

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO

DIPARTIMENTO DI STUDI PER LA CONOSCENZA E LA
VALORIZZAZIONE DEI BENI STORICO-ARTISTICI

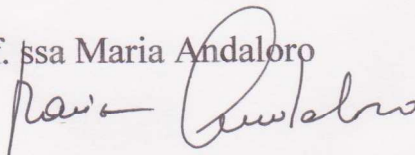
CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA

Memoria e materia dell'opera d'arte attraverso i processi di produzione,
storicizzazione, conservazione, musealizzazione -XXI CICLO.

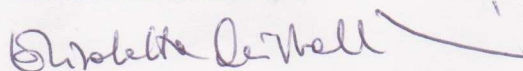
Titolo della tesi:

DADA IN ITALIA. UN' INVASIONE MANCATA
L-ART/03

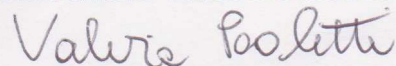
Coordinatore: Prof. ssa Maria Andaloro



Tutor: Prof. ssa Elisabetta Cristallini

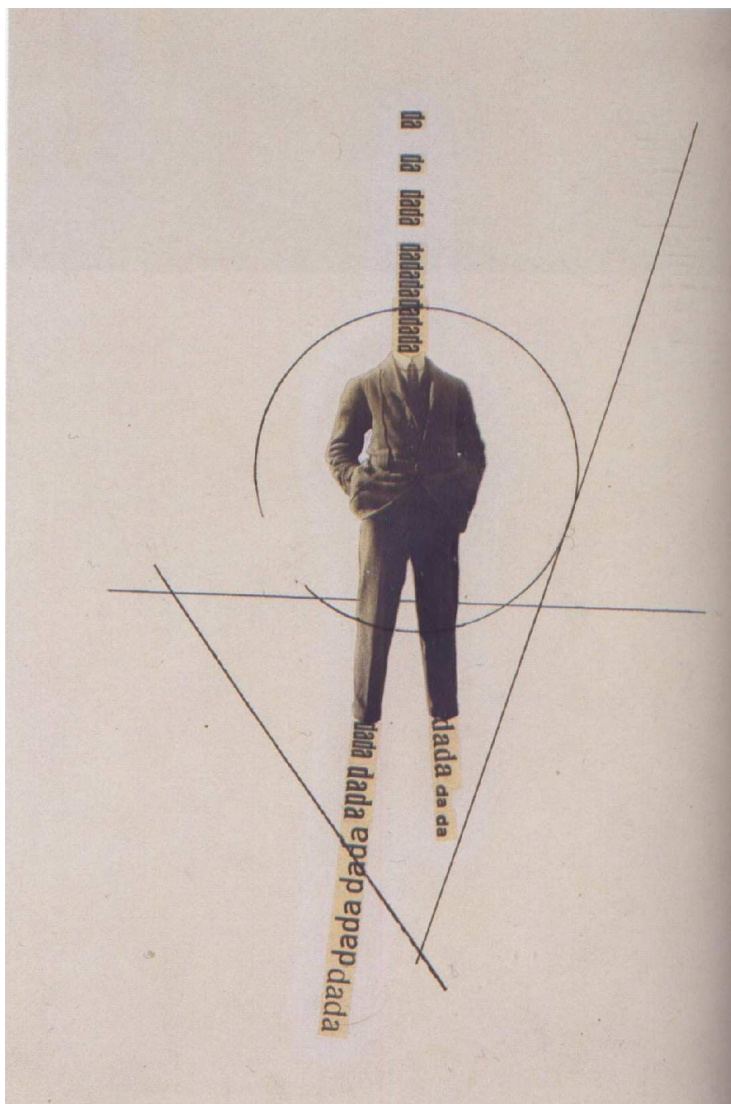


Dottoranda: Valeria Paoletti



DADA IN ITALIA.

UN' INVASIONE MANCATA



G. Grosz e J. Heartfield,
Der Weltdada Richard Huelsenbeck o Dadabild, 1919

*Non vi sorprende che questa faccenda così seria sia un numero di cabaret.
L'intera via lattea è un numero di cabaret, del resto anche il vecchio Dante
ha chiamato "Divina Commedia" la storia tutt'intera
che si svolge nel ventre del mondo.*

Johannes Baader
(*Der Bastard*, n. 2, 1921)

INDICE

Introduzione	p. I
---------------------	-------------

Capitolo 1) JULIUS EVOLA E LA “GRANDE STAGIONE DADA ROMANA”

1.1) Premessa: genesi di un’idea. Il <i>Jazz-band Dada ball</i> di Ginevra e “l’invasione Dada in Italia”	p. 1
1.1.1) La diffusione del “microbo Dada”	p. 6
1.2) Il “Calendario della grande stagione Dada romana”	p. 13
1.2.1) Il pubblico e i luoghi	p. 15
1.2.1.1) Dada come “terapeutica dell’individuo”	p. 23
1.2.2) Manifestazioni Dada a Roma	p. 32
1.2.2.1) Il linguaggio delle manifestazioni: la parola, tra poesia e performance	p. 40
1.2.2.2) Dell’arte totale o “tentacolare” Dada	p. 50

Capitolo 2) PARIGI, CAPRI E TARRENZ: SPUNTI PER UNA POLEMICA NELLA COSTELLAZIONE DADA

2.1) Il movimento Dada italiano al <i>Salon Dada</i> di Parigi	p. 59
2.1.1) Dada moderno o antimoderno?	p. 64
2.2) La stagione Dada a Capri. Evola tra progetti fallimentari e l'abbandono dell'arte	p. 68
2.3) Una "costellazione di individui in libertà"	p. 77
2.3.1) Vita dadaista	p. 81

Capitolo 3) JULIUS EVOLA, *BLEU* E DI ALTRI DADAISTI ITALIANI

3.1) "Il <i>problema</i> del dadaismo di Evola"	p. 86
3.1.1) Evola prima di Dada	p. 88
3.1.2) Dada in Italia prima di Evola: 1916-1919	p. 93
3.1.2.1) Di altri dadaisti italiani. 1920-1923	p. 110
3.2) Evola, Tzara e lo spirito Dada	p. 116
3.2.1) <i>Arte Astratta</i>	p. 117
3.2.2) I testi delle conferenze della stagione Dada romana	p. 124
3.3) Il numero inedito di <i>Bleu</i>	p. 133

Conclusioni	p. 138
--------------------	--------

Appendice

Bibliografia

Introduzione

Ovviamente lei sorriderà a veder scavare negli archivi di una “rivoluzione” fallita o capricci di gioventù ma a me interessa solo documentare la partecipazione italiana a questo movimento del tutto ignorato dagli storici “letterari” francesi e tedeschi.¹

È la prima lettera che Vanni Scheiwiller scrive a Giulio Evola, il 9 giugno 1960 e il movimento cui si riferisce è il dadaismo. Vanni Scheiwiller è allora un giovane studioso che, alle prese con una tesi di laurea su *Savinio e/o il surrealismo in Italia*, scopre le tracce dell’esistenza di un dadaismo italiano e del suo principale animatore: Giulio Evola.

Proprio tramite Savinio l’indirizzo di Tristan Tzara “si sparse in Italia come una malattia contagiosa”² come Tzara stesso ricorda in una lettera a Jacques Doucet datata 30 ottobre 1922. E con il suo indirizzo postale si sparse in Italia l’interesse per l’attività zurighese del gruppo dadaista.

È il 1916. Filippo De Pisis, Francesco Meriano, Nicola Moscardelli, Giuseppe Raimondi, Maria d’Arezzo, Gherardo Marone ed Enrico Prampolini intraprendono con Tzara una serrata corrispondenza epistolare, scambiandosi idee, testi e opere da pubblicare nelle loro riviste: *Le Pagine*, *La Brigata*, *La Diana*, *Noi* e a Zurigo, *Dada*. Solo del 1920 è però la prima rivista dadaista pubblicata in Italia: *Bleu*. Esce a Mantova, fondata da Aldo Fiozzi e Gino Cantarelli, dopo aver incontrato Tzara a Milano, nel luglio del 1920. Del loro incontro rimane una cartolina inviata da Tzara a Picabia, che lo ritrae tra il sorridente e l’imbronciato, con l’immancabile monocolo, al Lido di Venezia, in compagnia di Cantarelli, Fiozzi e Rebecchi.³

¹ Il testo integrale delle lettere, numerate in ordine di citazione, e non cronologico, è riportato in appendice. V. *infra*, app., lettera n. 1, inedita, datata 9-6-1960, inviata da Vanni Scheiwiller a Julius Evola. Università degli Studi di Milano, Centro Apice, Archivio Scheiwiller. Archivio in fase di riordino.

² ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, pp. 580-581. La lettera inviata da Tzara a Jacques Doucet è datata 30 ottobre 1922, nella sua versione integrale è pubblicata da MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, pp. 566-567.

³ V. *infra*, app., imm. n. 1.

Ad Evola, dopo aver tentato invano di fare della rivista *Noi* di Prampolini l'organo di diffusione del dadaismo in Italia, non resta che affiancarsi, su consiglio di Tzara, ai fondatori di *Bleu*:⁴

Bleu. In tutto tre numeri: uno bleu, uno verde, uno rosso; sei pagine, nove pagine, sei pagine; sessanta centesimi, una lira, una lira. Giugno 1920, agosto-settembre 1920, gennaio 1921. *Bleu* è solo un documento, poiché *Bleu* non avrebbe potuto essere altro: *Bleu* non ha avuto spazio culturale dietro di sé, non gli è stato concesso (...). Tuttavia se la cultura italiana ha ignorato *Bleu*, *Bleu* a sua volta ha ignorato la cultura italiana, ha cioè anteposto al "genio latino" sanguigno e inventivo di Marinetti (il bersaglio favorito di *Bleu*) l'idea di rivista come antologia di fatti, appunti, documenti, opere scelte in modo tale da venire a ricostruire un ambito culturale che andava dall'espressionismo a Dada, a De Stijl, fino alle prime avvisaglie surrealiste.⁵

Quando Scheiwiller scrive ad Evola questa è ormai una storia dimenticata e teme che Evola, che ha smesso di dipingere nel 1921 e che, in testi come *Rivolta contro il mondo moderno*,⁶ ha intrapreso una strada sì rivoluzionaria ma in difesa della Tradizione, possa rinnegarla come "capriccio di gioventù" o "rivoluzione fallita".

È invece una storia, ad insaputa di entrambi, in procinto di essere riscoperta e la cui portata nella storia dell'arte sembra destinata a crescere. Forse entrambi dimenticano, o ignorano, che il nome di Evola, come dadaista italiano, è già apparso nell'antologia dadaista di Motherwell⁷ nel 1951 e nella monografia del movimento dadaista di Verkauf del 1957,⁸ due testi che inaugurano una serie di studi ad oggi interminata, che ammonterebbe già, secondo la bibliografia compilata

⁴ V. *infra*, app., imm. n. 2.

⁵ DANIELA PALAZZOLI, "Bleu", *Marcatrè*, n. 15-16-17, 1965, p. 302.

⁶ JULIUS EVOLA, *Rivolta contro il mondo moderno*, Ed. Mediterranee, Roma, 1934

⁷ ROBERT MOTHERWELL, *The Dada painters and poets. An anthology*, Wittenborn, Schultz, New York, c1951. Il nome di Evola appare di fatto solo in bibliografia (p. 345) come autore di *Arte Astratta*, testo uscito nella Collection Dada, il 1920.

⁸ WILLY VERKAUF (a cura di), *Dada. Monograph of a movement*, Arthur Niggli, Teufen, 1957

dall'International Dada Archive dell'Università dell'Iowa, consultabile on-line,⁹ a circa 47 mila titoli.

La risposta di Evola non si fa comunque attendere. Scrive il 24 giugno 1960,¹⁰ ricostruisce le tappe della sua partecipazione al dadaismo ed unisce alla lettera un piccolo libro del 1920 dal titolo *Arte Astratta*¹¹ pubblicato nella Collection Dada e composto di: una posizione teorica, dieci poemi e quattro composizioni (un'incisione, un disegno e due olio su tela). Certo Evola appare incuriosito del nascente interesse intorno al suo passato dadaista, dopo ben quaranta anni di oblio e ricorda di aver ricevuto altre visite, tra cui un critico francese e uno studioso italiano, per ottenere simili informazioni.

Ed infatti, tra il finire degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta altri due studiosi - Claudio Bruni ed Enrico Crispolti - nell'ambito dei loro studi sul secondo futurismo rintracciano il nome di Evola prima a Milano, nel 1919, tra gli espositori a Palazzo Cova della *Grande Esposizione nazionale futurista*¹² e poi a Ginevra, nel 1920, all'*Esposizione Internazionale d'arte moderna* che aveva come commissario per la sezione italiana Enrico Prampolini.

Il nome di Evola, assente nel primo volume degli *Archivi del Futurismo*¹³, edito nel 1958, comparirà nel secondo volume,¹⁴ edito nel 1962, nel capitolo "Brevi adesioni ed altre partecipazioni", dopo essere stato inserito, l'anno precedente, da Claudio Bruni nel suo libro *Dopo Boccioni*.¹⁵ In entrambi i testi sono riprodotti i

⁹ The University of Iowa Libraries, < <http://www.lib.uiowa.edu/dada>>, ultima consultazione: 16 gennaio 2009

¹⁰ V. *infra*, app., lettera n. 2, inedita, datata 24-6-1960, inviata da Evola a Scheiwiller. Università degli Studi di Milano, Centro Apice, Archivio Scheiwiller. Archivio in fase di riordino.

¹¹ V. *infra*, app., imm. n. 3.

¹² Evola espone cinque opere di cui quattro andate perdute: *Cannone Déport*, *Mitragliatrice*, *Dreadnought*, *Shrapnel* e *Mazzo di fiori*. Scrivono della mostra EFRA, "Futurismo + dopoguerra", *La Sera*, Milano, 22 marzo 1919 e PAUL D'OLAN, "Exposition futuriste à Milan", *Mercure de France*, Paris, 1 maggio 1919

¹³ MARIA DRUDI GAMBILLO E TERESA FIORI (a cura di), *Archivi del futurismo*, vol. I, De Luca editore, Roma, 1958

¹⁴ MARIA DRUDI GAMBILLO E TERESA FIORI (a cura di), *Archivi del futurismo*, vol. II, De Luca editore, Roma, 1962

¹⁵ MARIA DRUDI GAMBILLO e CLAUDIO BRUNI (a cura di), *Dopo Boccioni. Dipinti e documenti futuristi dal 1915 al 1919*, Edizioni mediterranee-Studio d'arte contemporanea La Medusa, Roma, 1961

quadri *Five o'clock tea*¹⁶ e *Fucina, studio di rumori*,¹⁷ due olio su tela, datati 1917-1918 ed esposti entrambi a Ginevra.

Per la mia visita, per il mio interesse alla sua pittura, notai che era sorpreso e sospettosamente curioso; mi chiese come avevo fatto a scoprire che tanti anni prima egli aveva dipinto. Le sue opere, più o meno, erano tutte ancora lì, circa una trentina, e riempivano gli spazi liberi dei muri della sua casa. Chiesi di poter fare un giro per vederle, lui rimase nello studio: mi accompagnava la governante che lui aveva richiamato in tedesco, ma ogni volta che mi soffermavo su di un quadro, la voce di Evola, profonda, dallo studio giungeva ad illustrarmi l'opera come se lui fosse accanto a me, o come se mi seguisse con lo sguardo attraverso i muri del suo appartamento.¹⁸

Così Claudio Bruni descrive la scoperta dei quadri di Evola, con i quali inaugura una personale nel novembre del 1963 nella sua Galleria, La Medusa di Roma.¹⁹ La presentazione in catalogo è di Enrico Crispolti, che indica in Anton Giulio Bragaglia un altro dei testimoni oculari di quella storia dimenticata.

Proprio nella Casa d'arte di Bragaglia si era tenuta la prima ed unica mostra del movimento italiano Dada, dal 15 al 30 aprile del 1921 e prima, dal 20 al 31 gennaio 1920 la prima personale di Evola.²⁰

¹⁶ V. *infra*, app., imm. n. 5.

¹⁷ V. *infra*, app., imm. n. 6.

¹⁸ Riporto l'intero brano. "Ricordo in maniera chiarissima la mia prima visita a casa sua. Era d'estate, un pomeriggio verso le 17 quando a Roma il sole è ancora alto e comincia appena a farsi sentire il ponentino, che non riesce però ancora a rinfrescare l'aria ma muove solo i vapori caldi e ristagnanti di una giornata di sole. Di Evola scrittore avevo tanto sentito parlare, ma non sapevo che aspetto avesse, per cui tutto fu una sorpresa. Quel pomeriggio d'estate mi ritrovai dunque davanti ad un portoncino su di un pianerottolo di un palazzo della Roma umbertina. Suonato il campanello, sentii da dentro uno strascinare di pantofole che si avvicinava alla porta, pensai che potesse essere lui, invece mi trovai di fronte ad una strana fantesca, non giovane, grossa, un po' sciatta, con capelli tinti, ma non ripresi da mesi ed unghie con tracce di lacca rossa scrostata. Mi fece entrare quasi al buio in un salotto-pranzo con le persiane accostate per respingere il sole. Abituatomi alla penombra, vidi subito i quadri alla parete. Allontanatasi dalla stanza, ad alta voce, in tedesco, sentii che mi annunciava al 'Herr Professor'. La voce di Evola mi giunse profonda: 'Prego, lo faccia entrare', e fu così che, seguendo un corridoio, trovai Evola nel suo studio, vicino ad una macchina da scrivere su di una sedia a rotelle.", CLAUDIO BRUNI, "Evola Dada" in GIANFRANCO DE TURRIS (a cura di), *Testimonianze su Evola*, 2. ed. riv. e ampliata Ed. Mediterranee, Roma, 1985, pp. 56-62, (1. ed. Edizioni Mediterranee, Roma, 1973)

¹⁹ V. *infra*, app., imm. n.7. Archivio Achille Perilli, Orvieto

²⁰ V. *infra*, app., imm. nn. 8-9. Sull'attività espositiva della Casa d'arte Bragaglia e in particolare sulle due esposizioni citate vedi MARIO VERDONE, FRANCESCA PAGNOTTA, MARINA BIDETTI, *La Casa d'arte Bragaglia 1918-30*, Bulzoni, Roma, 1992.

Il testo critico di Crispolti, ad oggi considerato insuperato, riprende la suddivisione operata dallo stesso Evola proprio in quella prima personale: *Tendenze di idealismo sensoriale* e *Tendenze di astrattismo mistico*. I due momenti segnano il passaggio dall'ambito futurista, in cui Evola come allievo e frequentatore dello studio di Balla si forma, con aperture al secessionismo viennese e al Cavaliere Azzurro, a quello dadaista, nella sua componente astratta e costruttivista, che lo avvicina ad artisti come Christian Schad, Sophie Taeuber-Arp, Viking Eggeling, Hans Richter e Hannah Höch.

In occasione della mostra da Bruni escono anche, editi da Scheiwiller la ristampa di *La parole obscure du paysage intérieur*²¹ - il secondo libro pubblicato da Evola nella Collection Dada nel 1921- e la sua autobiografia: *Il camino del cinabro*.

La pubblicazione dell'autobiografia, postuma nelle intenzioni originarie dell'autore, viene anticipata per "meglio orientarsi nell'insieme assai complesso e vario delle opere e dell'attività di Evola: dall'arte d'avanguardia (...) alla filosofia speculativa, dagli studi orientali alla critica dell'attuale civiltà, dalle discipline esoteriche alla filosofia della storia e della dottrina dello Stato"²² e per reagire alle proteste seguite all'apparizione di *Cavalcare la tigre*, primo testo di Evola pubblicato da Vanni Scheiwiller nel 1961.²³

Il libro, divenuto dopo il '68 testo molto diffuso tra gli studenti sia di sinistra che di destra, esce in un periodo in cui dopo l'apparizione, durante il fascismo, di alcuni testi a dir poco controversi sulla questione razziale²⁴ e su cui Evola stesso aveva messo il veto per una ristampa, non c'era per lui alcuna, o quasi, possibilità di pubblicare. In una lettera ad Evola,²⁵ Scheiwiller racconta il suo sconcerto nel vedere il libro, all'indomani della pubblicazione, scomparire improvvisamente dalle vetrine delle principali librerie milanesi.

²¹ V. *infra*, app., imm. n. 4.

²² VANNI SCHEIWILLER, "Evola sì, Evola no", prefazione a PABLO ECHAURREN, *Evola in Dada*, Settimo Sigillo, Roma, 1994, p.6

²³ *Cavalcare la tigre. Orientamenti esistenziali per un'epoca della dissoluzione*, Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano, 1961

²⁴ *Il mito del sangue. Genesi del razzismo*, Hulrico Hoepli Editore, Milano, 1937; *Sintesi di dottrina della razza*, Hulrico Hoepli Editore, Milano, 1941; *Indirizzi per una educazione razziale*, Editore Conte, Napoli, 1941

²⁵ Lettera datata 15-1-1962, inviata da Scheiwiller a Evola. Università degli Studi di Milano, Centro Apice, Archivio Scheiwiller. Archivio in fase di riordino

A questo proposito si legga “Evola sì, Evola no di Scheiwiller”, professione di tolleranza e libertà di un editore e “prefazioncella”, come lui la definisce, a *Evola in Dada*, libro-collage e biografia dell’Evola dadaista, opera di Pablo Echaurren.²⁶

“Lo studente Vanni negli anni ’50 – come l’artista Pablo negli anni ’90 – era intrigato dal personaggio scomodo e messo al bando (...).”²⁷ Ma, mentre pubblicare un testo di Evola negli anni ’60 era provocatorio nei confronti del clima conformista della cultura ufficiale, dopo la nuova fortuna, a partire dagli anni ’70, dell’autore e dei suoi testi, di cui si erano nel frattempo moltiplicate le traduzioni e le riedizioni, il clima era diverso e anche quella “prefazioncella” e il libro potevano, negli anni ’90, divenire pericolosi ed essere fraintesi.

Dopo aver preso in prestito le parole di Scheiwiller come incipit per questa ricerca, potrò ricordarmi di “Evola sì, Evola no” nei momenti di scoramento che troppo spesso assalgono i giovani studiosi, ripeterlo come un mantra, in omaggio all’interesse di Evola per le dottrine orientali e con più occidentale scetticismo prenderlo come una sfida: tra la curiosità e la diffidenza. Visti i tempi, meglio la prima.

In qualità di studiosi di arte l’iter vuole che si arrivi ad Evola a partire dall’interesse per il dadaismo e ci si affanni poi e più in fretta del solito, a definire limiti temporali, a tracciare confini netti, definiti e invalicabili, tra l’esperienza dadaista di Evola e il resto della sua vicenda personale. È una reazione forse lecita, ma ingenua e parziale e contraddetta dallo stesso Evola, che proprio nell’autobiografia sottolinea il senso di continuità che ha attraversato la sua vicenda personale e ribadisce il suo interesse per il dadaismo, non tanto in quanto movimento artistico, quanto per la sua dimensione esistenziale ed extra-artistica.

Il tema della conciliabilità tra l’adesione al dadaismo e la svolta tradizionalista, conservatrice e mistica di Evola è certo un problema ancora aperto nella storiografia ed è un tema che chiama in causa altre questioni: la reale entità del dadaismo in Italia e la particolare concezione del dadaismo di Evola. Analizzare e comprendere questi due aspetti costituisce in sostanza lo scopo di questa ricerca.

²⁶ PABLO ECHAURREN, *Evola in Dada*, Settimo Sigillo, Roma, 1994

²⁷ VANNI SCHEIWILLER, “Evola sì, Evola no”, prefazione a PABLO ECHAURREN, *op. cit.*, pp. 5-6

Per alcuni studiosi, come Paolo Fossati²⁸ e Richard Sheppard,²⁹ si può parlare di travisamento a proposito della concezione dadaista di Evola e arrivare a dubitare della reale esistenza di un dadaismo italiano. Il testo di riferimento per chiunque desideri accostarsi all'argomento, rimane "Dada a Roma. Contributo alla partecipazione italiana al Dadaismo"³⁰, di Enrico Crispolti, uscito a puntate sulle pagine di *Palatino*, dal dicembre 1966 al settembre 1968. Il testo è quindi immediatamente successivo al 1963, anno, con la pubblicazione dell'autobiografia e la personale da Bruni, della riscoperta dell'attività artistica di Evola, della sua giusta collocazione nella storia dell'arte italiana ed europea e nel percorso individuale dell'autore.

È una riscoperta che si accompagna al riaffiorare delle carte del suo archivio personale, dovuto proprio a Crispolti. Così Evola scrive a Scheiwiller:

Per incitamento di un critico, ho riesumato un materiale da decenni da parte e riguardante il dadaismo e il primo surrealismo. È risultato essere assai più ricco di quanto ricordassi. Vi saranno tre chili e più di riviste, poemi, opuscoli, manifesti, cataloghi del movimento francese, tedesco, olandese e perfino spagnolo e ungherese, (anche l'apporto italiano) dal 1916 al 1921 con numerose riproduzioni: tutte cose quasi introvabili - nomi come Tzara, Elouard, Aragon (di allora) Breton, Picabia, Soupault, ecc. (...) Sarei disposto a dar via tutto questo materiale, non tanto per il guadagno quanto a ogni buon conto, affinché eventualmente non vada perduto ma possa essere nelle mani di chi si interessi e, oggi o domani, lo utilizzi. Ad esso già fa la corte, con proposte, il critico che mi ha dato l'incentivo per la riesumazione. (...) ³¹

²⁸ PAOLO FOSSATI, "Un dadaismo italiano?", in *La pittura a programma. De Chirico metafisico*, Marsilio Editori, Venezia-Padova, 1973, pp. 71-89

²⁹ RICHARD SHEPPARD, "Julius Evola, Futurism and Dada: A Case of Double Misunderstanding", in AA.VV. *New Studies on Dada. Essays and Document* edited by R. Sheppard, Hutton, Hutton Press, 1981, pp. 85-94

³⁰ ENRICO CRISPOLTI, "Dada a Roma. Contributo alla partecipazione italiana al Dadaismo", *Palatino*, nn. 3-4, luglio-dicembre 1966, pp. 241-258; n.1, gennaio-marzo 1967, pp. 42-54; n. 2, aprile-giugno 1967, pp. 182-190; n.3, luglio-settembre 1967, pp. 294-300; a. XII, gennaio-marzo 1968, pp. 51-56; aprile- giugno 1968, pp. 187-196; luglio-settembre 1968, pp. 294-298

³¹ V. *infra*, app., lettera n. 3, inedita, datata 15-12-1962, inviata da Evola a Scheiwiller. Università degli Studi di Milano, Centro Apice, Archivio Scheiwiller. Archivio in fase di riordino

Si legge tra le righe il sottile desiderio che l'archivio finisca nelle mani di Scheiwiller, ma molto di quei "tre chili e più" finisce anche nelle pagine di *Palatino*.

Lo studio di Crispolti inizia proprio dai contatti epistolari tra Tzara e gli artisti italiani, dalla venuta in Italia di Tzara nel 1916 per conoscere Savinio, dall'incontro con Prampolini a Roma e dalle prime collaborazioni che si traducono nella pubblicazione di testi e nella riproduzione di opere nelle riviste italiane e dadaiste.

Ad una prima lettura, risalente agli inizi di questa ricerca, almeno due questioni mi erano sembrate sollevarsi e prestarsi ad ulteriori approfondimenti. La prima aveva a che fare con il processo di *dadaizzazione* – non si tratta di un mio neologismo, ma di un termine che userà anche Evola - cui venivano sottoposti da Crispolti tutti quegli artisti italiani che avevano pubblicato sulle riviste dadaiste e tutte le riviste italiane che avevano ospitato, pur saltuariamente, testi e opere dei dadaisti. La seconda questione riguardava un numero inedito di *Bleu*, quarto numero tutto di mano di Evola, interamente dadaista e dedicato alla *Grande stagione Dada* tenutasi a Roma, dal 15 aprile al 15 giugno 1921.

Approfondendo la prima questione e dalla lettura di altri testi sull'argomento mi sono accorta poi che quel *dadaizzazione* era all'origine di una concezione allargata e capillarmente diffusa del dadaismo italiano, concezione che ha avuto in Giovanni Lista un notevole sostenitore. Si legga il suo "Dada in Italia",³² nel catalogo della mostra sul dadaismo che si è tenuta a Roma nel 1994 e ci si imbatte addirittura in casi di "dadaismo inconsapevole".

È una lettura che non mi trova completamente d'accordo e credo sia in parte sconfessata anche dalle lettere tra Tzara e gli artisti italiani che proprio Lista ha rintracciato nel Fondo Tzara della Biblioteca Jacques Doucet di Parigi e pubblicato.³³ È in particolare una lettura che mal si addice al periodo tra il 1916 e il 1918, in cui forse ancora di dadaismo non si può nemmeno parlare, secondo la datazione proposta

³² GIOVANNI LISTA, "Dada in Italia", catalogo della mostra *Dada, l'arte della negazione*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 29 aprile-30 giugno 1994, pp. 109-132

³³ GIOVANNI LISTA, *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L'age d'homme, 1983

anche da Arturo Schwarz in *Almanacco Dada*, che definisce questa fase come “genericamente d’avanguardia.”³⁴

Elemento di rottura, nella storia del dadaismo, nella storia dell’arte e nella storia della pacifica collaborazione tra l’avanguardia italiana e il gruppo di Zurigo, è invece il “Manifeste Dada 1918”³⁵ di Tristan Tzara, letto il 23 luglio 1918 nella sala Zur Meise di Zurigo e pubblicato a dicembre nel terzo numero di *Dada*³⁶. Il numero, che rompe con la tradizione anche nella sua veste grafica, non riceve una buona accoglienza in Italia e viene stroncato da Prampolini in *Noi* a causa del disordine tipografico che andrebbe a “detrimento dell’opera dei singoli autori”,³⁷ senza citare neanche il manifesto di Tzara. Solo Evola si offrirà di tradurlo e cercherà, invano, di pubblicarlo: prima in *Noi* poi in *Cronache d’Attualità* di Bragaglia, per leggerlo infine, il 16 maggio 1921, durante la Stagione Dada, in occasione della Conferenza sul dadaismo tenuta all’Università di Roma.

La seconda questione è il fatto che l’Italia avesse avuto una sua stagione dadaista, ossia delle manifestazioni, delle esposizioni, un suo movimento (invero composto dai soli Evola, Fiozzi e Cantarelli), un suo pubblico, addirittura una conferenza all’Università e che la stagione avesse avuto, o meno, un riflesso nella stampa e un seguito, forse solo annunciato, in una stagione estiva a Capri - notizie che si evincono dalla lettura di *Palatino* – tutto questo mi aveva incuriosito e spinto a cercare altre informazioni su quel numero inedito di *Bleu*.

Può succedere che un discorso serrato, quasi implacabile, come quello di Crispolti, improvvisamente si squarci, e lasci intravedere sacche dove affondare il pensiero e la ricerca. Ad esempio: se sulle caratteristiche, il formato, la datazione il contenuto del numero inedito di *Bleu*, Crispolti si era ampiamente dilungato in *Palatino*, e se il quadro relativo al materiale evoliano contenuto sembrava esauriente - un “Calendario” dettagliato della stagione, alcuni aforismi satirici, delle note polemiche contro Bragaglia e i futuristi e il loro tentativo di sabotare le manifestazioni e tre lunghi scritti teorici, testi letti da Evola in altrettante occasioni – molto più generico invece e lapidario mi era sembrato Crispolti sull’apporto di Tzara e degli altri

³⁴ ARTURO SCHWARZ (a cura di), , *op. cit.*, p. X

³⁵ V. *infra*, app., imm. n. 10. *Dada* 3, Zurich, dicembre 1918. Copertina.

³⁶ V. *infra*, app., imm. n. 11.

³⁷ *Noi*, n.5-6-7, gennaio 1919

dadaisti, limitandosi ad indicare che il numero unico “avrebbe contenuto anche traduzioni di testi di Ribemont-Dessaignes, Daimonides, Tzara e altri.”³⁸

Di quali testi si trattava? E soprattutto quali rapporti Evola e i due fondatori di *Bleu* intrattenevano con i dadaisti? Ha avuto il dadaismo italiano un carattere internazionale, o l'internazionalità era del tutto illusoria come sostiene Fossati³⁹ e il dadaismo italiano e soprattutto il caso di *Bleu* sono un fenomeno di “semplice importazione” come afferma Lista?⁴⁰

Si deve al contributo di Elisabetta Valento, che nel fondo Jacques Doucet dell'Istituto Nazionale di Storia dell'arte di Parigi, ha rinvenuto, trascritto e pubblicato nel 1991 le lettere scritte da Evola a Tristan Tzara (1919-1923)⁴¹ un notevole passo in avanti nella comprensione della dimensione europea del dadaismo di Evola.

Dalle lettere si evince come Evola fosse venuto a conoscenza del dadaismo tramite Prampolini e di come avesse avvertito un'affinità tra il suo pensiero e quello di Tzara, come si fosse poi sentito isolato, in Italia, per la sua entusiasta adesione al movimento, soprattutto a causa dell'ostilità di Marinetti e i futuristi, nell'orbita dei quali, anche i pochi aderenti al dadaismo, come Fiozzi e Cantarelli, finivano per ricadere.

Il futurismo inoltre rivendicava come sue alcune invenzioni nella prassi artistica poi attribuite ai dadaisti – la rivoluzione tipografica, l'uso del manifesto, la declamazione simultanea, la prassi della serata,⁴² l'uso del rumore in musica, il coinvolgimento, anche violento, del pubblico, il gusto della provocazione, la ricerca dello scandalo - e di questa accusa di mancanza di onestà “Noi, con Marinetti, il mio povero amico Boccioni, e gli altri, noi abbiamo già detto e fatto quel che voi dite

³⁸ ENRICO CRISPOLTI, “Dada a Roma. Contributo alla partecipazione italiana al Dadaismo”, *Palatino*, luglio-settembre 1968, p. 296

³⁹ PAOLO FOSSATI, *op. cit.*, p. 77

⁴⁰ GIOVANNI LISTA, “Dada in Italia”, catalogo della mostra *Dada, l'arte della negazione* Palazzo delle Esposizioni, Roma, 29 aprile-30 giugno 1994, p. 118

⁴¹ ELISABETTA VALENTO (a cura di), *Lettere di Julius Evola a Tristan Tzara 1919-1923*, Fondazione Julius Evola, Roma, 1991. Il testo integrale delle lettere citate, secondo l'ordine di apparizione nel testo, è riportato in appendice.

⁴² Sulle serate futuriste vedi FRANCESCO CANGIULLO, *Le serate futuriste. Romanzo storico vissuto*, Editrice Tirrena, Napoli 1930 e MICHAEL KIRBY, *Futurist performance*, E.P. Dutton & Co., New York, 1971. Per un confronto tra le serate futuriste e le performance dadaiste vedi ANNABELLE MELZER, “Dada and Futurism” in *Dada and surrealist performance*, Johns Hopkins University Press, 1994, pp. 45-53 e ROSELEE GOLDBERG, *Performance: from futurism to the present*, London, 2001

oggi”⁴³ rimproverata da Prampolini a Tzara, si è fatto portavoce Giovanni Lista, che ha rintracciato in Alberto Spaini, presenza italiana a Zurigo abilmente mascherata da Tzara dietro uno pseudonimo, il canale di trasmissione tra il pensiero futurista e la prassi dadaista, tra ciò che il futurismo ha declamato nei suoi manifesti e ciò che il dadaismo ha realizzato nelle sue manifestazioni.

Di Spaini, che trovandosi a Zurigo, viene presentato da Francesco Meriano a Tzara, ho poi rintracciato alla Fondazione Primo Conti di Fiesole, due cartoline inedite,⁴⁴ inviate a Meriano, che raccontano lo svolgimento di due serate alla Galleria Dada di Zurigo e che sembrano ridimensionare il ruolo attribuitogli da Lista. Di Marinetti invece, Picabia dirà: “si vanta di aver tutto generato, ma io credo che si tratti di gravidanze nervose.”⁴⁵

Sempre alla Fondazione, leggendo “I dadaisti in Italia” testo dell’intervento di Vanni Scheiwiller alla Tavola Rotonda su “Primo Conti e la Pattuglia Azzurra”⁴⁶, in cui presenta la sua antologia *Poeti futuristi, dadaisti e modernisti in Italia*,⁴⁷ ho appreso che proprio Scheiwiller possedeva l’archivio dadaista di Evola. Riferimenti all’archivio e a certo materiale inedito in esso contenuto sono presenti anche nel già citato “Evola sì, Evola no” e in un testo più recente, dal titolo “Ricordo editoriale di Julius Evola”, nel catalogo della retrospettiva su Evola, organizzata a Milano, nel 1998, in occasione del centenario dalla nascita.⁴⁸

Il 14 aprile 1964, Scheiwiller scrive ad Evola dopo aver ricevuto il suo archivio:

⁴³ Lettera datata 4-8-1917, inviata da Enrico Prampolini a Tristan Tzara, in GIOVANNI LISTA, *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L'age d'homme, 1983, p. 201

⁴⁴ V. *infra*, app., cartoline nn. 5-6. Fondazione Primo Conti di Fiesole, Centro di documentazione e ricerche sulle avanguardie storiche, Fondo Francesco Meriano.

⁴⁵ “Se flatte d’avoir tout enfanté, je crois bien que ce ne sont là que des grossesses nerveuses”, in MICHEL SANOUILLET, *Dada a Paris*, CNRS, Paris, 2005, pp. 207

⁴⁶ Gabinetto Viesseux, Firenze, 1974. Il testo è pubblicato in *Antologia Viesseux*, nn. 39-40, luglio-dicembre 1975

⁴⁷ GLAUCO VIAZZI e VANNI SCHEIWILLER (a cura di), *Poeti futuristi, dadaisti e modernisti in Italia*, All’insegna del pesce d’oro, Milano, 1974

⁴⁸ *Julius Evola e l’arte delle avanguardie tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Palazzo Bagatti-Valsecchi, Milano, 15 ottobre-29 novembre 1998 (da ora cat. *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998)

Ho aperto il pacco del suo archivio dadaista: solo un paio di doppioni, il resto è un vero tesoro bibliografico nel suo genere, forse unico in Italia. Ne sono felice e grato.⁴⁹

Dopo la scomparsa di Scheiwiller, avvenuta nel 1999, la moglie Alina Kalczyńska Scheiwiller dona il suo archivio nel 2005 al Centro Apice - Archivi della parola, dell'immagine e della comunicazione editoriale - dell'Università di Milano e lì ho rintracciato l'archivio dadaista di Evola, scampato al pericolo della dispersione e oggetto di un rinnovato interesse.

L'archivio di Scheiwiller è attualmente in fase di riordino e il materiale evoliano inedito è oggetto di studio. Un primo saggio a cura di Silvia Bignami è uscito recentemente nel catalogo della mostra appena conclusa *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal Futurismo ad oggi attraverso le Collezioni del Mart*.⁵⁰

L'archivio conserva le lettere del lungo carteggio tra Evola e Scheiwiller fin qui citate, il materiale relativo alle pubblicazioni di Evola nelle edizioni Scheiwiller, gli appunti per quel "I dadaisti in Italia" letto alla Tavola Rotonda su Primo Conti – sette cartoncini numerati, il primo dei quali, diviso in tre punti, sembra riflettere sulla difficoltà di differenziare nettamente all'interno dell'avanguardia le varie componenti, "1) Per Marinetti: tutti futuristi 2) In Europa e Usa: dal '16 tutti o quasi dadaisti 3) Interscambiabilità tra futurismo e dadaismo" – e soprattutto i due menabò preparatori per il quarto numero di *Bleu*.⁵¹

Si tratta di due fogli di dimensioni diverse, 21 x 16 e 64 x 44 cm, piegati a metà, a formare quattro pagine, scandite dall'alternanza di riquadri numerati e schizzi di opere da riprodurre. Ai numeri nei riquadri corrispondono alcuni testi, anch'essi presenti in archivio e anch'essi numerati: oltre "Il manifesto del saccaromiceto",⁵² testo inedito di Evola, sono tutte traduzioni, dal francese, dal tedesco, dallo spagnolo e

⁴⁹ V. *infra*, app., lettera n. 4, inedita, datata 14-4-1964, inviata da Scheiwiller a Evola, Università degli Studi di Milano, Centro Apice, Archivio Scheiwiller. Archivio in fase di riordino

⁵⁰ SILVIA BIGNAMI, "Inediti dadaisti: due menabò di Julius Evola", catalogo della mostra *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal Futurismo ad oggi attraverso le Collezioni del Mart*, Mart, Rovereto, 10 novembre 2007 - 6 aprile 2008

⁵¹ V. *infra*, app., doc. nn. 1-2, Università degli Studi di Milano, Centro Apice, Archivio Scheiwiller. Archivio in fase di riordino

⁵² V. *infra*, app., testo n. 1, inedito. Università degli Studi di Milano, Centro Apice, Archivio Scheiwiller. Archivio in fase di riordino

dal russo, spesso frammentarie, di cui mancano però gli originali. In prima pagina, sotto il titolo - *Malombra* e non *Bleu* - disegnato a china da Evola, sono elencati i collaboratori: Evola, Tzara, Picabia, Prampolini, Ribemont-Dessaignes, Arp, Daimonides e Parnak.

