

# Fotogrammi a parole

a cura di

Clara Allasia, Mariapaola Pierini, Franco Prono, Chiara Tavella



## SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XX • 2020  
NUMERO SPECIALE

Edizioni Sinestessie



# SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD  
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DI MAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELLO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

# FOTOGRAMMI A PAROLE

a cura di

Clara Allasia, Mariapaola Pierini, Franco Prono, Chiara Tavella

XX – 2020

NUMERO SPECIALE

Edizioni Sinestesie

Rivista annuale / *A yearly journal*  
xx – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

\*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia  
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it  
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)  
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino  
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001  
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

*Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione*  
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com  
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.  
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.  
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

\*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*  
e scaricabili gratuitamente dal sito: [www.sinestesia Rivista di Studi](http://www.sinestesia Rivista di Studi).

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione  
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile  
*online* sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

\*

Impaginazione / *Graphic layout*  
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*  
Universal Book s.r.l. – Rende (CS)

\*

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici  
dell'Università di Torino.

## INDICE

<i>Fotogrammi a parole. La letteratura racconta il cinema</i>	7
---	---

### PARTE PRIMA – ALLE ORIGINI DI UN INCONTRO

IRENE GAMBACORTI, «Cineamore» di Carlo Carrà, <i>tra arte, cinema e poesia</i>	13
CARLO SANTOLI, «Cabiria», <i>cinema, teatro, pittura</i>	35
SILVIO ALOVISIO, «In verità le sue didascalie furono una palla di piombo». <i>La collaborazione tra d'Annunzio e Pastrone alla luce di una nuova fonte d'archivio</i>	49
ANDREA BALZOLA, «Si gira!» <i>Le visioni cinematografiche di Pirandello. Genesi di una sceneggiatura dai «Quaderni di Serafino Gubbio operatore», realizzata da Andrea Balzola e Nico Garrone</i>	67
CLARA ALLASIA, «Cadaveri» e «sartine»: <i>Buñuel, Debenedetti, Sanguineti e il difficile, grande amore fra letterati e cinema</i>	83

### PARTE SECONDA – SCHERMI E PAGINE

EMILIANO MORREALE, <i>Moronic Literature? Novellizzazione, industria culturale e pratiche d'autore</i>	101
--	-----

ENZO NEPPI, <i>Alle prese con la «vita» che è stata: l'incipit della «Passeggiata prima di cena» di Bassani fra ricordo, istantanea, carrellata e parola poetica</i>	117
MARIA RIZZARELLI, <i>«Al posto del cervello avevo un grande schermo illuminato». Goliarda Sapienza e i «misteri» del cinema</i>	141
GABRIELE RIGOLA, <i>Cronache dagli anni Ottanta. Influenze cinematografiche e cultura visuale nell'immaginario di Pier Vittorio Tondelli: alcune ipotesi su «Altri libertini»</i>	157
MARIAPAOLA PIERINI, <i>Lettere d'amore alle star: qualche nota su Joyce Carol Oates, Marilyn Monroe e Marlon Brando</i>	165
CHIARA TAVELLA, <i>Fotogrammi a «cartelli» nel «Work in regress» di Liberovici-Sanguineti</i>	181

#### PARTE TERZA – SCRITTORI AL CINEMA

ROSA MOGLIASSO, <i>Lector in fabula: dal feuilleton a «Breaking Bad»</i>	197
MARCO ROSSARI, <i>Una voce nel buio. Ascoltare un film per scrivere un romanzo</i>	203
HAMID ZIARATI, <i>La seduzione del cinema prodotto in Occidente e in Oriente</i>	209
ALESSANDRO PERISSINOTTO, <i>«Il vento fa il suo giro» e «Semina il vento»: immagini in cortocircuito</i>	219



Irene Gambacorti

«CINEAMORE» DI CARLO CARRÀ, TRA ARTE, CINEMA E POESIA

*La breve stagione delle parole in libertà*

Sotto il titolo di *Cineamore* si possono radunare quattro diverse serie di tavole parolibere di Carlo Carrà, risalenti al 1914, legate alla militanza futurista del pittore e alla collaborazione con la rivista fiorentina «Lacerba», ma rimaste al tempo inedite, e conservate adesso in collezioni private<sup>1</sup>. Le diciassette tavole ad oggi conosciute (con qualche probabile lacuna) costituiscono uno degli esempi più intriganti di letteratura di argomento cinematografico negli anni Dieci in Italia perché, attraverso la forma espressiva delle parole in libertà, fanno interagire letteratura, cinema e arti figurative. In queste Carrà racconta lo spettacolo cinematografico in soggettiva, attraverso le sensazioni di uno spettatore che vive l'esperienza cinematografica come esperienza multisensoriale, sperimentando la fusione tra le impressioni che provengono dalle pellicole sullo schermo e le sensazioni generate dall'ambiente della sala: il buio, la musica, i rumori, gli odori, compresa una vicina di poltrona suscitatrice di fantasie erotiche.

Futurista della prima ora, firmatario nel febbraio del 1910 con Boccioni, Russolo, Balla e Severini del *Manifesto dei pittori futuristi* (e di *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, che segue nell'aprile), tra i protagonisti della celebre esposizione parigina del febbraio 1912, Carrà all'interno della sua ricerca figurativa sperimenta per un anno circa, intorno al 1914, la forma espressiva delle parole in libertà, bandiera del movimento in ambito letterario, teorizzata da Marinetti nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, del maggio 1912,

---

<sup>1</sup> Desidero ringraziare sentitamente Luca Carrà, nipote dell'artista e curatore dell'Archivio Carlo Carrà di Milano, per l'aiuto nelle ricerche e per avermi fornito le immagini delle opere, autorizzandone la pubblicazione.

e, l'anno dopo, in *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*, comparso su «Lacerba» il 15 giugno 1913. Con «Lacerba» di Soffici e Papini, voce fiorentina dell'avanguardia futurista, Carrà collabora dal marzo del 1913 all'aprile 1915, con cadenza regolare fino all'estate del 1914, con disegni, fotografie di quadri, tavole parolibere, e soprattutto scritti teorici e critici volti a sostenere le ragioni della pittura futurista, scritti che spesso sfruttano anch'essi le risorse grafiche e tipografiche delle parole in libertà.

