

**Giacomo Balla (1871–1958)**

*Linee andamentali + successioni dinamiche*

1913

Tempera su carta foderata

**Collezione Gianni Mattioli**

È questo lo studio che più assomiglia al capolavoro, dello stesso artista, *Rondini in volo: Linee andamentali + successioni dinamiche* del 1913 (The Museum of Modern Art, New York). Balla venne influenzato dalla crono-fotografia del fisiologo Etienne-Jules Marey che studiò il volo degli uccelli attraverso scatti fotografici in rapida successione. Le “linee andamentali” si riferiscono al percorso del volo delle rondini, mentre le “successioni dinamiche” si rifanno alla ripetizione delle immagini del battito delle ali degli uccelli. Balla si interessa all’analisi del movimento scomponendolo in sequenze di immagini distinte in ritmi lineari.

---

**Giacomo Balla (1871–1958)**

*Profondità dinamiche*

1913 circa

Tempera su carta

**Collezione privata**

Nel 1913 Balla inizia un periodo di intensa sperimentazione, aderendo pienamente al movimento futurista e concentrandosi sul tema dell’impatto delle macchine in corsa sulla luce e sull’ambiente. Secondo le figlie, Balla iniziò i suoi studi a partire dall’osservazione diretta delle macchine che passavano in via Veneto a Roma. Nel *Manifesto della pittura futurista* dell’aprile del 1910 dichiara: “...le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono”. Le ruote vorticosi, la carrozzeria rettangolare, l’ambientazione urbana sono drammatizzati dalle linee che si dipartono dal volante. Le forme piramidali potrebbero essere rappresentazioni dell’atmosfera attraverso la quale la macchina si sta muovendo, ricollegandosi alle “compenetrazioni iridescenti”, ovvero alle sperimentazioni astratte dei disegni di Balla di questo periodo.

---

**Giacomo Balla (1871–1958)**

*Velocità astratta + rumore*

1913–1914

Olio su tavola

**Collezione Peggy Guggenheim**

Il dipinto rappresenta compiutamente gli studi di Balla sull’alterazione dinamica prodotta dalle automobili sull’ambiente circostante, e in particolare il tentativo di rappresentarne il suono, la velocità e la luce. Le forme zigzaganti e le croci incarnano il rumore dei motori della macchina, mentre le linee spiraliiformi indicano la velocità. I colori fanno il resto: la strada grigia, la luce bianca, il paesaggio verde, il cielo blu; tutto è scombussolato dal passaggio della macchina rossa. È stata avanzata l’ipotesi (ancora da provare) che quest’opera fosse la parte centrale di un trittico raffigurante una macchina in avvicinamento, di passaggio e in allontanamento.

**Giacomo Balla (1871–1958)**

*Mercurio transita davanti al sole*

1914

Tempera su carta foderata

**Collezione Gianni Mattioli**

Il dipinto è la versione definitiva di numerosi studi fatti da Balla in seguito all'osservazione del transito di Mercurio davanti al sole il 7 novembre 1914. L'evento è rappresentato nella parte centrale e superiore del dipinto, dove un piccolo punto, Mercurio, si trova vicino alla circonferenza di un grande cerchio, il Sole. Il bagliore dei triangoli bianchi circostanti è dovuto all'abbaglio dell'occhio dell'artista nel momento in cui allontana lo sguardo dalle lenti. Il cono verde, che termina su Mercurio, potrebbe rappresentare il telescopio, mentre gli archi e i triangoli più scuri le lenti fumé.

---

**Umberto Boccioni (1882–1916)**

*Campagna padovana*

1903

Olio su tela

**Collezione privata, Bergamo**

Il Divisionismo italiano si identifica con una tecnica che evita la mescolanza dei colori per favorirne l'intensità tonale attraverso la loro mescolanza ottica, che avviene osservando il dipinto da una certa distanza. Boccioni impara la tecnica dal più anziano Giacomo Balla e ammira Gaetano Previati, grande maestro simbolista e teorico del Divisionismo. Benché simile a quella del Neo-impressionismo francese questa tecnica si distingue per l'uso di pennellate lineari, evitando così l'effetto puntinato delle opere di Seurat e Signac. Questo paesaggio invernale (gennaio), che precede di anni il movimento futurista, rivela la padronanza che l'artista ha di questa tecnica. L'accentuata prospettiva dei solchi del terreno sembra presagire un interesse nella resa del movimento. L'impronta del Divisionismo è ancora evidente nelle opere di Boccioni del 1910, qui esposte, e lo sarà in effetti per tutto l'arco della sua breve carriera, anche dopo il suo avvicinarsi al Cubismo.