A questo punto, osservando l'originale, ho riletto *Palatino* che ne indicava il contenuto e scartato l'ipotesi di Crispolti secondo la quale i tre lunghi testi teorici - "Dada!", "Il dadaismo e il suo contenuto spirituale" e un terzo senza titolo - potessero far parte di una pubblicazione di sole quattro pagine. Non sono infatti indicati nei due menabò e non sono presenti in archivio. Potrebbe apparire un'osservazione marginale, ma invece ridimensiona il peso di Evola, altrimenti egemone, in questo numero e lascia molto più spazio alle collaborazioni internazionali. "Il manifesto del saccaromiceto" condivide poi molto di quello *spirito Dada* assente invece da i suoi testi più speculativi.

Altro materiale indicato in *Palatino* e nei menabò, risultava assente dall'archivio: il famoso "Calendario della grande stagione Dada romana",⁵³ che nel menabò è indicato in prima pagina, le note contro Bragaglia⁵⁴ e gli aforismi⁵⁵ che, in forma di manifesto erano appesi alle pareti della Casa d'Arte durante l'esposizione dadaista e che, nel menabò corrono negli interstizi tra i riquadri numerati.

Questo materiale parzialmente pubblicato in *Palatino*, è stato poi pubblicato nel 1998, trenta anni dopo, in versione integrale, nel catalogo della mostra di Milano, sulla base di una trascrizione dattiloscritta dei testi risalente agli anni sessanta. I tre testi teorici, di cui in catalogo viene riproposta la destinazione indicata da Crispolti, risultavano assenti anche dall'antologia di testi evoliani *Scritti sull'arte d'avanguardia* (1917-1931), pubblicata nel 1994 e curata da Elisabetta Valento,⁵⁶ che evidentemente non doveva averne notizia. Anche la loro identificazione, nel catalogo di Milano, è ripresa da Crispolti: "Dada!"⁵⁷ e il testo senza titolo⁵⁸ sarebbero i discorsi tenuti da Evola in occasione dell'apertura e chiusura della mostra dadaista da Bragaglia, "Il

⁵³ V. *infra*, app., testo n. 2. Manoscritto autografo. Archivio Achille Perilli, Orvieto.

⁵⁴ V. *infra*, app., testo n. 3. Manoscritto autografo. Archivio Achille Perilli, Orvieto.

⁵⁵ V. *infra*, app., testo n. 4. Manoscritto autografo. Archivio Achille Perilli, Orvieto.

⁵⁶ ELISABETTA VALENTO (a cura di), *Julius Evola. Scritti sull'arte d'avanguardia (1917-1931)*, Fondazione Julius Evola, Roma, 1994

⁵⁷ V. *infra*, app., testo n. 5. Manoscritto autografo. Archivio Achille Perilli, Orvieto.

⁵⁸ V. *infra*, app., testo n. 6. Manoscritto autografo. Archivio Achille Perilli, Orvieto.

dadaismo e il suo contenuto spirituale”⁵⁹ sarebbe il testo Conferenza tenuta all’Università, benché Evola stesso indichi “Sul significato dell’arte modernissima”⁶⁰ e non “Il dadaismo e il suo contenuto spirituale” come testo della conferenza.

Nel frattempo, Achille Perilli con il quale collaboro, mi indicava proprio nel suo archivio la presenza di alcuni testi autografi⁶¹ di Evola e con mia sorpresa si trattava proprio dei testi citati, trascritti e parzialmente pubblicati in *Palatino*. Fu lo stesso Evola a darli a Perilli, che nel 1954, ricevette l’incarico da Argan di scrivere un libro sul dadaismo e pubblicò, lo stesso anno in *Civiltà delle macchine*, “Antologia Dada”, primo articolo apparso in Italia sull’argomento. La visione degli originali può far sollevare qualche dubbio circa l’identificazione dei tre testi teorici, ma di questo parlerò più avanti, nel corso della tesi, “corso” sul cui evolversi darò ora qualche indicazione.

La tesi si articola in tre capitoli e non segue un ordine cronologico. La scelta dipende dal non voler ripetere quanto Crispolti ha già minuziosamente descritto in *Palatino* relativamente al primo periodo della partecipazione italiana al dadaismo, dal 1916 al 1918 e dal voler entrare, fin dal primo capitolo, nel vivo della stagione Dada, unica e ultima manifestazione pubblica del dadaismo in Italia.

Il primo capitolo copre, per quanto riguarda la stagione Dada italiana, un periodo di soli due mesi, dal 15 aprile al 15 giugno del 1921, ma frequenti sono le incursioni e i salti temporali nel dadaismo europeo, affinché la stagione italiana non sembri un fatto episodico e isolato, più di quanto sia in effetti stato – e a mio parere, lo è stato.

Il primo paragrafo è una sorta di una breve premessa, quasi una confessione, di quello che è stato secondo me il limite della stagione Dada italiana e il principale motivo del suo fallimento: ossia il desiderato – ma solo da Evola - carattere

⁵⁹ V. *infra*, app., testo n. 7. Manoscritto autografo. Archivio Achille Perilli, Orvieto.

⁶⁰ Pubblicato nel 1925 come appendice di *Saggi sull’idealismo magico*, edizioni Atanor e ripubblicato nell’edizione curata nel 1963 da Vanni Scheiwiller di *La parole obscure du paysage interieur*. Nell’introduzione Evola scrive: “Il testo è essenzialmente quello di una conferenza da me tenuta all’Università di Roma.”

⁶¹ V. *infra*, app., testi nn. 2-3-4-5-6-7-8-9, Archivio Achille Perilli, Orvieto. L’archivio conserva anche il manoscritto autografo di “Note di filosofia Dada” (testo n. 8) e l’inedito “Arte astratta” (testo n. 9)

internazionale, totalmente assente nella stagione Dada italiana e invece così fecondo nei paesi che Dada ha toccato.

Ma seppur breve, episodica, trascurata e in Italia quasi dimenticata, grazie al “Calendario”, documento pubblicato, ma mai analizzato prima, la stagione è oggi ricostruibile e questo aspetto, cui è dedicato il secondo paragrafo, mi sembrava, dopo aver letto la letteratura sull’argomento, l’aspetto più urgente da toccare.

Ho avuto conferma di questa mia ipotesi in una recente tesi di laurea, scovata nella rete, dal titolo *Dada Exhibitions: a Survey and Analysis*⁶² di Emily Rachel Grey. Di fatto manca uno studio che ricostruisca e analizzi tutte le esposizioni e manifestazioni dadaiste e se l’esposizione dadaista più studiata è sicuramente la *Prima Fiera Internazionale Dada* di Berlino⁶³ e se sul *Salon Dada* si può leggere Michel Sanouillet,⁶⁴ questa tesi mi è sembrata un primo passo intrapreso in questa invitante direzione. Senza la pretesa di essere esaustiva, anzi auspicando altri studi monografici su singole esposizioni dadaiste, l’autrice analizza dieci esposizioni Dada: tra le escluse, per mancanza di informazioni, risulta essere anche l’*Esposizione del movimento Dada italiano* e questa lacuna, grazie al “Calendario” e al materiale per il numero inedito di *Bleu*, fonti di inaspettate e innumerevoli informazioni, è se non totalmente, almeno in parte colmabile. Di queste informazioni mi sembrava utile distinguere quali si riferissero ad aspetti ricorrenti delle manifestazioni e esposizioni dadaiste e quali invece a tratti salienti e peculiari della stagione Dada italiana. Un aspetto comune alle esposizioni - e alle manifestazioni, che contestualmente vi erano organizzate – aveva a che fare con quell’idea di arte totale, che nella performance dadaista trova un’infinita possibilità di realizzazioni.

Nel secondo capitolo ho seguito la trasferta dei tre del movimento italiano Dada - o meglio, delle loro opere - a Parigi, in occasione del *Salon Dada*.⁶⁵ Simile alla stagione romana per l’alternarsi di esposizioni e manifestazioni, il *Salon Dada* è un

⁶² EMILY RACHEL GREY, *Dada Exhibitions. A Survey and Analysis*, thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, 2006. Digital Repository at the University of Maryland, <<http://www.lib.umd.edu/drum/bitstream/1903/4214/1/umi-umd-4026.pdf>>, ultima consultazione: 16 gennaio 2009

⁶³ 5 giugno-25 agosto 1920, Gall. Otto Burchard, Berlin

⁶⁴ MICHEL SANOUILLET, “Autour d’un *Salon Dada*”, in *op. cit.*, pp. 240-249

⁶⁵ 6-30 giugno 1921, Théâtre des Champs Elysées. V. *infra*, app., imm. nn. 12-13

campionario di tecniche e metodologie consolidate nella prassi dadaista e che Evola, per averle riproposte nella stagione Dada doveva senz'altro conoscere, pur senza avervi mai partecipato.

Proprio sul *Salon Dada* si sofferma Emily Rachel Grey nella tesi precedentemente citata, individuando tra le possibili ragioni del disinteresse degli storici per questa esposizione – ad eccezione di Sanouillet – il suo carattere fallimentare e il suo essere immediatamente precedente alla disgregazione del movimento: viene infatti precocemente chiuso per i disordini provocati dai dadaisti ad un concerto bruitista di Russolo organizzato nello stesso teatro.

Curiosamente il carattere fallimentare calzava perfettamente anche alla stagione Dada romana. Il secondo paragrafo è dedicato ai tentativi di Evola, falliti, di dare un seguito alla stagione Dada, tra l'indifferenza e lo "sciopero" della stampa italiana, con lo scopo di bloccare l'invasione del "microbo Dada."⁶⁶

Da qui il titolo della tesi: *Dada in Italia. Un'invasione mancata*.

Se l'avventura del dadaismo italiano si conclude tutta nella stagione romana, più complesso è, grazie ad Evola, il panorama teorico in cui essa si inserisce. "A Roma dada è filosofico, distinto, delicato e scettico con il barone J. Evola"⁶⁷ dirà Tzara.

È questo un aspetto peculiare del dadaismo italiano, dovuto all'attitudine speculativa di Evola e in aperto contrasto con l'atteggiamento antintellettualistico e antiartistico di Dada o piuttosto è solo una delle molteplici sembianze assunte dal microbo Dada "camaleonte dal mutamento rapido"⁶⁸ nei vari paesi infestati?

Il secondo capitolo si chiude guardando il camaleonte mutare.

⁶⁶ TRISTAN TZARA, senza titolo, *Dadaphone*, n. 7, marzo 1920

⁶⁷ TRISTAN TZARA, "Qualche ricordo", *Vanity Fair*, luglio 1922, traduzione it. in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, pp. 463-466

⁶⁸ TRISTAN TZARA, "Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro", in SANDRO VOLTA (a cura di), *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Einaudi, Torino, 1964, p. 60

Poi, nel terzo si torna ad Evola, lungo un percorso a ritroso, che risale agli anni della sua formazione, ai suoi contatti con l'ambiente romano e i futuristi, ai contatti di questo ambiente con il dadaismo prima di Evola e all'esistenza di altri eventuali dadaisti italiani, per arrivare infine ad una analisi dei testi e risolvere quello che è stato definito "il problema del dadaismo di Evola."⁶⁹

L'approccio teorico con cui Evola si avvicina e parla del dadaismo non è del tutto inedito nel contesto del dadaismo europeo. Altri dadaisti condividevano il suo interesse per gli studi filosofici – Ball, Tzara, Ernst ad esempio- e da alcuni studi e scritti biografici ed autobiografici emergono informazioni in merito.⁷⁰

Se nel primo e nel secondo capitolo si è parlato maggiormente di quelle che Evola chiama manifestazioni esteriori del dadaismo, nel terzo, attraverso i suoi testi, si cerca di cogliere quella che definisce essenza del dadaismo. Più che di filosofia o teoria Dada, prende forma nei suoi, come nei testi di altri dadaisti, l'idea di Dada come di stato d'animo, interiore, latente nell'uomo e nelle passate epoche, ma sempre esistito, che trova nell'epoca attuale, esplodendo contemporaneamente in posti tra lori assai lontani e tra giovani che si ignorano, un'incredibile forza di penetrazione. Ma non Italia.

Il capitolo si chiude con il numero di *Bleu* rimasto inedito, che avrebbe realizzato l'aspirazione di Evola di dare alla stagione Dada italiana un carattere internazionale.

⁶⁹ FRANCESCO TEDESCHI, "Il problema del dadaismo di Evola", in cat. *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998, p. 34

⁷⁰ Studenti di filosofia erano Ball, a Monaco e Heidelberg, Tzara a Bucarest e Zurigo e Max Ernst a Bonn. I filosofi più amati erano Nietzsche, Bergson e Stirner e alcuni dei dadaisti, tra cui Evola, mostrarono interesse per le filosofie orientali, in particolare per il taoismo. Ball ha lavorato ad una tesi, poi non discussa, su Nietzsche. Un busto del filosofo, è l'unica scultura conosciuta di Otto Dix (oltre che la sua prima opera venduta: acquisita da Paul Ferdinand Schmidt per la collezione d'arte di Dresda è stata poi confiscata dai nazisti nel 1937) e Gabrielle Buffet, compagna di Picabia, ricorda che gli unici libri che egli aveva letto, oltre ad innumerevoli romanzi polizieschi, erano quelli di Nietzsche e Stirner. Su Nietzsche e Ball cfr. RITA EDER, "Hugo Ball y la filosofía de Dadà" in IDA RODRIGUEZ PRAMPOLINI, *Dadà Documentos*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones estéticas, 1977, pp. 59-113; su Nietzsche e Tzara cfr. PAOLO BERTETTO, "Intensità e negazione. Sul discorso di Tristan Tzara", *Rivista di estetica*, Università degli Studi, Torino, 1981, n.7, pp. 89-111 e NÚRIA LÓPEZ LUPIÁÑEZ, *El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta*, tesi di dottorato del 2002, consultabile on-line: Página de Núria López Lupiáñez <<http://ritornelo.com/ne/index.html>> ultima consultazione: 16 gennaio 2009; su Dada e l'esistenzialismo cfr. RICHARD HUELSENBECK, "Dada and Existentialism", in *Memoirs of a dada drummer*, University of California Press, 1991, pp. 142-148 e su Dada e il buddismo cfr. KO, SUNG-WON, *Buddhist Elements in Dada. A Comparison of Tristan Tzara, Takahashi Shinkichi, and their Fellow Poets*, New York University Press, New York, 1977.

Capitolo 1

JULIUS EVOLA E LA “GRANDE STAGIONE DADA ROMANA”

1.1) PREMESSA: GENESI DI UN'IDEA. IL JAZZ-BAND DADA BALL DI GINEVRA E "L'INVASIONE DADA IN ITALIA"

Caro amico, la nostra esposizione Dada da Bragaglia si è chiusa ieri. Alla chiusura, un'altra manifestazione, della quale troverete allegato l'invito. Abbiamo avuto molto successo: un pubblico molto numeroso e molto distinto. Attualmente, si comincia finalmente a parlare un po' dappertutto del Dadaismo e di voi: i giornali fanno lo sciopero del silenzio per cercare di soffocare l'invasione Dada in Italia. I futuristi si sono molto infuriati: abbiamo avuto anche dei contraddittori molto divertenti. Penso di fare molte altre manifestazioni Dada, ora che il pubblico se n'è interessato. E' un peccato che io sia totalmente solo con il mio amico Vices-Vinci: Cantarelli, Fiozzi e Bacchi, sono sempre a Mantova, Serner e Schad sono a Napoli, Arp, non so più in quale città d'Italia: potremo fare cose estremamente interessanti quando saremo riuniti.

Chi scrive è Julius Evola, in una lettera indirizzata a Tristan Tzara¹ e datata 1 maggio 1921.² È una lettera interessante, espressione dei progetti e delle aspirazioni di Evola per la stagione Dada, scritta in un preciso momento, quando "l'invasione Dada in Italia" sembra possibile e inevitabile, malgrado gli ostacoli che ad essa si oppongono: il disinteresse e il silenzio della stampa, la contrarietà dei futuristi e soprattutto, l'isolamento di Evola, che egli spera essere solo momentaneo.

La contemporanea, ma occasionale presenza in Italia dei dadaisti Christian Schad,³ Walter Serner⁴ e Jean Hans Arp⁵ e gli assidui contatti epistolari tra Evola e

¹ Per informazioni biografiche sui dadaisti mi limiterò in nota a segnalare l'esistenza di testi autobiografici e a rimandare alle pagine loro dedicate nel catalogo della mostra *Dada*, che si è tenuta dal 5 ottobre 2005 al 9 gennaio 2006, al Centre Pompidou, di Parigi, a cura di Laurent Le Bon. Ho deciso di dedicare brevi ritratti biografici ai soli Schad, Serner e Arp (note 4-5-6) i tre dadaisti citati nella lettera di Evola e con i quali sperava di lanciare un Dada italiano. Su Tzara cfr. AMANDA L. HOCKENSMITH, "Tristan Tzara", in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 950

² V. *infra*, app., lettera n. 7, Roma, 1-5-1921, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *Lettere di Julius Evola a Tristan Tzara 1919-1923*, Fondazione Julius Evola, Roma, 1991, p. 37

³ Christian Schad, nasce a Miesbach, in Baviera, nel 1894. Studia all'accademia di Monaco fino allo scoppio della guerra, quando con un falso certificato medico, nel 1915 fugge a Zurigo. Qui conosce Hugo Ball e la sua compagna Emmy Hennings, fondatori del Cabaret Voltaire e diventa amico di

Tzara avevano infatti lasciato supporre la possibilità di realizzare a Roma una stagione Dada dal carattere internazionale.

L'idea originaria, discussa da Evola con Schad e Tzara, era quella di organizzare un *Jazz-band Dada bal* - sull'esempio di quello organizzato l'anno precedente a Ginevra⁶ da Schad e Serner - seguito da un'esposizione d'arte dadaista,

Walter Serner, cui collabora alla rivista *Sirius*. Nel 1916 si trasferisce a Ginevra dove, abbandonata la pittura da cavalletto, realizza rilievi con materiali eterogenei e le prime schadografie - termine coniato più tardi da Tzara, ossia fotografie ottenute collocando gli oggetti direttamente sulla carta fotosensibile - in una linea di ricerca che lo avvicina ad Arp, Schwitters e Man Ray. Nel 1919 Serner lo raggiunge a Ginevra, i due preparano una stagione Dada per l'anno successivo (vedi nota n. 7). Nel 1920 soggiorna in Italia, prima a Roma poi a Napoli, dove torna alla pittura figurativa. Nel 1925 è di nuovo in Germania, dove diviene pittore affermato della Nuova Oggettività. Per altre informazioni biografiche, cfr. AMANDA L. HOCKENSMITH, "Christian Schad", in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 864

⁴ Walter Eduard Seligmann, nasce a Karlsbad (allora Boemia, oggi Repubblica Ceca) nel 1889. Abbandona il suo nome e il giudaismo nel 1909, per convertirsi al cattolicesimo con il nome di Walter Serner. Studia a Vienna e a Berlino, dove collabora a *Die Aktion* di Franz Pfemfert. Allo scoppio della guerra, ottenuto il titolo di dottore, se ne serve per scrivere un certificato al suo amico Franz Jung ed evitargli la coscrizione. Ma essendo dottore in diritto per evitare di essere arrestato, nel 1915 fugge a Zurigo. Collabora a *Der Mistral*, invita Hugo Ball a collaborare, fonda la rivista *Sirius* ed entra in contatto con gli altri frequentatori del Cabaret Voltaire. Il suo principale contributo al dadaismo è il manifesto "Letzte Lockerung" (vedi p.5), letto durante l'ultima serata dada a Zurigo, il 19 aprile 1919 e la rivista *Der Zeltweg*, numero unico realizzato con Tzara e Otto Flake e ultima pubblicazione Dada a Zurigo. Nel 1919 raggiunge Schad a Ginevra e lì i due preparano una stagione Dada per l'anno successivo (vedi nota n. 7). Nel 1921 Schad si trasferisce momentaneamente in Italia e Serner lo raggiunge, proseguendo la sua esistenza itinerante che lo porterà fino al 1939 in giro per l'Europa, prima di sposarsi, stabilirsi a Praga, essere iscritto insieme a sua moglie nel registro degli ebrei della città ed essere deportato nel 1942 a Theresienstadt, poi trasferito in un campo più ad est, dove muore nello stesso anno. Cfr. WALTER SERNER, "Io...", *Neue Bücherschau*, 1925, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *Almanacco dada*, Feltrinelli, Milano, 1976, pp. 563-564; AMANDA L. HOCKENSMITH, "Walter Serner", in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 902

⁵ Nasce a Strasburgo, in Alsazia, territorio conteso da Francia e Germania. Così è Jean Hans Arp, di madre alsaziana e padre tedesco, da cui prende il doppio nome, di cui parla le lingue e tra cui divide gli studi: tra Strasburgo, Weimar e Parigi, prima di trasferirsi in Svizzera. Ha rapporti con Kandinsky e il *Cavaliere Azzurro* a Monaco, con Walden e *Der Sturm* a Berlino. Si trova a Colonia - dove tornerà per fondare con Max Ernst e Johannes Baargeld la *Zentrale W/3* (West-stupiden, stupidità dell'ovest, diviso 3: Arp, Ernst, Baargeld) - quando la Germania dichiara guerra alla Francia. Scappa a Parigi, ma a Parigi è arrestato con l'accusa di spionaggio, si rifugia a Zurigo, fingendo un'insanità mentale per evitare la coscrizione. Qui conosce Sophie Taeuber, che insegna disegno tessile all'Università di Zurigo. I due si lanciano in una profonda storia d'amore e nella sperimentazione di "arti applicate" alla ricerca astratta, con l'amore per la geometria e per il caso. Come Tzara, Janco e altri, risponde all'annuncio di Ball pubblicato su un giornale locale e il 5 febbraio si presenta all'apertura del Cabaret Voltaire, di cui sarà un grande collaboratore. Poeta, incisore, disegnatore, scultore, illustratore dei libri della *Collection Dada* (vedi nota n. 183) non è qui possibile esaurire la sua instancabile attività. Cfr. AMANDA L. HOCKENSMITH, "Jean Arp", in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 90

⁶ V. *infra*, app., imm. nn. 14-15. "Grand Bal Dada", sala comunale Plainpalais, Ginevra, 5 marzo 1920. Poche le testimonianze sullo svolgimento del Gran Ballo, una è di Hugnet, l'altra di Richter: "Vi si eseguono composizioni per xilofoni scorrevoli, tamburi a corde, pianoforti con o senza coda ma sprovvisti di tasti, un duo degli amori dell'ornitorinco e della foglia federale, un balletto di tre sardine con le penne, una *Rêverie du brontosaure délaissé*, monologo allegro di Tristan Tzara", GEORGES HUGNET, *L'avventura Dada*, Mondadori, Milano, 1972, p. 87. "Frattanto ricomparve a Ginevra il Dottor Walter Serner che era in stretti rapporti con il movimento parigino. Là egli organizzò una grande festa danzante Dada con esecuzioni di pezzi musicali, tra cui uno eseguito su un pianoforte senza tastiera, un duetto d'amore tra un *Ornithorynque* e un *Feuille Federale*, e un pezzo fantastico

alla Casa d'arte Bragaglia, cui avrebbe preso parte anche il pittore mantovano Aldo Fiozzi.⁷ Una pubblicazione di testi e opere dadaiste, richieste da Evola a Tzara, avrebbe accompagnato le manifestazioni e inserito la stagione romana in un contesto più ampio. Notizie a riguardo, programmi provvisori, posticipi e ripensamenti, si hanno dalla nota pubblicata sul terzo numero di *Bleu* nel mese di gennaio del 1921 e in due lettere di Evola a Tzara.

N.B. J. Evola e Christian Schad, dadaisti, stanno organizzando a Roma per fine gennaio-febbraio un "Jazz-band Dada ball" coll'interessamento della migliore aristocrazia e con musiche di Strawinsky, Casella, Auric, Defosse ecc. Fra le attrazioni, un 'Hésitation' con declamazione simultanea di Dante, un "fox-trot" per strumenti a percussione e colpi di revolver ecc. Questa sarà la prima manifestazione indiretta DADA in Italia; la seconda avrà luogo in marzo alla Galleria Bragaglia, e vi concorrerà pure il pittore A. Fiozzi: al vernissage conferenza di Evola e declamazioni varie.

Ci vediamo spesso con Christian Schad. Vi saluta stiamo organizzando un Jazz-Band Dada bal nell'aristocrazia romana. Se avete qualche idea, mi farete un grande piacere nel comunicarmela.⁸

Il Jazz-band Dada bal avrà luogo alla fine della Quaresima. Il vernissage dell'esposizione Dada (io, Schad, Cantarelli, Fiozzi) è fissato per il 15 aprile; vi prego di inviare lavori vostri e dei vostri

brontosaurico di Tzara: tutto sullo sfondo di una mostra di Arp, Picabia, Schad e Ribemont-Dessaignes." HANS RICHTER, *Dada. Arte e antiarte*, Mazzotta editore, Milano, 1966, p. 215. Contemporaneamente Serner organizza a Ginevra al Salon Neri un'esposizione di Schad e del pittore locale Gustave Buchet in febbraio e di Picabia e Georges Ribemont Dessaignes in aprile. Sulla stagione Dada a Ginevra si veda anche ISABELLE MERLY, "Genève", in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, pp. 442-443

⁷ Nasce a Mantova il 16 aprile 1894. Per vivere fa il restauratore (lavora anche in Palazzo Ducale), l'imbianchino e il ritrattista ad olio della borghesia mantovana. È, con Cantarelli, tra i fondatori del gruppo futurista mantovano di cui fanno parte anche Cenna e Somenzi. Dopo la sua morte, avvenuta a Milano il 2 settembre 1941, la moglie Maria Gastaldi distrugge ciò che rimane della sua attività artistica. Oltre a qualche disegno, sono conosciute non più di cinque opere pittoriche, alcune delle quali irreperibili. Su Fiozzi e Cantarelli cfr. RENZO MARGONARI, "Cantarelli e Fiozzi: Futurismo e dadaismo a Mantova", *Civiltà mantovana*, Mantova, n. 59-60, 1976, pp. 354-379.

⁸ V. *infra*, app., lettera n. 8, Roma, 7-12-1920, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *op. cit.*, pp. 30-31.

amici per un numero unico che uscirà in occasione di questa manifestazione.⁹

Poco prima dell'apertura della stagione Schad abbandona però Roma, Dada e l'arte astratta e si trasferisce a Napoli, dove inizia a dipingere in modo figurativo. Proprio da Napoli il 25 aprile Schad scrive a Francis Picabia¹⁰ una lunga e famosa lettera.¹¹ Famosa perché, oltre a spiegare i motivi della sua improvvisa scomparsa da Parigi – come improvvisamente scomparirà anche da Roma - getta una luce sinistra sulla storia del dadaismo e rivela l'incurabile malattia di cui Tzara sarebbe afflitto, ossia la cleptomania. Primo: non spetterebbe a lui l'invenzione della parola Dada, ma bensì a Ball¹² e Huelsenbeck.¹³ Su questa storia, di cui si possono ascoltare contraddittorie ma ugualmente spassose versioni direttamente dalla voce dei testimoni oculari di quella scoperta non mi dilungherò oltre:

Dada viene dal dizionario. È terribilmente semplice. In francese significa “cavallo a dondolo”, in tedesco significa “arrivederci”, “ci vediamo”. In rumeno, “Sì, certo, ha ragione, è così. Naturalmente, sì giusto.” E così via. Una parola internazionale. appena una parola, e la parola indica un movimento. Proprio semplicissimo. Farne una corrente artistica deve voler dire che ci aspettiamo complicazioni.¹⁴

Dichiaro che Tristan Tzara ha trovato il termine DADA l'8 febbraio 1916 alle ore 6 di sera, ero presente coi miei 12 figli quando Tzara ha pronunciato per la prima volta questa parola che ha scatenato in

⁹ V. *infra*, app., lettera n. 9, non datata, ma scritta nel mese di marzo del 1921, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *op. cit.*, p. 34

¹⁰ Cfr. AMANDA L. HOCKENSMITH, “Francis Picabia”, in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 786

¹¹ La lettera è pubblicata in MICHEL SANOUILLET, *Dada à Paris*, CNRS ÉDITIONS, Paris, 2005, pp. 560-562. Ulteriori informazioni sulle tesi di Schad si trovano a p. 237. Breton sembra accoglierne le tesi nell'articolo “Dopo Dada” pubblicato in *Comoedia* il 2 marzo 1922, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 394, cui risponde Tzara sulla stessa rivista il 7 marzo con l'articolo “I retroscena di Dada”, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, pp. 456-457.

¹² Cfr. HUGO BALL, *Flight out of time*, University of California Press, 1995 (I. ed., *Die Flucht aus der Zeit*, Bernhard Echte, Munich, J. Kösel et F. Pustet, 1931); AMANDA L. HOCKENSMITH, “Hugo Ball”, in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 138

¹³ Cfr. RICHARD HUELSENBECK, *Memoirs of a dada drummer*, University of California Press, 1991 (I. ed. New York, The Viking Press, 1974); AMANDA L. HOCKENSMITH, “Richard Huelsenbeck”, in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 504

¹⁴ HUGO BALL, “Dada Manifesto”, 1916, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 53.

noi legittimo entusiasmo. Ciò avveniva al Café Terrasse di Zurigo e io portavo una brioche dentro la narice sinistra.¹⁵

Il fatto di aver scelto DADA come titolo della rivista, nel 1916, in Svizzera, non ha nulla d'anormale: ero con degli amici, cercavo in un dizionario una parola adatta alle sonorità di tutte le lingue, era quasi notte quando una mano verde depose la sua bruttezza sulla pagina del Larousse – indicando in modo preciso *Dada* - la mia scelta fu fatta, accesi una sigaretta e bevvi un caffè.¹⁶

Secondo: anche la paternità del “Manifeste Dada 1918” sarebbe incerta, e largamente ispirata alle idee di Serner, discusse ampiamente e pubblicamente a Zurigo, ma trascritte solo più tardi nel manifesto “Letzte Lockerung”¹⁷ che vasta influenza ha avuto nella nascita del dadaismo berlinese. Senza discutere della veridicità di queste affermazioni, che non saranno purtroppo le sole a creare querele e lotte intestine, si può almeno avanzare la tesi che all’origine del mancato interesse di Schad nel partecipare alla stagione Dada romana vi è forse anche questa polemica con Tzara.

Un primo e quasi mortale attacco alla voluta dimensione internazionale del Dada italiano è sferrato, l’invito dell’esposizione presenta di fatto il movimento italiano Dada, cui si è aggiunto nel frattempo il poeta mantovano Cantarelli.¹⁸ Della partecipazione di Serner ed Arp alla stagione Dada non vi è alcuna testimonianza.

¹⁵ HANS ARP, “Dichiarazione”, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 51. Il testo, datato da Schwarz 1916, è in realtà datato 6 agosto 1921 e pubblicato in *Dada au grand air*, numero della rivista che Tzara, Arp e Ernst, realizzano durante l’estate del 1921, trascorsa a Tarrenz, in Tirolo. La dichiarazione di Arp sostiene la causa di Tzara contro le accuse mosse da Schad e diffuse da Picabia nel supplemento al n. 15 di 391, *Le Pilhaou-Thibaou*, uscito il 10 luglio 1921. Cfr. MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, pp. 250-254 e pp. 269-270

¹⁶ TRISTAN TZARA, “Autorizzazione”, *New York Dada*, 1921, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 357.

¹⁷ Il manifesto è pubblicato nella versione tedesca di *Dada* n. 4-5, nel maggio del 1919.

¹⁸ Nasce a Mantova nel 1899 e muore a Milano il 26 luglio 1950. Nel 1913-14 è tra i fondatori del gruppo futurista mantovano di cui fanno parte anche Fiozzi, Cenna e Somenzi. Pubblica nel 1916 la raccolta di poesie *Ascendenze Cromatiche*. Nel 1917 collabora a *Italia Futurista*. Eredita dai genitori una cospicua somma che sperpera nel giro di pochi anni nel finanziamento di attività espositive ed editoriali, come *Procellaria* nel 1917 e *Bleu* nel 1920. Muore a Milano, in povertà, nel 1950.

1.1.1) LA DIFFUSIONE DEL “MICROBO DADA”

In *Dada à Paris*, testo che rielabora la tesi di dottorato, con cui il dadaismo, nel lontano 1965,¹⁹ entra per la prima volta alla Sorbonne, Michel Sanouillet individua una costante nel modo in cui Dada “il microbo vergine”²⁰ si diffonde nelle città infestate: “su un tronco autoctono, formato dai più vivaci tra gli elementi dell’avanguardia, si va ad innestare un ramo di origine straniera (svizzero a Parigi e Berlino, francese a New York). Contrariamente a ciò che si pensa abitualmente l’innesto, non si comporta come un parassita, ma facilita lo sviluppo del germoglio originario, per poi deperire ed essere rigettato.”²¹

In Italia questa legge arborea non ha funzionato. Su un tronco esile – Fiozzi, Cantarelli ed Evola – cresciuto in un terreno ostile – “i più vivaci tra gli elementi dell’avanguardia”: i futuristi – si innesta un ramo straniero debole ed incerto – di fatto solo Schad - e per un tempo troppo breve.

Il carattere internazionale, nonché la dimensione collettiva che vedremo più avanti, non sono io credo due aspetti accessori del dadaismo. Sono da un lato contingenti alla situazione storica e al disgusto che tale situazione ha provocato in un gruppo di giovani, spingendoli a rifiutare di condividere gli ideali dei loro paesi, la logica della guerra e trovare rifugio altrove, in luogo neutrale. A Zurigo, dove Ball e Tzara ricordano gli inizi del Cabaret Voltaire:

¹⁹ È il 25 giugno 1965 e con Sanouillet il Dada mette piede a la Sorbonne. Vi entra dopo un lavoro durato quindici anni – fatto di lavoro in archivi pubblici e privati ancora inediti, scambi epistolari, conversazioni telefoniche e questionari, accompagnato dai protagonisti della storia in quelle pagine raccontata - da Duchamp a Man Ray a Soupault – e osteggiato da quelli – lettristi in prima fila – che del dadaismo si sentivano unici eredi legittimi, tra le misure di sicurezza invocate dalla commissione. Si dà il caso che proprio dai lettristi abbia preso avvio la mia tesi di laurea: da due dissidenti per la precisione, Guy Debord e Gil Wolman, dal loro incontro con Asger Jorn e Constant – artisti dal passato CoBrA - e dalla fondazione dell’Internazionale Situazionista a Cosio d’Arroscia nel 1957.

²⁰ TRISTAN TZARA, senza titolo, *Dadaphone*, n. 7, marzo 1920

²¹ “Le processus qui a permis à Dada de prendre pied à Paris a été à peu de choses près identique à celui dont on a pu suivre l’évolution lors de l’implantation de Dada à Zurich, à Berlin ou à New York: sur un tronc autochtone formé par les plus vivaces, des éléments d’avant-garde, vint se greffer un rameau d’origine étrangère (suisse à Paris et à Berlin, française à New York). Contrairement à ce que l’on pense d’habitude, ce greffon ne se comporta pas en parasite, mais facilita au contraire le développement de la pousse originelle, pour finalement dépérir lui-même et se voir rejeter.” MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, p. 362

Quando fondai il Cabaret Voltaire ero dell'idea che in Svizzera si trovasse un gruppetto di giovani interessati come me non soltanto a godere della loro indipendenza ma anche a documentarla. (...) L'opuscolo che pubblichiamo oggi (...) ha lo scopo di specificare l'attività e gli interessi del cabaret, il cui primo intento è di ricordare al di là e al di sopra della guerra e delle patrie i pochi uomini indipendenti che vivono di altri ideali.²²

Quando dico "noi" penso soprattutto alla generazione che, durante la guerra del '14-'18, ha sofferto nella carne della sua adolescenza – pura e indifesa rispetto alla vita – di vedere, intorno a sé, la verità schernita, coperta dagli abiti smessi della vanità o della bassezza degli interessi di classe. Quella guerra non fu la nostra: la subimmo attraverso la falsità dei sentimenti e la mediocrità delle giustificazioni. Circa trent'anni fa, quando Dadà nacque in Svizzera era proprio questo lo stato d'animo dei giovani.²³

Ma anche a New York, dove Duchamp,²⁴ durante un'intervista, risponde a chi gli chiede come possa, un artista francese, restare lontano dal quartiere latino:

Qui io sono venuto non perché in patria non potessi dipingere ma perché non avevo nessuno a cui parlare. Ero stato congedato per il cuore, e me ne andavo in giro tutto solo; dovunque si parlava di guerra e nient'altro, da mattina a sera. In un'atmosfera del genere, soprattutto per uno che ritiene la guerra un abominio, si capisce che la vita sia un peso e una noia.(...) L'istinto che spinge gli uomini a marciare contro altri uomini merita un'osservazione attenta. Che assurdità, questa idea del patriottismo! Tutti gli uomini in sostanza sono uguali. Personalmente ammiro, devo dire, l'idea di combattere

²² HUGO BALL, "[Quando fondai il Cabaret Voltaire...], *Cabaret Voltaire*, giugno 1916, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 52

²³ TRISTAN TZARA, "Pittori e poeti dadà", trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Einaudi, Torino, 1964, pp. 119-120. Il testo di Tzara venne pubblicato la prima volta nel 1951 come introduzione a ROBERT MOTHERWELL, *The Dada painters and poets. An anthology*, Wittenborn, Schultz, New York, c1951

²⁴ Cfr. AMANDA L. HOCKENSMITH, "Marcel Duchamp", in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 354

gli invasori a braccia conserte. Se tutti la seguissero, come sarebbero semplici i rapporti tra nazioni.²⁵

Dall'altro lato sono aspetti inerenti ad uno spirito che era nell'aria in paesi tra loro anche molto lontani: "Ciò che interessa a noi è lo spirito dada e tutti noi eravamo dada prima ancora dell'esistenza del dada."²⁶

Questo spirito, o stato d'animo, indifferente alle distanze geografiche e al passare dei tempi, tanto che "Dchouang-Dsi era Dada come noi"²⁷ che cercheremo di avvicinare nel terzo capitolo, non sembrava abbondare in Italia ai tempi di Evola. La dimensione internazionale, la dimensione collettiva, collaborativa e sperimentale del fare artistico, nonché la forza di penetrazione nella stampa e nell'opinione pubblica, mancano, come vedremo nei prossimi paragrafi, quasi totalmente al Dada italiano.

Potrebbero esserci varie spiegazioni di queste mancanze. Forse, come pensa Richter²⁸ "Boccioni aveva anticipato già così tante cose delle caratteristiche Dada e così tanto del suo spirito e della sua tecnica (libertà nell'uso di qualsiasi materiale, come cartone, filo di ferro, pezzi di legno, ecc) che Dada non era una necessità nella patria del futurismo."²⁹ A mio avviso, fu invece proprio il tentativo, fallito, di uscire dall'orbita futurista che spinse alcuni giovani artisti italiani a guardare al di fuori dei propri confini. Ritroviamo i loro nomi tra i firmatari di alcuni manifesti dadaisti anche

²⁵ "Dagli artisti francesi uno stimolo per l'arte americana", *New York Tribune*, 24 ottobre 1915, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 36

²⁶ HANS ARP, "Dichiarazione", trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 51

²⁷ TRISTAN TZARA, "Conferenza su Dadà", trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 113. Dchouang-Dsi o Chuang-Tzu, filosofo cinese, vissuto nel IV secolo a.c. La tradizione gli attribuisce la paternità dell'omonimo libro, che come il *Lao-tzu*, meglio noto in occidente come *Tao-tê-ching*, o *Libro della Via e della Virtù*, attribuito a Lao-tsu, sarebbe invece una raccolta di scritti taoisti compilati da autori diversi in epoche diverse. Evola ha curato due edizioni del *Tao-tê-ching*: la prima nel 1923 con il titolo *Il libro della Via e della Virtù*, per l'Editore Carabba di Lanciano e la seconda nel 1959 con il titolo *Il libro del Principio e della sua Azione*, Ceschina, Milano. In una lettera, non datata ma scritta nell'aprile-maggio del 1923, prima dell'uscita del libro, quando Evola ha ormai abbandonato l'attività artistica ma non il suo interesse per il dadaismo, Evola scrive a Tzara: "Sta per uscire una nuova traduzione-interpretazione del Tao-teh-King di Lao Tze che ho fatto con l'aiuto di un cinese. In questo libro cerco di mostrare che la dottrina di Lao Tze può essere considerata come un presupposto trascendentale della posizione dadaista." V. *infra*, app., lettera n. 10, non datata, ma scritta nell'aprile - maggio 1923, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *op. cit.*, pp. 53-54

²⁸ Cfr. AMANDA L. HOCKENSMITH, "Hans Richter", in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 840

²⁹ HANS RICHTER, *op. cit.*, p. 241. In un'intervista del 1982 Marcel Janco a proposito delle sculture risalenti al periodo Dada, risponde negativamente a Francis Naumann, che gli chiede, in considerazione della varietà dei materiali da lui utilizzati, se conoscesse o meno il "Manifesto tecnico della scultura futurista", pubblicato nel 1912 da Boccioni. Cfr. FRANCIS NAUMANN, *Marcel Janco se souvient de Dada*, L'Échoppe, Paris, 2005, pp. 35-36

fortemente polemici nei confronti del futurismo, come il “Primo manifesto dada in lingua tedesca”,³⁰ del 1918, firmato da Cantarelli, Prampolini e Maria d’Arezzo e “Dada s’élève tout”³¹ firmato da Cantarelli ed Evola con la nota frase: “Le futuriste est mort. De quoi ? De DADA”. Nonché figurano tra i Presidenti e le Presidentesse Dada:³² Maria D’Arezzo, Cantarelli, Meriano ed Evola. Dello stesso parere sembrano essere Tzara, che nel tracciare le coordinate di una geografia Dada, scrive a proposito dei dadaisti italiani: “stanchi delle posizioni unilaterali di Marinetti, questi giovani s’allontanano dal futurismo e dalle altre formule d’arte”³³ e, per concludere, Sanouillet: “l’ingombrante presenza del movimento futurista in Italia ha impedito al dadaismo di imporsi sul piano artistico.”³⁴

Fatto sta che, sebbene Dada sia un “microbo vergine” e questa sua condizione lo collochi da un lato in posizione molto prossima alla Santa Vergine³⁵ e dall’altro in una dimensione altra ed estranea al susseguirsi di scuole, movimenti e *ismi*, così cari a noi studiosi, rimane pur sempre un microbo e come tale bisognoso di un terreno di coltura atto a riceverlo, in cui possa adeguatamente e malignamente proliferare.