Che a «Lacerba» fossero destinate anche le tavole di *Cineamore*, consta da due lettere scambiate tra Marinetti, Carrà e Soffici nel novembre 1914, dove espressamente si nominano. Il 10 novembre 1914 Marinetti insieme a Carrà scrive a Soffici: «Ti preghiamo di mandarci tutti i manoscritti (parole in libertà: *Cinematografo* di Carrà, *Esplosione d'un cannone* di Marinetti, – e *Notte sull'arte* di Carrà, che vuol perfezionarle)»<sup>2</sup>. Ma dieci giorni dopo, il 21 novembre, Carrà chiede invece a Soffici di pubblicare le tavole cinematografiche, dato che «Lacerba» ancora si occupa di letteratura, nonostante la svolta politica in senso interventista dall'agosto del '14: «giorni fa ti avevo scritto con Marinetti di ritornarmi le mie parole in libertà sul cinematografo – Ma ora che vedo che stampate cose estranee alla politica ti pregherei di dare alle stampe anche il mio “Cineamore” che credo conserverai tu a Caiano –»<sup>3</sup>. Il contenuto dell'opera indica del resto come termine *post quem* la primavera del 1914, perché vi compare una pellicola sulle esibizioni aviatorie di Pégoud a Milano, che ebbero luogo nel febbraio e nel maggio di quell'anno. L'elaborazione di *Cineamore* si colloca dunque nell'estate del 1914, verosimilmente iniziata prima dello scoppio della guerra (28 luglio), che segna un momento di pausa e una sorta di spartiacque<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> In *Archivi del futurismo*, raccolti e ordinati da M. Drudi Gambillo e T. Fiori, vol. I, De Luca, Roma – Mondadori, Milano 1986<sup>2</sup>, p. 348. Per la datazione di *Cineamore*, cfr. già F. ROVATI, *Carrà tra futurismo e metafisica*, Scalpendi, Milano 2011, p. 61.

<sup>3</sup> In C. CARRÀ-A. SOFFICI, *Lettere 1913/1929*, a cura di M. Carrà e V. Fagone, Feltrinelli, Milano 1983, p. 70. Una cartolina di Soffici a Carrà del 26 giugno 1914 parlava di altre parole in libertà consegnategli da Carrà a Milano, e che l'autore poi richiede, il 4 luglio («desidererei che tu me le rimandassi poiché vorrei migliorarne la disposizione tipografica», ivi, p. 59), ma non pare trattarsi di una stesura di *Cineamore*, perché la citata lettera del 21 novembre a Soffici anche di queste parla, come di opera distinta («Non crederesti utile dar forma definitiva a quegli abbozzi che ti consegnai al Campari allorché tu passasti da Milano?», ivi, p. 70): potrebbe trattarsi di una delle versioni del tema del “nottambulo”, oggetto di più tavole parolibere inedite, di cui si fa cenno più avanti, e dove compaiono riferimenti al Caffè Campari.

<sup>4</sup> Scriveva Carrà a Papini da Milano il 27 agosto 1914: «Pochi giorni fa ho terminato un lavoro “dipinto parolibero” iniziato prima dello scoppio della guerra europea. Ora mi è impossibile incominciare qualche cosa di nuovo»; la formula «dipinto parolibero» può riferirsi a un nuovo

Né *Cineamore*, né altro di Carrà compare però su «Lacerba» tra il 1° agosto 1914 e il 10 gennaio 1915. Il motivo della mancata pubblicazione, più che alla riduzione dello spazio per la letteratura sulle pagine della rivista a causa delle urgenze politiche, deve probabilmente ricercarsi nella rottura che matura nella seconda metà dell'anno tra Marinetti e il gruppo futurista fiorentino, con Palazzeschi che clamorosamente lascia il movimento nell'aprile del 1914, e Papini e Soffici che, dopo mesi di reciproca diffidenza, prendono apertamente le distanze infine dalla linea marinettiana, con l'articolo pubblicato il 1° dicembre 1914, «Lacerba», *il Futurismo e «Lacerba»*, seguito da *Futurismo e marinettismo*, il 14 febbraio 1915, a firma Palazzeschi, Papini e Soffici. Carrà, pur d'accordo nelle critiche alla conduzione centralista del movimento, e alla direzione più sociale che artistica che veniva assumendo, come appare dalle lettere scambiate con Papini e Soffici in quei mesi, non rompe però con Marinetti che alla fine del 1915. Anzi, nella primavera del 1915 fa uscire per le marinettiane Edizioni futuriste di Poesia il volume *Guerrapittura*, che comprende con testi e disegni anche composizioni grafiche e parole in libertà (talvolta integrate dal collage).

È plausibile che le tavole cinematografiche non pubblicate su «Lacerba» fossero poi destinate (magari insieme ad altre coeve di diverso argomento ugualmente rimaste inedite) all'antologia *I paroliberi futuristi*, annunciata da Marinetti come «di prossima pubblicazione» con un fascicolo promozionale illustrato, intitolato *Parole consonanti vocali numeri in libertà* e datato 11 febbraio 1915<sup>5</sup>. Tra i ventiquattro autori del volume annunciato figura infatti anche il nome di Carrà, ma neppure questa pubblicazione vede la luce e l'entrata in guerra dell'Italia presto volge altrove l'interesse futurista.

Dopo *Guerrapittura*, la tecnica delle parole in libertà viene definitivamente abbandonata da Carrà: ma, pur circoscritta in pratica al 1914, l'esperienza è di assoluto rilievo in rapporto alla ricerca artistica e poetica dell'autore, che sperimenta in questi anni la forte spinta alla ibridizzazione tra diverse forme e codici espressivi propria della sperimentazione futurista. La scrittura è attività che costantemente accompagna la produzione artistica di Carrà, soprattutto nella forma della riflessione critica; ma adesso la parola scritta è integrata nell'opera

---

collage sul tipo di *Dipinto parolibero (Festa patriottica)* comparso su «Lacerba» il precedente 1° agosto, ma potrebbe anche indicare l'ambito di sperimentazione della poesia visiva.

<sup>5</sup> Il fascicolo contiene tavole parolibere di Marinetti (*Montagne + Vallate + Strade x Joffre*), di Govoni (*Il palombaro*), di Cangiullo (*Le coriste*), di Paolo Buzzi (*Bombardamento aereo*); ora in ristampa anastatica in *Manifesti proclami interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944*, a cura di L. Caruso, Spes-Salimbeni, Firenze 1980.

pittorica, come nel quadro *Dipinto parolibero (Festa patriottica)*, riprodotto su «Lacerba» del 1° agosto 1914 (poi conosciuto come *Manifestazione interventista*). Il titolo attribuito all'opera sulla rivista è dettato da Marinetti stesso in una lettera del 21 luglio 1914 a Soffici, in cui ne sollecitava la pubblicazione, insistendo sull'etichetta di «dipinto parolibero»: nel fascicolo del 1° luglio era comparso l'analogo disegno di Severini *Danza serpentina* e al caposcuola premeva affermare il primato della ricerca pittorica italiana in «queste fusioni assolutamente originali di dinamismo plastico e parole in libertà», contro eventuali plaghi da parte degli artisti francesi<sup>6</sup>. Carrà, scrivendo l'11 luglio 1914 a Gino Severini, che stava conducendo ricerche figurative simili, chiamava il proprio quadro «*Festa patriottica – poema pittorico*»<sup>7</sup>; Severini, nella lettera a Carrà del successivo 19 luglio, definiva la sua *Danza serpentina* un «tentativo di Letteratura pittorica»<sup>8</sup>.