---

**Umberto Boccioni (1882–1916)**

*Controluce (Contre-jour)*

1910

Matita su carta

**Collezione privata**

Nelle prime fasi della sua partecipazione al Futurismo Boccioni si interessa alla luce e al modo in cui influisce sulla percezione del volume. Molti studi sulla luce ritraggono donne, spesso la madre, sedute in controluce di fronte a una finestra (*Contre-jour* è infatti il titolo di questo raffinato disegno). In questo ritratto della sorella Amelia, il motivo del raggio di luce che passa sul volto della donna seduta ricorrerà due anni dopo nell'opera *Materia* qui esposta.

**Umberto Boccioni (1882–1916)**

Studio per *La città che sale*

1910

Olio su cartoncino

**Collezione Gianni Mattioli**

Si tratta dell'unico studio a olio per la più grande *La città che sale* (1910, The Museum of Modern Art, New York). Un soggetto volutamente moderno – l'edificio sede della prima centrale termoelettrica di Milano in Piazza Trento – si combina con la rappresentazione di una passata nozione del lavoro eroico manuale e di energia virile. La resa vibrante dello sforzo fisico rievoca l'affermazione di Marinetti: "Non v'è più bellezza se non nella lotta". Attraverso lunghi filamenti di colore puro, con uno stile divisionista, Boccioni dissolve le forme nell'intensità della luce mattutina, come si intuisce dalle ombre allungate.

---

**Umberto Boccioni (1882–1916)**

Tre studi per *Stati d'animo* (*Quelli che restano, Quelli che restano, Quelli che vanno*)

1911

Inchiostro su carta

**Collezione privata**

Sono qui riuniti gli studi per due dipinti della prima versione del trittico di Boccioni *Stati d'animo*, ora nella Civiche Raccolte d'Arte, Museo del Novecento di Milano. Sia la tipologia del trittico sia l'idea che l'arte può rappresentare stati psicologici attraverso forme e colori, derivano dal Simbolismo europeo. La scena è ambientata il mezzo al vapore, il fumo, il rumore e la confusione di una stazione ferroviaria e, nelle parole di Boccioni, intende comunicare "solitudine, angoscia e confusione". Nel novembre di quello stesso anno Boccioni visita Parigi e conosce il Cubismo, e successivamente dipinge una seconda versione di *Stati d'animo* (The Museum of Modern Art, New York).

---

**Umberto Boccioni (1882–1916)**

*Materia*

1912

Olio su tela

**Collezione Gianni Mattioli**

*Materia*, opera altamente simbolica nel titolo, ritrae a figura intera la madre dell'artista (*mater*), le cui grandi mani fissano il dentro della composizione. È seduta su una sedia in ferro battuto su un balcone (di cui è visibile l'inferriata), di sera, con alle spalle piazza Trento. Come teorizzato dal Futurismo l'esterno invade la scena: i camini di una fabbrica in alto a sinistra, un pedone tra gli angoli acuti del balcone sulla destra e un cavallo marrone che spunta fuori dal dipinto sulla sinistra. Nonostante l'intersezione dei piani (e la rappresentazione simultanea della testa della madre vista di fronte e di profilo) risentano chiaramente dell'influenza del Cubismo, il peso del simbolismo, la pregnanza teorica e la frammentazione delle forme con la luce sono tipiche di questa fase del Futurismo, di cui questo è uno dei più grandi capolavori.