Così è avvenuto negli Stati Uniti, dove Duchamp e Picabia trovano al loro arrivo a New York nel 1915 – oltre ad un pubblico già sufficientemente scandalizzato dai quadri da loro esposti all’*Armory Show* nel 1913³⁶ - Alfred Stieglitz, la sua galleria

³⁰ “(...) bivio nettamente marcato che separa il dadaismo da tutte le precedenti tendenze artistiche e soprattutto dal FUTURISMO, in cui gli imbecilli hanno creduto recentemente di vedere una nuova edizione dell’impressionismo messo in atto.” Letto da Huelsenbeck a Berlino nell’aprile del 1918. trad.it in ARTURO SCHWARZ, *op. cit.*, pp. 97-98

³¹ V. *infra*, app., imm. n. 16. Trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, pp. 293-294. Distribuito in occasione della conferenza di Marinetti sul “Tattilismo”, il 15 gennaio del 1921, al Théâtre de l’Œuvre. F. T. MARINETTI, “Il Tattilismo. Manifesto Futurista”, MARIA DRUDI GAMBILLO e TERESA FIORI (a cura di), *Archivi del futurismo*, De Luca editore, Roma, 1958, pp. 56-61. Datato 11 gennaio 1921, pubblicato in *Comoedia*, gennaio 1921

³² V. *infra*, app., imm. n. 17. *Bullettin Dada* n. 6, febbraio 1920.

³³ TRISTAN TZARA, “Qualche ricordo”, *Vanity Fair*, luglio 1922, trad.it in ARTURO SCHWARZ, *op. cit.*, p. 466

³⁴ “(...) car l’encombrante présence du mouvement futuriste en Italie empêche le dadaïsme de s’y imposer sur le terrain artistique”, in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 528

³⁵ “Dada esiste depuis toujours. La Sainte Vierge déjà fut dadaïste” dal volantino *Dada s’élève tout*, vedi nota n. 32. L’opera di Picabia *La Sainte Vierge* è pubblicata in 391, n. 12, marzo 1920. V. *infra*, app., imm. n. 18

³⁶ *Nudo che scende le scale* di Duchamp e *Processione a Siviglia* di Picabia. Cfr. GABRIELLE BUFFET, “A proposito di vernice”, *Le Soirées de Paris*, n. 19, 15 dicembre 1913, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 9; FRANCIS PICABIA, “Non ridete, si tratta di pittura e questo rappresenta un giovane americano”, *Le Matin*, 1 dicembre 1913, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, pp. 17; An. Ribaltati i valori tradizionali da Marcel Duchamp, iconoclasta”, *Arts and Decoration*, n. 11, settembre 1915, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, pp. 37-38;

291³⁷ - l'omonima rivista - e i suoi frequentatori abituali tra cui Man Ray.³⁸ Trovano Walter Conrad Arensberg, mecenate, collezionista, uomo d'affari, poeta e il suo salotto cosmopolita, aperto ai rifugiati di Francia e agli artisti moderni d'America e infine gli intellettuali, le strade e i locali di Greenwich Village, dove Duchamp può giocare le sue interminabili partite di scacchi e a Picabia, appena arrivato, balena "l'intuizione che il genio del mondo moderno è la macchina e che la macchina è il più vivido tramite espressivo dell'arte."³⁹

Di fatto il terreno sembrava adatto e per una mostra di indipendenti Duchamp sceglie un orinatoio che chiama *Fountain* e firma con lo pseudonimo di Richard Mutt. Il comitato⁴⁰ rifiuta l'opera che nel 2004 è stata dichiarata al termine di un sondaggio tra cinquecento influenti personalità dell'arte l'opera più influente del XX secolo, prima di Picasso e di Matisse.⁴¹

Così è avvenuto in Germania: a Berlino e a Colonia. Ad ascoltare il "Primo discorso dada in Germania"⁴² nel 1918, Richard Huelsenbeck, di ritorno da Zurigo, trova a Berlino – e doveva esserci "una differenza tra lo starsene seduti tranquillamente in Svizzera e addormentarsi su un vulcano, come facevamo a Berlino"⁴³ - Wieland Herzfelde,⁴⁴ John Heartfield,⁴⁵ Raoul Hausmann,⁴⁶ George

ALFRED KREYMBORG, "Perché per Marcel Duchamp quel quadro è un pasticcio", *Boston Transcript*, 8 settembre 1915, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, pp. 39-40

³⁷ Cfr. MAN RAY, "Impressioni del 291", *Camera Work*, n. 47, gennaio 1915, e FRANCIS PICABIA, "Che cosa fai 291", *Camera Work*, n. 47, gennaio 1915, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, pp. 30-31

³⁸ Cfr. MAN RAY, *Autoritratto*, Milano, SE, 1998 (I ed. *Self Portrait*, Boston, Little, Brown and Company, 1963); AMANDA L. HOCKENSMITH, "Man Ray", in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 640

³⁹ An., "Dagli artisti francesi uno stimolo per l'arte americana", *New York Tribune*, 24 ottobre 1915, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 35

⁴⁰ Il comitato organizzativo era composto dallo stesso Duchamp insieme a John Covert, Walter Pach, Albert Gleizes, William Glackens. Secondo il regolamento chiunque poteva partecipare inviando la modica cifra dei sei dollari. La mostra si sarebbe tenuta nel marzo del 1917 alla Grand Central Gallery. La fotografia di *Fountain* scattata da Stieglitz viene pubblicata sul secondo numero di *The Blind Man* di Henri-Pierre Roché, pubblicato nel maggio 1917 e ampio spazio è dato a "The Richard Mutt Case". V. *infra*, app., imm. n. 19

⁴¹ MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, p. 382.

⁴² RICHARD HUELSENBECK, "Primo discorso dada in Germania", *Dada Almanach*, E. Reiss, Berlin, 1920, trad.it in ARTURO SCHWARZ, *op. cit.*, p. 111. Il discorso si è tenuto nella sala della Nuova Secessione, nel mese di febbraio del 1918

⁴³ "There is a difference between sitting quietly in Switzerland and bedding down on a volcano, as we did in Berlin", RICHARD HUELSENBECK, *op. cit.*, p. 52

⁴⁴ Cfr. SABINE KRIEBEL, "Wieland Herzfelde", in LEAH DICKERMAN (a cura di), catalogo della mostra *Dada*, National Gallery of Art, Washington, 19 febbraio-14 maggio 2006, p. 474

⁴⁵ Cfr. SABINE KRIEBEL, "John Heartfield", in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 478

⁴⁶ Cfr. SABINE KRIEBEL, "Raoul Hausmann", in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 468

Grosz,⁴⁷ Johannes Baader⁴⁸, Hannah Höch⁴⁹ ed “era come se tutte queste persone stessero semplicemente aspettando il segnale Dada.”⁵⁰ A Colonia Arp, altro reduce da Zurigo, torna nel 1919, ritrova il suo amico Max Ernst⁵¹ e insieme a Johannes Baargeld⁵² fondano la Zentrale W/3 - West-stupiden, stupidità dell’ovest, diviso 3: Arp, Ernst, Baargeld.

E infine Parigi, dove i due primi numeri di *Dada* arrivano a casa di Apollinaire, ma solo il terzo, con il “Manifeste Dada 1918” di Tzara, “darà fuoco alle polveri.”⁵³ Atteso come un messia⁵⁴ da Breton,⁵⁵ Aragon,⁵⁶ Soupault⁵⁷ e Éluard⁵⁸ quando Tzara, piccolo, bruno, miope, con il monocolo e un pessimo francese, apre loro la porta dell’appartamento di Picabia, il 17 gennaio del 1920, giorno stesso del suo arrivo, lo stupore è grande nei quattro giovani accorsi a conoscerlo.⁵⁹

Mentre a Roma e solo molto più tardi Evola scrive a Tzara: “anche qui a causa mia, si è in pieno Dada”⁶⁰ - rivelando in quel “a causa mia” la progressiva consapevolezza del suo isolamento - e ricorda le date della stagione Dada di Roma:

15 aprile: vernissage esposizione Evola, Fiozzi, Cantarelli da
Bragaglia

15-30 aprile: esposizione Evola, Fiozzi, Cantarelli da Bragaglia

⁴⁷ Cfr. GEORGE GROSZ, *Un piccolo sì e un grande no*, Longanesi, Milano, 1948 (I. ed., *A Little Yes and a Big No. The autobiography of George Grosz*, New York, The Dial Press, 1946); SABINE KRIEBEL, “George Grosz”, in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 444

⁴⁸ Cfr. SABINE KRIEBEL, “Johannes Baader”, in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 124

⁴⁹ Cfr. SABINE KRIEBEL, “Hannah Höch”, in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 484

⁵⁰ “It was almost as if all these people had been merely waiting to hear the cue *dada*”, RICHARD HUELSENBECK, *op. cit.*, p. 56

⁵¹ Cfr. SABINE KRIEBEL, “Max Ernst”, in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 408

⁵² Pseudonimo di Alfred Grünwald, fondatore del partito comunista renano, Cfr. SABINE KRIEBEL, “Johannes Baargeld”, in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 134

⁵³ ANDRÉ PARINAUD (a cura di), *André Breton, Entretiens (Storia del surrealismo, 1919-1945)*, trad.it di Livio Maitan e Tristan Sauvage (Arturo Schwarz), Erre emme, Roma, 1991, p. 38

⁵⁴ “Je savais la prochaine arrivée de Tristan Tzara. Je l’attends comme je n’ai peut-être attendu personne”. Lettera di Breton a Picabia, 4 gennaio 1920, MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, p. 488

⁵⁵ Cfr. AMANDA L. HOCKENSMITH, “André Breton”, in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 196

⁵⁶ Cfr. SABINE KRIEBEL, “Louis Aragon”, in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 84

⁵⁷ Cfr. AMANDA L. HOCKENSMITH, “Philippe Soupault”, in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 906

⁵⁸ Cfr. AMANDA L. HOCKENSMITH, “Paul Eluard”, in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 402

⁵⁹ Cfr. MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, pp. 116-120

⁶⁰ V. *infra*, app., lettera n. 11, non datata, ma sicuramente scritta pochi giorni prima del 16 maggio 1921, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *op. cit.*, p. 38

30 aprile: chiusura dell'esposizione Evola, Fiozzi, Cantarelli da Bragaglia

3 maggio: scandalo provocato nella più aristocratica sala da ballo di Roma ("Giovanelli") per esecuzione di musica Dada (o trascritta Dada) di Auric, Strawinsky, Casella

3 maggio: esposizione di miei quadri e manifesti presso il club artistico "Grotte dell'Augusteo"

9 maggio: manifestazione Dada nello stesso posto

16 maggio: conferenza dada all'università

Per finire, sto organizzando ancora un'altra manifestazione nel più importante ed aristocratico club di Roma: questa manifestazione sarà migliore di tutte le altre.

La lettera è scritta prima del 16 maggio, giorno della conferenza all'Università. Un programma più dettagliato, il "Calendario della grande stagione Dada romana", sarebbe apparso in prima pagina sulla pubblicazione prevista in occasione della stagione e che avrebbe coinciso con il quarto numero di *Bleu*, poi rimasto inedito. Il materiale per il numero inedito è conservato oggi al Centro Apice, Archivi della parola, dell'immagine e della comunicazione editoriale, dell'Università di Milano, nell'archivio dadaista di Evola, parte dell'archivio di Vanni Scheiwiller.⁶¹

Al "Calendario", parzialmente pubblicato da Crispolti nel 1968 in *Palatino*,⁶² pubblicato nel 1998⁶³ in versione integrale sulla base di una trascrizione dattiloscritta risalente agli anni sessanta e di cui, nell'archivio di Achille Perilli, ho potuto consultare l'originale,⁶⁴ è dedicato il prossimo paragrafo. Lo riporto in versione integrale per poi procedere ad una sua analisi più dettagliata.

⁶¹ V. *supra*, introduzione

⁶² ENRICO CRISPOLTI, "Dada a Roma. Contributo alla partecipazione italiana al Dadaismo", *Palatino*, luglio-settembre 1968, pp. 295-296

⁶³ Cat. *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998, pp. 105-110

⁶⁴ V. *infra*, app., testo n. 2, Cat. *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998, p.105-108.

1.2) IL “CALENDARIO DELLA GRANDE STAGIONE DADA ROMANA”

15aprile – Apertura – Manifestazioni Dada al vernissage dell’esposizione Dadaista da Bragaglia. J.Evola, E.Vices–Vinci, C.Garatti, la contessina C. Memmo declamano poemi di EVOLA, TZARA, ARAGON, CANTARELLI – musiche dadaiste di Satie, Schönberg e Strawinsky eseguite dalla marchesa M.de Anduaga Andolfi. Pubblico enorme ed elegantissimo. La presentazione teorica di J. Evola manda 300 cervelli in calze di seta verso la sfera delle mitragliatrici e dell’etere. Morte e funerali del Futurismo.

15-30aprile - Esposizione Dada alla Casa d’Arte Bragaglia: FIOZZI. EVOLA. CANTARELLI. quadri composizioni. Ceralacche distruzioni del paesaggio: 40 manifesti decompongono i visitatori e li riducono a piccoli idioti ed a spirali di rose di escremento. Esasperazione generale e sciopero della critica. Scoperta di A.G. Bragaglia quale piccolo gonfio intrigante.

30aprile – Manifestazione Dada alla clôtüre dell’esposizione dadaista da Bragaglia. Congestione e curiosità bruciante dell’high – life. EVOLA, E.VICES–VINCI, POSSENTI e M.lle C.DONATI inoculano al pubblico il microbo vergine coi poemi ed i manifesti di TZARA, EVOLA, ARAGON. Al piano la sig.na G.SARTORI, divinità d’acciaio e seta, in hôtel di Parigi, decompone gli invitati e li ricrea in forme rossastre colle batterie di CASELLA, STRAWINSKY, BARTOK, KODALY, SCHÖNBERG.

2maggio – scandalo nella sala da ballo Giovannelli per irruzione di fox-trot dadaisti di AURIC e STRAWINSKY;

exitation con declamazione simultanea di Dante: scoperta dell'impotenza del proprietario della sala.

9maggio – Alle “Grotte dell’Augusteo”. Esposizione di quadri e manifesti DADA di J.EVOLA. manifestazione Dada: a tre voci di metallo e sughero il manifesto sull’amor debole e sull’amor amaro di TZARA riduce l’Io a urlo e a grande A. Sala e scena con affreschi dadaisti di J.EVOLA: poemi di PICABIA, DERMÉ, EVOLA. Macchina di ghisa ubriaca e innamorata V.PARNAK declama e danza su ritmi di fox trot americano. Lacerazioni e entusiasmo nell’aristocrazia del pubblico. Thé morfina, serpente Ea. Ripetizione delle musiche di SATIE, SCHÖNBERG E STRAWINSKY.

15maggio. G. Bottai viene eletto deputato. Di conseguenza imminente assegnazione del Segretariato delle Belle Arti al G. GALLI. Tutto ciò è molto DADA.

16maggio. Conferenza DADA e lettura del Manifesto DADA 1918 di TZARA da parte di J. Evola nell’Aula Magna della R. Università di Roma. Effervescenza grigia e danza omosessuale degli studenti. Applausi degli anarchici: iniezione meccanica regolata con monocolo e guanti bianchi dagli elementi teorici. Tutti i critici si accorgono di cambiar sesso ed evacuano la sala. Tre signorine dell’aristocrazia si rendono amorose di J. EVOLA e vengono arrestate.

18maggio - declamazione di poemi di J. EVOLA al teatrino delle “Grotte d’Augusteo”. Il pubblico vi è messo sotto la pioggia e le pompe pneumatiche. Il celebre letterato Vincenzo Cardarelli è preso da panico e desiderando un “torzo” da tirare sulla scena, scaglia la propria testa.

15giugno in preparazione manifestazione DADA al circolo “Roma-Parigi” chiusura della stagione. Poema a quattro voci di J.EVOLA: altri poemi di TZARA, PICABIA, RIBEMONT-DESSAIGNES etc.; musiche di CASELLA, KODALY, WALDEN, AURIC, e STRAWISKY. Interpreti Sig.na Sartori, Sig.na Donati, Sig.ri Evola, Vices-Vinci, Rosati.

1.2.1) IL PUBBLICO E I LUOGHI

Come sostiene Michel Sanouillet “lo studio del pubblico, della sua composizione e delle sue reazioni, che altrove potrebbe essere secondario, assume in questo caso un’importanza primordiale, questo pubblico che in qualche modo è parte integrante del movimento.”⁶⁵

Un utile strumento per l’analisi del pubblico della stagione romana è l’elenco dei partecipanti divisi in “intelligenti idioti neutri e nulli” che segue il “Calendario”.⁶⁶

⁶⁵ “(...) l’étude du public, de sa composition et de ses réactions, qui ailleurs pourrait n’être qu’accessoire, revêt ici une importance primordiale, ce public faisant en quelque sorte partie intégrante du mouvement.” MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, p. 343. Allo studio del pubblico che assiste alle manifestazioni dadaiste Sanouillet dedica un intero capitolo del suo libro, vedi “Dada et son public”, in MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, pp. 343-360

⁶⁶ “Abbiamo notato alla stagione Dada fra gli intelligenti: Principessa De Hiler e Sig.ne, Marchesa Laureati, Marchesa Medici del Vascello, Marchese e Marchesa D’Aste Stella, Principessa Radziwill, Marchesa e Sig.na D’Amico, Contesse e Contessine Vannicelli, Contessa Serra, Contessa e contessina Bayard de Volo-Messori, Contessine Calvi, Contessa Letta, Contessa e Contessine Capello, Contessa Barbieri, Baronessa Arnaldi, Conte e Contessina Fani, Principe Brancaccio, Miss Smith, Donna Maria Mazzoleni, Donna Rosa Rovida Schelling, Principe e principessina Ruspoli, Contessa Siciliani, conte Locatelli, Principe Galitzine, Contessina Santucci, donna Maria Rocco, Contessa Della Chiesa, Ugo Vigoriti, Paolo Orsini di Camerota, Contessa e Contessina?, Conte Bentivoglio, Contessa e Contessina Pietromarchi, Marchesina Pallavicino, Contessa Cantoni, Conte Battibocca, Conte Bondana, Contessa e Contessina Carafa d’Andria, Conte e Contessa Antonelli, Barone e Baronessa Kauzler, Marchesa de Goncourt, Baronessa Evola, Conte Fronticelli-Baldelli, Marchesa e Marchesina Viti, Marchese de Faria, Mr e M.lles Bonnier de la Chapelle, Mr. Apolsky, Contessa Fabbriotti, don Mario Branca, sig.ne Bayard de Volo, marchese De Pisis, duca e duchessa de Bligny, M.me I. Meinte, contessine Cantucci, conte Ripa di Meana, princ. Ruffo, contessa Elti, marchesa M. de Anduaga Andolfi, Contessa e Contessina Memmo, Marchesa e Marchesina di Rende, Conte e Contessa Hanau, sig.na Pietraccini, G. Ponce de Léon, sig.ra Marini Bettolo, contessa Bolzani, sig.na De Santis, marchesi Malaspina, conte Caterini e diversi altri di cui ci dispiace non ricordare il nome.

fra gli idioti: A.G. Bragaglia, A. Calza, F. Depero, G. Bellonci, F.M. Martini, F. Ferrazzi, V. Cardarelli, R. Nicolai, C. Alvaro, R. Mucci, Myosa, A. Nikisch, P. Solari, Deiva De Angelis, Spadini, Erich Suchest, Lucio d’Ambra, Luciano Zuccoli, Luciano Folgore, A. Panzini, dott. Signorelli, B. Fabiano, E. Prampolini, P. Scarpa, Cataldi ed una forte quantità di altri di cui non importa fare il nome.

fra gli esseri neutri: sig.ne Ciano, sig. Semenoff, sig.ra Thea, avv. Sabbatucci, Sig.ra Vitale, A. Bragaglia, ing. Serafini, architetto G. Vago e signora, G. Lehnart Vago, Sig.na Cavaglieri, Cesare Borgia, sig.ne De Vescovi, Sig. e Sig.ra Venturi, Sig.ra e sig.ne Busi, A. Ciacelli, U. Giannattasio, Giacomo Balla, Sig.ra Spadini, Sig.ra Mucci, Sig.ra e sig.ne Cerasoli, sig.ne Braun, famiglia Porcella,

Tentiamo un'altra suddivisione per comprendere le ragioni di quella usata da Evola.

Dall'elenco non risulta la presenza di alcun dadaista, né ad eccezione di Prampolini e De Pisis di tutti quegli artisti italiani che a partire dal 1916 erano entrati in contatto epistolare con Tzara, avevano pubblicato in *Cabaret Voltaire* e nei primi numeri di *Dada* e sono per questo annoverati nella folta schiera di dadaisti italiani da Crispolti e Lista: Francesco Meriano, Nicola Moscardelli, Maria D'Arezzo, Giuseppe Raimondi, Gherardo Marone. Segno di un interesse svanito, di una collaborazione iniziale non rinnovata.

In una recente cronologia del dadaismo, nel catalogo della mostra tenutasi al Pompidou nel 2005,⁶⁷ ho rintracciato i nomi di Tzara, Aragon e Van Doesburg tra i partecipanti all'inaugurazione della stagione romana. La loro assenza, o almeno quella di Tzara, è confermata dalla lettera in cui Evola descrive a Tzara il vernissage dell'esposizione "il pubblico abbastanza numeroso e molto chic, che è stato totalmente sconvolto, al punto di non essere capace, alla fine, né di fischiare né di applaudire."⁶⁸

Tra i presenti, oltre la metà dei circa centocinquanta spettatori, cui vanno aggiunti quelli di cui Evola non ricorda, o non ritiene necessario ricordare il nome, proviene dalla aristocrazia e dalla nobiltà romane e non. A loro è riservata la categoria degli intelligenti, da cui risultano invece totalmente assenti i futuristi, comunque numerosi, divisi, non equamente, tra i neutri e gli idioti.

Tra i neutri solo Giacomo Balla, di cui anche Evola è stato allievo, Ugo Giannattasio, e un A. Bragaglia di cui è impossibile stabilire se si tratti di Arturo o Alberto. Fra gli idioti figurano l'altro fratello Anton Giulio, Fortunato Depero, Luciano Folgore, Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi, tutti colpevoli di credere "ancora

sig.ra Chiarelli, generali Albani, sig.na Costantino, I. Pannaggi, On. Orlando, G. Gavasci, prof. B. Varisco, M.lle Grandal, sig.na Giannattasio, sig.ra Sartori, Mr. Krieg, sig.ra Viola e parecchi altri di cui ci sfugge il nome, più un certo numero di esseri nulli. Sono intelligenti quelle persone che hanno un'origine nobile e si preoccupano maggiormente di eleganza e di vita mondana. Sono idiote quelle persone che hanno la presunzione di un'intelligenza, di un nome, di un'abilità, che credono ancora all'arte, al sentimento o all'umano; che tengono cattedra ed intrigo mascherato d'intellettualità".

⁶⁷ "Anton Bragaglia ouvre la Mostra del Movimento Italiano Dada dans sa Casa d'Arte, à Rome, où il présente des œuvres d'Evola, Fiozzi et Gino Cantarelli (5-30 avril). Van Doesburg, Tzara et Louis Aragon assistent à l'inauguration, en même temps que le gratin de la noblesse romaine." MATTHEW S. WITKOVSKY, "Cronologie", in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 256

⁶⁸ V. *infra*, app., lettera n. 12, non datata, scritta dopo il 15 aprile e prima del 30 aprile 1921, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *op. cit.*, p. 36

all'arte, al sentimento o all'umano.”

Tenendo conto che il “Calendario” viene scritto tra il 18 maggio e il 15 giugno, data di una manifestazione ancora in preparazione, non è difficile comprendere le ragioni di questa impietosa classificazione. Anton Giulio Bragaglia che si diceva in passato molto interessato al dadaismo, aveva proposto a Tzara, tramite Evola, di comprare qualche pagina della sua rivista *Cronache d'attualità*.⁶⁹ In questo modo, così come Marinetti aveva fatto per il futurismo, oltre quello che Bragaglia avrebbe comunque e per suo conto pubblicato – ad esempio il “Manifeste Dada 1918” si vociferava - il dadaismo avrebbe avuto in Italia un ampio canale di diffusione, noto e molto letto. Era questo un antico desiderio di Evola: un progetto a lungo carezzato e che aveva assunto di volta in volta i nomi di *Alpenrose*, *Noi*, *Dada Internazionale*, *Bleu*, *Malombra* e sulle cui sorti rimando al paragrafo del terzo capitolo, dedicato a *Bleu* e ai suoi precedenti.

Per il medesimo interesse Bragaglia ospita il movimento Dada italiano nella sua Casa d'arte,⁷⁰ ma ai primi tafferugli con i futuristi, questo interesse sembra sopirsi ed Evola trasferisce le sue tele alle Grotte dell'Augusteo dove il 9 maggio inaugura la sua personale. Il numero inedito di *Bleu* non avrebbe di certo risparmiato Bragaglia.

⁶⁹ V. *infra*, app., lettera n. 13, Roma, 29-12-1920, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *op. cit.*, p. 32

⁷⁰ Casa d'arte fondata a Roma, dai fratelli Anton Giulio e Carlo Ludovico Bragaglia. Inaugura l'attività espositiva nell'ottobre del 1918, con una personale di Giacomo Balla e diviene in breve tempo luogo di incontro per gli artisti e gli intellettuali che erano soliti trovarsi alla terza saletta del Caffè Aragno. Sede di conferenze e dibattiti, di iniziative culturali di vario genere, dalla presentazione di libri, alla recitazione di poesie, luogo sperimentale e aperto all'attività di giovani artisti poco conosciuti e al di fuori dei circuiti ufficiali. Nel 1922, si trasferisce da via Condotti 21 a via degli Avignonesi, nei locali delle antiche terme di Settimio Severo, scoperte da Anton Giulio Bragaglia. Virgilio Marchi si occupa della direzione dei lavori, dello sterramento dei locali, che alla fine dei lavori comprendono: tre sale per le mostre d'arte, decorate da Balla, Prampolini e Depero - una delle quali riservata al futurismo e diretta da Marinetti, una agli artisti d'avanguardia viventi e una agli artisti scomparsi – un bar ristorante, i cui proventi servono a finanziare l'attività della Casa e un teatro e il “Teatro degli Indipendenti”, che inaugura la prima stagione nel 1923, con *Siepe a nord-ovest* di Bontempelli. Sulla Casa d'arte Bragaglia come prima architettura futurista praticabile realizzata in Italia cfr. VIRGILIO MARCHI, *Architettura futurista*, ed. Campitelli, Foligno, 1924. Sull'attività espositiva cfr. MARIO VERDONE, FRANCESCA PAGNOTTA, MARINA BIDEI, *La Casa d'arte Bragaglia, 1918-1930*, Bulzoni, Roma, 1992; MARIA ADELAIDE CERAULO, “Dalla Casa d'arte agli Indipendenti” e FRANCESCA PAGNOTTA, “Una battaglia in favore dell'arte: centosessantatré esposizioni alla Casa d'arte Bragaglia”, in CARLO LUDOVICO BRAGALIA, *Bragaglia racconta Bragaglia. Carosello di divagazioni, saggi e ricordi*, a cura di Elisabetta Traini, All'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, Milano, 1997, pp. 73-78 e pp. 85-90. L'invito e il catalogo della mostra del Movimento Italiano Dada sono pubblicati in GIOVANNI LISTA, *Dada libertin & libertaire*, Éditions l'Insolite, 2005, p. 128. V. *infra*, app., imm. nn. 8-9

Come si spiega che A.G.Bragaglia, autore del trattato filosofico e poetico “Fotodinamismo futurista” sei mesi fa, essendo Tzara a Roma, si raccomandasse a J.Evola perché facesse in modo che F.Picabia esponesse nella sua galleria, ed ora piange e deplora l’esposizione dadaista che ha compromesso il suo nome di serio e vero artista e la sua casa d’illibata speculazione?⁷¹

Quando Evola inaugura la sua personale, le Grotte dell’Augusteo, cabaret letterario fondato da Arturo Ciacelli, avevano da poco aperto i battenti. Un articolo del 17 aprile 1921 pubblicato su “La Ronda”, descrive l’ambiente - le tre sale decorate con fregi dadaisti di Evola, i serpenti che mangiano le stelle di Giannattasio e le impressioni sintetiche di Ciacelli, il minuscolo palcoscenico, la ricca collezione di grafica alle pareti e i primi giorni di attività del Cabaret, i concerti, le serate poetiche e i frequentatori abituali. Frequentatori che, “occorre subito dichiarare, sono quanto di meglio esista nel mondo intellettuale della nostra città e rappresentano tutte le scuole e tutte le arti a cominciare dalla musica (...) e dalla letteratura (...) fino alla pittura et similia (...).”⁷²

Tra i partecipanti alla stagione Dada romana si possono riconoscere molti dei frequentatori abituali del cabaret: Alvaro, Cardarelli, Folgore e Celso Garatti per la letteratura, Armando Spadini, Bepi Fabiano, Deiva de Angelis per la pittura, Rosati e Manolita De Anduaga per la musica e infine, le tre sorelle e danzatrici tedesche Lily, Leonie e Jeanne Braun, che di giorno avevano a Roma una scuola privata dove insegnavano i primi rudimenti di ritmica dalcroziana e di notte si esibivano in danze ritmiche al cabaret di Ciacelli.

Per finire, tra i restanti idioti e neutri presenti nell’elenco bisogna ancora annoverare numerose personalità del panorama culturale internazionale della Roma tra le due guerre. Il medico e collezionista di arte moderna Angelo Signorelli, marito di Olga Resnevitch, dottoressa di origine lettone, scesa in Italia al seguito della

⁷¹ V. *infra*, app., testo n. 3, *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998, p. 107

⁷² An., “Le Grotte dell’Augusteo. Un nuovo cenacolo intellettuale”, *La Tribuna*, Roma, 17 aprile 1921. V. *infra*, app., articolo n. 2. Per la serata d’apertura Evola dipinge i pannelli per la scena, le pareti della sala e parte dell’arredamento. Un tavolo e un vaso da lui decorati sono pubblicati in GIOVANNI LISTA, *op. cit.*, p. 129.

compagnia dei Balletti Russi di Diaghilev; i letterati, i poeti e i giornalisti Arturo Calza, Fausto Maria Martini, Luciano Zuccoli, Alfredo Panzini; i critici Venturi e Goffredo Bellonci, il direttore d'orchestra ungherese Arthur Nikisch, l'attrice Lucienne Myosa e molti altri di cui poter ancora continuare ad investigare l'identità.

Prima di occuparmi dei pochi esecutori che affiancano Evola ed analizzare più in dettaglio il programma delle singole manifestazioni, vorrei soffermarmi ancora sul pubblico.

Tre tipi di informazioni, riguardanti il pubblico, sono ripetute quasi ossessivamente da Evola, sia nel "Calendario", sia nelle lettere: la dimensione, la sua composizione sociale e la sua reazione.

Il pubblico della stagione romana, citando da Evola nel "Calendario", è *numeroso, enorme*, forse quantificabile nei *300 cervelli in calze di seta*, indice di sicuro successo, nonostante la stampa, nonostante i critici, nonostante i futuristi. È un pubblico *distinto, elegantissimo, molto chic ed aristocratico*, cui vanno aggiunti gli studenti e gli anarchici presenti all'Università il giorno della conferenza.

Coincidenza fortunata e tutta romana sembra essere l'alta concentrazione di visitatori – e anche di qualcuno tra gli esecutori - muniti di titoli nobiliari, dominatori assoluti della categoria "intelligenti", tanto che l'unico pittore tra loro è anche l'unico che può vantare un titolo: il marchese De Pisis, autore di un tentativo di biografia di Evola, poi non portato a termine,⁷³ senza dimenticare ovviamente il barone Evola e sua madre la baronessa.

Può sembrare singolare, ma il carattere mondano che la stagione romana assume non è un caso isolato nella storia del dadaismo e rientra nel carattere sperimentale che ha portato Dada in luoghi inospitali, di fronte a pubblici non sempre bendisposti e a volte ignari dello spettacolo che li avrebbe attesi e per il quale avevano

⁷³ "Della scienza del poi ne son piene le fosse gran massima, ma i critici di vero acume ànno o dovrebbero avere il dono della chiaroveggenza; l'avere un sicuro acume nel giudicare gli *uomini promettenti* è appunto la caratteristica dei critici che creano. Per certi invidiosi e *fregnacciari* (direbbe l'amico, Bragaglia), il fatto che io parlavo con rispetto e considerazione di Julius Evola, il dadaista, era tempo fa prova sufficiente della mia stupidità, ma io ben sapeva quanto costoro si ingannassero. Un giovane signore bruno piuttosto alto, magro, il volto pallido". FILIPPO DE PISIS, "Uomini del giorno: Evola, manoscritto interrotto". Il manoscritto, datato 22 giugno 1924 è pubblicato in BONA DE PISIS E SANDRO ZANOTTO (a cura di), *Filippo De Pisis, Futurismo dadaismo metafisica, e due carteggi con Tristan Tzara e Primo Conti*, Milano, 1981, p. 109

pagato un biglietto, in alcuni casi anche molto salato.

È già successo a Colonia, nell'aprile del 1920. Il visitatore, fiducioso o annoiato che sia, paga ed entra in un cortile, passando per i bagni della vicina birreria Winter, per visitare la mostra *Dada primavera precoce*.⁷⁴ Ad accoglierlo trova una giovane ragazza vestita in abito da comunione che recita versi osceni e subito dopo il Fluidoskeprik di Baargeld, acquario di acqua color sangue in cui galleggia una mano. Attratti da un inusuale vociare nel cortile i vicini bevitori si mischiano ai visitatori infuriati. Ernst non sottovaluta, né reprime il loro odio, ne prevede la forza distruttiva e pone amorevolmente vicino ad una sua scultura un'accetta ben affilata e pronta per l'uso.

Si è già verificato a Berlino, dal 5 giugno al 25 agosto 1920, quando i fedeli visitatori della Galleria di Otto Burchard trovano, al posto delle ceramiche cinesi della dinastia Ming o Qing cui sono abituati e ghiotti collezionisti, *l'arcangelo prussiano*⁷⁵ un fantoccio vestito da ufficiale tedesco, con una testa di maiale che si agita sopra le loro teste e li accoglie nella prima sala della *Fiera Internazionale Dada*.⁷⁶ Fiera e non mostra, di prodotti e non di opere, assemblaggi, fotomontaggi, collages e il *Grande Plasto-Dio-Dada-Drama*⁷⁷ di Baader completo di "istruzioni per la contemplazione."

Lo sconcerto è tale da giungere in Italia: *La domenica illustrata* il 25 luglio titola un disegno umoristico, tratto da una foto dell'allestimento della Fiera: "ALLA SOGLIA DELLA PAZZIA. A Berlino i *dadaisti* hanno inaugurato un'esposizione dove si ammirano manichini, statue, quadri e fantocci il cui senso lugubre è soffocato dal grottesco."⁷⁸

In queste esposizioni entrano nuovi oggetti: non finiti, non durevoli, mal fatti,

⁷⁴ *Dada Vorfrühling*, seconda e ultima mostra Dada a Colonia. In catalogo figurano 37 opere di Baargeld, Ernst ed Arp, alcune delle quali vengono distrutte fin dal primo giorno e ricostruite. La mostra viene chiusa dalla polizia per "esposizione di materiale osceno". L'opera incriminata risulta essere però un'incisione di Dürer, eliminata la quale, la mostra può riaprire nel mese di maggio. Sulla brochure della mostra caratteri cubitali urlano al mondo: "DADA siegt!" Catalogo e locandina sono riprodotto in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 273

⁷⁵ Opera di John Heartfield e Rudolf Schlichter, vedi ANNABELLE TÜRKIS, "Poupées Mannequins Marionettes", in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, pp. 816-819. V. *infra*, app., imm. n. 20.

⁷⁶ V. *infra*, app., imm. n. 22.

⁷⁷ V. *infra*, app., imm. n. 21.

⁷⁸ V. *infra*, app., imm. n. 23. Sulla mostra a Berlino vedi BRUCE ALTSHULER, "DADA ist politisch. The First International Dada Fair" in *The avant-garde in exhibition. New art in the 20th century*, University of California press, Berkeley, 1998, pp. 98-115

che mal si adattano ad entrare nelle categorie conosciute, fatti di materiali eterogenei, di scarto, rifiuti o frammenti, tratti dalla vita, dai giornali, dalle enciclopedie di polverose librerie paterne che impongono, nella loro nudità, uno sguardo nuovo e limpido, non condizionato, non pigro, nello spettatore. “Qualunque opera pittorica o plastica è inutile; che almeno sia un mostro capace di spaventare gli spiriti servili.”⁷⁹

Un altro caso della presenza dell’alta società ad una manifestazione Dada che ha però esito positivo è la serata in cui Kurt Schwitters declama per la prima volta la sua “Ursonate”, nel 1924, a Potsdam, in casa dell’editore Gustav Kiepenheuer, di fronte ad un pubblico di generali in pensione e di appartenenti alla vecchia nobiltà prussiana. Pubblico non certo abituato né scalpitante di ascoltare un poema di parole inesistenti e della durata di ben trentacinque minuti. Questa volta è Hans Richter a raccontare e osservare le reazioni del pubblico: dalla costernazione iniziale, al bisogno di ridere trattenuto per il rispetto dovuto alla padrona di casa, il salire della tensione, fino all’esplosione dell’emozione repressa, il riso, il pianto, fino al “prodigioso” ed inaspettato finale: “quegli stessi generali e le stesse ricche dame, che avevano riso poco prima fino alle lacrime, vennero verso Schwitters, di nuovo avevano le lacrime agli occhi, per esprimergli la loro ammirazione, la loro gratitudine, quasi balbettando commossi dall’entusiasmo. Qualcosa in loro era stato dischiuso, qualcosa che non si sarebbero mai aspettati: una grande gioia.”⁸⁰

La sorpresa o la delusione del pubblico può essere regolata con mirabile precisione con qualche piccola azione di sabotaggio ordita ai danni della stampa.

“Andrè Salmon, il poeta, parlerà della *Crisi del cambio*.”⁸¹ L’annuncio appare il 22 gennaio 1920 su *L’Intransigeant* di Parigi e il giorno seguente accorrono al Palais des Fêtes, rue Saint-Martin, i piccoli commercianti del quartiere, ancora scottati dalla recente svalutazione del franco. Si ritrovano, in una piccola sala da ballo, ad ascoltare, loro malgrado, una conferenza sulle trasformazioni della letteratura a partire dal periodo simbolista, confusi tra un variegato pubblico di poeti, artisti, giornalisti e

⁷⁹ TRISTAN TZARA, “Manifesto Dada 1918”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 36

⁸⁰ HANS RICHTER, *op. cit.*, p. 170. Vedi anche ANNABELLE MELZER, “A note on Kurt Schwitters and Berlin Dada Performance” in *Dada and surrealist performance*, Johns Hopkins University Press, 1994, pp. 199-209

⁸¹ MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, p. 123

semplici curiosi. È il primo – e l’ultimo- *venerdì di Littérature*⁸², il primo spettacolo Dada a Parigi e il primo di una lunga serie di annunci ingannevoli che riempiranno le sale. Molti saranno gli ospiti annunciati e attesi invano come Charlie Chaplin⁸³ e i sostenitori fittizi del movimento, come il Principe di Monaco, Gabriele Dannunzio e Henri Bergson.

Ma una mostra più delle altre mi ha fatto pensare a quell’agognato spirito dandy, snob e modaiolo che Evola voleva dare alle sue manifestazioni e imprimere al Dada italiano: il vernissage della personale di Picabia che si tiene il 9 dicembre del 1920 nella libreria di Jacques Povoložky. Sanouillet racconta⁸⁴ di una rue Bonaparte imbottigliata per la folla delle grandi occasioni, di taxi e limousine da cui scendono la principessa Murat, la baronessa Deslandes, Marie de La Hire, il ministro di Cuba e il conte di Beaumont. Il mondo delle lettere, delle arti, dello spettacolo, si dà appuntamento rispondendo all’invito di Picabia, che offre “ai suoi amici e ai suoi nemici la caricatura perfetta di uno di quei vernissages mondani dove tutta Parigi si accalca in qualche piccola galleria per abbeverarsi di whisky e pettegolezzi, senza troppo preoccuparsi delle tele, d’altronde inaccessibili, esposte.”⁸⁵ Invito-trappola,

⁸² *Littérature*, rivista fondata da Breton, Aragon e Soupault. La prima serie esce da marzo 1919 ad agosto 1921 e la nuova serie da marzo 1922 a giugno 1924. Nei numeri 5-6-7 escono le lettere di Jacques Vaché, con il titolo *Lettere di Guerra*, nei numeri 8,9,10 i primi tre capitoli di *Les Champs magnétiques*, di Breton e Soupault, frutto delle prime applicazioni sistematiche della scrittura automatica, considerata da Breton la prima opera surrealista. Dopo l’arrivo di Tzara a Parigi e le prime manifestazioni esce il numero 13 nel maggio 1920, in cui vengono pubblicati i 23 manifesti dadaisti, che segnano di fatto il passaggio della redazione di *Littérature* al dadaismo. Il numero 18 pubblica i risultati di un referendum che si è tenuto in un bar del Passage de l’Opéra. Breton, Aragon, Soupault, Tzara e altri si ritrovano a votare da -25 a +20 personaggi più o meno celebri dall’antichità al presente, tra cui loro stessi. Emergono sostanziali differenze che preludono a rotture più definitive. L’ultimo numero della prima serie dedica ampio spazio al Processo contro Maurice Barrès (V. *infra*, p. 101, 346n, app. imm. n. 43), cui dovette partecipare, in qualità di testimone, anche Giuseppe Ungaretti e che vede Tzara e Picabia fondamentalmente contrari al tono serio e accusatorio della manifestazione e segna una prima importante rottura tant’è che Breton non partecipa alle manifestazioni previste per il *Salon Dada*.