La composizione di Severini, ispirata agli spettacoli dei locali parigini, metafora del dinamismo moderno, così come il tumulto cittadino reso nel collage di Carrà attraverso parole, astrazione plastica e colori, dovevano proporre un'esperienza di forte coinvolgimento emotivo e fisico dello spettatore. La direzione è quella di un'arte capace di restituire la completezza e la simultaneità dell'esperienza sensoriale propria della vita moderna, già chiaramente tracciata da Carrà nel suo manifesto futurista *La pittura dei suoni, rumori, odori*, datato 11 agosto 1913 e pubblicato il 1° settembre seguente su «Lacerba». Qui si prospettava appunto per la nuova pittura la sfida di esprimere «le equivalenze plastiche dei suoni, dei rumori e degli odori del teatro, del music-hall, del cinematografo, del postribolo, delle stazioni ferroviarie, dei porti, dei garages, delle cliniche, delle officine, ecc.», attraverso linee, volumi e colori: «Per ottenere questa *pittura totale*, che esige la cooperazione attiva di tutti i sensi, *pittura-stato d'animo plastico dell'universale*, bisogna dipingere, come gli ubriachi cantano e vomitano, suoni rumori e odori!»<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> F.T. Marinetti a A. Soffici, Milano, 11 luglio 1914, in *Archivi del futurismo*, vol. I, cit., pp. 341-342.

<sup>7</sup> In C. CARRÀ-G. SEVERINI, *Carteggio (1912-1941)*, a cura e con una premessa di M. Carrà, in «Paradigma», 5, 1983, p. 293; così anche in una lettera a Soffici del 4 luglio 1914: «Ho terminato in questi giorni il 1° poema pittorico *La festa patriottica*» (in CARRÀ-SOFFICI, *Lettere 1913/1929*, cit., p. 60).

<sup>8</sup> In CARRÀ-SEVERINI, *Carteggio (1912-1941)*, cit., p. 295.

<sup>9</sup> C. CARRÀ, *La pittura dei suoni, rumori, odori. Manifesto futurista*, in «Lacerba», I, 17, 1° settembre 1913; ora in ID., *Tutti gli scritti*, a cura di M. Carrà, con un saggio di V. Fagone, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 16-21, a p. 20 e a p. 21 (frase conclusiva del manifesto).

La sperimentazione delle parole in libertà si inserisce all'interno della stessa ricerca di completezza e simultaneità sensoriale, volta a «*esprimere meglio* più profondamente tutte le forze della vita moderna», come scriveva Marinetti a Soffici<sup>10</sup>. Le ultime tavole parolibere che Carrà pubblica su «Lacerba», il 1° luglio 1914, *Café d'Harcourt*, appaiono il testo edito più vicino, per forma e intenzioni, a *Cineamore*: si ha in esse appunto una descrizione d'ambiente (un caffè, nella notte parigina) attraverso la resa grafica, visiva, onomatopeica, delle sensazioni che vi si provano, rumori, odori, colori, musiche, ma anche scritte pubblicitarie, notizie di giornali, frammenti di conversazione; e risalta, anche qui, la presenza femminile. L'intenzione è rendere il «RUMORODORECALORECOLORE (equivoco irresistibile fantastico)» di quel caffè, secondo l'espressione che si legge verso la fine dell'opera<sup>11</sup>.

Con gli stessi mezzi, *Cineamore* intende restituire “rumorodorecalorecolore” di uno spettacolo cinematografico, approfondendo e variando la ricerca a più riprese intorno allo stesso nucleo tematico. In modo simile, nella stessa estate del 1914, un'altra serie di tavole parolibere sviluppava il tema della passeggiata cittadina notturna (a Milano, al caffè Campari e in Galleria) come momento di introspezione: le quattro tavole conosciute con i titoli di *Meditazione in 2 tempi*, *Tredici introspezioni*, *Rapporto di un nottambulo*, *Rapporto di un nottambulo milanese*<sup>12</sup> (quest'ultima la più curata e completa, esposta alla mostra personale milanese alla galleria Chini del dicembre 1917-gennaio 1918), accomunate dallo studio plastico dei cerchi concentrici di parole a centro pagina, da cui si diparte la distribuzione a raggiera di parole e altri elementi grafici che esprimono le sensazioni sperimentate dal “nottambulo”.

### *Le tavole di «Cineamore»*

Le diciassette tavole che si possono radunare sotto il titolo di *Cineamore* sono state sparsamente pubblicate, postume, nella raccolta dei *Disegni* e di

<sup>10</sup> F.T. Marinetti a A. Soffici, s.d. [15 agosto-1° dicembre 1914], in *Archivi del futurismo*, vol. I, cit., p. 344.

<sup>11</sup> C. CARRÀ, *Cd' hArcOURtFÉ* [*Café d'Harcourt*]. *Parole in libertà*, in «Lacerba», II, 13, 1° luglio 1914, p. 201. Nella stessa pagina è riprodotto il quadro di Carrà *Sintesi circolare di oggetti* (tempera e collage su carta, poi conosciuto come *Natura morta con sifone*: sul tavolino rotondo di un bar, un bicchiere, un sifone di seltz, e intorno giornali, un biglietto da visita e altre carte e cifre).

<sup>12</sup> In C. CARRÀ, *Disegni*, a cura di F. Russoli e M. Carrà, Grafis, Bologna 1977, pp. 158-160 e p. 162; cfr. ROVATI, *Carrà tra futurismo e metafisica*, cit., p. 26.

*Tutti gli scritti* di Carlo Carrà, e nei cataloghi di varie esposizioni, talvolta sotto titoli diversi. Il fatto che siano rimaste al tempo inedite, e la successiva parziale dispersione, oltre all'interesse prevalentemente letterario più che pittorico dei testi, ha contribuito, credo, alla scarsa attenzione critica finora riscossa da questi rilevanti documenti.

L'identificazione di quattro serie, contenenti ognuna dalle due alle sette carte, numerate dall'artista stesso, si basa sul confronto dei contenuti (non esclusa l'esistenza di ulteriori prove oggi disperse, oltre alla evidente lacuna finale nella serie III). Le serie indicate come II, III, IV appaiono infatti rielaborazioni diverse dello stesso materiale di base della serie I, che con certezza si può indicare come primo abbozzo e presenta caratteri di indubbia unitarietà e continuità testuale. La numerazione progressiva delle serie non vuole peraltro indicare una loro sicura successione cronologica, né tantomeno una derivazione genetica l'una dall'altra. L'ipotetico ordine indicato si fonda sull'osservazione dello sviluppo della componente grafica e figurativa. In linea generale, all'interno della forma espressiva delle parole in libertà, si procede da un'impostazione ancora legata alla forma della pagina scritta, composta da righe di testo (nella serie I), verso una maggiore attenzione alla composizione grafica, con l'abbandono del *layout* pagina e la distribuzione di parole, lettere, linee e forme grafiche nello spazio secondo intenti figurativi, fino alla disposizione orizzontale della serie IV, che appare la più elaborata. Le prime due serie inoltre presentano indicazioni tipografiche a matita (grassetto, corsivo, maiuscoli, grandezza del corpo), che fanno pensare a una possibile destinazione alle pagine di «Lacerba», dove le parole in libertà erano comunque composte in caratteri tipografici; mentre queste indicazioni sono assenti nelle ultime due serie, di cui forse si prevedeva una riproduzione tramite cliché, come nel citato fascicolo promozionale *Parole consonanti vocali numeri in libertà*.