**Umberto Boccioni (1882–1916)**

*Sviluppo di una bottiglia nello spazio*

1913 (fusione 2004–5)

Bronzo

**Collezione privata**

La natura morta è per definizione un genere poco adatto a rendere il dinamismo futurista. Tuttavia Boccioni riesce a unire esterno e interno, e a conferire alla bottiglia e al piatto su cui è appoggiata una forma a spirale che provoca il movimento della persona attorno al tavolo. È plausibile sostenere che questa scultura, assieme ad altri lavori ora persi raffiguranti una bottiglia, fosse una esplicita risposta all'avanguardia parigina: nel 1913, Apollinaire annuncia pubblicamente una nuova tendenza del Cubismo, l'Orfismo, sostenendo, come per il Futurismo, la rappresentazione del movimento.

---

**Umberto Boccioni (1882–1916)**

*Dinamismo di un ciclista*

1913

Olio su tela

**Collezione Gianni Mattioli**

La bicicletta moderna, con il cambio automatico, sella molleggiata e copertoni pneumatici viene sviluppata nell'ultimo decennio dell'Ottocento. Anche Boccioni era un appassionato delle corse ciclistiche. La figura solitaria di questa composizione astratta di coni, forme pinnate e spirali si muove verso sinistra a testa bassa, sollevata dal sellino, con il suo numero 15 blu (in alto al centro dell'immagine). L'ambizione di Boccioni è quella di creare un'unica immagine del passaggio dinamico del ciclista, che rappresenti in maniera simultanea il corpo dello sportivo deformato dal rapido movimento e lo spazio che lo circonda modificato dal suo passaggio.

---

**Umberto Boccioni (1882–1916)**

*Forme uniche della continuità nello spazio*

1913 (fusione 2004–5)

Bronzo

**Collezione privata**

Questa figura di uomo che cammina (oppure corre) è considerata da Boccioni la principale tra le quattro create in gesso prima della sua esposizione di sculture alla Galerie La Boétie di Parigi nel giugno-luglio 1913. L'avanzare deciso della figura priva di braccia ricorda *L'uomo che cammina* di Rodin, che Boccioni ha modo di vedere a Roma nel 1911. L'intenzione è quella di rendere visibile il fondersi della figura con lo spazio nel quale si muove, in una forma unica, completa, finita. Deluso dall'accoglienza negativa della sua mostra a Parigi, Boccioni ritorna a dedicarsi alla pittura. Il primo bronzo ricavato da una scultura in gesso di Boccioni verrà fuso nel 1931, molti anni dopo la sua morte.

**Umberto Boccioni (1882–1916)**

*Dinamismo di un cavallo in corsa + case*

1915

Guazzo, olio, legno, cartone, rame e ferro dipinto

**Collezione Peggy Guggenheim**

Questo assemblaggio in materiali vari è l'ultima scultura che Boccioni realizza un anno e mezzo prima di morire, accidentalmente, in seguito a una caduta da cavallo. Rappresenta la velocità, quasi letteralmente riassunta nella forma a freccia della testa del cavallo, che determina una deformazione ottica delle case in secondo piano (il foglio di cartone) e del cavallo in primo piano. Non si distinguono invece gli zoccoli del cavallo, che possiamo supporre svaniscano nel rapido movimento dell'animale. Questa scultura è stata erroneamente considerata in linea con quella scultura da realizzarsi in materiali vari teorizzata da Boccioni nel suo Manifesto della scultura futurista del 1912, mentre è più plausibile relazionarla a analoghi "assemblaggi" nell'opera di Picasso e delle avanguardie russe. Molto danneggiata nel corso degli anni trenta, la scultura è stata sommariamente ricostruita dopo il 1944.

---

**Carlo Carrà (1881–1966)**

*Forma in moto circolare*

1912–13 circa

Carboncino e inchiostro nero a pennello su carta

**Collezione privata**

Carrà visita Parigi nel novembre del 1911 su invito di Severini e ha così modo di conoscere per la prima volta il Cubismo. Questo dipinto, databile al 1912–13, nonostante l'iscrizione in basso a sinistra riporti la data 1910, forse ritrae un soggetto caro all'amico Severini (una ballerina in movimento), realizzato utilizzando una tavolozza monocroma e una struttura di linee nere tipiche dei dipinti di Picasso e Braque dell'anno precedente.