⁸³ “Charlie Chaplin, l’illustre Charlot, vient d’arriver à Paris. Il va nous être donné de l’applaudir; ses amis les poètes du mouvement Dada nous convient à la matinée qu’ils organisent [...]. Le célèbre acteur américain y prendra la parole [...]. On a su dernièrement que Charlie Chaplin venait d’adhérer au mouvement Dada. [...] Gabriele Dannunzio, Henri Bergson, le prince de Monaco [se seraient] convertis au dadaïsme.” ÉMILE DUHARME, *Journal du peuple*, 2 febbraio 1920, in MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, p.131.

⁸⁴ MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, pp. 200-201

⁸⁵ “(...) Picabia offrit à ses amis et ennemis la parfaite caricature d’un de ces vernissages mondains où le Tout-Paris s’écrase dans quelque galerie exiguë pour s’abreuver de whisky et de potins, sans trop se préoccuper des toiles, d’ailleurs inaccessibles, qui s’étalent sur les cimaises. Pour ajouter à la confusion des esprits, le peintre avait pris un malin plaisir à inviter des gens de tour bords, mais dont la plupart étaient, sinon hostiles, du moins assez mal disposés envers Dada. Et, puissance des relations, ils vinrent! Dès vingt heures, ce 9 décembre, la rue Bonaparte fut embouteillée par la foule des grands soirs, les taxis, les limousines à chauffeur d’où descendaient des silhouettes connues. Il avait là le

esteso a mondi che non si frequentano, con il gusto di mischiare gli opposti e creare una situazione potenzialmente esplosiva. I dadaisti sono presenti ma in minoranza e a condurre la jazz-band Picabia chiama Cocteau, nemico di Breton. Potrebbe bastare ad innescare la violenza ma “le speranze di Picabia sono deluse, perché la forza esplosiva di Dada, diluita nella massa inerte degli spettatori, non trova un pretesto per esplodere (...).”⁸⁶

Stessa sorte io credo sia toccata alle manifestazioni romane. Due fronti, seppur molto sbilanciati, si oppongono: da una parte i futuristi, dall'altra un solo dadaista, circondati da una folla eterogenea, sulla cui sincerità dell'interesse per il dadaismo si può ragionevolmente dubitare. L'aver avuto con i futuristi dei “contraddittori molto divertenti”, l'aver proclamato la morte e ossequiato ai funerali del futurismo, come si legge nella lettera a Tzara⁸⁷ e nel “Calendario” non sembra suscitare lo scandalo desiderato, né avere le conseguenze sperate, se non la spedizione punitiva dei futuristi, la rottura dei rapporti con Bragaglia e la necessità per Evola di traslocare le sue opere in altro luogo.

1.2.1.1) DADA COME “TERAPEUTICA DELL'INDIVIDUO”⁸⁸

Ma più importante del tipo di pubblico prescelto è ciò che ne sarà di quel pubblico e della sua idea di arte. Fin da subito appare evidente che partecipare ad una manifestazione dadaista, ascoltare i manifesti, i poemi o le musiche, non è come assistere passivamente a qualsiasi altro spettacolo o forma di intrattenimento pensata per un pubblico che entri a teatro ed esca invariato, o che visiti un'esposizione, sicuro di trovare dell'arte, perché un processo di legittimazione ad opera della critica e di riconoscimento pubblico si è già compiuto alle sue spalle.

monde, avec la princesse Murat, la baronne Deslandes, Marie de La Hire, le ministre de Cuba et le comte de Beaumont; les lettres, avec Max Jacob, Léon-Paul Fargue, Guy Arnoux, André Germain, Valentine et Jean Hugo, le poète américain Stephen Vincent Benét, Georges Casella et Asté d'Esparbès, de *Comoedia*; les arts avec Segonzac, Picasso, Satie, Marie Laurencin, et Raymond Duncan ! le spectacle, avec Pierre Bertin, Marthe Chenal, Jasmine et Maud Loty. Dada aussi. Bien entendu, était représenté (...)”, *ibidem*

⁸⁶ “Picabia espérait-il un affrontement entre les dadaïstes et le jazz-band de Cocteau ? Vraisemblablement. Mais ses espoirs furent déçus, car la force explosive de Dada, diluée dans la masse inerte des assistants, ne trouva pas prétexte à se déployer, même quand Tzara monta sur la petite estrade pour déclamer son *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*”, *ibidem*

⁸⁷ V. *infra*, app., lettera n. 7, Roma, 1-5-1921, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *op. cit.*, pp. 37-38

⁸⁸ V. *infra*, app., testo n. 5. JULIUS EVOLA, “Dadà!”, *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998, p. 72

Il visitatore diventa vittima ignara e impotente di un processo per descrivere il quale Evola usa nel “Calendario” i termini di “decomposizione”, “lacerazione”, “riduzione all’idiozia” e “ricreazione dell’individuo in altre forme”, sotto la forza virale e meccanica del “microbo vergine”, di una “pompa pneumatica”, di “un’iniezione meccanica” o della “pioggia” copiosa di fine estate e i cui effetti sono simili a quelli causati “dall’etere”, dalla “morfina” – sperimentati da Evola – in uno stato di “effervescenza cerebrale” e confusione interiore che può avere tra i suoi effetti collaterali dalla scoperta di una natura omosessuale all’improvviso cambiamento di sesso.

L’uso di questi termini e la comprensione del loro significato si farà più chiara in seguito con l’analisi dei testi teorici di Evola, uno dei quali⁸⁹ è in parte dedicato proprio a questo processo di “dadaizzazione involontario” cui il pubblico viene sottoposto. È un testo in cui Evola immagina “una persona che abbia sentito vagamente parlare di un certo movimento internazionale Dada” e che, incuriosita, intraprenda un lungo e periglioso viaggio, da Roma a Berlino, passando per New York, Parigi, Zurigo e Colonia. Evola, cinico e beffardo, segue questa persona nel suo cammino, lasciando che incappi, disgraziata in questo processo di “scardinamento”, che in genere sfocia nella follia o nell’inebetimento collettivi. Il testo, è fino a questo punto molto divertente, ma prosegue mostrando l’insufficienza dell’esperienza vissuta per comprendere l’essenza del dadaismo, che sarebbe per Evola di ordine mistico. Ma di questo si parlerà più avanti.

Basti qui accennare, per chi abbia già familiarità con alcune nozioni del dadaismo, che i termini citati e usati da Evola nel “Calendario” hanno a che fare con “l’instaurazione dell’idiota ovunque” cui Dada lavora instancabilmente, come si legge in uno dei manifesti di Tzara letti da Evola durante la stagione Dada e precisamente il “Manifesto sull’amore debole e l’amore amaro”⁹⁰ letto il 9 maggio 1921, giorno dell’apertura della personale di Evola alle Grotte dell’Augusteo:

Quel che ci manca, quel che ha davvero interesse, quel che è

⁸⁹ V. *infra*, app., testo n. 7, JULIUS EVOLA, “Il dadaismo e il suo contenuto spirituale”, in cat. *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998, pp. 91-103

⁹⁰ TRISTAN TZARA, “Manifesto sull’amore debole e l’amore amaro”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 58

prezioso perché presenta le anomalie di un essere raro, la freschezza e la libertà dei grandi antiuomini, è L'IDIOTA, Dadà lavora con tutte le sue forze all'instaurazione dell'idiota dovunque. Ma coscientemente. E tende lui stesso a diventarlo sempre di più.

Benjamin ha scritto: "Coi dadaisti (...) l'opera d'arte diventò un proiettile. Venne proiettata contro l'osservatore."⁹¹ I dadaisti si divertono a rovesciare il rapporto tra il pubblico e l'artista e il pubblico e l'opera, rovesciamento che può così riassumersi: "esser incomprensibile a priori"⁹² - "a priori, nel campo della letteratura e della pittura, sarebbe ridicolo aspettarsi un capolavoro DADA."⁹³

Non sarebbe esatto affermare che l'incomprensibilità sia una valore dell'opera d'arte dadaista e questo per la feroce lotta contro tutti i valori che i dadaisti hanno sempre condotto, ma è certo una premessa, una condizione necessaria, che opera una prima *rottura* di senso, un'infrazione del percorso lineare e collaudato che conduce dall'occhio alla mente e fa di una percezione visiva un insieme di stimoli riconoscibili e riconducibili ad un'immagine concettuale dotata di un contenuto oggettivo e noto. "Voi non capite, nevvvero, quel che noi facciamo. Ebbene cari *Amici*, noi lo capiamo ancora meno, che sollievo, eh, avete ragione."⁹⁴

È una sorta di slittamento inaspettato e terapeutico, che destabilizza lo spettatore e contesta la sua ricerca di un significato immediato. Ovviamente la prima giustificazione della propria incapacità di comprensione può essere trovata nella mancanza di chiarezza altrui o nell'assenza totale di un senso, mascherata dietro la casualità di forme e colori arbitrari.

⁹¹ WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966, p. 43

⁹² JULIUS EVOLA, "Note di filosofia Dada", in cat. *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998, p. 67. Prima della pubblicazione in catalogo questo testo di Evola era rimasto inedito. Datato 1919, venne inviato in traduzione francese da Evola a Tzara nel novembre del 1920, per la pubblicazione in *Dadaglobe*, grande antologia internazionale dadaista progettata da Tzara e rimasta inedita. Un'altra copia del manoscritto venne inviata a Hans Richter nel 1919, ed è oggi conservata negli archivi dello Schiller National Museum di Marbach am Neckar. Il manoscritto originale è invece conservato nell'archivio di Achille Perilli ad Orvieto. V. *infra*, app., testo n. 8. Su *Dadaglobe* cfr. JEANNE BRUN, "Dadaglobe" in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, pp. 332-335 e sul precedente progetto *Dadaco*, cfr. ANNABELLE TÜRKIS, "Dadaco", in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, pp. 328-331

⁹³ ANDRÉ BRETON, "Pattinaggio Dada", *Littérature* n. 13, maggio 1920, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 217

⁹⁴ FRANCIS PICABIA, "L'arte", *Littérature* n. 13, maggio 1920, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 255

Può succedere così che lo spettatore, solo un po' indignato, passi oltre con superiorità, derisione e compassione, per un'arte infantile e folle, che non riesce a prendere sul serio come l'Arte seria richiederebbe.

“L'artista è felice quando viene ingiuriato.”⁹⁵

Evola, che prima di esporre col gruppo Dada, espone a Berlino nella Galleria Der Sturm di Herwart Walden,⁹⁶ si lamenta con Tzara del successo di pubblico riscosso dalla sua esposizione: “Sono assai sfortunato: la mia esposizione a Berlino ha avuto un grande successo (...). Non potete sapere come ciò mi renda triste nei riguardi della mia arte.”⁹⁷

Si può dubitare che queste, come anche altre parole, vadano prese alla lettera. Sarebbe comunque ammessa dallo spirito Dada la possibilità di fare un'affermazione e credere nel suo contrario: “scrivo questo manifesto per provare che si possono fare contemporaneamente azioni contraddittorie, in un unico refrigerante respiro; sono contro l'azione; per la contraddizione continua e anche per l'affermazione, non sono né favorevole né contrario e non do spiegazioni perché detesto il buonsenso.”⁹⁸

Di fatto l'opera d'arte dadaista non allontana da sé lo spettatore per la sua incomprensibilità apparente, al contrario dischiude a lui un mondo che gli appartiene “lo spettatore, non l'autore, è il creatore dell'opera d'arte”⁹⁹ – “Un quadro è l'arte di far incontrare due linee, parallele per constatazione geometrica, su una tela, davanti ai nostri occhi, secondo la realtà di un mondo basato su altre condizioni e possibilità. Questo mondo non è specificato né definito nell'opera, appartiene nelle sue innumerevoli variazioni allo spettatore. Per il suo creatore non ha né cause né teorie.”¹⁰⁰

Invece di riconoscere e adulare il giudizio dello spettatore, del critico, del collezionista, i dadaisti ne deridono l'amore snobistico per l'arte nei suoi intrecci scabrosi con il valore commerciale dell'opera, “DADA che rappresenta la vita e che vi

⁹⁵ TRISTAN TZARA, “Manifesto Dada 1918”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 40

⁹⁶ Vedi p. 69

⁹⁷ V. *infra*, app., lettera n. 9, non datata, ma scritta nel marzo 1921, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *op. cit.*, p. 35

⁹⁸ TRISTAN TZARA, “Manifesto Dada 1918”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, pp. 33-34

⁹⁹ V. *infra*, app., testo n. 6, JULIUS EVOLA, “Senza titolo”, in cat. *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998, p. 89

¹⁰⁰ TRISTAN TZARA, “Manifesto Dada 1918”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 36

accusa di amare tutto per snobismo, dal momento che questo costa caro.”¹⁰¹ Nel farlo, smaschera un meccanismo che all’artista conviene, cioè quello di perpetuare il proprio genio, l’origine divina della sua ispirazione, o quello di rendersi più facilmente riconoscibile e prestarsi ad incasellamenti più comprensibili.

Si dichiara affrancato da tutti gli scrupoli (...) e si accorgerà che gli artisti e i poeti la imbrogliano; imparerà a capire che la loro è semplicemente una tecnica specializzata, che si tratta di problemi riguardanti il loro commercio particolare, che DADA mette a nudo tutte le fanfaronate e le ambizioni: diventi dadaista e si scoprirà capace di aggressività e disporrà dell’invincibile potere dell’ironia!¹⁰²

Invece di essere il pubblico a giudicare, comparare, valutare, acquistare, è lui ed i motivi, culturali e sociali, che lo spingono a visitare un’esposizione, comprare un’opera, partecipare ad una manifestazione ad essere giudicati. “Siete tutti accusati: alzatevi. L’oratore può parlarvi solo se state in piedi. (...) Fischiate, urlate, spaccatemi la faccia, e poi, e poi?”¹⁰³ Lo spettatore viene giudicato per il suo cieco credere nei valori eterni del Bello, dell’Arte, della Verità: “Dada sfotte atrocemente i maiuscolai.”¹⁰⁴

Parole che hanno la pretesa di mettere tutti quanti d’accordo, ragione per cui si scrivono di solito con l’iniziale maiuscola. Parole che non hanno il valore morale e la forza obiettiva che ci siamo abituati ad attribuirgli.¹⁰⁵

Lo spettatore viene giudicato per la fiducia mal riposta nella solidità della sua

¹⁰¹ FRANCIS PICABIA, “Manifesto Cannibale Dada”, *Dadaphone*, n. 7, marzo 1920. Letto da Breton, accompagnato al piano da Margherite Buffet, il 27 marzo 1920 alla Maison de L’Œuvre. Trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 249

¹⁰² RAOUL HAUSMANN, “Dada in Europa”, *Der Dada*, n. 3, aprile 1920. Trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 239

¹⁰³ FRANCIS PICABIA, “Manifesto Cannibale Dada”, *Dadaphone*, n. 7, marzo 1920. Trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 249

¹⁰⁴ PAUL DERMÉ, “Cos’è Dada!”, *Z*, n.1, marzo 1920. Trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 229

¹⁰⁵ TRISTAN TZARA, “Conferenza su Dadà”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 112.

logica e nell'efficacia del suo linguaggio "una lingua è un'utopia."¹⁰⁶ I suoi valori vanno distrutti, la base fintamente solida su cui si reggono demolita.

Bisogna urlargli nelle orecchie, ma così forte da assordarli tutto quanto è assolutamente indescrivibile e totalmente inesprimibile, affinché nessun figlio di cane possa continuare a viverci sopra sentendosi astuto e si convinca invece di essere molto stupido. Così forte che tutti quanti perdano il senno e ritrovino la propria testa!¹⁰⁷

Ora, a proposito di distruzione dadaista, non si è ancora finito di scrivere e non se ne è ancora scritto abbastanza.

La distruzione può assumere un'espressione violenta - ed essere capace di generare altrui violenza, tabula rasa che giunge inaspettata ed investe un mondo che non ha più ragione di essere. Può suscitare scandalo – ma mai gratuito, né fine a sé stesso – “niente è più piacevole che sconcertare la gente. La gente che non ci piace”¹⁰⁸ e risultare sovversiva perché va ad allentare quei legami che quel mondo tengono insieme: il linguaggio e la logica. “È una questione di rapporti e di allentarli un poco”¹⁰⁹ e “a proposito: insieme si vive sempre in una rete, in genere da noi stessa intessuta e spesso fittissima (...); soli, in una rete ancora più fitta.”¹¹⁰

Per farlo, il dadaismo dispone di una quantità sorprendente di armi: l'ironia, il dubbio, l'indifferenza, il paradosso, l'incoerenza, il relativismo, il riso, la spontaneità, il caos...e il caso, che rivolge contro il pubblico, ma anche contro sé stesso e le sue opere. “Risparmiateci i vostri attacchi. Siamo già noi stessi i nostri avversari e sappiamo colpirci assai meglio.”¹¹¹

¹⁰⁶ TRISTAN TZARA, “Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro”, trad. it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 60

¹⁰⁷ WALTER SERNER, “Ultima liberazione – Manifesto”, Dada n. 4-5, maggio 1919, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 178

¹⁰⁸ TRISTAN TZARA, “Conferenza su Dadà”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 112.

¹⁰⁹ HUGO BALL, “Dada Manifesto”, letto alla serata Dada al Waag Hall di Zurigo, il 14 luglio 1916. Trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 53.

¹¹⁰ WALTER SERNER, “Rotazione completa intorno al perno”, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 180.

¹¹¹ RAOUL HAUSMANN, “Il filisteo tedesco si arrabbia”, *Der Dada*, n. 2, dicembre 1919, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 160

Avanza distruggendo sempre più, non in estensione, ma dentro se stesso. (...) quel che interessa un dadaista è il suo personale modo di vivere. Ma qui stiamo abbordando il terreno riservato al gran segreto.¹¹²

Segreto, che non mi sento ora di abbordare, ma che ha sicuramente a che fare con ciò che rimane dopo la distruzione e che, in quanto “personale modo di vivere” può assumere differenti sembianze e impossessarsi del vocabolario con estrema fantasia e libertà: “saponetta”,¹¹³ “carambola”,¹¹⁴ “vento”,¹¹⁵ “pulizia”¹¹⁶, “autodisintossicazione”,¹¹⁷ “nudità”,¹¹⁸ vuoto...

Cercate di essere vuoti e di riempire le vostre cellule cerebrali come viene viene. Distruggete sempre quel che avete dentro di voi. A seconda degli incontri che fate. Solo così potrete capire molte cose. Non siete più intelligenti di noi, così come noi non siamo più intelligenti di voi.¹¹⁹

Un’ultima considerazione - prima di passare oltre – a proposito di distruzione. Considerazione di carattere generale, ma valida nello specifico per Evola e il suo porsi nel dadaismo. Vi è una lettura che ha finito per confondere tale distruzione – che non è che un mezzo e non un fine – con il dadaismo stesso, considerandolo

¹¹² TRISTAN TZARA, “Conferenza su Dadà”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 110

¹¹³ “Dada è la migliore e la più candida saponetta al mondo”, HUGO BALL, “Dada Manifesto”, Trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 53.

¹¹⁴ “Scombussolare il senso – scombussolare la conoscenza e tutte le pioggerelle tropicali della demoralizzazione, disorganizzazione, distruzione, carambola, sono assicurate contro il fulmine e riconosciute di pubblica utilità”, TRISTAN TZARA, “Manifesto sull’amore debole e l’amore amaro”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 112

¹¹⁵ “Per noi tutto è occasione di divertimento. Quando ridiamo ci svuotiamo e il vento passa in noi, agitando porte e finestre, introducendo in noi la notte del vento. Vento”, PAUL ELUARD, “Sviluppo Dada”, *Littérature* n. 13, maggio 1920, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 233

¹¹⁶ “Tutti gli uomini gridino: c’è un gran lavoro distruttivo, negativo da compiere. Spazzare, pulire. La pulizia di un individuo non può nascere che da uno stato di follia, di follia aggressiva, completa (...)”, TRISTAN TZARA, “Manifesto Dada 1918”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 40

¹¹⁷ “Il bluff non è un principio etico, è un’autodisintossicazione e siccome equivale al dadaismo e DADA è la pura verità, lo è anche il bluff. DADA quindi è una condizione di vita, meglio una forma del dinamismo interiore, più che una tendenza artistica.” RAOUL HAUSMANN “Dada in Europa”, *Der Dada*, n. 3, aprile 1929, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 239

¹¹⁸ “Occorre attraversare la vita, rosso o blu, completamente nudo, con una sottile musica marinara, oltre misura pronto, per la festa” FRANCIS PICABIA, “Ideale dorato”, 391 n. 5, giugno 1917, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 79

¹¹⁹ TRISTAN TZARA, “Conferenza su Dadà”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 112.

antecedente poco serio e provvisorio del surrealismo, movimento costruttivo, che affonda nella psicanalisi le radici della sua esistenza e del suo metodo.

Mi ricordavo di questa lettura, che oggi mi sembra così lontana dalla realtà, ma presa allora per buona, da uno dei primi testi d'esame. L'ho ritrovata in Mario De Micheli¹²⁰ e ora so che è una teoria molto diffusa – su cui si dilunga ampiamente e con fare polemico Sanouillet¹²¹ – che si è affermata a partire dagli anni '50 e '60, soprattutto in ambito francese, a discapito di una conoscenza esaustiva del dadaismo, in particolare del dadaismo berlinese e di una reale comprensione del suo valore svversivo.

Basti pensare che Johannes Baader, Oberdada “capo della religione dadaista”¹²² nonché presidente dell'universo e Dadadioniso del Club Dada di Berlino, non figura né nell'antologia di pittori e poeti dadaisti di Roberth Motherwell del 1951,¹²³ né nella monografia del movimento di Willy Verkauf del 1957.¹²⁴

Alle origini di questa lettura ho trovato una traccia antica in un testo di Breton, che polemizza con Picabia e alle sue affermazioni su *Le Figaro* “Non ci vedevo che un

¹²⁰ “Ciò che Dada non aveva potuto fare per la sua stessa natura, ha cercato di farlo il surrealismo. Dada trovava la sua libertà nella pratica costante della negazione; il surrealismo, a questa libertà, cerca di dare il fondamento di una ‘dottrina’. È il passaggio della negazione all'affermazione. Molte delle posizioni dadaiste permangono nel surrealismo, molti suoi gesti, molti suoi atteggiamenti distruttivi, il senso generale della sua rivolta e persino i suoi metodi provocatori; ma tutto ciò acquista una fisionomia diversa. Questa *pars destruens* prende un rilievo nuovo perché viene affiancata da una parte costruttiva. Se infatti l'anarchismo puro del dadaismo, puntava unicamente sugli umori derisori della sua polemica, giungendo, al massimo, alla concezione della libertà come immediato e vitalistico rifiuto d'ogni convenzione morale e sociale; il surrealismo si presenta con la proposta di una soluzione che garantisca all'uomo una libertà realizzabile positivamente. Al rifiuto totale, spontaneo, primitivo di Dada, il surrealismo sostituisce la ricerca sperimentale scientifica, appoggiandosi alla filosofia e alla psicologia. In altre parole oppone all'anarchismo puro un sistema di conoscenza. La posizione di Dada era una posizione provvisoria, scaturita dalla nausea della guerra e perseguita nello sfacelo del dopoguerra; i temi adesso erano in parte mutati, la situazione tendeva a bloccarsi; gli *scandali* apparivano perciò sempre meno efficaci a mantenere vivo il significato della rivolta intellettuale contro la società. E tuttavia la frattura della crisi continuava a essere aperta e a generare disagio.” MARIO DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del novecento*, Feltrinelli Editore, Milano, 1986, p. 174

¹²¹ Cfr. MICHEL SANOUILLET, “L'équivoque”, in *op. cit.*, pp. 368-376. “le surréalisme n'est ni le redressement de Dadà ni un mouvement parallèle à Dada (...). De même que Dada n'est ni une excroissance, ni un avatar avorté du surréalisme. L'un et l'autre constituent simplement deux des multiples incarnations, mises en contact par les hasards de l'histoire mais totalement distinctes dans leur formes et dans leur projet, du vaste mouvement subversif qui bouleversa les sociétés, les lettres et les arts un peu partout dans le monde pendant et après la Grande Guerre”.

¹²² TRISTAN TZARA, “Qualche ricordo”, *Vanity Fair*, luglio 1922. Trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 465

¹²³ ROBERT MOTHERWELL, *op. cit.*

¹²⁴ WILLY VERKAUF (a cura di), *Dada. Monograph of a movement*, Arthur Niggli, Teufen, 1957

mezzo si *sterramento* che avrebbe permesso in seguito una fioritura più potente, più interessante, più depurata”¹²⁵ risponde: “Con buona pace di Picabia sarò l’ultimo a convenire che Dada abbia avuto per fine quello di preparare una qualsiasi rinascita. (...) Dada se le sue forze non l’avessero tradito, non chiedeva che di distruggere *da capo a fondo*.”¹²⁶

Equivocando sul carattere anti-artistico, anti-letterario, anti-poetico del dadaismo e con l’aggravante della dispersione di molte opere – a causa dei bombardamenti della seconda guerra, dei roghi nazisti, delle fughe improvvise di alcuni dadaisti e della natura effimera, a volte fragile delle loro opere – ci si è comportati come se queste opere non fossero mai esistite.

Dadà non ha voluto distruggere l'arte e la letteratura, ma piuttosto l'idea che ce ne si era fatti. Ridurre le rigide frontiere, abbassare i vertici immaginari, rimettere l'arte e la poesia alle dipendenze dell'uomo, alla sua mercé, umiliandole, significa assegnargli un posto subordinato a quel movimento supremo, che si può valutare solo in termini di vita. (...) Era in questo senso che Dadà si proclamava antiartistico, antiletterario e antipoetico. La sua volontà distruttiva era molto di più un'aspirazione alla purezza e alla sincerità che il desiderio di una sorta di inattività sonora o plastica, da soddisfare con l'immobilità e con l'assenza. La partecipazione di Dadà all’attualità più immediata, precaria e provvisoria, era la sua risposta alle ricerche del Bello Eterno, che pretendevano di raggiungere la perfezione, situandosi fuori del tempo.¹²⁷

Può sembrare un discorso che esula dal tema di questa ricerca – il dadaismo italiano – ma in realtà non è così, perché Evola, che a partire da Crispolti viene inserito nella corrente costruttivista del dadaismo – ebbene sì il dadaismo ha una componente costruttivista cui Andrei Nakov ha dedicato una mostra a Londra nel

¹²⁵ ANDRÉ BRETON, “Vacanze d’artisti”, *Littérature* n. 5, ottobre 1922. Trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 397.

¹²⁶ *Ibidem*

¹²⁷ TRISTAN TZARA, “Introduzione” a GEORGES HUGNET, *op. cit.*, p. 7

1984 dal titolo *Dada Constructivism. The Janus face of the Twenties*¹²⁸ e dove infatti anche un quadro di Evola è stato esposto – ad un certo punto, pensa che il dadaismo e l’arte astratta siano un limite oltre il quale non è possibile andare ed abbandona la pittura, la poesia e i suoi ambiziosi progetti per un dadaismo italiano.

Inoltre, nella stessa lettera in cui comunica a Tzara che anche a Roma si è ormai “in pieno Dada” Evola annuncia il suo prossimo suicidio.¹²⁹ Il margine di tempo ancora disponibile, due o tre mesi, sembra contraddire il proposito di dare un seguito alla prima stagione. Scongiurando l’attesa, passerei ora ad un’analisi più dettagliata del “Calendario”, integrandolo, là dove è possibile con informazioni tratte dalla stampa o da altre pubblicazioni.

Rimangono fuori, per ora i tre testi teorici, da Crispolti identificati nei discorsi di apertura e chiusura della mostra da Bragaglia e della conferenza all’Università, in quanto in essi si delinea il “Dada secondo Evola” a cui è dedicato, in parte, il terzo capitolo.

1.2.2) MANIFESTAZIONI DADA A ROMA

Nell’era di Internet non potevo certo esimermi dal curiosare nella rete in cerca di ghiottonerie. Su You tube¹³⁰ ho trovato un video, tratto da una lunga intervista¹³¹ del 1971, di cui solo tre minuti vennero mandati in onda dalla TFI, televisione svizzera di lingua francese, tre minuti per noi molto preziosi in cui Evola parla proprio del dadaismo in Italia e della stagione romana. Si è trattato di singole manifestazioni, dice, più che di un movimento vero e proprio. Esisteva un piccolo gruppo a Mantova, costituito da Fiozzi e Cantarelli, che editava una piccola rivista, *Bleu*, non molto nota in Italia, se lo stesso Evola ne era venuto a conoscenza tramite Tzara e vi aveva

¹²⁸ ANDREI NAKOV (a cura di), *Dada Constructivism. The Janus face of the Twenties*, Annely Juda Fine Art, London, 26 settembre-15 dicembre 1984.

¹²⁹ V. *infra*, app., lettera n. 11, non datata, ma sicuramente scritta pochi giorni prima del 16 maggio 1921, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *op. cit.*, p. 39

¹³⁰ You Tube, <<http://www.youtube.com/watch?v=gCvUvmQJgZM>>, ultima consultazione: 16 gennaio 2009

¹³¹ Il testo è consultabile on line <<http://foster.20megsfree.com/243.htm>>, ultima consultazione: 16 gennaio 2009

collaborato nel terzo numero. Di *Bleu* uscirono solo tre numeri, perché l'incognito mecenate del quarto numero non mantenne la parola e al momento della pubblicazione vennero a mancare i soldi necessari. Evola non parla delle manifestazioni da Bragaglia, ma parla di quelle all'Augusteo, cabaret alla francese, aperto del pittore futurista Ciacelli, sala da concerti molto famosa che si ergeva su un antico anfiteatro romano. Durante una manifestazione Dada, con accompagnamento musicale di Satie e Schönberg venne declamato il suo poema a quattro voci da tre uomini e una donna che durante la performance con indifferenza e sdegno per il pubblico fumavano e bevevano champagne. La serata era riservata ai soli invitati ed ognuno riportava a casa un piccolo talismano dadaista di rara ma imprecisata fattura.

Quanto alla mostra non si trattava solo di quadri. Ben più importante era lo scopo preciso di scandalizzare il pubblico, i borghesi. In mezzo alla sala c'era un tabellone con una frase di Tzara: "mi piacerebbe andare a letto col Papa. Non capite? Nemmeno noi: che tristezza..." e ancora "prima di noi la blenorragia, dopo di noi, il diluvio". Poi altre scritte su ogni quadro: "comprate questo quadro vi supplico: costa solo due franchi e mezzo" oppure "Dada è contro la Patria" "a Dada non piace la Santa Vergine" "Dada è contro Dada". Naturalmente queste scritte non suscitarono la simpatia del pubblico, che partecipava giusto per "fare casino", lanciare ortaggi e uova marce. Ma quello che né il pubblico, né la critica sembravano capire era che dietro quelle manifestazioni esteriori, la mistificazione, la fumisterie c'era una profonda serietà. Dopo questa stagione e il ritiro di Evola di dadaismo in Italia si sentì parlare ben poco.

Sarebbe interessante e comodo continuare ad ascoltare, ma il video si interrompe e onestamente non esistono molte altre informazioni e con esse possibilità esplorative, che ci permettano di addentrarci nel vivo delle serate. È come fermarsi sulla porta e scrutare da lontano cercando di riconoscere volti e voci conosciute, ma senza un grande successo. Neanche il vociare intorno, che in genere si accompagna ad un evento mondano come questo è particolarmente assordante e la stampa è ben poco loquace e generosa di parole. Se penso alle serate dadaiste a Roma, a quello che ho potuto comprenderne fin'ora, mi vengono in mente quei quadri di Evola, *Interni dadaisti* o *Paesaggi interiori*, dall'atmosfera rarefatta e immobile, coabitati da forme biomorfe, geometriche e simboliche, sospese tra i fumi dell'alchimia e simboli esoterici di difficile interpretazione.

Ma esploriamo l'esplorabile, ripartendo dal "Calendario" e integrandolo, dove è possibile, con altre fonti. Complessivamente, la stagione romana è costituita da quattro manifestazioni (e una quinta ancora in fase di preparazione nel momento in cui il "Calendario" viene scritto da Evola), una conferenza all'Università e due esposizioni, di cui una collettiva alla Casa d'arte Bragaglia ed una personale di Evola alle Grotte dell'Augusteo.

La prima manifestazione coincide con il vernissage dell'esposizione collettiva del movimento Dada italiano alla Casa d'Arte Bragaglia. Ne danno notizia *Il Piccolo* e *La Voce di Mantova*. Riporto per completezza i due articoli, benché non aggiungano particolari inediti sulla serata.

In occasione del terzo ricevimento offerto dalle "Cronache d'attualità" nella "Casa d'arte Bragaglia", i Dadaisti hanno realizzata la prima manifestazione italiana. Così, fra quadri i quali come è scritto dai Dada stessi, "non significano nulla", abbiamo udita la presentazione teorica di J. Evola: dada non è nulla, non significa nulla, vuole soltanto distruggere, disorganizzare, decomporre: senza scopo e senza una meta. Numerosi manifesti affini alle pareti della sala, oltre che prendere in giro il pubblico, commentavano questa posizione ed il maestro e la signora Andolfi al piano, colla contessina Carmen Memmo e signori Caratti e Vices Vinci, ci hanno dato inoltre saggi dell'arte dadaista con brani di musica modernissima e poemi di J. Evola, T. Tzara e Aragon. Il trattenimento è riuscito molto divertente. (Segue l'elenco degli invitati tra cui la baronessa Evola, madre dell'artista).¹³²

Ieri ha avuto luogo un altro dei riuscitissimi ricevimenti dati dalle Cronache di Attualità: questa volta in occasione del vernissage della mostra dei quadri dadaisti di J. Evola, Fiozzi e Cantarelli. Nella sala, coperta da un gran numero di manifesti enuncianti i principi dada spesso prendenti in giro gli spettatori, J. Evola spiegò agli intervenuti

¹³² An., "I Dada a casa Bragaglia", *Il Piccolo*, Roma, 18 aprile 1921

come sia questo un nuovo movimento, di cui questa è stata la prima manifestazione italiana. Così veniamo a sapere che Dada simboleggia la volontà di negare per negare, di distruggere tutti gli idoli, a partire dall'intelligenza fino a Dada stesso, che Dada ha nulla, non vuole nulla, è in malafede, prende in giro sé stesso e gli altri. Dopo questa presentazione, la signora Andolfi suonò alcune composizioni modernissime, la contessina Memmo col ten. Garatti e il signor Vicesvinvi declamarono diversi poemi dadaisti di T. Tzara e J. Evola. Al vernissage presenziava la nobiltà romana e le più spiccate personalità della politica e dell'arte, dimostrando curiosità ed interessamento.¹³³

Traspare una certa perplessità, nei confronti di un movimento che si presenta al pubblico deridendolo e deridendo sé stesso, ribaltando il fine di una presentazione teorica per spiegare di non aver nulla da dire e disilludere il pubblico sulla possibilità dell'esistenza di un significato dietro l'apparente incomprendibilità delle sue opere.

Ho già accennato all'importanza che il "Manifesto Dada 1918" ha avuto nella storia di Dada e dell'arte in generale, importanza della quale Evola sembra essere uno dei pochi, se non l'unico ad accorgersi in Italia, leggendolo in due occasioni durante la stagione romana. Il Manifesto si apre così:

Per lanciare un manifesto bisogna volere: A.B.C., scagliare invettive contro 1,2,3, eccitarsi e aguzzare le ali per conquistare e diffondere grandi e piccole a,b,c, firmare, gridare, bestemmiare, imprimere alla propria prosa l'accento dell'ovvietà assoluta, irrefutabile, dimostrare il proprio non-plus-ultra e sostenere che la novità somiglia alla vita tanto quanto l'ultima apparizione di una cocotte dimostra l'essenza di Dio. (...) Imporre il proprio A.B.C. è naturale, – quindi deplorabile. (...) Scrivo un manifesto e non voglio niente, eppure certe cose le dico, e sono per principio contro i manifesti come del resto sono contro i principi (...) ¹³⁴

¹³³ An., "Manifestazioni dada: Fiozzi e Cantarelli", *La Voce di Mantova*, 21 aprile 1921

¹³⁴ TRISTAN TZARA, "Manifesto Dada 1918", trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 33

Non bastano ad agevolare la comprensione gli slogan che in forma di manifesto sono appesi alle pareti: catturano l'occhio pigro dello spettatore, lusingandolo con la falsa promessa di una chiave interpretativa immediata, comoda e a buon mercato, a lui più vicina perché scritta in un linguaggio verbale e non pittorico, e poi rivolgono, verso di lui, i propri insulti, o infondono su di lui e la sua fiducia nelle proprie facoltà intellettuali, ancora un ulteriore dubbio: "L'arte astratta è Dada", "L'arte astratta non è Dada", "Il est difficile de s'évader d'une prison qui n'a pas de mur", "Non v'è nulla da capire in tutti questi quadri."¹³⁵

Motivi contingenti, rendono a noi più difficile, non solo comprendere, ma anche solo sapere quali quadri fossero esposti da Bragaglia. Giovanni Lista,¹³⁶ pur senza indicarne la fonte, ci dà varie informazioni. La mostra doveva comprendere trentanove opere, di cui tre "pastelli d'après i poemi di Tristan Tzara" o "attimi cerebrali" di Gino Cantarelli, composizioni astratte, espressione di contenuti psichici assai reconditi, molte opere di Aldo Fiozzi, tra cui cinque distruzioni del paesaggio, una composizione, dieci ceralacche, cinque quadri non meglio caratterizzati e quindici quadri di Evola, non identificabili, perché elencati in catalogo con un semplice numero. Personalmente, non ho trovato alcun riferimento all'esistenza di un catalogo dell'esposizione con l'elenco delle opere presenti, comunque la situazione è destinata a complicarsi.

Delle opere di Fiozzi e della sua opera pittorica in generale, non più di cinque opere sono conosciute, oltre a qualche disegno. Dopo la sua morte, nel 1941, la moglie Maria Gastaldi distrusse ciò che rimaneva della sua attività artistica. Si conoscono però i disegni riprodotti sui tre numeri di *Bleu* ed è noto il suo interesse per le opere polimateriche, che hanno portato Renzo Margonari ad ipotizzare un legame con Kurt Schwitters e a sottolineare come i suoi dipinti, dove compaiono "vecchi pezzi di legno, isolanti in porcellana per linee elettriche, molle, fil di ferro, vari oggetti, applicati o avviati, inseriti attraverso il supporto dipinto (...) sono veramente, a differenza d'altri aderenti al dadaismo, al di fuori degli schemi del futurismo. È forse l'unico pittore che

¹³⁵ Il manoscritto con gli aforismi "esposti" in forma di manifesto è conservato nell'Archivio di Achille Perilli ad Orvieto. V. *infra*, p. 134 e app., testo n. 4.

¹³⁶ GIOVANNI LISTA (a cura di), catalogo della mostra *Dada, l'arte della negazione*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 20 aprile-20 giugno 1994, p. 120, 123

accoglie a fondo il portato sperimentale ludico e di totale anarchia quale liberazione delle facoltà inventive da ogni convenzione estetica e formale dell'ideologia dadaista.”¹³⁷ Un esempio dei dipinti polimaterici è *Valori astratti di un individuo y*, pubblicato nel secondo numero di *Bleu*,¹³⁸ assemblage di materiali diversi, corredato di formule chimiche e simboli grafici, che ricorda i ritratti meccanicistici di Picabia.

Delle due manifestazioni in occasione del vernissage e della clôture dell'esposizione collettiva da Bragaglia esistono due programmi più dettagliati.¹³⁹ Il vernissage si apre con una conferenza di Evola sul significato del dadaismo - significato e conferenza che vedremo più avanti - prosegue con una serie di letture di poemi di Tzara, Aragon, Evola e Cantarelli e precisamente: “Il grande lamento della mia oscurità”¹⁴⁰ e “Il Gigante e il lebbroso del paesaggio”¹⁴¹ di Tzara, già noti al pubblico italiano per essere stati pubblicati in *Le Pagine*¹⁴² nel 1917, “Suicidio”¹⁴³ alfabeto disposto in forma di poesia di Aragon, “Transatlantique” e “La fibre s'enflamme et les pyramides” di Evola, quest'ultima pubblicata in *Dadaphone*, settimo numero di Dada, pubblicato a Parigi, nel 1920.

La lettura delle poesie ad opera di Evola, Vices-Vinci, Celso Garatti e Carmen Memmo, è intervallata dall'esecuzione di brani musicali di Satie “Danse”, Stravinsky “Ragtime”, Schönberg “Zweitest Klavierstück” ad opera della pianista Manolita de Anduaga Andolfi al suo debutto in Italia, che per l'occasione accompagna Evola nella sua “Composizione n. 7”, per piano a quattro mani.