Ogni serie di tavole presenta lo stesso contenuto descrittivo-narrativo: segue la durata di uno spettacolo cinematografico, dall'inizio, con il buio in sala, fino al termine della proiezione, con le scritte finali di congedo sullo schermo e l'accendersi della luce elettrica. Nell'esperienza soggettiva e sensoriale dello spettatore, suggestionato dalle proiezioni e dall'ambiente, spicca lo spazio dell'avventura amorosa-erotica: *Cineamore* (Cine + amore), non è solo, o tanto, l'amore per il cinema, ma l'amore vissuto nel contesto cinema, un flirt consumato in sala, come chiaramente indica il titolo originario della prima bozza, «Cinema + donna», poi corretto in favore del definitivo.

*Prima serie*

Le sette carte della prima serie<sup>13</sup> mostrano un aspetto ancora provvisorio, con cancellature e correzioni a penna, e aggiunte a matita (FIGG. 1-7)<sup>14</sup>. A matita sono apposte anche, come già ricordato, le indicazioni per la composizione tipografica: grassetto, corsivi, maiuscolo («lapidario»), forse destinate al proto di «Lacerba», o forse, dato l'aspetto di abbozzo di questa prima versione, ad uso dello stesso autore<sup>15</sup>. L'impostazione è fondamentalmente quella della pagina scritta, con righe di testo orizzontali parallele, pur con l'inserimento di parole lungo il margine sinistro, qualche lemma obliquo e qualche frase curva, e l'uso diffuso di grassetto e corsivi o corpi di diversa grandezza (unico elemento grafico di qualche rilievo, le due linee spezzate a gradini della carta 6). Quest'aspetto avevano alcuni scritti di critica artistica futurista pubblicati da Carrà nei mesi precedenti su «Lacerba», ad esempio *Immobilità + ventre critica in parole in libertà*, e *1900-1913 bilancio*, rispettivamente nei numeri del 1° gennaio e del 1° febbraio 1914<sup>16</sup>.

Sul piano contenutistico, sono già presenti quasi tutti gli elementi tematici ed espressivi (suoni, frasi, metafore e sintagmi) poi ripresi e sviluppati nelle serie successive. Si inizia (FIG. 1) con l'attesa dello spettacolo, resa attraverso la riproduzione dei rumori: il pubblico che chiacchiera, fischia, i colpi dei bastoni sul pavimento di legno, poi la chiusura delle porte e delle tendine imbottite, la musica dell'orchestrina, e l'inizio della proiezione, segnato dal ronzio del proiettore. Il suo «rrrrr...» (da rendere in grassetto, secondo le indicazioni presenti sul foglio), occupa righe e righe, e costituisce il sottofondo che dà unità al racconto. Segue il raggio della luce «fuori dalla feritoia», con immagini e analogie riferite alla proiezione, immesse nella sequenza continua delle erre: «cono-folle», «puleggia del piacere visivo», «immagini successive della mimica del mondo», «teoria di clown salti mortali in avanti», «cabina operatore = ponte di comando nave», «navigare navigare leggero», «rumore tagliente chimico prismatico», «carezze circolari ottimismo spiralmecanico-

<sup>13</sup> Pubblicate con il titolo di *Cineamore*, con trascrizione, in CARRÀ, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 42-48.

<sup>14</sup> Le didascalie delle immagini riportano, oltre al numero della serie e della tavola secondo la ricostruzione qui proposta, anche il titolo sotto cui l'opera è stata finora pubblicata, qualora diverso, indicato tra parentesi.

<sup>15</sup> Cfr. in proposito anche ROVATI, *Carrà tra futurismo e metafisica*, cit., p. 61.

<sup>16</sup> Ora in CARRÀ, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 23-24 e pp. 25-27.



fuggevole», «vendita d'eroismo a prezzi popolari». Il «buio» è indicato dalla ripetizione del termine a margine.

Nella seconda tavola (FIG. 2), subentra la resa dell'atmosfera dell'oscurità («*caldissima oscurità-cubica*»): il sudore, le toilette primaverili delle «donne-giardini», le «voci» dei ventilatori elettrici. Uno dei cortometraggi riguarda un'esibizione aviatoria: si cita il «monoplano Blériot anima metallizzata dell'uomo MODERNO» (Louis Blériot, pioniere dell'aviazione francese, il primo a compiere la traversata aerea della Manica, aveva fondato una fabbrica di velivoli). Ma presto l'attenzione dello spettatore è richiamata (FIG. 3) da un «OdOre ODORE di femmina matura» – la «vicina occasionale» «sulla poltrona di 4<sup>a</sup> fila». E inizia l'«esplorazione», «mano che tenta la mano», fra attrazione e suggestione d'ambiente nel «fascino dell'*oscurità*», mentre «l'orchestra dal fondo chopineggia».

Le tavole successive mostrano il progressivo successo delle *avances* (FIG. 4), con la preghiera al «compiacente operatore continuare continuare film all'infinito», e il sorgere delle «voci azzurre del sesso». Per i colori qui e altrove associati alle sensazioni, il rimando va al manifesto *La pittura dei suoni, rumori, odori*, dove Carrà afferma che «*Dal punto di vista del colore: vi sono suoni, rumori e odori gialli, rossi, verdi, turchini, azzurri e violetti: «quelli della donna sono verdi, azzurri e viola»*<sup>17</sup>. Il quinto foglio (FIG. 5) è occupato da esclamazioni, suoni, rumori, intervallati dalle parole «isolamento totale», «solitudine» e soprattutto «Buio» (che «circonda» le altre). Più che onomatopée imitative, sono «voci mentali onomatopée psichiche», come si esprime il testo appunto: come la pittura, le parole in libertà devono rendere in primo luogo lo stato d'animo in modo astratto.

Mentre le fantasie erotiche e l'eccitazione crescono fino all'orgasmo (FIG. 6), propiziato da una «piccola mano», ecco l'improvviso «STOP» (FIG. 7): fine della proiezione, luce improvvisa («Brusca acidula pioggia lucelettrica»), e, grande, la formula di rito sullo schermo, che deve riprodurre la grafia delle scritte di congedo che chiudevano lo spettacolo («GRAZIE / DOMANI NUOVO PROGRAMMA»).

