  
*Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo,  
Sapienza Università di Roma*

#### NOTE

1. Per un panorama articolato delle partecipazioni immaginiste cfr. U. Carpi, *Bolscevico immaginista. Comunismo e avanguardie artistiche nell'Italia degli anni Venti*, Napoli, 1981 e G. Casetti, *Movimento immaginista a Roma nel V anno del R.F.*, Roma, 1990.

2. Carpi, *Bolscevico immaginista*, cit., e *L'estrema avanguardia del novecento*, Roma, 1985.

3. Sui rapporti con dada cfr. C. Salaris, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Firenze, 1992, p. 98, e G. Lista, *Dal Futurismo all'Immaginismo. Vinicio Paladini*, Parma, 1988, p. 48 e sg.

4. V. Paladini, *Prima rivelazione dell'Immaginismo*,

in «La ruota dentata», I, 1, 5 febbraio 1927, p. 1.

5. *The International Exhibition of Modern Art arranged by the Société Anonyme for the Brooklyn Museum*, november-december 1926, p. 62. Per l'identificazione della veduta di San Francisco vedi l'intervista di Paladini in «L'Impero», 26 novembre 1926. Per una lettura della *Partenza* cfr. P. Baldacci, *Vinicio Paladini 1902-1971. Dipinti, collages, tempere e disegni di un protagonista dell'arte italiana tra le due guerre*, Porro & C., Asta 32, Milano, 5 dicembre 2006.

6. Nella sezione italiana erano presenti anche Severini, de Chirico e Dottori, cfr. *The International Exhibition of Modern Art* cit., pp. 59-63.

7. E. Crispolti, a cura di, *Pannaggi e l'arte meccanica futurista*, catalogo della mostra (Macerata), Milano, 1995, pp. 447 e sg. Cfr. anche L. Solaroli, *Segnalazioni tecniche: Ivo Pannaggi*, in «Cinematografo», 5, 3 aprile 1927.

8. Nel *Fotomontage*, in alto a destra, è stato individuato il manifesto della Erste Internationale Dada Messe di Berlino del 1920, in S. Bignami, *Il fotomontaggio nelle riviste illustrate degli anni Trenta tra ricerche d'avanguardia e cultura visiva di massa*, in R. De Berti e I. Piazzoni, *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, «Quaderni di Acme», Milano 2009, p. 607.

9. M. Verdone, *Umberto Barbaro e l'immaginario*, in «Lunarionuovo», 1988, 48, p. 109.

10. Sull'analisi di *Inferno* cfr. M. Di Giovanna, *Teatro e narrativa di Umberto Barbaro*, Roma, 1992, pp. 28-41; A.C. Alberti, S. Bevere, P. Di Giulio, *Il teatro sperimentale degli indipendenti (1923-1936)*, Roma, 1984, pp. 294-299; Verdone, *ivi*, p. 107.

11. Carpi, *Bolscevico immaginista*, cit., pp. 123-138 e sg.

12. *Il movimento immaginista*, 1926 (volantino), ripr. in Lista, *Dal Futurismo all'Immaginismo*, cit., fig. 22.

13. U. Barbaro, *Spirito e forme di un nuovo teatro*, in «2000», aprile-maggio 1929.

14. V. Paladini, *Arte d'avanguardia e futurismo*, Roma, 1923, p. 3, ripubblicato in M. Verdone, a cura di, *Prosa e critica futurista*, Milano, 1973, pp. 310 e sg.

15. L. Solaroli, *Dadaismo*, in «Il Tevere», 18 dicembre 1926.

16. Alberti, Bevere, Di Giulio, *Il teatro sperimentale*, cit., p. 259.

17. «Index» bull. 89, appendice all'anno IV delle «Cronache d'attualità», novembre-dicembre 1924, p. 14.

18. Lista, *Dal futurismo all'immaginario* cit., p. 43. Sulla differenza rispetto ai surrealisti cfr. Carpi, *Bolscevico immaginista*, cit., pp. 136-137.

19. U. Barbaro, *Capisaldi dell'immaginario*, in «Lo spettacolo d'Italia», 25 dicembre 1927, p. 3.

20. Barbaro, *Spirito e forme di un nuovo teatro*, cit. Il termine «spirito nuovo» fa riferimento alla rivista omonima diretta tra il 1925 e il 1926 da Marcello Galliani, già responsabile con Armando Ghelardini e Alfredo Gaudenzi di «2000». Orientata verso un ritorno all'ordine come codificazione del lavoro delle avanguardie e con un taglio prevalentemente letterario e rivolto ai temi dello spettacolo, fu una sorta d'incunabolo dell'immaginario, a cui parteciparono anche Paladini e Solaroli insieme a Marinetti, Anton Giulio e Alberto Bragaglia, Pannaggi, Gino Galli, Savinio, Sebastiano Arturo Luciani, Nicola Moscardelli e Vincen-

zo Cardarelli. Dal canto suo Barbaro aveva già avviato nel 1923 con la rivista «La Bilancia» una ricognizione aperta della cultura d'avanguardia postbellica (Carpi, *Bolscevico immaginista*, cit., pp. 26-28).