---

**Carlo Carrà (1881–1966)**

*La Galleria di Milano*

1912

**Olio su tela**

**Collezione Gianni Mattioli**

Questo dipinto della Galleria Vittorio Emanuele II di Milano è stato a lungo considerato una delle opere più compiutamente futuriste di Carrà. Si nota la chiara influenza del Cubismo, al quale l'artista si era riavvicinato in seguito a un recente viaggio a Parigi (febbraio) per l'apertura della mostra futurista alla Galerie Bernheim-Jeune. Ardengo Soffici lodò il dipinto come una "sinfonia plastica di bruni e bianchi argentei" e lo annoverò tra i più grandi dipinti futuristi. Lo stesso Carrà lo considerò "un punto culminante della mia attività artistica di quel periodo".

**Raymond Duchamp-Villon (1876–1918)**

*Il cavallo (Le Cheval)*

1914 (fusione 1930 circa)

Bronzo

**Collezione Peggy Guggenheim**

Duchamp-Villon ha modo di osservare da vicino il movimento dei cavalli durante il servizio militare in cavalleria. Studia inoltre il soggetto nella fotografia sperimentale di Eadweard Muybridge e Etienne-Jules Marey di fine Ottocento. Il concetto originale dell'opera è naturalistico, ma l'artista ne sviluppa una sintesi dinamica tra animale e macchina. Il cavallo sembra ritrarre gli zoccoli e raccogliere le forze per un salto. La sensazione di pistoni, ruote e perni trasforma una creatura naturale in una dinamo meccanica. La fusione del cavallo, simbolo tradizionale della potenza, e della macchina che lo sta per rimpiazzare, riflette la nascente consapevolezza della nuova era tecnologica in un modo paragonabile a quello futurista.

---

**František Kupka (1871–1957)**

Studio per *Amorfa, cromatismo caldo (Amorpha, Chromatique chaude)*

e per *Fuga in due colori (Fugue à deux couleurs)*

1910–11 circa

Pastello su carta

**Collezione Peggy Guggenheim**

Questo studio coincide con l'introduzione dell'artista al gruppo di Puteaux, a Parigi, che riunisce Duchamp, Dealunay, Metzinger e discute della rappresentazione del movimento nella pittura cubista e futurista e delle relazioni tra musica e arte. Kupka parte da alcuni studi della nipote che gioca con una palla blu. Staccandosi dalla rappresentazione naturalistica, egli isola il movimento in una serie ritmica di moduli colorati che seguono una struttura quasi musicale. L'immagine è soggetta a un processo di astrazione: il verde pallido è quanto rimane della luce del sole sull'erba, dove la bambina gioca, in una composizione che esclude altrimenti la luce naturale, la gravità, la profondità spaziale. I due dipinti, di cui questo è uno studio, vengono esposti al Salon d'Automne del 1912: i primi dipinti pienamente astratti, o "puri", mai presentati a Parigi.

---

**Jean Metzinger (1883–1956)**

*Al velodromo (Au Vélodrome)*

1912 circa

Olio e collage su tela

**Collezione Peggy Guggenheim**

Rispecchiando il crescente interesse per il Futurismo riscontrabile negli scritti teorici di Metzinger, quest'opera segna una transizione fondamentale nella sua pittura: elementi dell'Impressionismo – la rappresentazione puntinista della folla – e un'enfasi cubista della natura simultanea del movimento rapido, trovano la loro espressione finale nel tema futurista della gara ciclistica. La rappresentazione quasi cinematica dell'avanzare del ciclista lungo la Parigi-Roubaix (famosa per il *pavé* in porfido delle cittadine del Nord del paese) rievoca l'invito di Marinetti a unificare l'uomo e la macchina: "Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita".

**Ottone Rosai (1895–1957)**

*Dinamismo Bar San Marco*

1913

Olio su cartone incollato su tela

**Collezione Gianni Mattioli**

Durante le visite alla “Mostra della Pittura Futurista” del 1913 a Firenze, Rosai frequenta il bar San Marco, un luogo che gli consente di rappresentare in pittura il suo pensiero di quel periodo. Nonostante l'ambizioso tentativo di inserire forme cubiste con la grezza impulsività futurista, Rosai sfocia quasi nell'illustrazione, i suoi tocchi decisi e le spesse linee mantengono l'espressività per la loro totale mancanza di eleganza. Vaghi tentativi di simultaneità (le forme centrali che si fondono lungo gli assi verticali tra impegnate disposizioni di piani di luce) sono smorzati da una ricca varietà di colori usati con sentimento, e che in seguito saranno criticamente considerati come “deformazioni tipicamente italiane”, indipendenti dalla prevalente tendenza cubista.