Dunque in questa prima versione quattro intere pagine sono dedicate all'avventura erotica, reale o fantasticata che sia, e solo le due iniziali (e il congedo finale) riguardano più da vicino l'ambiente e lo spettacolo cinematografico.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 20-21.



### Seconda serie

Le serie successive mettono a fuoco alcuni degli elementi già contenuti nella prima versione, aggiungendo nuovi particolari, ma soprattutto migliorandone la disposizione e sviluppando l'espressività grafica e plastica della pagina.

La seconda serie (FIGG. 8-12) raduna cinque tavole conosciute con titoli diversi<sup>18</sup> (di cui quattro su carta con rigatura commerciale), ma che dal confronto con i contenuti del primo *Cineamore* mostrano chiaramente il legame tra di loro<sup>19</sup>. Anche questa serie presenta a lapis indicazioni su corpo e tipo dei caratteri, grassetto e corsivo, quindi potrebbe essere stata questa (o anche questa) la versione inviata a «Lacerba»<sup>20</sup>.

Questa riscrittura movimentata maggiormente l'assetto grafico e, specie nelle ultime tre tavole, raduna l'interesse intorno ad alcune soluzioni figurative centrali. La prima tavola (FIG. 8) riunisce le sensazioni legate al luogo cinema e allo spettacolo in una pagina piuttosto densa di testo, con parole ripassate a inchiostro che lasciano spesso intravedere il precedente tratto a matita. L'ingresso degli spettatori in sala all'inizio dello spettacolo è reso attraverso un più esteso ricorso all'onomatopea e all'astrazione coloristica («Nel fondo in un pulviscolo verde giallo-viola Chopin industrializzato»<sup>21</sup>). Subentra poi l'elemento del buio, tramite la ripetizione della parola con prolungamento dei suoni vocalici; buio che acuisce la sensibilità dello spettatore: «OSCURITÀAAÀ sviluppare lastre nostra sensibilità», come recita la frase (già nel quarto foglio della prima serie) che posta in senso trasversale separa lo spazio dei «12 ventilatori» (che fanno «svolazzare» attorno consonanti).

Il fascio di luce che esce dalla «FERITOIA» della cabina dell'operatore è visualizzato graficamente con la disposizione delle parole a cono; in esso, oltre a dati tecnici espressi in cifre, sono radunate alcune delle già elencate imma-

<sup>18</sup> Le cinque tavole sono pubblicate rispettivamente con i titoli di *Cineamore*, *Ritmi grafici*, *Ritmi grafici con aeroplano*, *Elettrosferico*, *Composizione grafica*, in CARRÀ, *Disegni*, cit., pp. 159, 161, 163, e in ID., *Tutti gli scritti*, cit., pp. 32-33; la quinta tavola, con il titolo *Composizione grafica buuu [buio]*, anche in Carlo Carrà, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre 2018-3 febbraio 2019, a cura di M.C. Bandera, Marsilio, Venezia 2018, p. 110.

<sup>19</sup> Cfr. già ROVATI, *Carrà tra futurismo e metafisica*, cit., p. 61.

<sup>20</sup> La quinta tavola, logicamente collegata alle altre perché presenta la fine della proiezione, ma su diverso tipo di carta, bianca anziché con rigatura commerciale come le precedenti quattro, di misura più piccola, e priva di indicazioni tipografiche, potrebbe anche provenire da un'ulteriore diversa versione, o costituire un'elaborazione successiva del tema finale.

<sup>21</sup> Cfr. CARRÀ, *La pittura dei suoni, rumori, odori. Manifesto futurista*, in *Tutti gli scritti*, cit., p. 21: «i suoni, i rumori e gli odori [...] nei ristoranti e nei caffè sono argentei, gialli e viola».

gini metaforiche e analogiche che descrivono la sensazione della proiezione cinematografica (dal primo foglio della serie I), con altre modifiche e aggiunte: «FILTRO-SETACCIO», «attualismo spiralimeccanico», «cannello ossidrico della volontà» (che nella prima serie era sul foglio 4). Rispetto alla prima versione, minor spazio è dedicato alla ripetizione continua delle «rrrr», che lì dominava; il rumore è definito attraverso una lunga elencazione di aggettivi in colonna, nella parte inferiore sinistra della tavola, mentre la parte di destra è occupata dalla resa sintetica della tensione sensoriale vissuta dallo spettatore all'inizio dello spettacolo.

Dopo l'affollarsi di sensazioni della prima tavola, la seconda (FIG. 9) è invece molto ariosa, perché rappresenta uno spettacolo di acrobazie aeree. La pellicola è evidentemente un documentario su un'esibizione milanese dell'aviatore francese Adolphe Pégoud (Carrà scrive talvolta Pegaud), famoso per i suoi spericolati voli acrobatici, rovesciati, o in picchiata a motore spento, e con giri della morte (*looping*) in successione. Nella parte superiore della tavola, la diagonale ascendente è formata dai termini «arriva Pégoud», con un «arriva» molto stirato e prolungato, e il nome dell'aviatore ribaltato, in modo da formare l'immagine dell'aeroplano che vola sottosopra, uno dei passaggi più ammirati. L'ambientazione milanese è suggerita dal profilo del Resegone, sullo sfondo, tracciato con la distribuzione delle sillabe del nome nello spazio bianco, mentre sotto stanno le esclamazioni diversamente modulate del pubblico (sopresa, ammirazione, paura), o forse la resa onomatopeica delle loro impressioni.

Pégoud, già nominato all'inizio del primo foglio della serie I, tra il «chicchiericcio» degli spettatori in attesa («hai visto Pegaud»), aveva in effetti tenuto alcune acclamate esibizioni a Milano, al Trotter (l'ippodromo, utilizzato anche come pista ciclistica e automobilistica, e come campo di volo), su monoplano Blériot, nel febbraio e nel maggio 1914, riscuotendo grande successo di pubblico e attenzione dalla stampa<sup>22</sup>.

La terza tavola della seconda serie (FIG. 10) gioca intorno a due figure costruite attraverso la disposizione delle parole; si trovano su due foglietti incollati, come già per la scritta «feritoia» nella prima tavola. In alto domina ancora il tema aviatorio: il rettangolo superiore di collage potrebbe in realtà anche figurare lo schermo, dove compare in grande il monoplano Blériot (composto dalle parole «Solitudini / 3657 / Anima a spirale / Monoplano / Animale metallizzato / Looping / Parigi») <sup>23</sup>, accolto dal commento degli

<sup>22</sup> Cfr. le notizie e gli articoli citati in ROVATI, *Carrà tra futurismo e metafisica*, cit., p. 60.

<sup>23</sup> Contigua, ma posteriore, è l'elaborazione della figura dell'aeroplano nell'ultima tavola di *Guerrapittura*, intitolata *Conclusione*, dove la sagoma dell'aereo è costruita con le parole

spettatori, con i consueti lunghi suoni vocalici di meraviglia. L'aereo, come e più del cinema, è del resto emblema della modernità futurista, di velocità, dinamismo e audacia.