Mentre si va definendo il gruppo degli esecutori che affianca Evola nella conduzione delle serate - Vices-Vinci, Celso Garatti, Carmen Memmo, Manolita Andolfi – e tra i quali non figureranno mai Fiozzi e Cantarelli che, è lecito supporre,

¹³⁷ RENZO MARGONARI, *op. cit.*, p. 366

¹³⁸ Agosto-settembre 1920

¹³⁹ MARIO VERDONE, FRANCESCA PAGNOTTA, MARINA BIDEI, *op. cit.*

¹⁴⁰ Trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, pp. 86-87

¹⁴¹ *Ivi*, pp. 87-88

¹⁴² Rivista mensile di poesia fondata da Nicola Moscardelli e Titta Rosa a l'Aquila. Il primo numero esce nel mese di giugno del 1916, dal terzo la redazione si sposta a Napoli e la rivista è diretta da Maria D'Arezzo. La rivista interrompe le pubblicazioni con il n. 13 del novembre 1917, per poi riprenderle nel 1920 con una nuova serie e in una nuova veste editoriale. Il direttore è Gino Nibbi e la redazione si sposta a Verona. Sia Moscardelli che Maria d'Arezzo sono in contatto epistolare con Tzara e Janco e parte del loro epistolario è pubblicato da GIOVANNI LISTA, *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L'age d'homme, 1983, pp. 152-172. Pubblicazioni dadaiste compaiono nei numeri 6 (15 febbraio 1917) - “Mouvement” e “La grande complainte de mon obscurité I”, di Tzara - 7 (15 marzo 1917) - “Le géant et le lépreux du paysage” di Tzara - 8 (15 aprile 1917) - 1 xilografia di Janco - e 11 (15 luglio 1917) - “Mouvement dada” e “Marcel Janco” di Tzara. Trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, pp. 86-90.

¹⁴³ Pubblicata sul primo numero di *Cannibale* di Picabia, 25 aprile 1920.

presenziarono al vernissage, ma non parteciparono attivamente alle serate - si delinea anche una prassi che alterna poesia, musica, esposizione di opere e presentazioni teoriche e che si ripete, senza particolari sorprese il giorno della chiusura della mostra.

Il programma, stampato sull'invito,¹⁴⁴ scandisce l'articolazione della serata in cinque tempi: la lettura del "Manifesto Dada 1918" di Tzara, l'esecuzione ad opera della signorina Sartori di brani di Poulanc "Deux mouvements perpetuels", Schönberg "Sei pezzi facili", Bartok "Danza rumena", Strawinsky "Pièces faciles (Andante Galop)", la lettura di poemi di Tzara "Realtà cosmiche, vaniglia, tabacco, avvisi" e "Il IV compianto della mia oscurità"¹⁴⁵, Vices-Vinci "Comunicazioni al whisky-soda", Evola "Ü (poema da leggersi in tram)" e "Poema assicurazione", Aragon "Rivelazioni sensazionali"¹⁴⁶ e ancora Evola "Ore 10 composizione (poema a due voci)". Ancora musica di Kodaly "Moderato allegro", Casella "Inezie (Preludio-Serenata- Berceuse)" e "In modo barbaro" e per finire *La prima avventura celeste del Sig. Antipryne* (poema a quattro voci)¹⁴⁷.

Sono generalmente i giorni del vernissage e della clôture delle esposizioni quelli in cui ci si avvicina maggiormente all'idea di arte totale e l'attività dadaista, proprio in quanto attività, gesto, azione, raggiunge nella performance una delle sue più efficaci realizzazioni.

Può accadere, come in parte abbiamo già visto a proposito della personale di Picabia alla libreria di Jacques Povoložky nel 1920¹⁴⁸ che il rituale stesso del vernissage venga parodiato come avviene la sera della inaugurazione del *Salon Dada* quando, tra gli ospiti illustri accorsi a visitare l'esposizione vi è anche il Presidente della Liberia. Entra dal fondo della sala, seguito dai suoi dignitari e passa in rassegna le opere esposte, si sofferma, chiede spiegazioni, elabora pensieri profondi, sembra entusiasta, batte le mani, pronuncia un discorso incomprensibile e si congratula con gli artisti che ossequiosi, si inchinano al suo passaggio. Si tratta di fatto di Philippe Soupault, e del suo sketch *La boîte d'allumettes*.

¹⁴⁴ V. *infra*, app., imm. n. 24. Archivio Achille Perilli, Orvieto

¹⁴⁵ I due poemi di Tzara avrebbero dovuto essere pubblicati, come vedremo più avanti, nel quarto numero di *Bleu*.

¹⁴⁶ Pubblicato in *Bleu* n. 2, agosto-settembre 1920

¹⁴⁷ Primo testo della Collection Dada, pubblicato a Zurigo, nel luglio del 1916.

¹⁴⁸ V. *supra*, p. 22

All'idea di arte totale, a come essa si realizza in parte nel *Salon Dada*, cui i tre del movimento Dada italiano partecipano, ai progetti di Evola successivi alla stagione Dada romana ed anche al suo abbandono dell'arte saranno dedicati i successivi paragrafi.

Qui si tratterà di registrare le ultime tappe di una stagione che si avvia ormai alla sua conclusione. Continuando a seguire il "Calendario" si registrano una serata danzante il 2 maggio con declamazione simultanea di Dante nella sala da ballo Giovannelli e poi, il 9 maggio, il trasferimento delle tele di Evola e delle manifestazioni alle Grotte dell'Augusteo. Ancora una volta l'esposizione di opere e, nel caso di Evola, intese nel senso più tradizionale del termine – oli su tela, acquarelli e disegni su carta – si presta non ad una contemplazione assorta da parte dello spettatore, ma a divenire terreno o campo di gioco, incontro e scontro di molteplici attività. Alle Grotte dell'Augusteo Evola organizza due manifestazioni: il 9 maggio, vernissage della personale di Evola e il 18 maggio, ultima manifestazione certa della stagione Dada a Roma. Molto più generico il "Calendario" riguardo alla seconda manifestazione nella quale risulta solo la declamazione di poemi di Evola, più preciso riguardo alla prima, che procede con il collaudato schema, alternando la lettura di testi teorici - il "Manifesto sull'amore debole e sull'amore amaro"- poetici – di Evola, Picabia, Dermée ed esecuzioni musicali di Satie, Schönberg, Strawinsky. Da segnalare la presenza di Valentin Parnak,¹⁴⁹ unica partecipazione internazionale e prima apparizione della danza moderna nella stagione Dada romana. Danzatore di origine russa, sarà presente anche al *Salon Dada* di Parigi, dove si esibirà in *La volaille miraculeuse*. A Roma danza invece *Macchina di ghisa ubriaca e innamorata*, ad irridere il mito futurista della perfezione della macchina.

Tra l'una e l'altra serata si situa l'incursione di Evola in ambito accademico con la conferenza che tiene il 16 maggio all'Università di Roma. Sul testo della conferenza tornerò nel terzo capitolo, analizzandolo tra i testi teorici. Qui può essere

¹⁴⁹ Poeta, traduttore, storico, musicista e coreografo, fondatore del jazz russo. Nasce a Taganrog, nel 1891, studia all'Università di San Pietroburgo lingue romanze, musica e teatro sotto la direzione di Meyerhold. Nel 1916 si trasferisce a Parigi, studia alla Sorbonne, pubblica *Samum* nel 1919 e *Slovodvig* nel 1920, illustrati da Larionov e la Gontcharova e si innamora del jazz. Rientrato in Russia, nel 1922, fonda la Prima Orchestra Eccentrica della Repubblica Federale Socialista Russa - la jazz band di Valentin Parnac. Direttore musicale e coreografo del teatro di Meyerhold, scrive articoli e saggi di vario argomento. Pubblica nel 1925 *Introduction à la danse* e nel 1932 *Histoire de la danse*. Nel 1925 torna a Parigi e nel 1931 nuovamente a Mosca, dove muore nel 1951. V. *infra*, app., imm. n. 25

però interessante registrare il tono rocambolesco e totalmente estraneo ai dettami istituzionali che la conferenza sembra assumere e i sorprendenti effetti che la lettura del “Manifesto Dada 1918” produce sui presenti e non solo sul piano intellettuale: “l’effervescenza grigia” degli studenti, della cui esistenza molti professori dubitano, che si manifesta spontaneamente in una “danza omosessuale”, gli applausi degli anarchici, l’irresistibile attrazione che alcune aristocratiche provano per Evola e la polizia costretta ad intervenire, fino all’impotenza dei critici “che si accorgono di cambiar sesso ed evacuano la sala”.

L’ultima serata, ancora in preparazione nel momento in cui Evola scrive il “Calendario” si sarebbe svolta il 15 giugno, al circolo “Roma-Parigi” e avrebbe presentato oltre il poema a quattro voci *La parole obscure du paysage interieur* di Evola, i poemi di Tzara, Picabia, Ribemont-Dessaignes e le musiche di Kodaly, Casella, Walden, Auric e Strawinsky, ma prima, il 6 giugno 1921 si apre a Parigi il *Salon Dada*.

Non è mia intenzione analizzare in questo ambito i singoli testi poetici letti durante le manifestazioni, ma utilizzare il testo¹⁵⁰ che Evola legge il 30 aprile, chiusura della mostra collettiva alla Casa d’Arte Bragaglia, in cui si preoccupa di dare ad un lettore “non iniziato” indicazioni utili affinché egli possa predisporre alla comprensione dei poemi dadaisti. Iniziare dal testo, mi porterà come al solito un po’ più lontano, per vedere come la poesia venisse praticata al Cabaret Voltaire e alla Galleria Dada.

1.2.2.1) IL LINGUAGGIO DELLE MANIFESTAZIONI: LA PAROLA, TRA POESIA E PERFORMANCE

Il testo in questione non ha titolo, ma Evola ne definisce l’oggetto con precisione nelle prime righe - “il dadaismo come dottrina dell’astrazione” – e passa poi ad una non breve disamina dell’evoluzione dell’estetica moderna dal simbolismo in poi. Premesso che l’impiego del termine dottrina associato al dadaismo risulta alquanto anomalo e che neanche la sua identificazione con l’astrazione trova una

¹⁵⁰ V. *infra*, app., testo n. 6. JULIUS EVOLA, senza titolo, in *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998, pp. 79-90.

conferma unanime tra i dadaisti - in particolare tra i dadaisti berlinesi, ma questo rientra nelle diverse posizioni possibili e molteplici contemplate da Dada – e che, come spesso accade nei suoi testi, il testo di Evola si fa in alcuni punti oscuro, mi servirò di alcuni testi dadaisti, di Tzara in particolare, ma non solo, per far luce nel testo di Evola.

Si possono individuare almeno due livelli nel testo, uno più filosofico e uno più pratico, di maggior interesse in questo momento, in cui Evola si pone nei panni di un lettore - “non iniziato” - e si propone “di dare un’indicazione, se non per accettare, almeno per poter prendere un giusto atteggiamento dinanzi ai poemi dadaisti, che in modo tanto sconcertante e abracadabrante” a lui si presentano.

Come si può orizzontare l’uditore in questi poemi veramente dell’estremo limite dell’intelligibile, in cui, spesso, le immagini degenerano addirittura in parole sconnesse o in suoni?

L’errore più frequente che il pubblico, in questo caso il lettore, commette nei confronti dell’arte dadaista sembra essere quello di volervi leggere un contenuto e un significato razionalmente comprensibili. È un errore che deriva dal pregiudizio che l’arte sia rappresentazione, imitazione o interpretazione di una realtà fenomenica esterna all’artista. Il superamento di questo pregiudizio comune è la condizione necessaria affinché lo spettatore possa porsi in un giusto atteggiamento nei confronti dell’arte modernissima, sia essa poesia o pittura, che è quello, Evola suggerisce, di porsi come in ascolto di una sinfonia, che si serve di armonia e contrappunto per descrivere stati d’animo intimi e indefiniti. Non deve cercare di decifrarne l’oggetto o il contenuto, né di comprendere il significato, “ma di sentir vagamente, di lasciarsi imbeverare dai ritmi, dal vago senso e dall’apprensione che esalano le analogie e le costruzioni pittoriche.”

Posto anche che si riesca a raggiungere quell’estrema, quasi morbosa sensibilità e quell’astrazione che son necessarie per non vedere in un poema dadaista altro che una vuota sfilata di parole, chi mi può dire, dato che non vi è nessuna base concreta, che io ho compreso veramente quel che l’autore ha vissuto, e che invece i lettori non

capiscono ognuno a modo proprio, anche fra gli stessi dadaisti?

Il dadaismo e in particolare la poesia di Tzara, si è spinto secondo Evola ad un limite di astrazione mai raggiunto prima, astrazione che attraverso lo svuotamento della parola dal suo contenuto e significato e la tecnica della alchimia dei puri valori evocativi, descrive lo stato raggiunto dalla coscienza dadaista, dopo che il legame con la realtà esteriore è stato spezzato, “cioè uno stato di intensità in cui non vive più né sentimento, né pensiero, ma solo un’atmosfera rarefatta, strana in cui suoni e forme quasi d’un altro mondo, di un’altra realtà, passano come in un paesaggio cangiante avente ora il color del sogno, ora quello del delirio. L’arte dadaista cerca di esprimere tale stato.”

Tale stato è per Evola uno stato interiore - molti dei suoi quadri si chiamano infatti *Paesaggio Interiore*, *Paesaggio Dada*, o *Interno dadaista*¹⁵¹ – totalmente libero, arbitrario, disinteressato e incondizionato. Ed è lo stesso stato che il lettore deve raggiungere per poter non tanto comprendere, quanto ricreare una poesia dadaista, “sommando nella sua sensibilità le varie evocazioni destinate però da ogni singola parola o parte dell’immagine” e nel farlo scoprire l’esistenza, le infinite possibilità e la libertà assoluta del suo io creatore.

Prima di discutere gli eventuali limiti di questa spiegazione teorica seguiamo nel testo, fino ad imbatterci nella famosa ricetta di Tzara “Per fare una poesia dadaista”¹⁵²

Prendete un giornale.

Prendete le forbici.

Scegliete nel giornale un articolo della lunghezza che desiderate per la vostra poesia.

Ritagliate l'articolo.

Ritagliate poi accuratamente ognuna delle parole che compongono l'articolo e mettetele in un sacco.

¹⁵¹ V. *infra*, app., imm. nn. 26-29

¹⁵² Tratto dal “Manifesto sull’amore debole e l’amore amaro” di Tzara, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, pp. 51-61

Agitate delicatamente.

Tirate poi fuori un ritaglio dopo l'altro disponendoli nell'ordine in cui sono usciti dal sacco.

Copiate scrupolosamente.

La poesia vi somiglierà.

Ed eccovi divenuto uno scrittore infinitamente originale e di squisita sensibilità, benché incompresa dal volgo.

La tecnica qui utilizzata è quella del collage, ampiamente praticata dai dadaisti e non può non ricordare la serie di collages eseguiti da Arp “secondo le leggi del caso”¹⁵³ negli anni 1916-1917, anni del Cabaret Voltaire. Arp lasciava cadere dall’alto dei pezzi di carta precedentemente ritagliati, per lo più quadrati e rettangoli e poi li incollava così come erano caduti.¹⁵⁴ Sapeva che i pezzi sarebbero caduti secondo una legge a lui somigliante, ma sconosciuta, molto vicina alla sua spontaneità, “la più alta e la più profonda delle leggi.”¹⁵⁵

È questo un caso, degli innumerevoli, in cui tecniche e materiali artistici sconfinano da un genere all’altro, per forzarne i limiti, ammorbidirne le rigidità ed consentire all’artista di muoversi in un più ampio campo di possibilità.

La poesia si fa azione, operazione, gesto ripetibile ma casuale, non originale ma mai uguale a se stesso. Coinvolge gli occhi nell’atto di scegliere un testo preesistente, si serve di alcuni strumenti - le forbici e il sacco - ed impegna le mani nell’atto di tagliare e agitare. Presuppone l’esistenza materiale di quel testo, scelto per le sue caratteristiche fisiche, in questo caso la lunghezza che si vuole dare alla propria poesia, nella totale indifferenza per il suo contenuto.

La prima operazione consiste nello sminuzzare il testo “dare ad ogni elemento

¹⁵³ V. *infra*, app., imm. nn. 30-31.

¹⁵⁴ “One day Arp and I were talking about the law of chance and the problem of simultaneity, and Arp was experimenting with pieces of paper, letting them fall to the ground and then pasting them together in the order they had chosen themselves.” RICHARD HUELSENBECK, “Jean Arp” in *Memoirs of a dada drummer*, University of California Press, 1991, p. 98

¹⁵⁵ “Intuition led me to revere the law of chance as the highest and deepest of laws, the law that rises from the fundament.” JEAN ARP, “Dada was not a farce”, in RUDOLF KUENZLI, *Dada*, Phaidon, New York, 2006, p. 196. Il testo è stato originariamente pubblicato in ROBERT MOTHERWELL, *op. cit.*

la sua integrità, la sua autonomia”¹⁵⁶ e con esso il linguaggio: il linguaggio comune, giornalistico, accessibile alle masse, la sintassi piana, lineare, la logica grammaticale soggetto-verbo-complemento. Senza il rispetto di sofisticati periodi e stringenti dialettiche, ci si disfa di paragoni abusati, riconoscibili metafore e sentimentalismi estenuanti.

Leggerò componimenti intesi a liberarsi dal linguaggio convenzionale, niente di meno, e a farla finita. (...) È una questione di rapporti, e di allentarli un poco, per cominciare. Non voglio parole che altri abbiano inventato. Tutte le parole sono invenzioni di altri.¹⁵⁷

Come la fisica moderna si svolgeva in quegli anni all’esplorazione della struttura interna dell’atomo scoprendo l’elettrone e le forze elettriche che lo legano al nucleo, così i poeti moderni spezzavano la frase in parole e le parole in vocali, alla ricerca di altre forze e di un ordine diverso che le tenesse insieme, “c’è un ritmo che non si vede né si sente: irradiazione di un gruppo interno verso la costellazione dell’ordine”¹⁵⁸, avvicinandosi a quel punto in cui il linguaggio si confonde con il suono e con la voce di chi lo emette.

Voglio roba mia, il mio ritmo, e anche vocali e consonanti che rispondano al mio ritmo, e che tutto sia mio. Se questa pulsazione dura sette metri, per essa voglio parole lunghe sette metri. Le parole del signor Schulz sono lunghe solo due centimetri e mezzo. Ciò servirà a dimostrare come il linguaggio articolato si materializzi. Lascio che le vocali folleggino tutt’intorno. Lascio semplicemente che le vocali accadono, come miagolii di un gatto (...) Emergono parole, spalle di parole, gambe, braccia, mani di parole. Au, oi, uh.¹⁵⁹

¹⁵⁶ TRISTAN TZARA, “Nota sulla poesia”, *Dada* nn. 4-5, maggio 1919, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 86

¹⁵⁷ HUGO BALL, “Dada Manifesto”, letto alla serata Dada al Waag Hall di Zurigo, il 14 luglio 1916. Trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 53

¹⁵⁸ TRISTAN TZARA, “Nota sulla poesia”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 86

¹⁵⁹ “Non si dovrebbero liberare troppe parole. Il verso di una poesia è una possibilità di liberarsi di tutto il sudiciume che si attacca a questo maledetto linguaggio, come se fosse messo lì da mani di agenti di cambio, da mani rese lisce dalle monete. Io voglio la parola dove finisce e dove inizia. Dada è il cuore delle parole. Ogni cosa ha la sua parola, ma la parola è diventata una cosa essa stessa. Perché non dovrei scoprirla? Perché una pianta non può essere chiamata Pluplusch, e Pluplubasch quando è piovuto? La parola, la parola, la parola fuori del tuo dominio, il vostro odore di chiuso, la vostra risibile

“L’arte era un gioco nocciola i bambini mettevano insieme le parole che hanno un campanello nella coda poi piangevano e urlavano la strofa.”¹⁶⁰ Come i fisici nel chiuso dei loro laboratori, i bambini nei loro voli fantastici e i primitivi di fronte al caos inspiegabile della loro esistenza, così la poesia si prestava al frenetico succedersi di esperimenti poetici che animavano le notti del Cabaret Voltaire, di cui le “Cronache Zurighesi”¹⁶¹ di Tristan Tzara sembrano conservare di ogni istante l’intensità.

Tristan Tzara, (...) inventò per il teatro la poesia simultanea,¹⁶² una poesia che viene recitata da parecchie persone simultaneamente, in lingue, ritmi e toni diversi. Io inventai il concert des voyelles e il

impotenza, la vostra stupenda aria di sufficienza, al di fuori della imitazione pappagallesca della vostra evidente limitatezza. La parola, signori, è un interesse pubblico di primaria importanza.” HUGO BALL, “Dada Manifesto”, letto alla serata Dada al Waag Hall di Zurigo, il 14 luglio 1916. Trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 53

¹⁶⁰ TRISTAN TZARA, “Manifesto del Signor Antipyrine”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 32. Il testo fa parte di *La première aventure céleste de Mr. Antipyrine* di Tzara, pubblicato a Zurigo, nella Collection Dada, nel 1916.

¹⁶¹ TRISTAN TZARA, “Chronique Zurichoise 1915-1919”, in RICHARD HUELSENBECK (a cura di), *Dada Almanach*, E. Reiss, Berlin, 1920, pp. 10-29

¹⁶² Il primo poema simultaneo dadaista rappresentato da Tzara, Janco ed Huelsenbeck, al Cabaret Voltaire nel mese di marzo del 1916 (secondo Tzara il 31, secondo Ball il 29) e pubblicato in *Cabaret Voltaire* nel giugno dello stesso anno, racconta la storia di un ammiraglio che si mette in cerca di una casa d’affittare: disertore? Invalido di guerra? E la racconta, simultaneamente in tre lingue diverse: francese, tedesco e inglese, lingue dei paesi belligeranti. In “Nota per i borghesi”, Tzara inserisce la sua ricerca in un panorama di ricerche affini, volte all’applicazione del principio di simultaneità alla pittura, al teatro o alla poesia, di cui individua l’origine in un libro di Barzun, *Voci, ritmi e canti simultanei*. Poi afferma: “Io ho voluto realizzare un poema basato su altri principi. Che consistono nella possibilità da me offerta ad ogni ascoltatore di collegare le opportune associazioni. Contiene gli elementi caratteristici per la sua personalità, le mescolanze, i frammenti, ecc., pur rimanendo nella direzione imboccata dall’autore. Il poema che ho messo insieme (con Huelesenbeck e Janco) non offre una descrizione musicale ma tenta di individualizzare l’impressione del poema simultaneo al quale, in tal modo, noi conferiamo una nuova portata”, in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, pp. 48-49. Del poema, cui da una lettura in parte diversa, parla anche Hugo Ball nella sua autobiografia: “All the styles of the last twenty years came together yesterday. Huelsenbeck, Tzara, and Janco took the floor with a ‘poème simultan’. That is a contrapuntal recitative in which three or more voices speak, sing, whistle, etc., at the same time in such a way that the elegiac, humorous, or bizarre content of the piece is brought out by these combinations. In such a simultaneous poem, the willful quality of an organic work is given powerful expression, and so is its limitation by the accompaniment. Noises (an rrrrr drawn out for minutes, or crashes, or sirens, etc.) are superior to the human voice in energy. The ‘simultaneous poem’ has to do with the value of the voice. The human organ represents the soul, the individuality in its wanderings with its demonio companions. The noises represent the background-the inarticulate, the disastrous, the decisive. The poem tries to elucidate the fact that man is swallowed up in the mechanistic process. In a typically compressed way it shows the conflict of the vox humana [human voice] with a world that threatens, ensnares, and destroys it, a world whose rhythm and noise are ineluctable. HUGO BALL, *op. cit.*, p. 57. Cfr. GILLES GRAND, “L’amiral cherche une maison à louer”, LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, pp.74-75. Del poema esiste una versione incisa dal Trio Exvoco (Hanna Aurbacher, Theophil Maier, and Ewald Liska), UbuWeb, <http://ubu.artmob.ca/sound/dada_for_now/Dada_For_Now_04_Tzara_Janco.mp3>, ultima consultazione: 16 gennaio 2009

poème bruitiste,¹⁶³ una commistione di poesia e di musica rumoreggianti, divenuta famosa per merito dei futuristi col reveal de la capitale. Le invenzioni grandinavano, Tzara inventò il poème statique, una sorta di poesia ottica che si guarda come un bosco, io fui l'iniziatore del poème mouvementiste, una dizione accompagnata da movimenti elementari, mai presentata, finora, in questo modo.¹⁶⁴

Concerti di vocali – e non a caso tra i personaggi inventati da Tzara che inviano e declamano i suoi manifesti in giro per il mondo, oltre al signor Antipyrina che prende il nome da un'aspirina a lui preziosa per combattere l'emicrania, c'è il signor Aa, ciò che rimane di Dada dopo l'ennesima battaglia "Aa è (...) il crollo repentino, tutto di gomma, senza rumore"¹⁶⁵ - poesie sonore,¹⁶⁶ poemi simultanei,

¹⁶³ "La poesia BRUITISTICA descrive un tram così com'è, descrive l'essenza del tram con gli sbadigli del pensionato Schulze e con lo stridio dei freni. La poesia SIMULTANEA insegna il significato della corsa sfrenata e disordinata di tutte le cose, mentre il signor Schulze legge, il treno transbalcanico passa sopra il ponte di Nis, un maiale lancia grugniti lamentosi nella cantina del macellaio Nuttke. La poesia STATICA trasforma le parole in individui, dalle lettere della parola bosco avanza il bosco con le corone dei suoi alberi, con le livree dei guardaboschi e con le scrofe selvatiche; può darsi che si affacci anche una pensione, forse la Bellevue, o la Bellavista". "Primo manifesto Dada in lingua tedesca", letto da Huelsenbeck nell'aprile del 1918 e pubblicato in *Dada Almanach*, 1920, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.* pp. 97-98

¹⁶⁴ RICHARD HUELSENBECK, "Primo discorso Dada in Germania", tenuto da nel febbraio del 1918 e pubblicato in *Dada Almanach*, 1920, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.* p. 111

¹⁶⁵ TRISTAN TZARA, "Tristan Tzara", *Littérature* n. 13, maggio 1920, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p.48

¹⁶⁶ Nel suo diario Hugo Ball annota il 23 giugno del 1916 la prima lettura in pubblico del primo poema di questo genere da lui inventato "Gadji beri bimba": "Indossavo uno speciale costume disegnato da me e da Janco. Le mie gambe erano in una specie di colonna di cartone blu lucido che mi saliva aderente fino ai fianchi, tanto che fino lì sembravo un obelisco. Sopra a questa portavo un enorme collo a mantellina, di cartone dipinto internamente di scarlatto e esternamente verniciato di oro: intorno al collo questo era allacciato in modo che io, alzando e abbassando i gomiti, facevo l'effetto di batter le ali. Per finire, portavo un cappello da sciamano a forma di cilindro, alto e dipinto a strisce bianche e blu. Avevo collocato dei leggi, ai tre lati del palcoscenico, in direzione del pubblico, e sopra a questi appoggiavo il mio manoscritto a matita rossa, recitando ora davanti a un leggio ora davanti a un altro. Tutti erano curiosi. Io non potevo camminare dentro al cilindro così venni portato sul palco al buio e cominciai lentamente e solennemente: gadji beri bimba / glandridi lauli lonni cadori /gadjama bim beri glassala / glandridi glassala tuffm i zimbrabim / blassa galassasa tuffm i zimbrabim... Gli accenti divennero più calcati, il crescendo dell'espressione seguiva l'inasprirsi delle consonanti. Ben presto notai che se volevo restar serio (e lo volevo ad ogni costo) i miei mezzi espressivi non sarebbero stati adeguati alla solennità della mia messa in scena. Temevo il ridicolo e mi contenni. Ora avevo finito di leggere, sul leggio di destra, *il canto di Labadas alle nuvole* e, su quello di sinistra, *La carovana degli elefanti*, così mi avvicinai verso quello centrale battendo di gran lena le ali. Le pesanti file di vocali e il ritmo strascicato degli elefanti mi avevano permesso un ulteriore crescendo. Ma come dovevo arrivare in fondo? Ora mi accorsi che la mia voce, non avendo altra via d'uscita assumeva l'antichissima cadenza delle lamentazioni religiose, quello stile dei canti da messa che risuona lamentoso per tutte le chiese cattoliche dell'oriente e dell'occidente. Non so che effetto mi fece questa musica. Fatto sta che cominciai a cantare le mie file di vocaboli come un recitativo in stile chiesastico e tentai, non solo di restar serio, ma di riuscire a incutere serietà. Per un momento mi parve quasi che dalla mia maschera cubista sbucasse un pò smarrito un volto di giovane con quell'espressione mezzo spaventata e mezzo incuriosita di fanciullo decenne che, nelle messe per i morti o nelle funzioni solenni della nativa

poemi bruitisti, movimentasti e statici, sono tipologie di testi che si prestavano più ad essere eseguite in pubblico ed ascoltate, che non ad essere scritte e lette. Il carattere ludico, non si presta ad una lettura individuale e interiore, le voci simultanee, le lingue diverse, o inventate, i rumori, i gesti sconnessi, le maschere che danzano al ritmo di gong e tam tam impazziti, i ritmi neri, non potrebbero trovarsi e accadere nella mente di un lettore solitario.

Una volta ritagliate le singole parole ci sono diversi modi di procedere.

Arrotondare le immagini e sistamarle in forme, in costruzioni, secondo il peso, il valore, la materia o allineare, sullo stesso piano, i valori, le densità materiali e durevoli, per decisione autonoma e fermezza incrollabile della sensibilità, comprensione adeguata alla materia che si trasforma, ben vicino alle vene, a stretto contatto, soffrendo, per la gioia presente, definitiva. Si crea un organismo quando gli elementi sono maturi per la vita.¹⁶⁷

La ricetta di Tzara indica un modo in particolare che è quello di affidarsi al caso ed è un passaggio interessante perché ha a che vedere con l'eterna diatriba tra i fautori di un dadaismo esclusivamente nichilista e gli assertori di una componente costruttivista: "mettetele in un sacco. Agitate delicatamente. Tirate poi fuori un ritaglio dopo l'altro disponendoli nell'ordine in cui sono usciti dal sacco. Copiate scrupolosamente."

Le parole sono portatrici di mondi, millenari, stratificati, consolidati e quei mondi vanno confusi, avvicinati, mischiati, intrecciati "gli elementi saranno presi da sfere diverse e lontane tra di loro"¹⁶⁸ e agitati da scosse telluriche che ne rendano incerta e precaria l'esistenza. Private del significato di cui solitamente vengono

parrocchia, pende tremante e avido dalla bocca dei sacerdoti. A quel punto, come avevo predisposto, si spense la luce elettrica e io, grondante di sudore come un sacerdote-stregone, venni portato giù dal podio e sparii dalla scena." HUGO BALL, *Flight out of time*, University of California Press, 1995, p. 70, trad.it in HANS RICHTER, *Dada. Arte e antiarte*, Mazzotta editore, Milano, 1966, pp. 50-52. Di Ball in costume esistono due fotografie, V. *infra*, app., imm. nn. 32-33. Del poema esiste una versione incisa dal Trio Exvoco, http://ubu.artmob.ca/sound/dada_for_now/Dada_For_Now_02_Ball.mp3

¹⁶⁷ TRISTAN TZARA, "Nota sulla poesia negra", *Sic*, n. 34, novembre 1918, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 82

¹⁶⁸ ID., "Nota sulla poesia", trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 87

riempite, le parole gravitano nel chaos primordiale, vuoto e informe del sacco, sganciate dalle sfere lessicali intorno cui generalmente orbitano, in attesa di essere ricomposte secondo un nuovo ordine dalla forza fino ad allora misteriosa del caso. Dall'accostamento arbitrario di elementi eterogenei e ugualmente vitali, delle parole e dei loro mondi, si generano altre forze e nuove combinazioni prima insospettate e si ridisegna la mappa di un universo fluido in cui gli elementi non sono contrapposti ma "simpatizzano tra di loro, così intimamente stretti e davvero compenetrati (...)"¹⁶⁹ e in cui le "forze sono ovunque".

Saper riconoscere e cogliere le tracce della forza che aspettiamo, che sono dovunque, espresse in una lingua essenziale di cifre, incise sui cristalli, sulle conchiglie, sulle rotaie, nelle nuvole, nel vetro, nel cuore della neve, della luce, sul carbone, sulla mano, nei raggi che si concentrano attorno al polo magnetico, sulle ali.¹⁷⁰

In un testo su Pierre Reverdy e il suo romanzo *Le voleur de talan*,¹⁷¹ Tzara definisce "cosmica" la qualità essenziale dell'opera d'arte, perché "implica un ordine, condizione necessaria alla vita di qualunque organismo."¹⁷² È una delle rare affermazioni perentorie e discorsive su ciò che un'opera d'arte può essere. "L'ordine è la rappresentazione di un'unità, governata dalle facoltà universali, dalla sobrietà, dalla purezza della precisione" continua e individua alla base del cosmico due principi: "dare la stessa importanza ad ogni oggetto, essere, materiale, organismo dell'universo" e "accentuare l'importanza dell'uomo, riunire intorno a lui, per subordinarglieli, gli esseri, gli oggetti ecc."

I due principi sono, a mio avviso, l'inizio di una biforcazione nel modo di intendere l'uomo e l'universo, che si riflette in modo totalmente differente nei testi di Tzara e in quelli di Evola.

L'uomo per Tzara, non è diverso dal caos che lo circonda, non è unità immutabile al centro dell'universo, ma "informe entità infinitamente variabile"¹⁷³ fatto

¹⁶⁹ TRISTAN TZARA, "Nota sulla poesia", trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 86

¹⁷⁰ *Ivi.*, p. 85

¹⁷¹ ID., "Pierre Reverdy: *Le Voleur de Talan*", trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 78

¹⁷² *ibidem*

¹⁷³ ID., "Manifesto Dada 1918", trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 35

degli stessi elementi che costituiscono gli altri esseri viventi e la materia che si crede inerme: “Radice, sorella mia, fiore, pietra.”¹⁷⁴ I testi teatrali di Tzara sono popolati da personaggi incompiuti come individui, scissi nelle singole parti o organi vitali: in *Le Cœur à gaz* ad esempio, a dire dello stesso Tzara “l’unica e della più grande truffa del secolo in tre atti”¹⁷⁵ rappresentata il 10 giugno 1921 nella manifestazione organizzata alla Galerie Montaigne durante il *Salon Dada*, si contendono la scena Soupault, Ribemont-Dessaignes, Fraenkel, Aragon, Pèret e Tzara nelle parti di: occhio, bocca, orecchio, naso, sopracciglio e collo, tutti perfettamente in grado di pensare e parlare, senza alcuna gerarchia né sottomissione ad un “cervello disinteressato”, che sembra quasi aver sbagliato testo teatrale comparando in *La deuxième Aventure céleste de M. Antipyrine*.

Questo uomo viene scisso come viene scisso il linguaggio e a poco a poco viene demolito quel sistema di valori, principi e conoscenze che, acquisiti e dati per certi, si sono sedimentati in lui, alimentando nel tempo e a partire dal Rinascimento una visione antropocentrica, totalmente assurda. Proprio il Rinascimento viene identificato come il “bordello” per l’arte e l’inizio di una “abominevole epoca”: “Noi vogliamo continuare la tradizione dell’arte negra, egiziana, bizantina, gotica.”¹⁷⁶

Anche nel poema a quattro voci di Evola, *La parole obscure du paysage interieur*, letto durante la manifestazione di chiusura della stagione Dada, le quattro voci non rappresentano quattro personaggi differenti, ma bensì i quattro elementari dell’animo umano: M.lle Lilan o il femminile, il sentimento, Mr. Ngara o la volontà, Mr. Hhah o l’astrazione disinteressata, la rarefazione interiore, e Mr. Râaga o la contemplazione descrittiva. Non solo a differenza degli organi vitali, materiali, di Tzara sono qualità puramente interiori, ciò che si agita dopo l’avvenuta contrazione dell’uomo in sé stesso, ma soprattutto non sono uguali agli occhi del poeta, che indica un percorso interiore e descrive tramite Mr. Râaga, che svolge la funzione di coro, il passaggio dell’animo umano dall’uno all’altro stato, passaggio inteso in termini di lotta, distruzione e superamento. Il poema, oltre che episodio della sua vita,

¹⁷⁴ TRISTAN TZARA, “Nota sull’arte: H. Arp”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 73

¹⁷⁵ Cfr. GIAN RENZO MORTEO E IPPOLITO SIMONIS (a cura di), “Tristan Tzara o la spontaneità” in *Teatro Dada*, Einaudi, Torino, 1969, pp. 102-122

¹⁷⁶ TRISTAN TZARA, “Pierre Reverdy: *Le Voleur de Talan*”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 77

segnerebbe il passaggio da un “piano inferiore ad un secondo piano Dada”, al di fuori dell’espressione artistica. Passaggio che Evola ha tradotto nell’abbandono dell’arte.

È una scelta che Evola matura tra la fine della stagione Dada a Roma e i progetti per una nuova stagione Dada estiva a Capri. È una scelta di cui parla con Tzara, in un periodo - l’estate del 1921 – piuttosto importante anche per la storia del movimento. Nello stesso intervallo di tempo si situa anche la partecipazione dei tre del movimento Dada italiano al *Salon Dada* di Parigi, esempio interessante di quell’idea di arte totale, di cui mi appresto a parlare.

È per ora al “piano inferiore” Dada che mi manterrò, provando a dare un’idea della proliferazione di mezzi e forme espressive esplorate, dei rimescolamenti e delle contaminazioni che nelle manifestazioni trovano il loro momento più alto.

1.2.2.2) DELL’ARTE TOTALE O “TENTACOLARE”¹⁷⁷ DADA

L’idea di arte totale o sintesi delle arti, è presente fin dall’inizio del dadaismo e tormenta soprattutto Ball e le sue idee per l’attività del Cabaret Voltaire prima e della Galerie Dada poi. Di origine wagneriana, si insinua nel pensiero di Ball attraverso gli studi filosofici e la passione per il teatro: attraverso Nietzsche e Kandinsky. Studente di filosofia a Monaco e Heidelberg, Ball stava lavorando ad una tesi su Nietzsche,¹⁷⁸ quando decide, nel 1910, di non discutere la tesi, lasciare Monaco, trasferirsi a Berlino ed iscriversi alla scuola di Arte Drammatica di Max Reinhardt. Nel 1912, torna a Monaco, città secondo lui incredibilmente più moderna di tutte le altre città tedesche, per la presenza di Wassily Kandinsky.¹⁷⁹

¹⁷⁷ TRISTAN TZARA, “Pittori e poeti dadà”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 122

¹⁷⁸ Il titolo della tesi è *Eine Polemische Abhandlung zur Berteidung Nietzsche. Ein Beitrage zum Erneuverang Deutschlands* (Un trattato polemico in difesa di Nietzsche. Un contributo al rinnovamento della Germania). Il secondo capitolo è dedicato proprio al rapporto tra Wagner e la sua idea di opera totale e Nietzsche. Cfr. RITA EDER, “Hugo Ball y la filosofia de Dadà” in IDA RODRIGUEZ PRAMPOLINI, *Dadà Documentos*, Universidad Nacional Autonoma de México, Instituto de investigaciones estéticas, 1977, pp. 59-113, che riporta informazioni tratte da EUGEN EGGER, *Hugo Ball. Ein Weg aus dem Chaos*, Walter, Olten, 1951.

¹⁷⁹ “Monaco ospitava a quel tempo un artista che, con la sua semplice presenza, conferiva a questa città una priorità, in fatto di modernità, rispetto a tutte le altre città tedesche: Wassili Kandinsky. Questa valutazione può sembrare esagerata, pure, a quel tempo, era quanto io sentivo. Che cosa potrebbe toccare di meglio e di più bello a una città che di ospitare un uomo, le cui opere sono direttive viventi di nobilissima natura? (...) La molteplicità e la sincerità dei suoi interessi erano stupefacenti, e ancor più lo erano la elevatezza e la raffinatezza delle sue concezioni estetiche. Quello che lo impegnava era la

“Era inevitabile che noi dovessimo incontrarci, ed ancora oggi io rimpiango che la guerra ci abbia separati.”¹⁸⁰ Nel 1912 si tengono a Monaco le due esposizioni del Blaue Reiter e Kandinsky pubblica *Lo spirituale nell'arte*¹⁸¹ e l'*Almanacco del Blaue Reiter*.¹⁸² Ball osserva: “l'Europa dipinge, compone musica e scrive in un nuovo modo. Una fusione di tutte le idee rigenerative, non solo dell'arte. Solo il teatro è in grado di creare una nuova società”¹⁸³ e mentre lavora al suo progetto per un nuovo teatro sperimentale che estrapoli parole, colori e suoni dal subconscio e li riversi nella vita quotidiana, inizia a collaborare con Kandinsky - prima dello scoppio della guerra e prima di fuggire a Zurigo - alla realizzazione di un'antologia di testi teatrali simile all'*Almanacco*, che avrebbe condotto alla nascita di una Società Internazionale per l'Arte Moderna, coinvolgendo non solo il mondo del teatro, ma della musica, della pittura e della danza moderne. Il 7 aprile 1917 Ball tiene una conferenza su Kandinsky alla Galerie Dada, il giorno seguente annota nel suo diario: “ieri ho tenuto la mia

rinascita della società grazie all'unificazione di tutti i suoi mezzi e capacità artistiche. Egli non si cimentò in alcun genere artistico senza percorrere vie assolutamente nuove, incurante dello scherno e dell'ironia. Parole colori e musica vivevano in lui in singolare armonia (...). Ma il suo fine ultimo non era soltanto la creazione di opere d'arte, bensì il fatto di essere il rappresentante dell'arte come tale. (...) Quando, nel marzo del 1914, studiavo il progetto di un nuovo teatro, la mia convinzione era questa, un teatro sperimentale che andasse al di là degli interessi quotidiani. L'Europa dipinge, compone musica e poesia in una nuova maniera: dunque fondiamo insieme tutte le idee rigenerative, e non soltanto nell'arte. (...) Gli sfondi, i colori, le parole e i suoni, debbono essere portati dal subconsciente alla vita, perché assorbano la banalità quotidiana con tutta la sua miseria.” HUGO BALL, *op. cit.*, p. 8, trad.it in HANS RICHTER, *op. cit.*, pp. 41-42

¹⁸⁰ “It was inevitable that we should meet each other, and even today I still regret that the war separated us”, HUGO BALL, *op. cit.*, p. 8

¹⁸¹ WASSILY KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst*, Munich, 1912, (trad.it WASSILY KANDINSKY, *Lo Spirituale nell'Arte*, SE, Milano, 1989).