21. Indagini e 'referendum', Paladini, in «Cinematografo», 31 gennaio 1931, pp. 22-23.

22. U. Barbaro, *Un'estetica nuova per un'arte nuova*, in «La ruota dentata», 5 febbraio 1927; Id., *Neorealismo e realismo*, a cura di G.P. Brunetta, Roma 1976, vol. 1, p. 76.

23. L. Solaroli, *Umberto Barbaro. Saggio sull'immaginario*, in «Lo spettacolo d'Italia», 1 aprile 1928.

24. V. Paladini, *Fotomontage*, in «La Fiera Letteraria», 10 novembre 1929.

25. G.P. Brunetta, *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo: 1930-1943*, Padova, 1969, pp. 33-34 e sg.

26. U. Barbaro, pref. a V. Pudovkin, *Il soggetto cinematografico*, Roma, 1932, cit. in Brunetta, *Umberto Barbaro*, cit., p. 31.

27. G.P. Brunetta, *Intellettuali cinema e propaganda: i pionieri, Canudo, Luciani, Pirandello, Barbaro, Chiarini, il film fascista*, Bologna, 1972, p. 135 e prec. Barbaro aveva ripreso la questione terminologica nell'articolo *Neo-realismo*, pubblicato anonimamente su «L'Ambrosiano» del 27 luglio 1931, il cui ritaglio era stato conservato da Paladini (cfr. Lista, *Dal Futurismo all'Immaginario*, cit., p. 117).

28. N.f., *Piccolo casellario della letteratura*, in «Quadri-vo», 7 gennaio 1934.

29. V. Paladini, *I 'romanzi' di Max Ernst*, in «Occidente», gennaio 1935, 9, p. 118. Sulla rivista cfr. A. Briganti, *Barbaro collaboratore di «Occidente»*, in «Lunarionuovo», 1988, 48, p. 19 (e bibl. prec.).

30. Su Pudovkin cfr. anche Paladini, *Madre*, in «Cinema-lia», II, 10, ottobre 1928 (poi in B. Pividori, *Critica italiana primo tempo*, in «Bianco e nero», 1973, 3-4, pp. 82-83).

31. B. Balázs, *Le forbici poetiche*, in «Occidente», gennaio 1935, 9, p. 47.

32. L. Solaroli, *Il «Luna Park» traumatico*, in «Cinematografo», 24 luglio 1927, pp. 4-5. Sui due fotomontaggi progettuali ha riportato l'attenzione E. Crispolti in *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani, 1969, pp. 540-547.

33. Bozzetti teatrali di Bragaglia e Fornari furono pubblicati in «Index» bull. 87, appendice all'anno VI delle «Cronache d'attualità», luglio-agosto 1924, pp. 6-10, e oggetto nel novembre 1925 della 129ª mostra da Bragaglia (M. Verdone, F. Pagnotta, M. Bidetti, *La Casa d'arte Bragaglia, 1918-1930*, Roma, 1992, pp. 473-474).

34. V. Paladini, *Irrealismo romantico in arte*, in «L'Impero», 24 maggio 1924.

35. A. Fornari, *Translucida mongolfiera*, in «La voce repubblicana», 21 marzo 1958.

36. S. Sanjust, *Un pittore moderno - intervista a Vinicio Paladini*, in «L'Impero», 16 novembre 1926.

37. G.P. Brunetta, *Longhi e l'Officina cinematografica*, in G. Previtali, *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Roma, 1982, pp. 47-55.

38. A. Uccelli, *Due film, la filologia e un cane. Sui documenti di Umberto Barbaro e Roberto Longhi*, in «Prospettiva», 2008, 129, pp. 2 e 17-18.





Stefano Pierguidi  
*Mercurio a Firenze:  
da Lastricati a Giambologna*

*La ricezione nella capitale granducale del Mercurio del Belvedere,  
acquisito da Cosimo I per le collezioni medicee.*

---



Álvaro Recio Mir, Noemi Cinelli  
*Arte, feste e fuochi. La cattedrale di Siviglia e i giochi pirotecnici  
nella seconda metà del XVII secolo*

*La cattedrale andalusa e la Giralda come teatro dei fuochi d'artificio  
nelle feste religiose e pagane celebrate nella Siviglia del Seicento.*