Nella metà inferiore del foglio, lo spazio della platea, in mezzo al ronzio del proiettore, si scambiano sorrisi e *avances*, intervallati da pause, con la vicina, la cui silhouette è costruita con le parole «sulla poltrona 1° / 2° odore / 3° donna adultera / fila 4<sup>a</sup>». Inizia in sala un altro film; a fondo pagina, con nuovo sviluppo della metafora sinestetica: «partorire film azzurra del sesso».

Anche nella quarta tavola (FIG. 11), dal margine inferiore irregolare per l'asportazione di una striscia di carta, l'attenzione è richiamata da una composizione figurativa centrale su collage, che con le parole «Alone elettrosferico dei 2 nostri corpi tendenti», seguite da «alla forma d'un X», costruisce una figura umana la cui testa (la parola «alone», inscritta in una grande «O») occupa il centro della pagina, mentre il bordo del foglio incollato crea l'effetto di un alone intorno alla figura (un altro foglietto di carta di diverso tipo, non quadrettata, contiene le lettere «tenden»). La tavola, tutta giocata sul tema dell'attrazione e della fantasia erotica, vede nella parte superiore, immersa nel ronzio del proiettore, ancora l'atmosfera sospesa del dubbio, del «desiderio volare violare», con il «segnale semaforico dell'assalto», la «rotaia dei reciproci desideri», poi (orientati in senso ascendente e discendente), l'«attacco» e la «caduta». Quindi, nella parte sottostante, ai lati dell'«alone elettrosferico», si addensa a sinistra una sorta di «sinfonia» in tre tempi, che si serve dei termini che negli spartiti musicali indicano tempo ed espressione dell'esecuzione per modulare il ritmo dell'eccitazione erotica (spunti provocatori e irriverenti contro la comune morale sessuale non erano del resto assenti dalle pagine di «Lacerba»). A destra, con la consueta attitudine sinestetica, un lungo spazio rettangolare: «corridoio colorazioni psichiche», «carrambole tappeto verde della fantasia erotica».

L'ultima tavola (FIG. 12) riporta alle sensazioni legate all'ambiente e all'esperienza del cinema. Il cono rovesciato centrale composto in parte dalle usuali «rrrrrr», in parte da esclamazioni vocaliche, può suggerire il cono di luce che proietta il film sullo schermo e produce insieme al rumore meccanico le emozioni degli spettatori; ma l'effetto deriva soprattutto dalle diverse dimensioni dei caratteri delle parole che si irradiano da esso, tutto intorno, dove dominano le grandi prolungate U di «buio» e, ai quattro vertici, termini che

---

«Guerra / Viva l'Italia / Bomboni su Vienna / 1915»: per un confronto, cfr. ROVATI, *Carrà tra futurismo e metafisica*, cit., pp. 58-62.

potrebbero attribuirsi al carattere dello spettacolo come al comportamento dello spettatore, «audacia, gaiezza, passionalità, straffottenza», nei quali sono ancora rilevate le lettere R, S, Z, che di nuovo richiamano il rumore di fondo dell'apparecchio di proiezione. Come nella prima serie, lo spettacolo termina con lo «STOP» alla proiezione, la «brusca pioggia lucelettrica» e il «Grazie domani nuovo programma», ma anche il finale è elaborato con particolare cura mimetica: le due scritte sono nella parte finale disallineate, “ballerine”, forse a imitazione dello sfarfallio e dei sobbalzi delle pellicole d'epoca, e convergono entrambe in una grande A finale. Ancora più in basso, il rumore «ttlllàààaa-Ttlllààà», con le ultime lettere che “sventolano” in aria, imita forse lo schiocco della pellicola alla fine del rullo, con la parte finale che continua a sporgere dalla bobina in movimento. La firma «leggero Carrrrrrrà~~~~ duraturo», con sette *r* e cinque accenti sulla *a*, pare giocare ancora sul tessuto sonoro che trama l'opera, con l'insistita allitterazione in *r*; ma con tre erre e due accenti sulla *a* il nome compare anche sulla copertina di *Guerrapittura* («CARRRA” FUTURISTA»), e così l'artista firma alcune cartoline dirette tra il settembre del 1914 e il febbraio del '15 a Soffici (che gli rimproverava il vezzo come «partecipazione alle manifestazioni più fesse del marinettismo e ballismo»<sup>24</sup>).

### *Terza serie*

La terza serie, composta da tre tavole (FIGG. 13-15) su fogli di carta a rigatura commerciale e probabilmente incompleta<sup>25</sup>, riprende e riordina graficamente i contenuti della prima serie, da cui pare dipendere in primo luogo. Le espressioni utilizzate, a proposito del cinema e del flirt amoroso, sono le stesse; sono presenti righe continue di «rrrrr», e il testo è in gran parte disposto secondo linee orizzontali, con la presenza di tratti verticali e poche espressioni poste in senso verticale o obliquo. Mancano però indicazioni tipografiche, e risalta una particolare cura di precisione e pulizia grafica (si intravedono tuttavia in più luoghi cancellature e scritte a matita sotto l'inchiostro).

<sup>24</sup> A. Soffici a C. Carrà, Poggio a Caiano, 28 aprile 1915, in CARRÀ-SOFFICI, *Lettere 1913/1929*, cit., p. 81.

<sup>25</sup> Le tre tavole sono editate, con il titolo di *Cineamore IV*, in *Futurismo 1909-2009. Velocità+Arte+Azione*, Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 6 febbraio-7 giugno 2009, a cura di G. Lista e A. Masoero, Skira, Ginevra-Milano 2009, pp. 302-303 (cfr. la scheda di D.C. [Danilo Comino] nel *Catalogo delle opere* sul cd allegato, pp. 147-148).

La componente figurativa è meno sviluppata rispetto alla serie II, di cui comunque si condividono alcune soluzioni, ad esempio nella disposizione dei «fischi» in apertura, o dei «12 ventilatori» nella seconda tavola; l'unico elemento grafico di rilievo figurativo è ora, sul primo foglio (FIG. 13), il «CONO-FOLLE» obliquo della luce del proiettore. Si aggiungono però particolari nuovi, come, in alto, il riferimento «AL TRRROTERR» come luogo di esibizione di Pégoud; e, soprattutto, il nome di «MAX LINDER», ripetuto nove volte, maiuscolo, in varie disposizioni, nello spazio caratterizzato dal «Buio» e dal rumore, variamente aggettivato, della proiezione, dunque protagonista di una delle pellicole. Il celebre attore e regista comico francese, dall'elegante personaggio in cilindro e guanti bianchi, godeva allora grande popolarità (a lui sarà indirizzato il grido dalla platea «Lo vogliamo NUDO»).