¹⁸² WASSILY KANDINSKY und FRANZ MARC, *Der Blaue Reiter*, Munich, 1912 (trad.it WASSILY KANDINSKY, FRANZ MARC, *Il Cavaliere Azzurro*, SE, Milano, 1988). Nell'*Almanacco* Kandinsky pubblica “Il problema della forma”, pp. 121-157, “Sulla composizione scenica”, pp. 159-173 e “Il suono giallo. Composizione scenica”, pp. 175-185. Di arti, linguaggi, mezzi esteriormente diversi – il suono, la parola, il colore – ma ugualmente legati alla medesima ragione interiore parla Kandinsky in “Sulla composizione scenica”. Ragione interiore, o vibrazione psichica dell'artista che sceglie il mezzo giusto ad esprimerla e che si produce, in modo pressoché identico nell'ascoltatore, lettore od osservatore dell'opera. A proposito di quest'ultimo, la sua fantasia, esperienza o memoria è libera, se l'artista lascia uno spazio vuoto, “una terra di nessuno” tra l'opera e la sua piena espressione, di integrare la creazione stessa. In ambito teatrale, nel corso dell'800, l'eccessiva attenzione per le forme esteriori e l'irrigidimento dei mezzi linguistici, ha portato una netta separazione nei generi del dramma, dell'opera e del balletto. Gli stessi tentativi di Wagner di superare nell'opera totale rigide distinzioni, sono considerati insufficienti. Il testo introduce “Il suono giallo. Composizione scenica”, che dall'opera prende il suono musicale, dal balletto la danza o suono fisico-psichico e alla scena riserva il tono cromatico, fatto di luce e colori. I tre elementi sono distinti, autonomi, non subordinati, seguono tracciati differenti, si combinano, attraggono e respingono, a volte interviene la voce umana, ma come suono e non come parola. Non ci sono personaggi, trama, dialogo e azioni sequenziali, ma danze astratte di figure, colori, suoni e luci in movimento. Cfr. ANNABELLE HENKIN MELZER, “Ball and Kandinsky”, in *Dada and surrealist performance*, Johns Hopkins University Press, 1994 pp. 16-25

¹⁸³ “Europe paints, makes music, and writes in a new way. A fusion of all regenerative ideas, not only of art. Only the theater is capable of creating the new society”, HUGO BALL, *op. cit.*, p. 8

conferenza su Kandinsky. Ho realizzato uno dei miei vecchi progetti preferiti. Arte totale: immagini, musica, danze, poesie – noi ora abbiamo questo.”¹⁸⁴

L’idea di sintesi delle arti perseguita al Cabaret Voltaire deriva da molteplici fattori. Dalla diversa formazione dei singoli individui, tutti giovanissimi¹⁸⁵ e in parte autodidatti, che nella ricerca di un nuovo linguaggio, più elementare, essenziale, spontaneo, immediato e non viziato da secoli di logica ferrea e approccio analitico, si cimentano in campi meno battuti, a loro anche estranei, per scoprire atteggiamenti diversi di vivere oltre che di fare arte. “La poesia visse all’inizio per le sue funzioni di danza, religione, musica e lavoro.”¹⁸⁶

Questo atteggiamento sperimentale viene poi amplificato dalla dimensione collettiva interna all’attività del Cabaret Voltaire, tra l’altro sempre mutevole: “siamo in cinque, e la cosa più strana è che non siamo mai simultaneamente in accordo completo, nonostante siamo d’accordo sulle questioni principali. Le costellazioni cambiano. A volte Arp e Huelsenbeck sono d’accordo e sembrano inseparabili, ora Arp e Janco si uniscono contro Huelsenbeck, poi Huelsenbeck e Tzara sono contro Arp, ecc. Vi è un cambiamento continuo di attrazione e repulsione”¹⁸⁷ ma dipende anche dalla vicinanza con altre realtà: Zurigo è in quegli anni città cosmopolita e rifugio, dove è possibile lavorare e fare inaspettati incontri.

Ad esempio quando Huelsenbeck entra per la prima volta al Cabaret Voltaire, sale sul piccolo palcoscenico e recita alcuni poemi negri, incontra il volto torbido di Jan Ephraïm, proprietario del Cabaret e vecchio marinaio, che gli intima di seguirlo fuori del locale. “Sembrano buoni” gli dice, “ma sfortunatamente non sono poemi

¹⁸⁴ “Yesterday I gave my lecture on Kandinsky. I have realized a favourite old plane of mine. Total art: pictures, music, dances, poems – now we have that”, HUGO BALL, *op. cit.*, p. 104. La conferenza di Ball fa parte di un ciclo di conferenze organizzate durante la mostra dedicata agli artisti del gruppo Sturm, che si tiene suddivisa in due parti, dal 17 marzo al 30 aprile 1917, alla Galerie Dada. Vengono esposte opere di Campendonck, J. van Heemskerck, Kandinsky, Klee, Carl Mense, Gabriele Münter, Nell Walden (I serie, 17 marzo-7aprile) Albert Bloch, Fritz Baumann, Max Ernst, Lyonel Feininger, Johannes Itten, Kandinsky, Paul Klee, Oscar Kokoschka, Ottakar Kubin, George Mucbe e Maria Uhden (II serie, 9-30 aprile). Le altre conferenza sono tenute da Tzara, *L’Espressionismo e l’Arte astratta*, (24 marzo), *L’Arte nuova* (28 marzo) e dal Dr.W. Jallo, *Paul Klee* (31 marzo). La mostra inaugura l’attività della Galerie Dada.

¹⁸⁵ Nel 1916 Hugo Ball, il più vecchio, aveva trenta anni, Tzara venti, Janco ventuno, Arp ventinove e Huelsenbeck ventiquattro.

¹⁸⁶ TRISTAN TZARA, “Nota sulla poesia negra”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 82

¹⁸⁷ HUGO BALL, *op. cit.*, pp. 63-64, trad.it in ARTURO SCHWARZ, *op. cit.*, p. 581

negri. Io ho passato un lungo periodo tra i negri e le canzoni che loro cantano sono molto diverse da quelle che tu hai appena recitato.”¹⁸⁸ Così su consiglio di Ball, i due si siedono a tavolino e si mettono alla ricerca di qualcosa di autentico...

Nel luglio del 1916 per “ferie illimitate” come dice Tzara, o per fallimento il Cabaret Voltaire chiude. A Jan Ephraïm, in qualità di affittuario, segue Hans Corray, anche lui con un passato in terre lontane e precisamente nell’isola di Giava. Abituale frequentatore del Cabaret, cede gli ampi locali della sua galleria in centro, sotto al Café Sprüngli, mettendo così fine ad un lungo peregrinare dei dadaisti nella disperata ricerca di un altro luogo. In marzo la Galerie Dada inaugura la sua attività e nel repertorio musicale non può mancare la musica giavanese.¹⁸⁹

Un altro esempio dell’atteggiamento sperimentale è sicuramente Marcel Janco:¹⁹⁰ rumeno come Tzara e architetto di formazione, si cimenta a Zurigo nella scultura realizzando rilievi astratti in legno e gesso, nella grafica, illustrando con xilografie *La première aventure céleste de Mr. Antipyrine*, primo testo della Collection Dada¹⁹¹ e realizzando le affiches per l’attività del Cabaret. Ma più di altre opere, degne

¹⁸⁸ “I still have a clear memory of the evening on which I entered the Cabaret Voltaire for the first time. I stepped into the premises, which Ball had rented from an old Dutch seaman, Jan Ephraim, and which he and Emmy had transformed into a combination artist’ club, exhibition hall, pub, and cabaret. Mynheer Ephraim, who looked sunburned at the time and subsequently died of jaundice, told me about his seafaring days that evening, but when I recited some Negro poems that I had made up myself, he motioned me to join him outside. ‘They sound very good,’ he said ‘but unfortunately they’re not Negro poems. I spent a good part of my life among Negroes, and the songs they sing are very different from the ones you just recited.’ He was one of those people who take things literally, and retain them verbatim. My Negro poems all ended with the refrain ‘Umba, umba’ which I roared and spouted over and over again into the audience. But when we sat down together on one of the wooden benches that lined the walls of the main room, I was impressed by the seaman’s well-meaning ways. I asked him about his experiences, and he narrated a long yarn, which I have since forgotten. I told Ball about our conversation. He knew my Negro poems from the Berlin ‘expressionist evening’, where I had caused a great sensation. ‘Perhaps’, he said, ‘it might be interesting to recite something authentic.’ So I asked the Dutchman for advice, and a few days later he came to me with a sheet of paper on which he had scribbled the following: Trabadya La Modjere/Magamore Magagere/Trabadja Bono. I read the lines through slowly while Ephraim sat there smiling, and I ended up liking them. I went to the cabaret (...) I recited my new ‘authentic’ Negro poems, and the audience thought they were wonderful. Naturally no force on earth could have gotten me to leave out the ‘Umba’ at the end of every verse, although my Dutchman shook his head disapprovingly. He wanted everything to be ‘authentic’, literal, factual, just as he had heard it in Africa and the South Seas.” RICHARD HUELSENBECK, *Memoirs of a dada drummer*, University of California Press, 1991, p. 9

¹⁸⁹ Cfr. FRANCIS NAUMANN, *op. cit.*, p. 51

¹⁹⁰ Cfr. AMANDA L. HOCKENSMITH, “Marcel Janco”, in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 534 e FRANCIS NAUMANN, *Marcel Janco se souvient de Dada*, L’échoppe, Paris, 2005

¹⁹¹ Opere della Collection Dada: 1916, Zurich: TRISTAN TZARA, *La première aventure céleste de Mr. Antipyrine*, con xilografie di Marcel Janco; RICHARD HUELSENBECK, *Phantastische Gebete*, con xilografie di Arp; RICHARD HUELSENBECK, *Schalaben Schalabai Schalamezomai*, con disegni di Arp, Collektion Dada. 1918, Zurich: TRISTAN TZARA, *Vingt-cinq poèmes*, con xilografie di Arp. 1920, Berlin: RICHARD HUELSENBECK, *Phantastische Gebete*, illustrato da George Grosz, Der

di nota per la reazione che suscitano negli altri componenti del gruppo sono a mio avviso le maschere.¹⁹² Sculture che, fatte di materiali poverissimi e recuperati come carta, cartone, corde e poco altro, nel loro poter essere calzate, innescano un processo, risvegliano un'energia che, in altri tempi e luoghi, l'uomo primitivo doveva conoscere. Ne parla Ball, ma non solo, nel suo diario il 24 maggio del 1916:

Janco ha preparato per la nuova soirée un certo numero di maschere più che ingegnose. Ricordano il teatro giapponese o quello greco antico, pur nella loro estrema modernità. Calcolate per un effetto a distanza, esse raggiungono un'efficacia inaudita nello spazio relativamente limitato del cabaret. Eravamo tutti là quando Janco giunse con le sue maschere e subito ognuno se ne mise una. Allora accadde qualcosa di straordinario. Non soltanto la maschera richiedeva subito un costume, essa suggeriva di gesticolare in modo tutto particolare e patetico che addirittura rasentava la follia. Senza averlo immaginato un attimo prima, ci muovevamo ora negli aspetti più bizzarri, drappeggiati e ornati con gli oggetti più strani, facendo a gara a chi aveva più fantasia. L'impulso motorico ci veniva comunicato dalle maschere con una stupefacente irresistibilità. D'un tratto avevamo capito il significato di una simile maschera per la mimica, per il teatro. Le maschere costringevano semplicemente chi le indossava ad agitarsi in una danza tragico-assurda. Ci mettemmo a osservare più attentamente quegli oggetti fatti di cartone ritagliato, dipinto e incollato e il loro carattere multiforme ci ispirò una serie di danze, per ciascuna delle quali io improvvisai un breve brano

Malik Verlag, Abteilung Dada; RICHARD HUELSENBECK, *Dada siegt! Eine Bilanz des Dadaismus*, Der Malik Verlag, Abteilung Dada; Paris: FRANCIS PICABIA, *Unique eunuque*, Au Sans Pareil. FRANCIS PICABIA, *Jésus Christ Rastaquouère*, illustrato da Ribemont-Dessaignes. Zurich: TRISTAN TZARA, *Cinéma calendrier du cœur abstrait. Maisons*, con xilografie di Arp. Roma: JULIUS EVOLA, *Arte Astratta*, casa editrice P. Maglioni & G. Strini, Collection Dada, Zurich. 1921, Paris: RIBEMONT-DESSAIGNES, *L'Empereur de Chine* e *Le Serin Muet*, Au Sans Pareil. BENJAMIN PERET, *Le Passager du transatlantique*. Roma: JULIUS EVOLA, *La parole obscure du paysage interieur*, Collection Dada, Zurich.

¹⁹² V. *infra*, app., imm. n. 34-35. In un quadro di Janco, raffigurante una serata del Cabaret Voltaire, la cui localizzazione è oggi sconosciuta, è riconoscibile appesa ai muri del Cabaret una sua maschera. V. *infra*, app., imm. n. 36. Gli altri personaggi, da lui identificati in un'intervista, sono: Ball al piano, Tzara con le braccia divaricate, Huelsenbeck alla sua destra. In secondo piano un personaggio di cui non ricorda il nome e poi Emmy Hennings che danza all'estrema destra. Cfr. FRANCIS NAUMANN, *op. cit.*, p. 44

musicale. Una danza la chiamammo “acchiappamosche”. A questa maschera si addicevano passi goffi e brancolanti e talune mosse feline e rapide e gesti ampi e lunghi, accompagnati da un musica stridula e nervosa. La seconda danza le denominammo “Incubo”. La figura danzante partendo da una posa rannicchiata avanza innalzandosi sempre più. La bocca della maschera è spalancata e il naso è largo e storto. Le braccia minacciosamente alzate della danzatrice sono allungate con particolari tubi. La terza danza fu battezzata “disperazione solenne”. Dalle braccia unite ad arco pendono mani ritagliate, dorate e lunghe. La figura si gira alcune volte a sinistra e a destra e poi, lentamente, su sé stessa, finché ricade fulminea su di sé per tornare poi lentamente ai primi movimenti. Ciò che delle maschere affascina tutti noi è il fatto che esse impersonano caratteri e passioni non più umani, bensì al di là dell’umana dimensione. L’orrore di questa nostra epoca e il substrato agghiacciante delle cose diventano più visibili.¹⁹³

Ne parla anche Mary Wigman,¹⁹⁴ danzatrice della scuola del coreografo ungherese Rudolf Laban¹⁹⁵ e compagna di corso di Sophie Taeuber-Arp.¹⁹⁶ Sophie

¹⁹³ HUGO BALL, *op. cit.*, pp.64-65

¹⁹⁴ “I realized that the figures had to wear masks—to give each of the three dancers a proportion outside the distinctively personal. A young sculptor came and worked on the masks—and since my experience taught me that such a dance could be formed only after seeing the masks, I waited for them before beginning to compose. They came-wonderful ... the mask of the old woman, which I wanted to wear myself. . . it frightened me. . . . It expressed something so remote and beyond life that I could visualize for it only motionless silence.... And then it happened. . . . Suddenly my entire body was tense, unbearably tense, my hand grasping my tightly closed coat; I was straightening, growing in a struggle within and without me, prancing, three steps wide into the dark empty room—a rhythm forced my arm upward—the theme was born.” Estratti dall’ultima conferenza tenuta da Mary Wigman alla Scuola di Zurigo nell’estate del 1949, ANNABELLE HENKIN MELZER, *op. cit.*, p. 98

¹⁹⁵ Nato in Ungheria, durante una visita a suo padre, ufficiale dell’esercito e governatore militare in Bosnia Erzegovina, Rudolf Laban de Varaljas, ha modo di osservare i dervisci danzare e rimane impressionato dall’incomprensibilità e apparente follia della loro danza, dietro o oltre la quale intuisce l’esistenza di un senso. A Parigi dal 1900 al 1907, caricaturista, pittore e danzatore dell’Opera di Parigi, si trasferisce nel 1908 a Monaco dove lavora ad un’opera d’arte totale dal titolo *Tanz-Ton-Wort* (Danza-Suono-Parola) e come direttore a festiva teatrali estivi. Dal 1912 al 1914 soggiorna ad Ascona, nel Ticino, nella colonia Monte Verità, luogo frequentato da artisti, rifugiati politici, intellettuali, teosofisti e antroposofisti e dove, con le sue danzatrici, intraprende una vita comunitaria, vegetariana e di ricerca nel campo della danza o meglio, di ricerca ed esplorazione dello spazio attraverso il movimento del corpo, rompendo totalmente con la tradizione del balletto classico. Nel 1913 arriva ad Ascona Mary Wigman, già allieva di Jacques Lacroze e mandata dal pittore Emil Nolde per studiare con Laban. Con lei, allieva preferita, Laban lavorerà intensamente alla ricerca di un sistema di notazione per la danza, poi noto con il nome Labanotation. Cfr. ANNABELLE HENKIN MELZER, “Laban, Wigman and Dada”, in *Dada and surrealist performance*, Johns Hopkins University Press, 1994, pp. 87-104

Taeuber danzatrice e insegnante di design tessile all'Università di Zurigo, è costretta ad esibirsi al Cabaret Voltaire sotto falso nome per evitare le ire del corpo accademico.

Definito da Annabelle Henkin Melzer¹⁹⁷ uno dei più interessanti sodalizi artistici nella storia della performance d'avanguardia, la felicità dell'incontro tra le danzatrici di Laban e i "peformer" dadaisti, i cui risvolti sentimentali non sono meno importanti,¹⁹⁸ trova piena espressione nelle danze astratte, negre o cubiste alla Galerie Dada.¹⁹⁹ Ball il 29 marzo scrive: "danze astratte: un colpo di gong è sufficiente a stimolare il corpo della danzatrice ad effettuare i movimenti più fantastici. La danza è diventata un fine essa stessa. Il sistema nervoso scarica tutte le vibrazioni del suono, e forse anche le emozioni nascoste del suonatore di gong, e le trasforma in un'immagine."²⁰⁰

Per Laban esiste un ritmo, che la danza esplora e che non è musicale e temporale, ma spaziale, tridimensionale e silenzioso. Questo ritmo o spazio senza suono, allora totalmente sconosciuto al pubblico e inconcepibile anche per molti coreografi, viene indagato dal danzatore attraverso il movimento del corpo. Movimento che Laban ha contribuito a liberare dalle convenzioni del balletto classico, dalle costrizioni delle punte, dei corpetti, dal dovere di essere armonioso, fluido e bello, dal dover narrare una storia ed accordarsi ad una musica già composta.

¹⁹⁶ Cfr. AMANDA L. HOCKENSMITH, "Sophie Taeuber-Arp", in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 924

¹⁹⁷ ANNABELLE HENKIN MELZER, *op. cit.*, p. 89

¹⁹⁸ "At the time, there was a *Laban* group in Zurich. Maestro Laban had revolutionary ideas, dance ideas. He would gather the most beautiful girls from near and far for his group. I really can't say whether I was drawn more to the beauty of the girls or the newness of the dancing. But since I've never particularly cared for, or understood much about, the dance, I tend to think that I was drawn more to the beauty of the girls. I must say that we behaved quite aggressively toward them. We ran after them, asking for dates (although we didn't have the money to take them anywhere) and making every effort to draw them into our erotic fantasies." RICHARD HUELSENBECK, *op. cit.*, p. 11 "Se l'Odeon era il nostro quartier generale terrestre, la scuola di danze di Laban era quello celeste. Là incontravamo le giovani danzatrici della nostra generazione: Mary Wigman, Maria Vanselow, Sophie Taeuber, Susanne Perrottet, Maja Kruscek, Käthe Wulff e altre. Soltanto in certe ore ci era concesso entrare in questo chiostro, al quale ci legavano passeggeri o durevoli legami più o meno teneri. Attraverso questi contatti molto personali, - non si deve dimenticare il contributo rivoluzionario di Laban alla coreografia -, l'intera scuola di danza di Laban si trovò infine coinvolta nel movimento Dada." HANS RICHTER, *op. cit.*, p. 84

¹⁹⁹ V. *infra*, app., imm. nn. 37-38. Il 29 marzo Sophie Taeuber esegue danze astratte, su poesie di Ball e maschere di Arp. Il 14 aprile 1917 cinque danzatrici di Laban danzano su coreografia di Ball. "Dressed as Negresses in long black caftans and face masks, the five moved symmetrically to a strongly emphasized rhythm with mimicry of a studied, deformed ugliness." ANNABELLE HENKIN MELZER, *op. cit.*, p. 100.

²⁰⁰ "Abstract dances: a gong beat is enough to stimulate the dancer's body to make the most fantastic movements. The dance has become an end in itself. The nervous system exhausts all the vibrations of the sound, and perhaps all the hidden emotion of the gong beater too, and turns them into an image." HUGO BALL, *op. cit.*, p. 102

Contemporaneamente, la sorella di Sophie Taeuber lavora come segretaria di Carl Gustav Jung, che nel bosco vicino Zurigo, all'Ospedale Psichiatrico del Burghölzi, conduce i suoi studi sulla schizofrenia. Nel bosco vicino Zurigo, è ambientata la storia del Re Deramo e della sua amata, nell'adattamento in chiave psicoanalitica di *Il re Cervo*²⁰¹ di Carlo Gozzi²⁰² di cui Sophie Taeuber realizza, nel 1918, scenografia e marionette, la prima traduzione plastica di termini e concetti psicanalitici in una vivace parodia della controversia tra Freud e Jung sulla natura della libido.

Non è questo il solo caso di incontro tra la psicanalisi e i dadaisti, né tra la teoria junghiana e l'arte Dada.

Non bisogna dimenticare che alcuni dadaisti, come Tzara, Arp e Herzfelde, hanno finto l'insanità mentale pur di essere riformati. Armato del referto medico che ne decreta la *dementia praecox*, Tzara si reca al tribunale medico di Berna, accompagnato da Fridrich Glauser, giovane poeta e scrittore viennese che ha preso parte ad alcune delle serate alla Galerie Dada. Questi, nel suo libro di memorie racconta l'episodio e riferendosi al referto rilasciatogli da uno psichiatra di Zurigo scrive: "come prova della follia il medico aveva citato alcune poesie del suo paziente, che dovevano dimostrare senza ombra di dubbio come ci si trovasse di fronte ad un caso estremo di istupidimento."²⁰³

Spinti anche dai numerosi articoli della stampa che li dipingono come folli²⁰⁴ alcuni allievi della scuola di Jung a Vienna, si recano al Cabaret Voltaire in cerca di un nuovo e interessante caso di studio. Ne nasce un'avvincente discussione di cui parla

²⁰¹ L'adattamento è di Werner Wolff e René Morax. Lo spettacolo, che inaugura l'11 settembre 1918 il Teatro di marionette svizzero, è voluto da Alfred Altherr, direttore della scuola di Arti Applicate, dove Sophie Taeuber insegna design tessile. V. *infra*, app., imm. nn. 39-40

²⁰² Drammaturgo italiano (Venezia, 1720 – 1806), autore di scritti satirici, noto per le *Fiabe teatrali*, che riprendono schemi e maschere della commedia dell'arte. Si oppone al realismo della rappresentazione della società veneziana di Goldoni e Chiari e costante è la polemica contro i principi illuministici.

²⁰³ Cfr. FRIEDRICH GLAUSER, *Dada, Ascona ed altri ricordi*, Sellerio editore, Palermo, 1991, pp. 30-31

²⁰⁴ Per un inventario dei più curiosi e dispregiativi tra gli appellativi che la stampa ha saputo utilizzare nei confronti di Dada cfr. il capitolo "Dada et son public", in MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, pp. 343-360. In esso Sanouillet parla anche dell'articolo di Henri-René Lenormand, pubblicato su *Comœdia*, il 23 marzo 1920, primo tentativo di interpretazione del dadaismo alla luce delle scoperte in campo psicanalitico e di applicazione delle teorie freudiane a Dada, di cui abbiamo un esempio anche nella stampa italiana, Cfr. ROBERTO CANTALUPO, "Dadà o la demenza precoce", *I libri del giorno*, giugno 1920, pp. 304-305. V. *infra*, app., articolo n. 1.

Janco.²⁰⁵ Contravvenendo all'abituale avversione per le spiegazioni, i dadaisti si impegnano ad illustrare le loro intenzioni e in via teorica sembra esserci tra i due gruppi un sostanziale accordo, fin quando i dadaisti mostrano le loro opere, che risultano ai giovani junghiani del tutto incomprensibili.

Di incontri fortuiti e fortunati, influenze reciproche, contaminazioni di generi, sperimenti ed esplorazioni nei campi oscuri del caso, dell'inconscio, della spontaneità, dell'istinto e dell'improvvisazione, con mezzi e materiali nuovi, quotidiani, elementari, non sarebbero pochi gli esempi non solo nella vita del Cabaret Voltaire e della Galleria Dada di Zurigo, ma anche negli altri luoghi, caffè, studi, locali, salotti e strade delle molte città in cui i dadaisti erano soliti trovarsi.

La tentazione sarebbe quella di osservarli, uno alla volta, tutti. Ma ognuno di essi potrebbe svilupparsi in modo autonomo e non finito. In questo paragrafo mi sono limitata a fornire indicazioni sommarie solo di alcune tra le molte direzioni che si possono seguire partendo da un medesimo centro e lasciando al lettore la possibilità di allontanarsene secondo il proprio interesse.

Ogni ramificazione della stella si sviluppa
indipendentemente, si prolunga ed assorbe il mondo
che le conviene.²⁰⁶

Nel prossimo tratterò di un caso specifico: il *Salon Dada* di Parigi.

²⁰⁵ “Même les journaux nous traitaient de fous. Je me souviens d’un soir où un groupe de jeunes venu de Vienne entra au Café Voltaire, des étudiants du Dr Jung, le célèbre psychiatre. Ils étaient venus voir si nous étions normaux ou bien fous. Nous avons eu une longue discussion avec eux, mais ils ont conclu que nous n’étions pas sains d’esprit. Au début nous avons essayé de discuter de nos intentions artistiques avec ces étudiants et, en théorie, ils acceptaient tout. Mais quand ils ont vu les œuvres d’art abstrait sur les murs, ils ne comprenaient plus rien. Nous avons usé de moyens extrêmes pour combattre nos opposants.” Cfr. FRANCIS NAUMANN, *op. cit.*, pp. 24-25

²⁰⁶ TRISTAN TZARA, “Nota sulla poesia”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, pp. 85-86

Capitolo 2

PARIGI, CAPRI E TARRENZ: SPUNTI PER UNA POLEMICA NELLA COSTELLAZIONE DADA

2.1) IL MOVIMENTO DADA ITALIANO AL SALON DADA DI PARIGI

Prima dell'ultima serata della stagione Dada a Roma e prima dell'imminente abbandono dell'arte da parte di Evola, i tre del movimento Dada italiano partecipano dal 6 al 30 giugno del 1921 – la data di chiusura subirà un'imprevista anticipazione al 18 giugno - al *Salon Dada* di Parigi, al Théâtre des Champs Elysées.

In una foto anonima²⁰⁷ è riconoscibile alle pareti del salone parigino un disegno di Evola ed una sua poesia è pubblicata in catalogo.²⁰⁸ Il catalogo non è meno interessante dell'esposizione. Alter-ego bidimensionale, intrattiene con essa un rapporto privilegiato. Copertina litografata disegnata da Tzara, nel gioco di fonts diversi e disallineati, dialoga con un interno di più formale impaginazione, come gli oggetti Dada con l'arredamento della Galleria. Anch'esso opera, in edizione limitata e opera totale, che mischia e confonde i generi: pittori che si mettono a fare i poeti e si divertono con i titoli delle loro opere, poeti che si improvvisano pittori ed espongono il ritratto di loro stessi, opere collettive, opere anonime, spazi bianchi nel catalogo...e nella sala. Catalogo anch'esso allestimento, campo di forze che si genera dall'incontro e scontro di parole e immagini come gli slogan Dada appesi ai muri tra i quadri.

Il programma del *Salon Dada*, grande esposizione collettiva e internazionale,²⁰⁹ la prima, di questo genere tra le manifestazioni Dada a Parigi, prevede anche tre manifestazioni, il 10, il 18 e il 30 giugno.

²⁰⁷ V. *infra*, app., imm. n. 41.

²⁰⁸ Dal catalogo risulta che Evola abbia esposto quattro opere, senza titolo e indicate con un semplice numero, Fiozzi tre ceralacche e Cantarelli due pastelli di ispirati alle poesie di Tzara.

²⁰⁹ Dal catalogo (vi figura anche Duchamp, che poi non espone): ARP, 1.Hypoglosse 2.Portrait de Tristan Tzara en grandeur naturelle 3.Disegno 4.Disegno 5.Disegno; LOUIS ARAGON, 6.Portrait de Mr Aa 7.Le voyageur 8.La lèpre de maisons 9.La bien-aimée 10.L'île heureuse 11.Les Pays Bas 12.20 ans d'expérience 13.Mise en accusations de Ch. Baudelaire 14.Dada-Fée 15.Portrait de Théodore Fraenkel 16.Jeun homme 17.Portrait de Jacques Rigaut 18.Portrait de Jacques Vaché 19.La petit Vinci du Mistère 19 bis. La lueur; BAARGELD, 20.Autoportrait 21.Les rois; GINO CANTARELLI, 22.Pastello d'après poemi di Tristan Tzara 23. Pastello d'après poemi di Tristan Tzara; SERGE CHARCHOUNE, 24.L'arbre de la vie et de la liberté 25.Chanson harmonieuse 26.Pêcheur dans le fleuve électrique 27.Danger mortel; MARCEL DUCHAMP, 28. 29. 30. 31 ; PAUL ELUARD, 32.Le plus anciens espoirs 33.Théâtre de malheur; MAX ERNST, 34.La Bicyclette graminée garnie de grelots 35.Paysage en ferraille erreur de ceux qui préfèrent la navigations sur l'herbe à un buste de femme; J. EVOLA, 36.Quadro n. 69 37.Quadro n.70 38.Quadro n.71 39.Quadro n.72; ALDO FIOZZI, 40.Ceralacca1 41.Ceralacca2 42.Ceralacca3; THEODORE FRAENKEL, 43.L'Arétin moderne 44. L'envers d'un sainte 45.Crise du palmier 46.Procédé à fil 47.Echec incroyable; FRANTON ET

Capitolo 2

PARIGI, CAPRI E TARRENZ: SPUNTI PER UNA POLEMICA NELLA COSTELLAZIONE DADA

Può qui essere utile dare qualche informazione sullo svolgimento della prima serata, che presenta i tratti distintivi di altre manifestazioni parigine, sul cui esempio Evola deve aver tracciato il programma della sua stagione Dada.

Il giorno stesso della prima manifestazione appare sui quotidiani un annuncio:²¹⁰ “Ci sono persone che sorseggiano il caffè con il giornale, altri che fumano la pipa suonando l’acordeon, altri infine che preferiscono visitare il *Salon Dada*.” Seguono, informazioni pratiche sull’orario e il luogo, qualche indiscrezione sul programma e tra le “attrazioni semplicemente sbalorditive” della serata viene annunciata la visita del Presidente della Repubblica di Liberia. Per concludere, si ricorda che “come tutti sanno l’orchestra sarà condotta da M. Jolibois, riparatore di porcellane del VI arrondissement.”

Abbiamo già visto come la strumentalizzazione della stampa sia un mezzo caro e una tecnica affinata dai dadaisti: è generalmente Tzara che si occupa delle relazioni con i giornalisti e invia comunicati, scarsamente attendibili, che vengono però puntualmente pubblicati, da ignari redattori. Inventando storie al limite del paradosso, sfrutta la sete di notizie sensazionali e confezionando messaggi ambigui, che possono facilmente essere fraintesi, raggiunge lo scopo di convogliare un pubblico molteplice, numeroso e pagante per uno spettacolo diverso da quello cui si aspetta di assistere.

Per la manifestazione del 10 giugno vengono annunciati un ospite illustre, rappresentante del mondo istituzionale, il Presidente della Liberia, garante, con la sua

BREKEL, 48.L'étrange suicide de M. Siber; W. MEHRING, 49.La chanson; BENJAMIN PERET, 50. Le ciel a son image 51.Une belle morte 52.Ma vie en deux couleurs; MAN RAY, 53.La Femme 54. L'Homme; GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES, 55.L'arbre à violon 56.Pile ou face 57.Si 58. Bonsoir 59.Le noces de Cana 60.Penser; GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES ET TRISTAN TZARA, 61.L'ex-assassin à tête d'épingle; JACQUES RIGAUT, 62.Quoi 63.Qui 64.Quand; PHILIPPE SOUPAULT, 65. Portrait d'un inconnu 66.Statistique 67.Portrait de Ph. Soupault 68.Le marchand de marrons 69.Portrait de Mlle Clara Tambour 70.Les jardin de mon chapeau 71.Symphathie oxygénée 72. Bonjour, monsieur 73.Cité du Retiro; JOSEPH STELLA, 74.Coney Island (*pastel*); TRISTAN TZARA, 75.Mon 76.Cher 77.Ami; JACQUES VACHÉ, 78.Mon Frère le curé, ma sœur la douce putain 79. Bataille de la Somme et du reste; GALA ET PAUL ELUARD, 80.Portrait de P.E.; UN AMI DE St-BRICE, 81.Perte d'allure. V. *infra*, app., imm. nn. 12-13.

²¹⁰ “Il y a des gens qui sucent leur café avec du papier, d'autres qui fument le pipe en jouant de l'accordéon, d'autres enfin qui préfèrent visiter le *Salon Dada*. Ces derniers, les plus nombreux, se rencontrent aujourd'hui 10 juin à 9 heures du soir dans la salle de la galerie Montaigne pour assister au spectacle que donnent, ce jour-là, les dadaïstes. On nous annonce une pièce de théâtre (*Le Coeur à gaz*), un numéro de danse (*La Volaille miraculeuse*), des mélodies, la visite du Président de la République de Liberia et d'autres attractions simplement ahurissantes. Comme chacun sait, l'orchestre sera conduit par M. Jolibois, réparateur de porcelaine de VI arrondissement.” MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, p. 245

presenza, della profonda serietà e ufficialità della manifestazione e Jolibois, comune riparatore di porcellane, qui nell'insolita e rinomata veste di direttore d'orchestra. Il Presidente è in realtà Philippe Soupaut, che mette in scena, con il suo sketch *La boîte d'allumettes*,²¹¹ una parodia del tono ufficiale e del cerimoniale cui si assiste ad alcune inaugurazioni di mostre e il direttore d'orchestra è M. Jolibois, riparatore di porcellane di professione e cantante di arie per vocazione, molto noto ai frequentatori – tra cui Soupaut che lo scrittura per la serata - del mercato di place Maubert, nel VI arrondissement.

Veniamo ora alla scena,²¹² organizzata su due piani: uno specchio e un pianoforte parzialmente nascosto da un telo in quello inferiore, una scala da muratore attraverso la quale si accede al piano superiore, fiancheggiata da un manichino in impeccabile abito da cerimonia. È questo uno degli aspetti ricorrenti negli spettacoli: una scenografia estraniante, che nasce dall'accostamento di oggetti eteroclitici, oggetti d'uso estrapolati dal loro contesto originario o dalla loro funzione, che diventano spesso parte integrante delle rappresentazioni teatrali o si mischiano e confondono tra le opere che vengono esposte. È uno dei primi tentativi di infrangere le convenzioni della rappresentazione teatrale: la scenografia non crea un'unità di luogo, non aiuta né integra visivamente la comprensione del testo, ma al contrario accoglie lo spettatore in un ambiente misterioso, ostile e difficilmente decifrabile.

A volte gli spettacoli sono organizzati in luoghi normalmente votati a manifestazioni di rilievo: ai classici del teatro o alla grande musica classica. È un modo di burlarsi dell'ossequiosità con cui il pubblico generalmente si rapporta a questi eventi, di provare che l'espressione dei bisogni più infimi – come tirare un pomodoro sul palco – può essere più necessaria e appagante che la fruizione passiva di ciò che la società legittima come capolavoro artistico.

E infine veniamo al programma, che alterna esecuzioni musicali, brevi rappresentazioni teatrali ed un numero di danza, programma non insolito per una manifestazione artistica. Ma consideriamo i singoli "numeri": apre la serata E. Bagaud, che accompagnata al piano da melodie popolari, interpreta *La canzone del*

²¹¹ Cfr. pp. 38-39

²¹² V. *infra*, app. imm. n. 42

catalogo dell'esposizione, seguono Jolibois, il Presidente della Liberia e Louis Aragon che esegue dal balcone *A l'évangile*, satira non compresa dal pubblico a giudicare dall'insistenza con cui invoca Jolibois. Tocca poi a Valentin Parnak, danzatore che abbiamo già visto a Roma, tra i partecipanti della stagione Dada, lì con *Macchina di ghisia ubriaca e innamorata*, qui, vestito con un'ampia camicia, scarpe da tennis sulle spalle a mo' d'ali e un enorme piede di metallo all'avambraccio, di quelli che fanno mostra di sé nelle vetrine dei pedicure, si esibisce in *La volaille miraculeuse*. È la volta di Ribemont-Dessaignes, che interpreta *Le Livre des rois*, un lungo poema escatologico più volte interrotto dal pubblico, della cui rappresentazione poco riuscita lo stesso nega l'esistenza. *Par le cou des brise* di Éluard, assente, viene interpretata da Benjamin Péret, del suo *Vol organisé* non si hanno tracce e dopo *Diableret* che scatena l'ira del pubblico frenata solo dall'intervento di Jolibois, tocca infine a Tzara con *Le Cœur à gaz*, interpretato da Soupault, Ribemont-Dessaignes, Fraenkel, Aragon, Péret e Tzara nelle parti di: occhio, bocca, orecchio, naso, sopracciglio e collo.

(...) si tratta dell'unica e della più grande truffa del secolo in tre atti, e non potrà dar gioia se non agli imbecilli industrializzati che credono all'esistenza dei geni. Gli interpreti sono pregati di accordare a questa commedia l'attenzione dovuta a un capolavoro della forza di Macbeth e di Chantecler, ma di trattare l'autore, che non è affatto un genio, con pochissimo rispetto e di constatare inoltre la mancanza di serietà del testo, che non porta nessuna novità a proposito della tecnica teatrale.²¹³

Questa la presentazione è di Tzara, nel suo abituale pessimo francese, mentre il pubblico, lentamente e rumorosamente, abbandona la sala. Nella sala, ma al di sopra degli spettatori, uno dei personaggi commenta lo spettacolo, interpreta e amplifica o apostrofa e deride gli umori del pubblico. Termina la serata il solito Jolibois, mattatore della serata, che intona la *Marsigliese*.

Solo la prima delle tre serate previste viene realizzata. Il 17 giugno *Paris-Midi* annuncia:

²¹³ GIAN RENZO MORTEO E IPPOLITO SIMONIS (a cura di), *op. cit.*, p. 112

“(…) il 18 giugno, alle 3 e 30, conferenza nel corso della quale daranno spiegazioni su quelle che chiamano le loro elucubrazioni. Gli spettatori abituali delle manifestazioni dadaiste si ritroveranno domenica prossima con la speranza di conoscere la parola finale di questa storia, che ha fatto tanto rumore nel mondo intero.”²¹⁴

Ma il 18, di fronte alla folla in attesa, i cancelli del teatro, per ordine del suo direttore Jacques Hébertot, rimangono chiusi. Nelle sue intenzioni il teatro avrebbe dovuto infatti ospitare contemporaneamente al *Salon Dada* un concerto per intonarumori del futurista italiano Luigi Russolo²¹⁵ il 17 giugno e la rappresentazione di *Mariés de la Tour Eiffel* di Jean Cocteau il 18, come espressioni diverse di un'unica avanguardia. Forse Hébertot aveva dimenticato il sabotaggio ordito dai dadaisti ai danni di Marinetti e della sua conferenza sul “Tattilismo” il 15 gennaio del 1921 al Théâtre de l'Œuvre?

In quella occasione spinti dalle confessioni di Marinetti alla stampa francese in cui rintracciava nelle sembianze dadaiste tratti e somiglianze di chiara matrice futurista, i dadaisti avevano lanciato il volantino “Dada soulève tout”²¹⁶ – firmato per altro anche da Cantarelli ed Evola – in cui prendevano le distanze non solo dal futurismo, ma da qualsiasi altra scuola o corrente artistica.