---

**Ottone Rosai (1895–1957)**

*Scomposizione di una strada*

1914

Olio su tela con inserto a collage

**Collezione Gianni Mattioli**

Questa affollata impressione visiva di un quartiere della classe operaia fiorentina, anticipa l'atmosfera sospesa e il trattamento semplice delle forme rurali nei successivi lavori di Rosai. In un'approccio del tutto soggettivo l'impulso di Rosai verso la distorsione utilizzando la tecnica cubo-futurista (la scomposizione dei volumi e dei contorni che dà vita ad affollate sovrapposizioni di forme angolari) è trattenuto da una riluttanza all'abbandono dell'osservazione realistica. Motivi riconoscibili (un cavallo che traina una carrozza, un edificio dal tetto rosso, una lampione) sono isolati ed enfatizzati su di una texture di forme spezzate e angolari che permettono una fusione tra rappresentazione e astrazione che si estende a tutta la tela.

---

**Luigi Russolo (1885–1947)**

*Solidità della nebbia*

1912

Olio su tela

**Collezione Gianni Mattioli**

Sotto una coltre di nebbia Russolo fonde una scena di una Milano notturna con il ricordo futurista di battaglie nel Nord-Africa. Il soggetto è influenzato dall'articolo di Marinetti sulla battaglia di Tripoli, in cui racconta delle esperienze in Tripolitania. La narrazione di Marinetti è divisa in vari segmenti: il tramonto nel deserto, la veglia notturna, i preparativi per l'attacco all'alba, che Russolo riunisce in un'unica visione. Le figure sono simultaneamente soldati nel deserto e l'uomo moderno nelle strade di Milano. La tavolozza notturna concentra l'attenzione sulle tecniche di resa della rifrazione del colore e sulla relazione ritmica tra soggetto e luce atmosferica.

**Gino Severini (1883–1966)**

*Ballerina blu (Danseuse bleu)*

1912

Olio e lustrini su tela

**Collezione Gianni Mattioli**

Questo dipinto del 1912 raffigura una scena di ambientazione borghese in un caffè della Parigi prima della guerra. La ballerina di flamenco balla al suono di un violino (in alto a destra): i capelli raccolti in una *mantilla*, le dita che schioccano mentre assorta rimane concentrata sui suoi movimenti. Il controllo richiesto dalla danza è espresso dai toni dominanti e tranquillizzanti del blu, che intensifica l'emozione dell'opera. Severini dipinge la rapidità dei movimenti moltiplicando le forme alla maniera cubista, proprio come lo stesso Balla, e applicando alla tela, in corrispondenza del vestito, delle *paillete* che risplendono catturando la luce, nell'area corrispondente al vestito della ballerina.

---

**Gino Severini (1883–1966)**

*Mare=Ballarina*

Gennaio 1914

Olio su tela

**Collezione Peggy Guggenheim**

Nel 1913 Severini si reca, in convalescenza, nella cittadina costiera di Anzio, dove trova ispirazione per quest'opera. I colori puri applicati con piccole pennellate riprendono quel Neo-impressionismo che era ancora alla moda al tempo in cui Severini arriva a Parigi nel 1906. La tecnica conferisce fluidità e rilievo al soggetto di quest'opera che fonde una ballerina e il mare (con il costume della ballerina paragonato alle onde che si infrangono). Il mare non può essere contenuto entro una cornice e le onde arrivano così a lambirla per entrare nello spazio di chi l'osserva. Terminata l'opera Severini inizia a dipingere pure astrazioni di colore.