La parte superiore della seconda tavola (FIG. 14) è divisa da un accenno di corridoio centrale, che lascia a sinistra i «ventilatori», a destra le spettatrici «donnegiardini», con i loro «sguardi», «profumi», «sudori», e relative notazioni di colore, disposte in due elenchi. Spazio esiguo è dedicato al film aviatorio, richiamato solo da un «Hélas Blériot (animale metallizzato)», mentre i successivi blocchi di testo, separati dalle righe di *r* che costituiscono come nella serie I il tappeto sonoro di base, sono dedicati all'inizio dell'avventura con la vicina di poltrona, che prende avvio dall'«ODORE donna matura» paragonata a «pittura Cézanne»<sup>26</sup>, come già nella prima serie (nel terzo foglio, dove però si aggiungeva anche «eccitante e sconvolgente come una tela futurista»). Sulla colonna di sinistra, l'elenco di liquori e dessert, intervallati da sigarette, all'Hotel Locarno a Milano, «a finestre chiuse», potrebbe riferirsi a un'altra pellicola in proiezione, uno dei tanti drammi sentimentali di ambientazione aristocratica e mondana, in linea con la situazione piccante che si pregusta. Si sviluppano quindi le successive «esplorazioni» e si sprigionano le «onde» dell'attrazione, ma in direzione antisentimentale, moderna e meccanizzata, con «sussulti nervosi» accostati ad «apparecchio Marconi», ovvero il telegrafo senza fili, mentre l'orchestra suona il suo consueto «Chopin industrializzato» e, nella tavola successiva, della «vicina occasionale» si dice «sismografo perfettissimo vibrare...».

La terza tavola (FIG. 15) distribuisce sul foglio, dopo l'«attacco»-«caduta», le sensazioni legate alla relazione instaurata, amplificate dal contesto cinema

<sup>26</sup> Per l'opinione di Carrà su Cézanne, considerato non vero innovatore, ma ultimo esponente di un'epoca passata, per il carattere statico della sua pittura, nonostante la costruzione del colore, cfr. ad esempio *Da Cézanne a noi futuristi*, in «Lacerba», I, 10, 15 maggio 1913 (ora in CARRÀ, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 10-16).

(«camera ossssscuuuraa / sviluppare lastre della sensibilità / cannello osssssidrico della volontà»), attraverso una successione di “onomatopée psichiche” (il sintagma, che compariva nel punto corrispondente del racconto nella serie I, qui è stato scritto e cancellato due volte, ma ne rimane traccia, sopra e sotto le sequenze di esclamazioni vocaliche che seguono alla «rotaia celeste»), in mezzo a spazi vuoti di «isolamento totale» e «solitudine». La serie appare mutila; è lecito pensare che le tavole mancanti presentassero uno sviluppo analogo a quello della prima versione.

#### *Quarta serie*

L'ultima rielaborazione del tema condensa i contenuti in due sole tavole (FIGG. 16-17)<sup>27</sup>, che presentano nell'organizzazione grafica caratteri marcatamente diversi dalle altre serie, a partire dalla disposizione orizzontale del foglio, che allontana l'idea della pagina di testo in favore di una sorta di mimesi dello spazio fisico del locale cinematografico. Forti linee nere scandiscono e suddividono il quadro dandogli un dinamismo interno che nega anch'esso il modello della pagina scritta con varianti grafiche ancora in parte presente nelle prove precedenti, e esclude insieme l'idea di un'univoca successione logica-cronologica. Qui suoni rumori sensazioni e immagini si distribuiscono invece in modo “simultaneo” nello spazio.

Nella prima tavola (FIG. 16), il titolo è inglobato nel rumore continuo del proiettore, insieme alla scritta «vendita d'eroismo a prezzi popolari». I rumori d'ambiente, relativi all'ingresso degli spettatori, sono distribuiti nella tavola in due gruppi, uno in alto sotto il titolo (porte, passi, bastoni sul pavimento), l'altro in basso a sinistra (ventilatori e tende). In alto a destra, le acrobazie aviatorie di Pégoud al Trotter, argomento della proiezione, in modo simile alla seconda tavola della serie II, sono disegnate sul foglio dalla traiettoria del volo, resa dalla scritta obliqua ascendente «Hai visto Pegaud», con il nome rovesciato come il suo aereo, sul profilo del Resegone adesso tracciato con una linea spezzata posta sotto le sillabe del nome. Il forte tratto nero trasversale che divide la tavola distingue lo spazio dello spettacolo da quello del pubblico, che è lo spazio della sensazione moltiplicata dal cinema, occupato dalle consuete “onomatopée psichiche”, contornate a sinistra da una linea arcuata

<sup>27</sup> Le due tavole sono edite, con il titolo rispettivamente di *Cineamore III* e *Cineamore II*, in *Futurismo 1909-2009. Velocità+Arte+Azione*, cit., p. 301 (cfr. la scheda di D. Comino nel *Catalogo delle opere*, cit., pp. 147-148), e in *Carlo Carrà*, catalogo della mostra, cit., p. 109.

che delimita i confini della suggestione sensuale, lungo la quale si distribuisce la scritta «alone dei nostri 2 corpi incandescenti». Sotto, lo spazio dedicato al «cono-folle» del raggio di luce della proiezione cinematografica che esce dalla «feritoia» della cabina dell'operatore, delimitato di nuovo da bordi molto marcati: come nella seconda serie, vi sono contenute una teoria di immagini analogiche e aggettivi intesi a descrivere metaforicamente il cinema partendo dai suoi stessi aspetti meccanici e fisici.

La seconda tavola (FIG. 17), dominata in alto dai grandi caratteri della scritta centrale «Sulla poltrona di 4a fila», quasi nuovo titolo, su foglietto incollato, presenta anch'essa una marcata organizzazione dello spazio determinata dalla presenza di tre "corridoi" verticali, paralleli ma disposti a scalare in modo da risultare progressivamente più vicini al margine inferiore del foglio. La tavola pare così richiamare ancora, per mimesi, lo spazio-cinema. Sulla sinistra, tornano elementi e sintagmi già noti, relativi alla proiezione: un aeroplano costruito con le parole (molto meno elaborato rispetto a quello incontrato nella seconda serie), con la scritta «Hélas Blériot», la musica "industrializzata", con la corrispondente tinta "psichica" «verdegialloviola», e il cubo pesante dell'«oscurità». I tre "corridoi" recano tra le marcate linee nere parallele le scritte «Corridoio colorazioni psichiche (1°)», «(2°) <A> Segnale semaforico dell'attacco», e «carambole tappeto verde della fantasia erotica»: negli spazi rettangolari da essi delimitati, si sviluppa il flirt cinematografico, che riutilizza frasi, esclamazioni, sintagmi e idee grafiche che già comparivano nelle altre serie, dando loro talvolta nuova incisività e rilievo (come per la «ca/du/ta» evocata dallo scivolamento delle sillabe su un piano inclinato, ad esempio). Una linea orizzontale separa a sinistra, nella parte inferiore del foglio, l'epilogo, con l'eccitazione sensuale interrotta al solito dal perentorio «STOP», la luce, la frase di congedo sullo schermo; anche la grafia della firma richiama quella presente sulla seconda serie.