Durante il concerto di Russolo ripropongono gli stessi disordini, in uno schema già collaudato, benché l'esplorazione del rumore e la sua intromissione nelle serate - anche se secondo modi diversi da quelli principalmente imitativi proposti da Russolo -

²¹⁴ “Le 18 juin, à 3 h 30, conférence au cours de laquelle ils [les dada] donneront des explications sur ce qu'on appelle leurs élucubrations. Les habitués des manifestations dadaïstes, se retrouveront samedi prochain avec l'espoir de connaître le fin mot de toute cette histoire, qui a fait tant de bruit dans le monde entier.” MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, p. 247

²¹⁵ Nel 1913 Luigi Russolo firma il manifesto futurista “L'arte dei rumori” e costruisce, con la collaborazione di Ugo Piatti, il primo intonarumori, che riproduce il rumore del motore a scoppio. Il 2 giugno 1913 debutta al teatro Storch di Modena. Il primo concerto di un'orchestra fatta interamente da intonarumori - ululatori, rombatori, crepitatori, stropicciatori, gorgogliatori, scoppiatori, ronzatori e sibilatori - si svolge al Dal Verme di Milano il 21 aprile dell'anno successivo. Russolo, dirige l'orchestra nell'esecuzione di *Il Risveglio di una città*, *Si pranza sulla terrazza dell'Hotel* e *Convegno d'automobili ed aeroplani*, pagine o “spirali di rumori” da lui appositamente scritte. In giugno l'esecuzione al Coliseum di Londra, dopo le prime contestazioni, viene ripetuta per 11 sere. Nel 1915, nella casa di Marinetti a Milano, Stravinskij, Diaghilev e Massine assistono ad una esecuzione. Nel 1921 a Parigi il fratello di Russolo presenta al Théâtre des Champs Elysées tre concerti il 17, 27 e 28 giugno per orchestra e intonarumori preceduti da una conferenza illustrativa di Marinetti.

²¹⁶ V. *infra*, app., imm. n. 16. Trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, pp. 293-294.

siano state anche da loro più volte sperimentate. Per questo motivo Hébertot è costretto a chiudere anticipatamente l'esposizione parigina e i dadaisti, che a questo punto non hanno molto da perdere, non si lasciano sfuggire l'occasione di disturbare anche la rappresentazione di Cocteau.

I due episodi, innescati dalla presenza futurista a Parigi, sono una sorta di prova generale per un progetto di portata più vasta, voluto fortemente da Breton l'anno seguente, intorno al quale si consumeranno scissioni e rotture difficilmente sanabili.

2.1.1) DADA MODERNO O ANTIMODERNO?

Nel gennaio del 1922 Breton propone di organizzare un *Congresso internazionale per la determinazione delle direttive e per la difesa dello spirito moderno*. Pensa che Dada si debba inserire in una corrente più vasta, che debba superare il settarismo cui si va richiudendo e smettere di ripetere gli stessi gesti ormai privi della loro forza originaria. Pensa che cubismo, futurismo e dadaismo non siano tre movimenti distinti ma partecipino di una corrente più vasta di cui non si conosce ancora l'autentica portata. Pensa che questa corrente debba riconoscersi, confrontarsi, definire il rapporto tra le forze esistenti e stabilire la sua direzione. I dadaisti secondo Sanouillet - cui rimando per informazioni più dettagliate del Congresso ²¹⁷ - “per apatia o per spirito di gruppo”²¹⁸ inizialmente decidono di partecipare. Si forma un comitato organizzativo - Amédée Ozenfant, Jean Paulhan, Robert Delaunay, Fernand Léger, Georges Auric, Roger Vitrac e Breton – e tra gli aderenti spunta anche il nome di Marinetti. A Tzara, dubbioso della sua partecipazione, Breton propone di far parte del comitato, ma al suo rifiuto, temendo un altro tentativo di sabotaggio, fa pubblicare un comunicato, a nome del comitato, in cui si mette in guardia l'opinione pubblica contro le azioni di un personaggio conosciuto come il promotore di un “movimento venuto da Zurigo.”²¹⁹ Scoppia un vero e proprio caso Tzara, sorpreso di essere considerato dal

²¹⁷ MICHEL SANOUILLET, “Le Congrès de Paris”, in *op. cit.*, pp. 280-304

²¹⁸ MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, p. 283

²¹⁹ Pubblicato in *Comoedia*, il 7 febbraio 1922. “Dès maintenant les soussignés, membres du comité organisateur, tiennent à mettre l'opinion en garde contre les agissements d'un personnage connu pour le promoteur d'un ‘mouvement’ venu de Zurich, qu'il n'est pas utile de désigner autrement et qui ne répond plus aujourd'hui à aucune réalité. Le comité profite de cette occasion pour garantir de nouveau à chacun, contrairement à certaines insinuations malveillantes, toute liberté d'action au sein du congrès.

comitato un “impostore avido di réclame”²²⁰ e malgrado questo ammesso a farne parte. Molti dadaisti, e non solo, danno appuntamento a Breton alla Closerie des Lilas dove lo accusano pubblicamente di nazionalismo e xenofobia e ritirano la loro partecipazione al congresso. Seguono altre defezioni e il progetto naufraga. Tzara, che ha più volte sottolineato il carattere antimoderno e contro il futuro di Dada, che sempre ha evitato di collocarlo nel susseguirsi di correnti artistiche, fosse anche in posizione d'avanguardia, ne è, questa volta involontariamente, l'artefice. A Roger Vitrac, che gli chiede cosa pensa del modernismo, risponderà:

Se vuol parlare di quella spinta intellettuale che è sempre esistita e che Apollinaire chiamava l'*Esprit nouveau*, il modernismo non mi interessa per niente. E trovo che hanno avuto torto a dire che il Dadaismo, il Cubismo, il Futurismo riposavano su un medesimo fondo comune. Queste due ultime tendenze erano basate soprattutto sul principio del perfezionamento tecnico o intellettuale, mentre il Dadaismo non ha mai riposato su una teoria e non è stato altro che una protesta.²²¹

Quella tra Breton e Tzara è una polemica che trova brillante sfogo tra le pagine di *Comoedia*, nei due articoli “Dopo Dada”²²² di Breton e “I retroscena di Dada”²²³ di Tzara e che ha a che vedere con la fine di Dada e con la sua natura, con la possibilità imperitura di trasformarsi o con la sua morte necessariamente violenta.

È questo un problema che si erano già posti Picabia, che abbandona Dada nel maggio del 1921²²⁴ ed Evola, che abbandona, come vedremo nel prossimo paragrafo, non proprio il dadaismo, ma l'espressione artistica nel luglio del 1921. Seguendo

Toutes les tendances aussi bien le plus extrêmes, y compris celles que prétend représenter la personne que nous visons, y seront prises également en considération. Ce qu'on ne permettra pas, c'est seulement que le sort de l'entreprise dépende des calculs d'un imposteur avide de réclame.” MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, p. 289

²²⁰ *Comoedia*, 8 febbraio 1922. “Il y a quelques jours, je n'étais pas encore un imposteur avide de réclame, puisque j'étais digne de siéger dans se noble conclave.” MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, p. 289

²²¹ ROGER VITRAC, “Tristan Tzara coltiva i propri vizi. Intervista a Tzara”, *Merz*, n. 4, luglio 1923, Trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, pp. 526-527

²²² ANDRÉ BRETON, “Dopo Dada”, *Comoedia* 2 marzo 1922. Trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 394

²²³ TRISTAN TZARA, “I retroscena di Dada”, *Comoedia* 7 marzo 1922. Trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, pp. 456-457

²²⁴ Cfr. pp. 70-71

l'invito di Picabia "bisogna essere nomadi, traversare le idee come si traversano paesi e città"²²⁵ Breton scrive:

Lasciate tutto. Lasciate Dada. Lasciate vostra moglie, lasciate la vostra amante. Lasciate le vostre speranze e i vostri timori. Seminate i vostri bambini all'angolo d'un bosco. Lasciate la preda per l'ombra. Lasciate se occorre una vita agiata, ciò che vi si dà per una posizione d'avvenire. Mettetevi in viaggio sulle strade.²²⁶

Seguito da altri dadaisti, è per lui un viaggio che porterà al surrealismo. Evola, vedrà in questo passaggio un momento regressivo, un'abdicazione rispetto alle potenzialità implicite nel dadaismo.²²⁷ Nell'autunno del 1922 Tzara intraprende invece un viaggio di più corto raggio e durante un giro di conferenze in alcune città tedesche tra cui Weimar, Jena e Hannover, riflettendo sulle ultime defezioni, scrive:

Un'altra caratteristica di Dadà è l'incessante separazione dai nostri amici. Non si fa che dividersi e presentare le proprie dimissioni. Il primo a dare le sue dimissioni dal Movimento Dadà *sono stato io*. Lo san tutti che Dada non è niente. Io mi sono dissociato da Dadà e da me stesso non appena ho capito l'effettiva portata del *niente*. Il fatto che io continui a fare qualcosa significa che questo mi diverte, o piuttosto che ho un bisogno di attività che esplico e spendo in tutti i modi."²²⁸

²²⁵ FRANCIS PICABIA, "Il signor Picabia si separa dai dada", *Comoedia*, 11 maggio 1921, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.* p. 337

²²⁶ ANDRÉ BRETON, "Lasciate tutto", *Littérature*, II serie, aprile 1922, Trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 395

²²⁷ "In realtà il movimento a cui mi ero associato, tenendo Tristan Tzara in alta stima, doveva realizzare ben poco di ciò che io in esso avevo visto. Se rappresentò di certo il limite estremo e insuperato di tutte le correnti d'avanguardia, tuttavia esso non si autoconsumò nell'esperienza di una effettiva 'rottura di livello' di là da ogni arte e di ogni consimile espressione. Al dadaismo fece seguito il surrealismo, il cui carattere, dal mio punto di vista, era regressivo, perché esso per un lato coltivò una specie di automatismo psichico gravitando verso gli strati subconsci e inconsci dell'essere, tanto da solidarizzare con la stessa psicanalisi, e dall'altro lato si ridusse a trasmettere sensazioni confuse di un 'dietro' inquietante e inafferrabile della realtà (specie nella cosiddetta 'pittura metafisica') senza nessuna vera apertura verso l'alto." JULIUS EVOLA, *Il cammino del cinabro*, Vanni Scheiwiller, Milano, 1963, p. 26

²²⁸ TRISTAN TZARA, "Conferenza su Dadà", trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 109

Malgrado in questo testo estremamente importante Tzara affermi di non voler dare alcuna spiegazione su Dada, benché ricordi che di tutto ciò che dice potrebbe essere vero anche il contrario e per quanto precisi che si tratta solo del suo punto di vista e che potrebbe facilmente non essere approvato dagli altri dadaisti, si lascia andare in realtà a considerazioni di carattere generale piuttosto precise e interessanti sul carattere moderno o meno di Dada:

Vi sbagliate se credete che Dadà sia una scuola moderna, o anche una reazione contro le scuole attuali. Parecchie mie affermazioni vi sono sembrate vecchie o naturali, questa è la prova migliore che siete dadaisti senza saperlo, e forse da ancor prima che nascesse Dadà.²²⁹

Concludo con una citazione che non mancherà di aprire nuovi interrogativi:

“Dada non è affatto moderno, è piuttosto il ritorno a una religione dell’indifferenza di tipo quasi-buddhista.”²³⁰

Torniamo ora, prima della fine di Dada, in Italia, per vedere cosa ne è di Evola.

²²⁹ *Ivi*, p. 113

²³⁰ *Ivi*, p. 110

2.2) LA STAGIONE DADA A CAPRI. EVOLA TRA PROGETTI FALLIMENTARI E L'ABBANDONO DELL'ARTE

La possibilità, appena intravista da Evola, di dar vita ad un movimento dadaista in Italia dal carattere internazionale rimane disattesa. Vana è anche l'organizzazione di una grande stagione Dada estiva a Capri, isola non nuova ai fermenti artistici e d'avanguardia, anche futuristi.²³¹ La stagione a Capri e Anacapri viene data per "imminente" nel "Calendario", scritto come abbiamo visto, tra il 18 maggio e il 15 giugno 1921.²³² Il sottotitolo annuncia quelli che ne sarebbero stati i momenti salienti: "Esposizioni, Concerti, Inalazioni, Declamazioni, Bagni e balli Dada, Manifesti." Niente di nuovo quindi e soprattutto niente di preciso, per un progetto che, come si può dedurre da una lettera del 2 luglio inviata a Tzara, non ha assunto ancora alcuna consistenza.

Parlate di partire presto per l'estero. Come sarei contento se potessi rivedervi! Pensate, ad esempio a Capri, che è un delizioso centro cosmopolita, ancora conveniente dal punto di vista pratico: potremo organizzarvi una stagione dada, come diverse persone mi hanno proposto: e nel contempo, è anche una libertà nei confronti di noi stessi. Da lì in seguito è possibile andare in Africa, America, Romania: dove volete. Pensateci. Vi ripeto sarò oltremodo felice di poter trascorrere qualcuno di questi ultimi giorni della mia vita in vostra compagnia.²³³

È incerto se quel "rivedervi" sia un errore di trascrizione: sappiamo che Tzara, lungo la strada da Parigi a Bucarest, era stato in Italia, a Milano e a Venezia, nel luglio

²³¹ LEA VERGINE (a cura di), *Capri 1905-1940. Frammenti postumi*, Feltrinelli, Milano, 1983. Fallito anche il tentativo di Marinetti di fare dell'isola un'isola futurista e di far sorgere un teatro nella Grotta Verde. Carlo Ludovico Bragaglia, abituale frequentatore dell'Isola negli anni Venti, quando Capri era meta di artisti e intellettuali provenienti da ogni parte del mondo, ne parla a Daniela Sanzone in "Marinetti e i futuristi a Capri" uno dei racconti che compongono il volume a cura di ELISABETTA TRAINI, *Bragaglia racconta Bragaglia. Carosello di divagazioni, saggi e ricordi*, All'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, Milano, 1997, pp. 61-63. Racconta di una serata futurista, organizzata da Marinetti nel salone dell'albergo Quisisana, con declamazione di poesie futuriste e l'esibizione di una danzatrice russa nel "ballo delle tre grotte", con messinscena e costumi di Prampolini: "Le risate echeggiarono nell'isola a sottolineare il fallito tentativo di Marinetti di invaderla."

²³² V. *supra*, p. 17

²³³ V. *infra*, app., lettera n. 14, Roma, 2-7-21, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *op. cit.*, p. 41

dell'anno precedente. Che qui avea incontrato Cantarelli e Fiozzi e con loro si era accordato per lanciare a Mantova la rivista dadaista *Bleu*. Un dispaccio pervenuto alle tre di notte da Milano e pubblicato su 391 del mese di luglio²³⁴ descriveva Cantarelli, Fillozzi (sic) e Tzara improvvisare una manifestazione Dada per le vie di Milano, in compagnia di Tina, Dora e Capinera. Evola non aveva partecipato all'incontro, a causa del mancato permesso accordatogli dallo Stato Maggiore della Marina, presso cui era ancora Ufficiale.²³⁵ Una scusa - secondo Elisabetta Valento²³⁶ - per rimanere a Roma, in attesa di Herwarth Walden, gallerista berlinese di *Der Sturm*²³⁷ e discutere con lui di un'esposizione che si terrà nel gennaio del 1921.²³⁸ Di ritorno a Parigi, passando per Atene e Costantinopoli, Tzara in ottobre, era di nuovo in Italia, a Napoli, Roma e Firenze, ma anche anche questa volta non aveva incontrato Evola.²³⁹

L'estate successiva Evola propone a Tzara di passare l'estate a Capri, di organizzare una stagione Dada e da lì partire per l'Africa, l'America o la Romania, o tutt'al più si augura di passare con lui i pochi giorni che gli restano ancora da vivere,

²³⁴ 391 n. 13, luglio 1920, Parigi. In formato digitale <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/391/13/pages/3>. V. *infra*, app., imm. n. 44

²³⁵ "Caro signor Tzara è con immenso dispiacere che non mi è stato possibile venire al vostro incontro di Milano: ciò è dovuto al fatto che sono ancora ufficiale e l'Ufficio dello Stato Maggiore della Marina in cui mi trovo, a causa della situazione attuale, non mi ha dato il permesso. Non potete immaginare come mi dispiaccia, in quanto avrei avuto molto piacere di conoscervi e di parlarvi. Ma sarà per la prossima occasione, non è vero?" V. *infra*, app., lettera n. 15, Roma, 21-7-20, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *op. cit.*, p. 26

²³⁶ *Ibidem* (nota n. 1)

²³⁷ Galleria, rivista e casa editrice. Nella ricca collezione permanente di Walden, che comprendeva artisti d'avanguardia espressionisti, suprematisti, costruttivisti, cubisti, erano entrati a far parte anche i futuristi, che nel 1912 esposero alla Galleria, con quadri di Carrà, Boccioni, Russolo e Severini. Nell'omonima rivista d'arte, Walden pubblicò nello stesso anno il "Manifesto del Futurismo", "Uccidiamo il chiaro di luna" e il "Manifesto tecnico della letteratura futurista" e una selezione di poesie di Marinetti *Futuristische Dichtung* uscì presso Mayer. Se Herwarth Walden era stato quindi il principale artefice della diffusione e affermazione del futurismo in Germania, un suo collaboratore, il futurista di origine siciliana Ruggero Vasari, trasferitosi a Berlino e fondatore nel 1922 della rivista *Der Futurismus* e dello spazio espositivo *La centrale futurista*, è probabilmente stato il tramite tra Evola e Walden, tra Evola e il dadaismo berlinese. Trasferitosi a Parigi prima che a Berlino, Vasari era entrato in contatto con Tzara e gli altri dadaisti, delle cui gesta scriveva puntuali "Cronache parigine" sulle pagine de *L'Impero* di cui era corrispondente ("Il putiferio per il cuore a gas", *L'Impero*, 17 gennaio 1924; "Mouchoir de nuages perde il Nuovo Mondo ma guadagna le Serate di Parigi", *L'Impero*, 8 giugno 1924). Cfr. FERNANDO MARAMAI, *Ruggero Vasari. Una vocazione futurista nell'Europa delle Avanguardie Storiche*, Betti Editrice, Siena, 2005

²³⁸ Julius Evola, Albert Gleizes, Jacques Villon, Louis Marcoussis, Sonia Delaunay, Tour-Donas, Galerie Der Sturm, Berlino, gennaio 1921

²³⁹ "Mi dispiace molto di essermi lasciato sfuggire la vostra gentile compagnia a Roma: avrei voluto dirvi molte cose di cui adesso di tanto in tanto, mi ricordo e delle quali avrei grande piacere ed interesse a discutere con voi." V. *infra*, app., lettera n. 16, Roma, 6-11-20, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *op. cit.*, p. 28. In una lettera datata 1-5-1921, Evola si riferisce però ad una discussione circa una mostra a Parigi, discussione avvenuta con Tzara a Roma. È quindi probabile che i due si siano incontrati. V. *infra*, app., lettera n. 7, Roma, 6-11-20, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *op. cit.*, p. 38.

prima di un suicidio più volte annunciato. Nella lettera scritta a Tzara si possono forse scovare le ragioni di questo proposito, che si tradurrà anche nell'abbandono dell'arte e nel naufragare dei progetti dadaisti. Evola descrive uno stato d'animo "terribilmente dada", di "spossatezza interiore", "atonia" e "stupore immobile" che gli impedisce, da alcune settimane – quelle cruciali per il buon esito della nostra stagione – di compiere qualsiasi attività:

Molte persone si interessano ormai a Dada, e se la stagione non fosse finita, saremo stati senza dubbio la moda della Roma intellettuale. Mi dispiace perciò la mia indolenza e la mia stanchezza, che m'impediscono di fare tutta la propaganda che avrei la possibilità di sfruttare: ad esempio, visitare altre città, e dare degli articoli ai giornalisti che me ne chiedono per le corrispondenze in Italia e all'estero. Anche un numero unico che stava per uscire per le mie serate, è stato aggiornato. Di nuovo non ho più notizie del gruppo dada di Mantova.²⁴⁰

Evola ricade così nella sua solitudine, alle prese con un fluire del tempo di cui ha orrore e di cui non sa che fare. Per ingannarlo scrive di aver fatto un'altra manifestazione "riuscita molto bene", probabilmente l'ultima cui si accennava nel "Calendario" ma ammette di non lavorare più e descrive la sua condizione come conseguenza inevitabile e necessaria di un percorso ormai intrapreso da tempo e irreversibile. Se la negazione e il distacco intellettuale dall'apparenza fenomenica e dalla realtà quotidiana, la pratica della distruzione e la percezione del precipitare delle cose, hanno convissuto per un periodo della sua vita con quello che Evola chiama "compromesso d'ordine estetico", sembra che ora questo compromesso non sia più possibile. Così Evola descrive il suo stato:

Un tale stato d'animo, anche se con altra intensità, esisteva già in me: come in *spettacolo*: vale a dire, che c'era qualcuno al di fuori che guardava, e prendeva appunti sullo strano avvenimento: da cui la mia arte e la mia filosofia Dada.²⁴¹

²⁴⁰ V. *infra*, app., lettera n. 14, Roma, 2-7-21, ELISABETTA VALENTI (a cura di), *op. cit.*, pp. 40-41

²⁴¹ *Ibidem*

Da “categoria intellettuale”²⁴² a “categoria vitale”:²⁴³ “non c’è più nessuno nel teatro”²⁴⁴ ed ogni espressione è vana.

Evola trascorre effettivamente l’estate a Capri, ma non vi è alcuna testimonianza dell’esistenza di una stagione Dada nell’isola.

Tzara non lo raggiunge, all’atonia di Evola nella mondana Capri, preferisce una più divertente e prolifica estate, in compagnia di Arp ed Ernst - che incontra per la prima volta – e delle rispettive compagne – Maya Chruscecz, Sophie Taueber e Rosa – nella tranquilla località di Tarrenz, in Tirolo. I tre lavorano ad un numero di *Dada* dal titolo *Dada au grand air*, che verrà stampato a Parigi e pubblicato nel mese di settembre, per rispondere, polemicamente, al numero di 391 pubblicato da Picabia in luglio, con il titolo *Le Philaou Thibaou*, dopo la sua separazione da Dada, annunciata su *Comoedia*, l’11 maggio 1921.²⁴⁵

Parlando della sua scelta, in questo ed in un secondo articolo su *L’Esprit Nouveau*,²⁴⁶ Picabia afferma che Dada, come spirito capace di evolversi e trasformarsi, è esistito veramente solo dal 1913 al 1918, che è stato espresso da lui e Duchamp già alla fine del 1912 a New York, poi inventato da Tzara o Huelsenbeck che trovarono il “nome scrigno”²⁴⁷ nel 1916. Diffusosi nel mondo, senza prendersi sul serio, si è poi ripiegato su sé stesso: “se qualcuno adesso lo prende sul serio è perché è morto!”²⁴⁸

Molte persone mi daranno dell’assassino, sono i sordi e i miopi! Del resto non ci sono assassini; la tubercolosi, la febbre tifoide sono forse assassine? Siamo forse responsabili della vita? Non ci sarebbe a mio avviso che un solo assassino, colui che ha creato il mondo!

²⁴² *Ibidem*

²⁴³ *Ibidem*

²⁴⁴ *Ibidem*

²⁴⁵ FRANCIS PICABIA, “Il signor Picabia si separa dai dada”, *Comoedia*, 11 maggio 1921, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.* pp. 336-337

²⁴⁶ FRANCIS PICABIA, “Francis Picabia e Dada”, *L’Esprit Nouveau*, giugno 1921, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.* pp. 337-338

²⁴⁷ *Ibidem*

²⁴⁸ FRANCIS PICABIA, “Il signor Picabia si separa dai dada”, *Comoedia*, 11 maggio 1921, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.* p. 337

Ma, poiché nessuno ha creato il mondo, dunque non c'è nessun assassino, Dada vivrà per sempre! E grazie a lui, dei mercanti di quadri faranno fortuna, degli editori si permetteranno l'automobile, degli autori avranno la Legion d'onore, e io... resterò Francis Picabia!²⁴⁹

Picabia, con leggerezza ancora lontana dalle attuali campagne contro il tabagismo, paragona Dada al profumo gradevole di sigaretta che rimane nell'aria, di cui ormai non si conosce più il nome, ma di cui rimane il tabacco, in attesa di un nuovo e più appropriato nome.

Nel n. 15 di 391, dal titolo *Le Philaou Thibaou*, Picabia firma con lo pseudonimo Funny Guy il testo introduttivo,²⁵⁰ “Capolavoro”²⁵¹ e “Mio caro Confucio”,²⁵² in cui non mancano allusioni polemiche ai suoi vecchi compagni ed alla vita attuale del movimento. La critica più esplicita è alla “Imputazione e giudizio di Maurice Barrès”,²⁵³ che non aveva mancato di seminare discordia tra Breton e Tzara, tracciando una frattura nella storia del movimento.

Breton e la sua sposa, seguiti qualche giorno dopo da Gala e Paul Éluard, raggiungono durante il loro viaggio di nozze i loro amici a Tarrenz, ma solo il 20 settembre. Sicuramente per ragioni di ordine pratico - il loro matrimonio si è svolto a metà settembre – ma forse, secondo Sanouillet,²⁵⁴ anche per abbreviare il più possibile l'incontro con Tzara, che aveva fissato per il 26 il suo ritorno in Francia. Quando arrivano Gala e Paul Éluard Tzara, Arp ed Ernst se ne sono già andati. Éluard e Breton decidono comunque di rimanere e programmano due escursioni. Una a Vienna per conoscere Freud²⁵⁵ e una a Colonia per incontrare Ernst. Il 12 novembre saranno tutti di nuovo a Parigi.

Mi sembra interessante l'osservazione di Sanouillet secondo cui “se il 1920 era stato l'anno delle realizzazioni collettive e monolitiche, il 1921 vede fiorire un buon

²⁴⁹ *Ibidem*

²⁵⁰ Trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.* p. 338

²⁵¹ Trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.* pp. 338-339

²⁵² Trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.* pp. 339-341

²⁵³ V. *infra*, p. 101, 346n, app. imm. n. 43

²⁵⁴ MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, p. 252

²⁵⁵ ANDRÉ BRETON, “Intervista del Professor Freud a Vienna”, *Littérature*, nuova serie, n. 1, marzo 1922, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.* pp. 391-392

numero di iniziative molto differenziate secondo i diversi temperamenti e i mezzi artistici”²⁵⁶ e forse in questo fiorire viene lasciata una certa libertà anche alle iniziative individuali, come quella di Evola, che in paesi lontani, si riconoscono come espressioni diverse dello stesso movimento.

Evola abbandona proprio in questo periodo la sua attività artistica. Nessun quadro ha datazione successiva al 1921²⁵⁷ e benché pubblicati nel mese di settembre o ottobre del 1921 *La parole obscure du paysage interieur* nella Collection Dada, la stesura del poema è precedente. Nell’inviare un esemplare a Tzara precisa: “è una specie di documento di un episodio della mia vita: se vi è del romanticismo, la colpa non è mia: del resto oggi non sottoscriverei questi poema(...)”²⁵⁸

Sullo scompiglio che la notizia del suo abbandono possa aver portato all’interno del movimento dadaista ironizza un anonimo articolo, da attribuire probabilmente a Bragalia, pubblicato in *Cronache d’Attualità*:

Julius Evola dichiara di aver rinunciato all’arte, approfondendosi nelle più truculente speculazioni filosofiche. Altri dicono, invece, che egli studi severamente, questa volta, per laurearsi ingegnere. (Mi aveva infatti promesso, il giovincello, che per quest’epoca si sarebbe ucciso. Con la rivoltella, intendeva allora. Ha cambiato solo il mezzo, però la parola l’ha mantenuta: bravo *et voila!*). La notizia che Evola si sia ritirato dalle cose mondane, abbandonando persino il Dadaismo, telegrafata a Parigi, in America e in Germania ha scombussolato la mente di Tristan Tzara e dei suoi compagni. La *Galleria di caucciù* di New York si è pietrificata allo spavento! Il *Circolo degli idioti* di Monaco ha corso il rischio di acquistare un

²⁵⁶ “Si 1920 avait été l’année des réalisations collectives et monolithiques, 1921 vit fleurir bon nombre d’initiatives fortement différenciées selon les tempéraments et les moyens artistiques, encore que toutes fussent marquées au coin du même esprit indiscutablement dadaïste.” MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, p. 266

²⁵⁷ Ad eccezione delle copie di alcune sue opere da lui realizzate negli anni sessanta e di alcuni nuovi lavori effettuati in questo periodo. Cfr. cat. *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998

²⁵⁸ V. *infra*, app., lettera n. 17, non datata, scritta presumibilmente nel novembre del 1921, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *op. cit.*, p. 44. Nell’introduzione alla ristampa del poema nel 1963 ad opera di Vanni Scheiwiller Evola indica il 1920 come data di pubblicazione del poema. Probabilmente si confonde con la data di pubblicazione di *Arte Astratta* sempre nella Collection Dada oppure con la stesura del poema.

po' di senno, tanto la notizia è di quelle che 'mettono giudizio' ai più forsennati.²⁵⁹

Se da un punto di vista teorico l'abbandono di ogni espressione artistica è per Evola un passaggio necessario per il proseguimento del percorso intrapreso – sulle ragioni di questa necessità mi soffermerò più a lungo nel prossimo capitolo – da un punto di vista pratico né il suo interesse per il dadaismo, né la sua ammirazione per Tzara, cesseranno di esistere e il desiderio di organizzare altre manifestazioni Dada in Italia continuerà ad importunarla.

Il 24 ottobre, con lapidaria convinzione annuncia a Tzara: “stiamo per aprire presto la Stagione Dada a Roma”²⁶⁰ ma chi condivide con lui questo proposito non è dato sapere. In una lettera non datata ma di poco successiva scrive: “spero di poter organizzare per l'inverno una grande stagione Dada”²⁶¹ e in un'altra, anch'essa non datata, ma collocata nel mese di novembre: “in seguito, se ne avrò voglia, organizzerò una stagione di manifestazioni dada.”²⁶² Realizzazioni parziali di questi progetti sono probabilmente alcune sporadiche serate come quella tenutasi alle Grotte dell'Augusteo il 29 ottobre 1921, in cui Maria de Naglowska legge *La parole obscure du paysage interieur*, una conferenza sul dadaismo al Circolo Filosofico immediatamente successiva e tre conferenze di cui Evola darà notizie a Tzara in una lettera datata 19 maggio 1922.²⁶³

Altri progetti, non realizzati, sono quelli di scrivere una monografia su Tzara²⁶⁴ e una storia critica del dadaismo.²⁶⁵ Progetti timidi, per lavorare ai quali Evola chiede ripetutamente, ma inutilmente, materiali e informazioni sul movimento a Tzara, e che,

²⁵⁹ An., *Cronache d'Attualità*, settembre-ottobre 1921. ELISABETTA VALENTI, *Homo faber. Julius Evola fra arte e alchimia*, Fondazione Julius Evola, Roma, 1994, p. 130

²⁶⁰ V. *infra*, app., lettera n. 18, Roma, 24-10-21, ELISABETTA VALENTI (a cura di), *op. cit.*, p. 42

²⁶¹ V. *infra*, app., lettera n. 19, Non datata, ma presumibilmente dell'autunno 1921, ELISABETTA VALENTI (a cura di), *op. cit.*, p. 44

²⁶² V. *infra*, app., lettera n. 17, non datata, scritta presumibilmente nel novembre del 1921, ELISABETTA VALENTI (a cura di), *op. cit.*, p. 48

²⁶³ V. *infra*, app., lettera n. 20, Roma, 19-5-1922, ELISABETTA VALENTI (a cura di), *op. cit.*, p. 51

²⁶⁴ “Sto preparando una monografia su di voi per il *Monatschrift für der Essays* di Vienna; anche un articolo sul *Tempo* di Roma.” V. *infra*, app., lettera n. 19, non datata, ma presumibilmente dell'autunno 1921, ELISABETTA VALENTI (a cura di), *op. cit.*, p. 43

²⁶⁵ Per Elisabetta Valenti si tratterebbe di “Sul significato dell'arte modernissima”, pubblicato in appendice a *Saggi sull'idealismo magico*, pubblicato nel 1925. V. *infra*, app., lettera n. 21, Frammento di cartolina postale, data incerta, ELISABETTA VALENTI (a cura di), *op. cit.*, pp. 51-52.

acquisita ormai piena consapevolezza circa l'impossibilità di creare un movimento Dada in Italia - sulla cui situazione è lapidario: "In Italia, niente: merda"²⁶⁶ - avrebbero forse potuto avere conseguenze inaspettate nello sviluppo del suo pensiero.

Nella lettera dell'autunno del 1921,²⁶⁷ in cui manda a Tzara un esemplare di *La parole obscure du paysage interieur* chiede anche gli indirizzi di altri dadaisti o personalità comunque vicine al dadaismo - Auric, Baargeld, Citroen, Crotti, Daimonides, Duchamp, Ernst, Hausmann, Huelsenbeck, Mehring, Paensaers, Péret, Ray, Reverdy, Rigaud, Schad, Schwitters, Serner e Varèse - ma Tzara non risponde. Passano sei mesi ed Evola scrive:

Vi avevo inviato un mio poema "La parole obscure du paysage intérieur" e una lettera nella quale vi delineavo ciò che pensavo in quel momento della mia vita e non vi nascondo che sarei stato estremamente contento se - come vi pregavo - mi aveste inviato qualche parola al riguardo: in quanto per me non ci siete che voi che potete veramente intendermi e giudicarmi (...) Al contrario, fino ad oggi non ho ricevuto niente. (...) Non resta che pensare che qualche cosa nella mia lettera o nel mio poema vi abbia urtato(...)²⁶⁸

Rileggendo la lettera, in cui Evola interpreta il suo poema come l'espressione di un "piano inferiore Dada"²⁶⁹ - lo stesso secondo Evola espresso da Tzara nel suo "Manifesto dada 1918" - quale punto di partenza di un "secondo piano Dada" al di fuori dell'espressione, si può ipotizzare che sia stato proprio qualcosa di questa interpretazione a "urtare" Tzara. Per questa ipotesi si cercherà verifica nel prossimo paragrafo.

Dei contatti di Evola con gli altri dadaisti, del tentativo non riuscito di deviare dall'orbita di rotazione intorno a Tzara e di affacciarsi nella mirabolante costellazione dadaista, persiste qualche traccia disseminata nei collages di Baader: la copertina di *La*

²⁶⁶ V. *infra*, app., lettera n. 17, Non datata, scritta presumibilmente nel novembre del 1921, ELISABETTA VALENTI (a cura di), *op. cit.*, p. 48

²⁶⁷ *Ibidem*

²⁶⁸ V. *infra*, app., lettera n. 20, Roma, 19-5-1922, ELISABETTA VALENTI (a cura di), *op. cit.*, pp. 50-51

²⁶⁹ V. *infra*, app., lettera n. 17, non datata, scritta presumibilmente nel novembre del 1921, ELISABETTA VALENTI (a cura di), *op. cit.*, pp. 44-50

parole obscure du paysage interieur figura nel collage postale *O.H.L.*²⁷⁰ di Johannes Baader e una cartolina inviata da Baader a Evola appare in *Reklame für mich*.²⁷¹

²⁷⁰ V. *infra*, app., imm. n. 45

²⁷¹ V. *infra*, app., imm. n.46

2.3) “UNA COSTELLAZIONE DI INDIVIDUI IN LIBERTÀ”

I giornalisti hanno ragione quando dicono che Dada è un pretesto ma per qualche cosa che non so.²⁷²

Nel primo capitolo, seguendo una personale attrazione per un’arte che si fa gesto poetico e azione, che si intromette nell’esistenza e nell’attualità di cui condivide casualità, assurdità e sostanziale incoerenza, ho cercato di ricostruire le tappe della stagione Dada romana, dando la precedenza a quelle che Evola chiama “manifestazioni esteriori” del dadaismo, la cui conoscenza non sarebbe però sufficiente a penetrarne lo spirito.

Che questo spirito trovi nelle manifestazioni l’occasione per palesarsi con maggiore efficacia ed esplodere con maggiore violenza è ormai un fatto credo acquisito. Che via sia una dimensione pubblica inscindibile dalla vita privata del movimento anche. Vi è sempre una tensione tra l’artista, il suo pubblico e l’epoca in cui questo incontro avviene.

In Dada vi è anche un oscillare continuo e imprevedibile tra un individualismo esasperato e indifferente “quel che interessa un dadaista è il suo personale modo di vivere”²⁷³ – o il *jem’enfoutisme* di Tzara – e la consapevolezza che i propri gesti, proprio in quanto arbitrari, illogici, paradossali, istintivi, abbiano un’intensità maggiore della forza che lega le componenti dell’ordinamento sociale e delle convenzioni che si perpetuano nei comportamenti accettati, in grado quindi di scardinare e disordinare un sistema.

Ma se la vita è una farsa mal riuscita, senza scopo né parto iniziale, e, dal momento che noi riteniamo di doverne uscire puliti, crisantemi lavati da ogni macchia, abbiamo proclamato come unica base d’intesa: l’arte. Che non ha quell’importanza che noi masnadieri dello spirito, le stiamo cianciando da secoli.²⁷⁴

²⁷² TRISTAN TZARA, “Autorizzazione”, *New York Dada*, aprile 1921, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 358

²⁷³ ID., “Conferenza su Dadà”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 114

²⁷⁴ ID., “Manifesto Dadà 1918”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 39

Utilizzando i mezzi stessi e la materia prima dell'arte, per confondere generi e categorie, aggirandosi liberamente a ridosso delle frontiere che separano un genere dall'altro, introducendovi elementi o atteggiamenti nuovi – il lato scandalistico, l'umorismo – si esplora qualcosa di più generale e di più complesso, che riguarda l'uomo più da vicino di quanto egli sia disposto a credere - secondo Sanouillet "l'origine, la natura e il processo dello sviluppo dell'atto creativo"²⁷⁵ - e credo sia stato questo e non le singole innovazioni formali o tecniche, a determinare la fortuna di Dada oltre la sua "esistenza biologica".

Se lo si giudica futile e non si vuol perdere tempo per una parola che non significa nulla...²⁷⁶

Deve essere stato quel nulla indicato proprio da quella parola e non da un'altra, la cui invenzione, abbiamo in parte visto,²⁷⁷ è stata a posteriori, motivo di contenzioso e a cui si è dato di volta in volta il nome di "spirito", "stato d'animo", "carattere", ma anche "intensità", "semplicità", "dittatura del linguaggio", "dittatura dello spirito", ad esercitare un forza di attrazione, mai prima raggiunta dagli accordi teorici e dalle comuni ricerche intorno ai quali si sono aggregati alcuni movimenti artistici.

Pur non riconoscendosi in una scuola artistica, evitando costantemente di essere confuso con una delle tante avanguardie, preferendo sempre il nome Dada al termine giornalistico o professorale dadaismo, i dadaisti hanno accettato di configurarsi come movimento.

Nel corso di campagne contro ogni dogmatismo, e per ironia verso la creazione di scuole letterarie, DADA divenne il movimento Dada.²⁷⁸

²⁷⁵ "En particulier, les dadaïstes nous paraissent avoir empiriquement touché du doigt le problème fondamental autour duquel gravitent depuis toujours, sans avoir jamais réussi à l'atteindre ni même à le formuler, les historiens et les critiques, celui de savoir quelle est exactement l'origine, la nature et le processus de développement de l'acte créateur. De même que c'est vraisemblablement l'étude des cellules malignes et de leur multiplication anarchique qui nous livrera un jour le secret de l'origine de la vie, de même l'examen attentif des déviations dadaïstes, des infractions au sens des mots et au bon sens des attitudes, nous ouvre d'exaltantes perspectives sur les fonctions créatrices de l'homme." MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, p. 392

²⁷⁶ TRISTAN TZARA, "Manifesto Dadà 1918", trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 34

²⁷⁷ V. *supra*, pp. 4-5

²⁷⁸ ID., "I retroscena di Dada", *Comoedia*, 7 marzo 1922, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 456

Col termine movimento non credo sia da intendersi l'unità di intenti, prassi e obiettivi comune ad un gruppo, ma piuttosto - in modo analogo ai manifesti letti nelle serate che non hanno un intento programmatico, ma bensì quello di *rendere manifesto*, in modo immediato e spontaneo il pensiero che per Tzara "si forma in bocca"²⁷⁹ - il carattere dinamico, mutevole, instabile e la tendenza metamorfica che lo ha caratterizzato. "Dadà è il camaleonte dal mutamento rapido e opportunista."²⁸⁰ È al tempo stesso forza che muta e forma, aspetto o apparenza, che il mutamento assume, secondo il contesto in cui agisce.

Tzara ha usato una bellissima espressione (una tra le tante), a proposito del gruppo Dada, come di una "costellazione di individui e di sfaccettature in libertà"²⁸¹ individuando nella differenza motivo di interesse e forza di ogni aggregazione e non a caso Sanouillet ha parlato di una "nebulosa, dove il centro è dappertutto e la circonferenza da nessuna parte"²⁸² a proposito della vastità di spazi percorsi e *influenzati* dal microbo Dada: il teatro dell'assurdo, la nouvelle vague, la pop art, l'action painting, Fuxus, gli happening, i nouveaux réalistes, i letteristi, i situazionisti, John Cage, i Fratelli Marx, nonché scienziati come Paul Feyerabend, sono solo alcuni degli esempi citati²⁸³ e poco più avanti parla del vitalismo Dada come di "una fonte alle cui sorgenti, a lungo restate sotterranee, vengono ad abbeverarsi sempre più frequentemente i creatori di oggi."²⁸⁴

²⁷⁹ TRISTAN TZARA, "Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro", trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 53

²⁸⁰ *Ivi*, p. 60

²⁸¹ ID., "Autorizzazione", *New York Dada*, aprile 1921, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 357.