---

**Carlo Carrà (1881–1966)**

*Inseguimento*

1915

Tempera, carboncino e collage su cartone

**Collezione Gianni Mattioli**

Questo collage raffigura un ufficiale di cavalleria al galoppo, con stivali al ginocchio, pantaloni rossi e un elmetto cilindrico. Sotto il morso del cavallo il nome "JOFFRE" si riferisce al generale francese Joseph Joffre, comandante delle truppe francesi nella Grande Guerra. "Balcan..." allude, invece, agli avvenimenti che sconvolgono l'altra sponda dell'Adriatico. La definizione e la forza delle forme che definiscono il cavallo anticipano l'imminente rinuncia di Carrà ai principi futuristi e il suo prossimo interesse per la Pittura metafisica.



**Carlo Carrà (1881–1966)**

*Manifestazione interventista*

1914

Tempera, penna, polvere di mica, carte incollate su cartoncino

**Collezione Gianni Mattioli**

L'opera era originariamente intitolata *Dipinto parolibero (Festa patriottica)*. Il titolo con cui è ora conosciuta è esplicito riferimento alle attività futuriste a sostegno dell'intervento italiano nella Grande Guerra al fine di riprendersi dall'Austria territori italiani come la città di Trieste. Le "parole in libertà" sono una forma letteraria proposta dal fondatore del Futurismo, Marinetti, in cui le parole sono impiegate senza i vincoli della punteggiatura, della sintassi e delle convenzioni tipografiche. I ritagli provengono perlopiù dalla rivista fiorentina "Lacerba", mentre il ritaglio "Odol" proviene da una pubblicità di dentifricio pubblicata sul "Corriere della Sera".

---

**Mario Sironi (1885–1961)**

*Il ciclista*

1916

Olio su tela

**Fondazione Solomon R. Guggenheim**

**Donazione, Giovanni e Lilian Pandini, Bergamo, 2008**

Mario Sironi aderisce al Futurismo nel 1915, l'anno prima di accingersi a dipingere questo ciclista. La componente futurista dell'opera è evidente nel soggetto sportivo e moderno e nella vista parziale della ruota posteriore, che sottolinea il movimento in avanti del ciclista e che richiama le illustrazioni fotografiche de "La Gazzetta dello Sport". La veemenza con cui Sironi applica il colore assume un rilievo particolare: pennellate brevi e vigorose nell'erba sulla destra, guizzi di bianco a suggerire i raggi della ruota, strisce che rendono il rapido avvicinamento alla curva parabolica del velodromo, campiture ampie per la tensione nella gamba sinistra, pennellate morbide per la gamba destra rilassata.

---

**Edward Wadsworth (1889–1949)**

*Cantanti di strada*, 1914 circa

*Città dall'alto*, 1916 circa

*Xilografie*

**Fondazione Solomon R. Guggenheim**

**Donazioni, Erina Siciliani 2007 e 2009**

Il fondatore del Futurismo, Marinetti, si reca spesso a Londra, dove vengono allestite varie mostre futuriste di pittura e scultura tra il 1912 e il 1914, con grande divertimento e sorpresa della stampa. L'invito futurista a un rinnovamento culturale radicale diventa una fonte d'ispirazione per molti giovani artisti britannici. Il Futurismo andava talmente a identificarsi con un'arte nuova e ribelle che nella primavera del 1914, il Vorticism, fondato grazie a Ezra Pound, Wyndham Lewis e altri, fatica a differenziarsi dal movimento di Marinetti. Queste opere, con i tre artisti di strada disumanizzati da forme meccaniche o la visione dall'alto di una città, esplicano egregiamente come mai il Vorticism sia conosciuto anche con il paradosso di "astrazione figurata".

**Mario Sironi (1885–1961)**

*La ballerina*

1916

Tempera e collage su cartone

**Collezione privata**

Questa ballerina ben rappresenta la visione del femminile del primo Futurismo. Nella tradizione la donna è percepita come una minaccia alla virilità e alla creatività maschile, e la donna sensuale e femminile sarà, infatti, per circa un decennio bandita come soggetto artistico, specialmente il nudo. In quest'opera, nonostante il seno e i tacchi descrivano una figura femminile, le forme vengono sopraffatte dalle teorie futuriste di una nuova specie influenzate da Nietzsche. Ne risulta un ibrido tra umano e meccanico, una forma ripulita con appendici lucenti e metalliche. Nel 1913 Valentine de Saint-Point pubblica il *Manifesto futurista della lussuria*.