### *«Cineamore» e la letteratura cinematografica degli anni Dieci*

Le tavole in libertà di *Cineamore* condividono con molta della coeva letteratura di argomento cinematografico l'attenzione verso le particolari modalità di fruizione del cinema: il buio durante lo spettacolo; la "democraticità" della sala, dove siedono fianco a fianco persone di ogni classe sociale, propiziatrice di incontri fortuiti; la partecipazione vivace del pubblico alla finzione sullo schermo, capace di coinvolgerlo in modo inedito. Il "secondo spettacolo" del pubblico in sala è centrale già nel lungo racconto *Al cinematografo* di



Gualtiero Fabbri, del 1907<sup>28</sup>; e in seguito si indaga la straordinaria forza di suggestione delle immagini, che fanno leva su emozioni, desideri e sentimenti, sulla dimensione dell'irrazionale: suggestione particolarmente forte per due importanti settori del pubblico, gli adolescenti (nel racconto di Rosso di San Secondo *Purché non si parli...*, 1918), e le donne (in *Lungo metraggio* di Pio Vanzi, 1916). Per Dino Campana, che nella *Notte* si raffigura spettatore in un modesto baraccone di fiera, il cinema svela, come in un'allucinazione, il «panorama scheletrico del mondo», «di un'irrealtà spettrale»<sup>29</sup>. Dal versante futurista, Francesco Meriano in *Prosa cinematografica* (in *Equatore notturno*, 1916), cede la parola a uno spettatore irriverente, ribelle alle melensaggini dello schermo, in una prosa che fa però un uso moderato delle innovazioni futuriste, quasi esclusivamente limitate all'assenza di punteggiatura.

L'originalità di Carrà consiste nell'applicare a un'esperienza emblematica della modernità, l'arte "meccanica" del cinematografo, pure curiosamente poco presente nei testi futuristi, la tecnica delle parole in libertà. Il risultato è un'opera di spiccato carattere mimetico, come osserva Francesco Casetti, che vi vede un esempio di influsso della forma espressiva del cinema sulla scrittura<sup>30</sup>; nella quale, scrive Luca Mazzei, l'esperienza dello spettatore è rappresentata come una sorta di "rituale orgiastico", in cui soggettività e impressioni ricevute dalla pellicola si fondono in una inedita esperienza di coinvolgimento sensoriale globale<sup>31</sup>. Al di là della vivacità scanzonata con cui è riprodotta in soggettiva l'avventura dello spettatore, è appunto la ricerca espressiva e stilistica, tra cinema, poesia visiva e dipinto parolibero, che dà alle tavole di *Cineamore* fascino e indubbio rilievo, non solo in ambito letterario.

<sup>28</sup> Per questo e gli altri testi qui citati si rimanda a *Lo schermo di carta. Pagine letterarie e giornalistiche sul cinema (1905-1924)*, a cura di I. Gambacorti, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2017.

<sup>29</sup> D. CAMPANA, *La notte*, in *Canti orfici*, Tipografia F. Ravagli, Marradi 1914, pp. 15-16.

<sup>30</sup> F. CASETTI, *The throb of the Cinematograph*, in *Early Film Theory in Italy, 1896-1922*, ed. by F. Casetti with S. Alovio and L. Mazzei, Amsterdam University Press, Amsterdam 2017, pp. 26-27: «a form of writing that sought to imitate the object it dealt with, and thus used a syntax rather close to that of film. In Italy, Futurism favoured this mimetic character: a *parolibero* work like Carlo Carra's *Cineamore* ("Cine-love") attempts to find equivalences between verbal and cinematic expressions».

<sup>31</sup> «The composition equated the pleasure of spectatorship to that of an orgiastic ritual: subjective identities and objective impressions (the film) merged into a new visual and tactile experience, the audience itself became a single organic entity that "lived" the film»: L. MAZZEI, *The Passionate Eye of Angelina Buracci, Pedagogue*, in *Researching Women in Silent Cinema. New Findings and Perspectives*, ed. by M. Dall'Asta, V. Duckett, L. Tralli, Università degli studi di Bologna, Bologna 2013, p. 274.

















## *Riferimenti iconografici*

- Figg. 1-7. Carlo Carrà, *Cineamore*, serie I, tavv. 1-7, 1914, inchiostro e matita su carta, 308 × 208, collezione privata. © CARLO CARRÀ, by SIAE 2020
- Fig. 8. Carlo Carrà, *Cineamore*, serie II, tav. 1, 1914, inchiostro, matita e collage su carta, 390 × 280, collezione privata. © CARLO CARRÀ, by SIAE 2020
- Fig. 9. Carlo Carrà, *Cineamore*, serie II, tav. 2 (*Ritmi grafici*), 1914, inchiostro su carta, 390 × 280, collezione privata. © CARLO CARRÀ, by SIAE 2020
- Fig. 10. Carlo Carrà, *Cineamore*, serie II, tav. 3 (*Ritmi grafici con aereo*), 1914, inchiostro, matita e collage su carta, 390 × 280, collezione privata. © CARLO CARRÀ, by SIAE 2020
- Fig. 11. Carlo Carrà, *Cineamore*, serie II, tav. 4 (*Elettrosferico*), 1914, inchiostro e collage su carta, 360 × 277, collezione privata. © CARLO CARRÀ, by SIAE 2020
- Fig. 12. Carlo Carrà, *Cineamore*, serie II, tav. 5 (*Composizione grafica*), 1914, inchiostro su carta, 310 × 209, collezione privata. © CARLO CARRÀ, by SIAE 2020
- Fig. 13. Carlo Carrà, *Cineamore*, serie III, tav. 1 (*Cineamore IV*), 1914, inchiostro su carta, 377 × 278, collezione privata. © CARLO CARRÀ, by SIAE 2020
- Fig. 14. Carlo Carrà, *Cineamore*, serie III, tav. 2 (*Cineamore IV*), 1914, inchiostro su carta, 377 × 278, collezione privata. © CARLO CARRÀ, by SIAE 2020
- Fig. 15. Carlo Carrà, *Cineamore*, serie III, tav. 3 (*Cineamore IV*), 1914, inchiostro su carta, 377 × 278, collezione privata. © CARLO CARRÀ, by SIAE 2020
- Fig. 16. Carlo Carrà, *Cineamore*, serie IV, tav. 1 (*Cineamore III*), 1914, inchiostro su carta, 272 × 376, collezione privata. © CARLO CARRÀ, by SIAE 2020
- Fig. 17. Carlo Carrà, *Cineamore*, serie IV, tav. 2 (*Cineamore II*), 1914, inchiostro su carta, 272 × 376, collezione privata. © CARLO CARRÀ, by SIAE 2020