---

**Mario Sironi (1885–1961)**

*Composizione con elica*

1919

Tempera e collage su cartone

**Collezione Gianni Mattioli**

In quest'immagine affollata si distingue la sagoma di un'elica nel collage verticale di carta bruna, elemento di una visione parziale di un biplano dalla carlinga affusolata, le cui ali sono separate da un tirante verticale e da una ruota più sotto. L'aereo si muove in un cielo notturno illuminato, in alto, dalla luna. L'opera non è tuttavia un omaggio agli albori dell'aviazione. I meriti dell'opera, proprio come avviene nel *Ciclista*, sono pittorici: forme e colori che cozzano tra loro, luci e ombre, lo spazio scomposto alla maniera cubista, un inspiegabile ritaglio triangolare tratto dal bollettino di un pastificio spagnolo.

---

**Ardengo Soffici (1879–1964)**

*Trofeino*

1914–15

Olio su tela

**Collezione Gianni Mattioli**

Soffici, pittore e critico fiorentino e cosmopolita, è probabilmente, insieme a Severini, il futurista che più si avvicina al Cubismo e ai cubisti. Già nell'agosto del 1911 scrive di Picasso e Braque su "La Voce" (le prime dissertazioni in italiano sul Cubismo). Non sorprende così che questa natura morta, dipinta in maniera elegante, e forse sopra un collage, abbia più punti in comune con il Cubismo sintetico che con le teorie e l'iconografia futurista. Il trofeino del titolo è da identificarsi, nel dialetto toscano, con un cartello da bottega dove sono riuniti vari oggetti (il fiasco, il bicchiere, un limone, una pipa).

**Ardengo Soffici (1879–1964)**

*Frutta e liquori*

1915

Olio su tela

**Collezione Gianni Mattioli**

Questa natura morta, una scena di un caffè, è certamente più in linea con lo spirito futurista del *Trofeino*, sempre di Soffici. Le fette d'anguria e melone la frutteria sono funzionali al conferire movimento alla composizione. F.C.B. si riferisce alla Ferro-China Bisleri. Le cinque ciliegie (o chicchi d'uva) in alto a sinistra preannunciano, invece, le forme compatte, il disegno realista, la pittura d'ambiente del Soffici successivo. Il colore incrostato e spesso è forse indice di una conoscenza da parte di Soffici della pittura russa d'avanguardia e, infatti, l'artista russa Alexandra Exter, sua amica, l'anno prima dipinge una composizione analoga, con un'anguria e delle ciliegie.

---

**Marcel Duchamp (1887–1968)**

*Nudo (studio), Giovane triste in treno*

(*Nu [esquisse], Jeune homme triste dans un train*)

1911–12

Olio su cartone

**Collezione Peggy Guggenheim**

Duchamp definisce quest'opera un autoritratto: un nudo a figura intera, che si muove da sinistra a destra. La tavolozza di marroni e neri sembra racchiudere la risposta di Duchamp al coevo Cubismo analitico di Braque e Picasso, o il tentativo di creare un'atmosfera malinconica (*tristesse*). È possibile che Duchamp conosca gli studi di Boccioni per la prima versione del trittico *Stati d'animo* (come quelli qui esposti), anche quest'ultimi intesi a rievocare un senso di malinconia. Boccioni e altri futuristi visitano, infatti, Parigi nel novembre 1911, su invito di Severini.

---

**Robert Delaunay (1885–1941)**

*Finestre aperte simultaneamente 1ª parte, 3º motivo*

(*Fenêtres ouvertes simultanément 1<sup>ère</sup> partie, 3<sup>e</sup> motif*)

1912

Olio su tela ovale

**Collezione Peggy Guggenheim**

Nel 1912 Delaunay modifica la propria rappresentazione del movimento partendo dalla ripetizione delle forme, che aveva potuto osservare nei dipinti futuristi esposti nel febbraio dello stesso anno alla Galerie Bernheim-Jeune di Parigi, per arrivare al movimento degli occhi sulla tela alla ricerca di un punto su cui riposarsi. Proprio questo accade nella serie delle *Finestre*, cui appartiene quest'opera e il cui soggetto è la Torre Eiffel, la forma svettante e verde al centro dell'opera.