²⁸² "Depuis le *big bang* de la mutation duchampienne, Dada s'est transformé à une allure exponentielle en une nébuleuse dont le centre est partout et la circonférence nulle part", MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, p. 388.

²⁸³ Cfr. "La nébuleuse dada", in MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, p. 388-395. A proposito di Feyerabend, Sanouillet cita da *Contro il metodo* "L'anarchisme [...] a des caractéristiques que je suis loin de défendre. [...] C'est pour ces raisons que je préfère maintenant utiliser le terme dadaïsme. Un dadaïste ne ferait pas de mal à une mouche — et encore moins à un être humain. Un dadaïste reste complètement froid devant une entreprise sérieuse quelconque, et il sent anguille sous roche dès qu'on cesse de sourire pour prendre une attitude et une expression faciale annonçant que quelque chose d'important va être dit. Un dadaïste est convaincu qu'une vie digne d'être vécue ne sera possible que si nous commençons par prendre les choses à la *légère* et si nous supprimons de notre langage les sens profonds mais déjà pourris qu'il a accumulés au cours des siècles ('chercher la vérité'; «défendre la justice'; 's'intéresser passionnément', etc.). Un dadaïste est prêt à promouvoir des expériences joyeuses même dans les domaines, où le changement et l'expérience semblent être exclus (exemple : les fonctions fondamentales du langage). J'espère que le lecteur se souviendra de moi comme d'un dadaïste désinvolte et non comme d'un anarchiste sérieux." MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, p. 394

²⁸⁴ "C'est aux sources, longtemps restées souterraines, de ce vitalisme dadaïste que viennent de plus en plus fréquemment s'abreuver les créateurs d'aujourd'hui." MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, p. 391.

Non rientra nelle intenzioni, né nelle possibilità di questa tesi, quella di avventurarsi oltre le coordinate spaziali e temporali, per quanto incerte e cangianti esse siano, dell'esistenza del gruppo dadaista nel campo delle "influenze", ma bensì quello di approfondire un volto, quello di Evola, tra i molteplici assunti da Dada nel mondo.

Dadà ha 391 posizioni differenti secondo il sesso del suo presidente.²⁸⁵

Tra i Presidenti e le Presidentesse Dada figura Julius Evola, gli altri italiani nominati sono Maria D'Arezzo, Gino Cantarelli e Francesco Meriano. Nei prossimi paragrafi sarà analizzata la sua posizione, problematica per vari aspetti, all'interno della costellazione.

So bene che vi aspettate qualche spiegazione su Dadà. Non ve ne darò nessuna. Spiegatevi voi perché esistete.²⁸⁶

È nota l'avversione Dada per le spiegazioni che non sarebbero che un modo di imporre la propria visione, del tutto relativa, di un fatto, dandole veste di verità, servendosi di una dialettica ferrea e di una sintassi chiara, e di inserire questa verità, tradotta in forma scritta o attraverso un'ossessiva ripetizione, in una catena di verità già accettate, consolidate e entrate a far parte del senso comune.

Anche se non ci credete, è la verità per il fatto che l'ho messa sulla carta – perché è una bugia che ho appuntata come farfalla al cappello. La bugia circola - saluta il signor Opportunismo e la signora Comodità: la blocco, diventa verità.²⁸⁷

Rifiutarsi di spiegare un'idea può condurre al silenzio, oppure a disvelare il funzionamento di un meccanismo, renderlo pubblico e divertirsi a sovvertirlo. È come un prodotto, con alle spalle un nome noto, che si è imposto sul mercato, che gode per la sua affidabilità di un prestigio illimitato, benché nessuno sappia spiegarne il

²⁸⁵ TRISTAN TZARA, "Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro", trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, pp. 59-60

²⁸⁶ ID., "Conferenza su Dadà", trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 109

²⁸⁷ ID., "Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro", trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, pp. 51

funzionamento, nel momento in cui il meccanismo si inceppa. Può avere effetti disastrosi sull'umanità, ma qualcuno può decidere di svelare quella parte interna e nascosta dalla sua immagine e i possibili punti deboli. Si potrebbe pensare agli hacker odierni, sempre di linguaggio si tratta. Nei testi dadaisti si può affermare una cosa e rivelare che si sta mentendo, poi affermare il contrario e confessare che si sta mentendo comunque... Far sembrare verosimili cose impossibili, banali cose a noi inconcepibili e assurde cose credute normali.

E non si pensi che siano giochi linguistici estranei alla vita, al contrario “la vita è solo un gioco di parole”²⁸⁸ e la vita di alcuni dadaisti lo dimostra.

2.3.1) VITA DADAISTA

Brevemente, vorrei parlare di Johannes Baader, citato nel primo capitolo²⁸⁹ per essere stato dimenticato da Motherwell nella sua antologia *Pittori e poeti Dada* e incarnazione a mio avviso perfetta del “gesto dada”. Le seguenti informazioni sono tratte da un'intervista di Andreï Nakov a Vera Brodo-Cohn,²⁹⁰ compagna per molti anni di Hausmann e si riferiscono in parte, attraverso i ricordi di lui, al periodo Dada e in parte, attraverso l'esperienza diretta di lei, al periodo post-dadaista ma, nel caso di Baader ugualmente Dada, tra il 1930 e il 1933.

In quel periodo, racconta, Baader era senza ombra di dubbio uno psicopatico, che circa ogni sei o otto mesi scompariva. A seconda della stagione, si recava, con la sua macchina da scrivere, in qualche clinica in riva al mare o in Bavaria, scriveva un dossier analizzando perfettamente il suo caso e poi si tratteneva generalmente qualche mese prima di tornare in città. In quel periodo scriveva per il quotidiano “Hamburger Fremdenblatt”, articoli che sembravano di attualità e che invece avevano a che vedere

²⁸⁸ “Non capirete mai che la vita è solo un gioco di parole, perché non sarete mai abbastanza soli da poter opporre all'odio, al giudizio, a tutto quello che richiede un grande sforzo, uno stato d'animo equilibrato, dove tutto è senza importanza”, TRISTAN TZARA, “Conferenza su Dadà”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 110

²⁸⁹ V. *supra*, p. 30

²⁹⁰ “Discussion of A.B. Nakov with Madame Vera Brodo-Cohn”, in *The twenties in Berlin. Johannes Baader, George Grosz, Raoul Hasmann, Hannah Hoch, Annely Juda Fine Art*, London, 8 novembre 1978 - 27 gennaio 1979, pp. 4-8.

con problemi cosmologici. In quanto giornalista la Lufthansa gli offrì un biglietto per una destinazione a sua scelta, purché si trattasse di un grande raduno in Germania. Erano gli anni dell'ascesa di Hitler e un sintomo dei problemi che la Germania stava attraversando era il consistente numero di persone che si credevano Cristo. Tutti gli aspiranti, ciascuno con i propri apostoli, si erano dati appuntamento in un prato in Turingia per scoprire tra di essi eventuali impostori e autentici salvatori. Baader scese letteralmente dal cielo: chiese alla Lufthansa di far atterrare il suo aereo in mezzo al prato, rimase in silenzio in attesa di essere riconosciuto e poi come era arrivato di nuovo scomparve.

Questo fu dopo Dada, prima di Dada, sembra che Baader fosse un architetto pieno di talento e conducesse una vita normale, ma in seguito ad una depressione smise di lavorare e fu sua moglie, militante nel movimento femminista, con i suoi scritti di propaganda e con un asilo improvvisato a casa sua, a mantenere i figli e fu lei a conoscere i dadaisti, con i quali Baader si trovò naturalmente e completamente a suo agio.

Un giorno lui, Hausmann e forse Heartfield, affittarono un piccolo negozio nel quartiere borghese di Steglitz, dove Baader viveva. Il negozio era composto da una grande stanza che dava sulla strada, su cui si apriva una seconda e infine una terza, molto piccola. Hausmann e - forse - Heartfield, nella prima sala iniziarono a vendere biglietti. I curiosi, vedendo dalla strada assembrarsi piccoli gruppi entravano a loro volta, trasformando in breve quei pochi in una folla crescente. La prima stanza era vuota e questo amplificava l'attesa, la seconda anche, poi qualcuno scostava le tende di velluto rosso...ma i dadaisti non avevano preparato alcuno spettacolo e dietro le tende ad aspettarli non c'era nient'altro che Baader, in silenzio e per giunta completamente nudo, sdraiato su un enorme e lussuoso divano rosso. I tre sparirono con l'incasso prima dell'arrivo della polizia, ma i soldi guadagnati in questo e in modi analoghi, non bastavano a Baader per pagare l'affitto della sua casa. Allora andò in biblioteca e lesse in un manuale di diritto che, se un artista affresca le pareti di un edificio, quei muri gli appartengono. Iniziò così a ricoprire i suoi muri, non di immagini, ma di poesie. Il proprietario gli fece ovviamente causa, ma prima dello sfratto passò un anno, durante il quale la famiglia rimase tranquilla tra quelle pareti. E di confusione o integrazione tra poesia e pittura e, in questo caso architettura, non mi sembra poter esserci esempio migliore. Subito dopo lo sfratto, Baader prese il primo treno per Lipsia e mentre stava tornando dalla stazione fu preso da uno strano senso di

trionfo all'idea di essere da lì a poco, risucchiato nel vuoto. Di fatto fu colpito e ucciso dallo scoppio di una lampadina, ma come se niente fosse accaduto si ritrovò in piedi e continuò a vivere come se non fosse mai morto. Così almeno raccontava.

Qui si interrompono i ricordi di Vera Brodo-Cohn, ma da quel giorno, 1 aprile 1918, inizia il calendario Dada che viene adottato come inizio di una nuova epoca e della vera pace.

La notizia viene comunicata a tutti i presenti la sera del 18 giugno al Caffè Austria in Potsdamerstrasse, durante la seconda manifestazione del Club Dada di Berlino fondato da Huelsenbeck, Hausmann e Jung in casa di Jung e che ha “la particolarità tipicamente dadaista che non esisteva, non vi era quindi né un ufficio, né un’insegna, né una lista, né una tessera o altri distintivi.”²⁹¹

Nel 1918, Baader candida i suoi *Acht Weltsätze* (*Gli otto teoremi del mondo*, di cui fa parte il manifesto “Gli uomini sono angeli che vivono in cielo” letto al Caffè Austria) al Nobel per la chimica, la fisica, la letteratura, la medicina e la pace. Fa irruzione nel Duomo, interrompe la messa e urla ai fedeli: “Un momento! Voglio chiedervi cosa significa per voi Gesù Cristo. Voglio dirvi che ve ne fregate completamente di lui.” Arrestato e processato per vilipendio, legge il testo della sua arringa: “Jesus Christ ist mir wurscht” (me ne frego di Gesù Cristo) nel quale accusa l’allontanamento della Chiesa, dei Cristiani e dei loro capi spirituali dagli insegnamenti di Cristo.

Nel 1919, progetta con Hausmann la fondazione della Repubblica Dadaista di Nikolassee per dimostrare “che si possono fondare delle repubbliche senza violenza, senza spargimento di sangue, senza armi, senza nient’altro che una macchina da scrivere”²⁹² e a Weimar, nel corso di una seduta plenaria lancia dal balcone

²⁹¹ Sull’attività del dadaismo berlinese si vedano e confrontano la Cronologia di ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.* pp. 567-646 e quella di MATTHEW S. WITKOVSKY in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, pp. 224-231

²⁹² “Un pomeriggio ero seduto con Baader al Café Josty alla Potsdamerplatz, nostro quartier generale. Era verso la fine di marzo del 1919. Da tutte le parti rivolte e colpi di forza esplodevano, repressi in maniera più o meno sanguinosa. In un lampo mi venne un’idea: ‘Portami la guida stradale di Nikolassee’, dico a Baader. ‘Cosa ne vuoi fare?’ ‘Ascolta: noi fonderemo una repubblica dada di Nikolassee’ ‘E in che modo?’ ‘Non lo so ancora, ma lo sapremo presto.’ Baader se ne va e ritorna due minuti dopo con la guida. ‘Bene ora fai attenzione. Noi dimostreremo che si possono fondare delle repubbliche senza violenza, senza spargimento di sangue, senza armi, senza nient’altro che una macchina da scrivere. Ma prima dammi la guida e segna i nomi che ti dirò e le multe che infliggeremo loro.’ Baader fiuta l’aria libera e si mette all’opera con ardore. Scriveva sul suo blocco: Signor Caio

dell'Assemblea nazionale il volantino con su scritto "Il presidente del globo terrestre sta in sella al cavallo bianco dada", proponendosi come presidente della neonata repubblica. Autoproclamatosi Oberdada e presidente dell'Universo, scrive - anzi confeziona a mano - un libro dal titolo *Hado*, manuale dell'Oberdadaismo, esemplare unico, consultabile previo appuntamento nella sede centrale del dadaismo, da chiunque avesse voluto essere informato su Dada, di cui sia chiaro "l'intima essenza resta un mistero."²⁹³

Per tornare a noi, Baader scrive una cartolina ad Evola, che poi incolla su uno dei suoi collage autobiografici *Reklame für mich*:²⁹⁴ in essa Baader chiede ad Evola di contattare il Governo cinese per ottenere il permesso di effettuare a Pechino il Convegno Cosmico Mondiale del Primo Spirito Dadaista nell'anno C del Paradiso. La sede del convegno è probabilmente scelta sulla base dell'interesse che entrambi nutrivano per le teorie orientali e per il taoismo in particolare: Evola traduttore del

10.000 marchi di multa ecc. ecc. dopo aver stabilito una buona lista di nomi io dissi: 'Basta ora vengono gli ordini rivoluzionari: La Repubblica dadaista di Nikolassee è proclamata dal Consiglio Generale Dada il 1 aprile 1919. Il traffico ferroviario tra Nikolassee e Wansee da una parte e Schlachtensee dall'altra è definitivamente interrotto. I pompieri dovranno stare in allerta, per principio, a tutte le ore. Gli uscieri sono chiamati a incassare le ammende fissate presso gli accusati menzionati nella lista. Questi sono dichiarati *Borghesi futili* perché sono proprietari di ville e in caso di resistenza devono arrestarli e metterli in prigione.' Baader scriveva. 'Bene ma non vedo ancora come tu...' 'Stai tranquillo, noi vogliamo, te l'ho già detto, dare l'esempio, che si può, senza violenza, rovesciare l'ordine pubblico la sera del 1° aprile noi arriveremo alle sei meno un quarto a Nikolassee e incolleremo i nostri ordini sui muri e sulle piante, poi andremo dritti in Municipio. Là noi chiederemo di parlare al Sindaco e gli diremo: Signore noi abbiamo proclamato Nikolassee Repubblica indipendente. Restituiteci il potere, dateci la cassa della città, ordinate agli impiegati di obbedire ai nostri ordini. Abbiamo fuori 2000 uomini di truppa con fucili e bombe a mano. Ogni resistenza è inutile. Naturalmente noi saremo soli, ma vedrai che questo lo impressionerà.' Baader era entusiasta. 'Permettetemi di mettere il mio amico M. al corrente, propongo di nominarlo Ministro delle finanze.' Io ero d'accordo ma questo doveva rivelarsi un errore. Il buonuomo prese paura e svelò il segreto in Municipio. Più tardi un'amica, la baronessa de Glumer, che lavorava in Municipio, m'ha raccontato che i Consiglieri municipali ebbero una tale fifa che il 1° aprile c'era veramente un reggimento di soldati a Nikolassee, non per noi, ma contro di noi. Non cedettero che noi volessimo venire in due, armati solamente di una macchina da scrivere. Così la bella occasione di mostrare al mondo che si può fare qualche cosa con niente venne a mancare e niente potrà testimoniare le nostre intenzioni pacifiche." RAOUL HAUSMANN, *Courrier Dada*, Editions Le Terrain Vague, Paris, 1958, pp. 86-88, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 596

²⁹³ Cfr. JOHANNES BAADER, "Hado", *Dada Almanach*, 1920, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, pp. 213-214, "Veni creator spiritus...dada", *Der Dada*, n. 1, giugno 1919, "Pubblicità per me", *Der Dada*, n. 2, dicembre 1919, "Grandezza e decadenza della Germania", *Dada Almanach*, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, pp. 137-138, pp. 138-140, pp. 212-213

²⁹⁴ V. *infra*, app., imm. n.46. Il collage di Baader è riprodotto nel catalogo della vendita all'asta della collezione di Arturo Schwarz, cfr. *Collection of Dada art. The property of a swiss private collector, formerly the collection of Arturo Schwarz*, catalogo Sotheby's della vendita all'asta Large Galleries, London, 4 dicembre 1985, n. 22

*Libro del Tao*²⁹⁵ e Baader che dice “il papa sarà scomunicato da Lao tse. Egli ride con il presidente dell’universo, il Dadadioniso del Club Dada”.²⁹⁶

Ho fatto politica da sempre, io e l’universo poiché noi siamo affini. Non soltanto sono presidente dell’universo dal tempo della rivoluzione. Sono presidente da sempre e ho predetto la storia del mondo dal parto del sole fino alla Costituzione e al risveglio del Club dada. Si da quando il sole era ancora un vermicciattolo nelle ovaie della sua ava uranica che io ho fecondato. Ve ne darò la prova. Essa è congruente al parallelogramma degli avvenimenti diviso per la radice del cosmo in ideale concorrenza con la popolarità della direttrice astronomica dal contrasto tra proprio ed estraneo, la cui dissonanza viene annullata nella componente di aggregazione del dada.²⁹⁷

Questo può essere il modo di un dadaista di spiegare Dada e non vi è dubbio che Baader sia, con la sua biografia prima ancora che con le sue opere, dimostrazione del fatto che distinguere tra arte e vita sia nel caso del dadaismo totalmente inopportuno. Credo che Baader incarni, più di ogni altro - e per questo ho voluto parlare di lui - quel “carattere Dada” di cui parla di Tzara, che col tempo, con la ripetizione e l’abitudine - così come è avvenuto per il termine “romantico” - sarebbe divenuto un aggettivo qualsiasi, da usare comunemente e associare ai più svariati oggetti, perdendo ogni legame con il movimento Dada.²⁹⁸ Lo stesso sarebbe accaduto sul piano morale e nell’esistenza quotidiana, dove gesti e atteggiamenti, resi visibili attraverso il chiasso e lo scandalo, si sarebbero spogliati del loro aspetto più spietato e antidogmatico, oggi necessario e sarebbero diventati, o ridiventati, gesti comuni, comprensibili, accettati.

²⁹⁵ V. *supra* 27n

²⁹⁶ JOHANNES BAADER, “La corte universale giudica l’Oberdada nel ventre-cabaret di Lipsia”, *Der Bastard*, n. 2, ottobre 1921, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, pp. 302-303

²⁹⁷ *Ibidem*

²⁹⁸ “Senza essere dei letterati, voi potete essere romantici, sognatori, stanchi, capricciosi, interessati, magri, esaltati, vanitosi, amabili o dadà. Più tardi, con l’evoluzione storica, quando Dadà diventerà una parola precisa e corrente, e quando la ripetizione popolare le avrà dato quel certo qual senso di parola organica col suo contenuto indispensabile, si sarà dadà senza vergogna ne disprezzo; infatti, chi mai pensa oggi giorno alla letteratura quando definisce romantico un lago, un paesaggio, un carattere? Un po’ alla volta, ma inevitabilmente, si sta formando un carattere dadà.” TRISTAN TZARA, “Conferenza su Dadà”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 113

Capitolo 3

JULIUS EVOLA, *BLEU* E DI ALTRI DADAISTI ITALIANI

3.1) “IL PROBLEMA DEL DADAISMO DI EVOLA”

Delle influenze positive si possono scorgere in politica, nel commercio, nel linguaggio. Tutto il mondo e ciò che vi sta dentro, è scivolato un po' a sinistra con noi. Dada ha affondato la sua cannula nel pane caldo — per definire l'allegoria: nel linguaggio. Poco a poco (molto a molto) essa lo distrugge. Tutto crolla con la logica. E noi vedremo anche certe libertà che prendiamo ogni giorno nell'ambito del sentimento, della vita sociale e della morale, ridiventare dei metri normali. Queste libertà non saranno più considerate crimini, ma pruriti.²⁹⁹

Ora, sappiamo bene come Evola non sia affatto scivolato a sinistra, ma bensì dalla parte opposta, come questo abbia creato problemi interpretativi circa la sua adesione al dadaismo e come lui stesso, proprio per risolvere l'incredulità di fronte al susseguirsi di posizioni probabilmente inconciliabili, abbia deciso di pubblicare la sua autobiografia, che aveva previsto postuma, in occasione della sua personale alla Galleria La Medusa di Roma, nel 1963 e abbia inserito l'esperienza dadaista in un percorso apparentemente coerente.

Tra gli studiosi che si sono occupati di questa anomalia, vi è un curioso oscillare tra chi, come Richard Sheppard³⁰⁰ e Paolo Fossati,³⁰¹ considerano la concezione evoliana del dadaismo, un errore di prospettiva e un fraintendimento tale da dubitare persino dell'esistenza di un vero e proprio dadaismo italiano e chi come Sergio Benvenuto³⁰² la considera l'essenza o la posizione più completa e qualificante del dadaismo stesso. È questo “il problema del dadaismo di Evola”³⁰³ in un saggio così

²⁹⁹ TRISTAN TZARA, “Autorizzazione”, *New York Dada*, aprile 1921, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 358

³⁰⁰ RICHARD SHEPPARD, “Julius Evola, Futurism and Dada: A Case of Double Misunderstanding”, in AA.VV. *New Studies on Dada. Essays and Document* edited by R. Sheppard, Hutton, Hutton Press, 1981, pp. 85-94

³⁰¹ PAOLO FOSSATI, “Un dadaismo italiano?”, in *La pittura a programma. De Chirico metafisico*, Marsilio Editori, Venezia-Padova, 1973, pp. 71-88

³⁰² SERGIO BENVENUTO, “Dada e la filosofia. Evola e l'essenza del dadaismo”, in *Dada, l'arte della negazione*, catalogo della mostra Palazzo delle Esposizioni, Roma, 29 aprile-30 giugno 1994, pp. 145-152

³⁰³ “Resta problema aperto definire, secondo i diversi punti di vista possibili, se la posizione di Evola, teorica e attiva, nell'ambito del dadaismo sia perfettamente consona ai dettami, per quanto non univoci del ‘movimento’, fino a rappresentarne come è stato recentemente sostenuto, l'‘essenza’ o la posizione più completa e qualificante, o piuttosto un fatto ‘episodico’ quando non addirittura contraddittorio,

titolato da Francesco Tedeschi nel catalogo della retrospettiva evoliana, tenutasi a Milano nel 1998.

Al contrario del rifiuto e dell'avversione dei dadaisti per spiegazioni teoriche su origine, natura e senso del dadaismo, non si può negare, né tanto meno trascurare, il fatto che Evola abbia tentato di spiegare in tutti i modi, forse invano, al pubblico italiano, convenuto alla stagione Dada romana, il significato non solo della parola, ma del dadaismo al di là delle sue manifestazioni esteriori, significato che sarebbe per lui di ordine spirituale, filosofico e mistico. Che della sua concezione abbia parlato con Tzara, credendo, almeno all'inizio, di trovare in lui una perfetta affinità spirituale. Che quindi, i testi dei tre discorsi pronunciati da Evola durante la stagione Dada e le lettere a Tzara siano molto probabilmente le fonti di informazioni utili a chiarire i motivi e i modi della sua partecipazione al dadaismo.

Io stesso, quando, per via filosofica sono giunto alle conclusioni Dada, stavo in piena guerra d'alta montagna, ed ignoravo del tutto l'esistenza dei primi gruppi che, con Tzara e Baader, si andavano formando a Zurigo e Berlino. Io, in seguito, rimasi stupito dalla rispondenza delle mie idee colle loro. E questo prova l'essere Dada qualcosa che è nell'atmosfera d'oggi, una tendenza in potenza dell'epoca attuale, che, prima o dopo, dovrà risolversi, così come la nube gravida si risolve in tempesta.³⁰⁴

Vista in quest'ottica, l'adesione di Evola a Dada appare plausibile e coerente. Nulla da eccepire sulla possibilità di condurre un'esistenza dadaista intima, interiore e solitaria, da una posizione decentrata rispetto ai centri più attivi, ma da una lontananza ammessa dalla natura stessa della costellazione Dada, polimorfa e policentrica.

Ma come arriva Evola "per via filosofica alle conclusioni Dada"?

frutto di un'incomprensione di fondo o di un'interpretazione personale." FRANCESCO TEDESCHI, "Il problema del dadaismo di Evola", in cat. *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998, p. 34

³⁰⁴ V. *infra*, app., testo n. 5, JULIUS EVOLA, "Dadà!", in *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998, p. 75

Quando come ufficiale di artiglieria viene assegnato a posizioni di prima linea sulle montagne vicino Asiago, è il 1917 ed Evola ha solo diciannove anni. Prima di parlare della sua adesione al dadaismo, vorrei dare qualche informazione sulla sua vita prima di questo momento, sulla sua formazione intellettuale, sulle sue letture e sulla sua frequentazione dell'ambiente artistico romano. La quasi totalità delle seguenti informazioni – che si riferiscono ad un periodo limitato, dal 1915, inizio della sua attività artistica al 7 ottobre 1919, data della prima lettera a Tristan Tzara - è tratta dalla sua autobiografia *Il cammino del cinabro* o da testimonianze di chi lo ha conosciuto.

3.1.1) EVOLA PRIMA DI DADA

Iscritto alla Facoltà di Ingegneria di Roma, ma aspirante pittore e desideroso d'avanguardia “dato che in Italia come movimento artistico d'avanguardia praticamente esisteva quasi soltanto il futurismo”³⁰⁵ ad esso si avvicina divenendo in particolare amico di Balla. Il suo studio era divenuto, intorno alla metà degli anni dieci, luogo di incontro e di apprendistato per i giovani artisti romani. Per Evola non si tratta però solo di pittura e frequentando Balla e i suoi allievi ha anche modo di alimentare la sua curiosità per le discipline di natura esoterica, interesse comune nei circoli intellettuali di inizio secolo e molto diffuso in ambito artistico sia europeo³⁰⁶ – basti pensare a Kandinsky, Mondrian e, per noi di maggiore interesse Duchamp³⁰⁷ –

³⁰⁵ JULIUS EVOLA, *Il cammino del cinabro*, Vanni Scheiwiller, Milano, 1963, p. 17

³⁰⁶ Su questo argomento, sulla leggibilità di temi e forme ricorrenti nell'arte astratta attraverso riferimenti alla tradizione ermetica, esoterica, alla teosofia e alchimia cfr. JOLANDA NIGRO COVRE, *Astrattismo. Temi e forme dell'astrazione nelle avanguardie europee*, Motta, Milano, 2002

³⁰⁷ Nel ricostruire origine ed evoluzione dell'interesse di Duchamp per la tradizione ermetica, Calvesi descrive quanto questi interessi fossero condivisi negli ambienti intellettuali parigini di fine '800 e inizio '900. Dai Rosacroce, ad Anatole France e l'alchimista del suo romanzo *La Rosticceria della regina Piè d'oca*, dove si incontrano alchimia e ironia, in un curioso antecedente dell'opera di Duchamp, da Jacques Villon (fratello di Duchamp) e la Section d'Or a Apollinaire, Savinio, De Chirico, Raymond Roussel e Breton. I primi contatti tra Duchamp e i testi della tradizione ermetica sarebbero avvenuti durante la sua esperienza impiegatizia alla Bibliothèque Sainte-Geneviève di Parigi, tra il 1912 e il 1913 e sarebbero divenuti col tempo sempre più stretti, tant'è che non si può parlare, secondo Calvesi, di riferimenti alchemici 'inconsci' come una parte della critica, tra cui Schwarz, ha fatto, interpretando in chiave psicanalitica le analogie tra immaginario alchemico e inconscio collettivo. Riferimenti consapevoli, ma nascosti, come richiesto dalla tradizione ermetica ed esoterica, e dissimulati da Duchamp attraverso l'ironia, il non-senso apparente, il gioco di parole. I baffetti alla Gioconda, non sarebbero solo un gesto irriverente, nei confronti di un genio riconosciuto, ma piuttosto una complice allusione alla androgina della figura, tema chiave dell'alchimia, in uno dei quadri non a caso più amati dai pittori rosacriticiani. Cfr. MAURIZIO CALVESI, *Duchamp*, Art e Dossier n. 78, Giunti, Firenze, 1993 e dello stesso autore *Arte e alchimia*, Art e Dossier n. 4, Giunti, Firenze, 1986.

sia italiano – serpeggia tra gli aderenti al gruppo futurista, da Balla³⁰⁸ a Bragaglia, tra le pagine di *Italia Futurista* e nell'opera pittorica del versante più astratto del movimento: Ginna, Maria Ginanni, Rosa Rosà e Mario Carli.

In una testimonianza su Evola il pittore Arnaldo Ginna ricorda: “non so precisamente definire gli studi e le esperienze di Evola, so soltanto che ciascuno di noi aveva tra le mani i libri di teosofia della Besant e della Blavatsky, e poi le opere di antroposofia di Rudolf Steiner. Si parlava, da Balla, soprattutto di arte, ma non si disdegnava anche quest'ultimo interesse.”³⁰⁹

Altri libri di cui Evola è avido lettore sono quelli della collana “Cultura dell'anima”³¹⁰ fondata da Giovanni Papini – seguito da Evola anche sulle colonne di

³⁰⁸ Cfr. MAURIZIO CALVESI, “Penetrazione e magia nella pittura di Balla”, in *Il Futurismo*, Fabbri, Milano, 1975. Elisabetta Valento, nel ricostruire l'ambiente in cui Evola si forma, riporta alcune informazioni in proposito in *Homo faber. Julius Evola fra arte e alchimia*, Fondazione Julius Evola, Roma, 1994, pp. 16-17. Nello stesso Elisabetta Valento propone una lettura alchemica di alcuni quadri di Evola nel paragrafo “A dice, anche: alchimia”, pp. 45-60

³⁰⁹ ARNALDO GINNA, “Brevi note su Evola nel tempo futurista”, in GIANFRANCO DE TURRIS (a cura di), *Testimonianze su Evola*, Mediterranee, Roma, 1985, pp. 144-145.

³¹⁰ Questa la presentazione della Collana da parte di Giovanni Papini nel 1909: “Questa nuova raccolta non vuol contrapporsi ad altre simili che già prosperano in Italia e piuttosto gioverà a completarle. Non ha scopi dogmatici ma vuol soltanto offrire agli studiosi ed ai lettori intelligenti cose importanti ma rare ad aversi, sia per la difficoltà della lingua, sia per la dimenticanza, sia per la scarsità delle edizioni. Nonostante ciò essa avrà un carattere ed un ufficio suo proprio. Infatti accoglierà opere non solo di filosofi antichi e celebri ma anche di recentissimi ancora discussi - non solo scritti originali, ma riassunti di sistemi e monografie su pensatori o su religioni - non solo opere filosofiche, nel senso rigoroso della parola, ma anche documenti religiosi e letterari che hanno rappresentato idee e tendenze dominanti in qualche gran momento della coscienza umana - non solo opere di uomini che han dato tutta la vita alla filosofia, ma anche raccolte di pensieri di artisti e di scienziati. Molto posto sarà dato al pensiero orientale, specie indiano e cinese; così poco noto fra noi; e al pensiero italiano non ancor studiato e apprezzato come si dovrebbe. Ogni volumetto conterrà una breve prefazione sul carattere e l'importanza dell'opera pubblicata e spesso la biografia dell'autore e abbondanti indicazioni bibliografiche.” La collana pubblicò 163 titoli, esaurendosi con i *Testi Taoisti* nel 1938. Di questi 163 riporto i titoli pubblicati fino al 1921 che possono aver in qualche modo influito sulla formazione del pensiero di Evola nel periodo di nostro interesse: 1. Aristotele, *Il primo libro della metafisica* 2. G. Galilei, *Pensieri* 3. A. Schopenhauer, *La filosofia delle Università* 4. E. Boutroux, *La Natura e lo Spirito* 5. P. Sarpi, *Scritti filosofici inediti* 6. J. Swift, *Libelli* 7. F. Guicciardini, *Ricordi politici e civili* 8. E. Bergson, *La filosofia dell'intuizione* 9. S. Kierkegaard, *In vino veritas* 10. U. Foscolo, *Il tomo dell'io* 11. P. B. Shelley, *La difesa della poesia* 12. N. Machiavelli, *Pensieri sugli uomini* 13. P. Verri, *Discorso sull'indole del Piacere e del Dolore* 14. W. James, *Saggi pragmatisti* 15. Francesco Aciri, *Le cose migliori* 16. F. Hölderlin, *Iperione* 17. F. Schelling, *Ricerche filosofiche su la essenza della libertà umana* 18. N. Malebranche, *Pensieri metafisici* 19. G. Sorel, *La religione d'oggi* 20. Africano Spir. *Religione* 21. C. Puini, *Mahaparinirvana-sutra* 22. E. Carpenter, *Verso la democrazia* 23. I. G. Fichte, *Sulla missione del dotto* 24. F. Hebbel, *Diario* 25. Novalis, *Inni alla notte e canti spirituali* 26. *Testi di morale buddistica* 1. *Dhammapada*, 2. *Suttanip āta*, 3. *Itivuttaka*. 27. *Due Upanisad. La dottrina arcana del bianco e del nero Yajurveda* 28. E. Hello, *L'uomo* 29. S. Anselmo, *Monologio* 30. G. Calvino, *La religione individuale* 31. M. de Unamuno, *Commento al «Don Chisciotte»* Vol. I 32. M. de Unamuno, *Commento al «Don Chisciotte»* Vol. II 33. G. B. Vico, *Opere minori* 34. P. S. Pitagora, *I versi aurei, I simboli, le lettere* 35. F. Brentano, *La classificazione delle attività psichiche* 36. E. Le Roy, *Scienza e filosofia* 37. D. Lazzaretti, *Visioni e profezie* 38. Spinoza, *Dio* 39. A. Rosmini, *Breve schizzo dei Sistemi di filosofia moderna e del*

Leonardo e Lacerba - ed edita dall'editore Rocco Carabba. Collana di natura essenzialmente filosofica e attraverso cui l'Italia conosce Nietzsche, alterna al prezzo popolare di una lira, filosofi greci e contemporanei, scritti di mistici e santi, testi esoterici, buddisti e di filosofia ebraica e apre agli adolescenti di allora orizzonti ben più vasti di quelli offerti dalla cultura ufficiale. Con questa collana, le riviste e i suoi scritti, Giovanni Papini diviene figura fondamentale nella formazione di Evola, principale esponente "dell'unico vero Sturm un Drang che la nostra nazione abbia conosciuto, dell'urgere di forze insofferenti del clima soffocante dell'Italietta borghese del primo novecento."³¹¹ Lo attrae di lui l'aspetto più nichilista, paradossale e polemico contro l'accademismo, il servilismo intellettuale e la morale borghese, vissuto con l'autenticità che emerge nell'autobiografico *Un uomo finito*, opera che raccoglie unanimi consensi e suscita incondizionati e giovanili entusiasmi.

Vi sono alcuni aspetti però dei futuristi che Evola non condivide e l'insofferenza nei loro confronti si fa più acuta allo scoppio della guerra e al contrapporsi di vedute tra interventisti e non, nel periodo della dichiarata neutralità del paese. Ad Evola sembra inconcepibile che i futuristi abbracciano i luoghi comuni patriottici e accettino, supinamente, l'idea che si tratti di una guerra per la difesa della civiltà contro il barbaro invasore. Si proclama sì interventista, ma a fianco della

proprio sistema e Dialogo su la vera natura del conoscere 40.I.Kant, *Prolegomeni ad ogni futura metafisica che si presenterà come scienza* 41.Novalis, *Frammenti* 42.F. Nietzsche, *Lettere scelte e frammenti epistolari* 43.M. Ficino, *Sopra lo amore* 44.G. Leopardi, *Pensieri di varia filosofia* 45.A. Schopenhauer, *La quadruplici radice del principio di ragion sufficiente* 46.Lichtenberg, *Osservazioni e massime*. 47.E. Regalia, *Dolore e azione* 48.G. Ferrari, *Il genio di Vico* 49.G. Vailati, *Gli strumenti della conoscenza* 50. *Il libro di Job* 51.Feuerbach, *La morte e l'immortalità* 52.C.Puini, *Taoismo* 53.G. Papini, *Polemiche religiose* 54.L.A. Seneca, *Il libro della morte* 55.B. Spinoza, *Tractatus politicus* 56.A. Tassoni, *Paragone degli impegni antichi e moderni*. Vol.I 57.A.Tassoni, *Paragone degli impegni antichi e moderni* Vol. II 58. J. Slowacki, *Anhelli* 59.G. Locke, *Saggio sull'intendimento delle epistole di S. Paolo* 60.F. Dostoevsky, *Pensieri* 61.E. Kleist, *Epistolario* 62.G. D. R Romagnoli, *Opuscoli filosofici* 63.G. Berkeley, *Saggio di una nuova teoria della visione*. 64.E. Heine, *Pensieri e ghiribizzi* 65.Eraclito D'Efeso, *Frammenti e testimonianze* 66.*Il protevangelo di Jacopo* 67.F.D.E. Schleiermacher, *Monologhi* 68.A. Manzoni, *Pensieri di letteratura e filosofia* 69.G. Locke, *Epistola su la tolleranza* 70.K. J. Weber, *Lo spirito e l'arguzia* 71.M. Calderoni – G.Vailati, *Il pragmatismo* 72.G. Bruno, *Spaccio della Bestia Trionfante* Vol.I 73.G. Bruno, *Spaccio della Bestia Trionfante* Vol.II 74. *Antologia di Cattolici Francesi del secolo XIX* 75.A. Tennyson, *In memoriam*. 76.N.Tommaseo, *Studi filosofici* 77.C. Baudelaire, *Pagine sull'arte e la letteratura* 78. P. G. Proudhon, *La guerra e la pace* 79.Boezio. *La consolazione della filosofia* 80.*Il pensiero di Q.S.F. Tertulliano*. 81.E. Heine, *Scritti minori* 82.*Le lettere di S. Ignazio martire* 83.G. V. Gravina. *Della ragion poetica*. 84.S. Mill, *Autobiografia* Vol.I 85.S. Mill. *Autobiografia* Vol.II 86.*Gli Eleati. Frammenti e testimonianze*.

³¹¹ JULIUS EVOLA, *op. cit.*, p. 16

Germania, nel rispetto della Triplice Alleanza e questa sua posizione fa inorridire e dire a Marinetti: “Le tue idee sono più lontane dalle mie di quelle di un eschimese.”³¹²

Non tardai però a riconoscere che, a parte il lato rivoluzionario, l'orientamento del futurismo si accordava assai poco con le mie inclinazioni. In esso mi infastidiva il sensualismo, la mancanza di interiorità, tutto il lato chiassoso e esibizionistico, una grezza esaltazione della vita e dell'istinto curiosamente mescolata con quella del macchinismo e di una specie di americanismo, mentre, per un altro verso, ci si dava a forme sciovinistiche di nazionalismo.³¹³

Rientrato a Roma dalla guerra cade in un profondo stato di malessere esistenziale. Spinto dal disgusto e dall'insofferenza per la vita quotidiana e incalzato da un innato impulso alla trascendenza, si dedica dapprima all'esplorazione della coscienza e dei suoi stati di alterazione con l'uso di stupefacenti e poi allo studio di testi esoterici, entrando in contatto con gli ambienti occultistici romani.

Il dadaismo gli viene incontro in questo periodo, probabilmente attraverso Prampolini e la collaborazione di alcuni dadaisti alla sua rivista *Noi*, offrendogli il miraggio di un affrancamento dall'avanguardia italiana e la possibilità di un'apertura, a livello internazionale e su un piano più elevato, non solo artistico, ma esistenziale, di un'adesione incondizionata e di un riconoscimento, che è per lui quasi identificazione, nella figura di Tristan Tzara.

Caro signore

ho avuto tempo fa il piacere di conoscerla tramite le riviste “Diana”, “Pagine”, “Cronache Letterarie”. Attualmente, liberatomi dalla guerra, ho saputo della fondazione del movimento “dadaista”, e da quanto mi dicono i miei amici, credo di averne senza neanche seguirlo, mutuato le idee e le basi teoriche nella mia raccolta di poesie “Raaga blanda mia cattiva sfera” e nei saggi di filosofia

³¹² *Ivi*, p. 19

³¹³ *Ivi*, p. 18

mistica “Il sole della notte” che uscirà l’inverno prossimo. Per questo motivo desidererei molto conoscere le posizioni del movimento dadaista e ricevere le vostre ultime riviste. Sto formando a Roma una Rivista d’Arte moderna (Govoni Mannelli Onofri D’Alba Folgore Casella Prampolini Tirwhytt Depero ecc.) Se sarà possibile entrare in contatto, come desidero, sarò ben contento di chiedervi di essere il primo collaboratore e di fare della rivista una fonte di propaganda dadaista in Italia.³¹⁴

È questa la prima lettera che Evola scrive a Tzara il 7 ottobre 1919.

Malgrado la sua apparente brevità in essa si racchiude un periodo di tempo ampio e denso di avvenimenti, che inizia nel 1917 - con i riferimenti alle riviste ove vengono pubblicati i primi poemi di Tzara – attraversa il periodo della guerra e del primo dopoguerra quando, l’affinità tra la produzione poetica e filosofica elaborata autonomamente da Evola e il dadaismo, viene a lui rivelata da “qualcun altro”, forse da Prampolini, che con il dadaismo aveva avuto a che fare a partire dal 1916. Prampolini probabilmente avverte l’alterità di Evola in seno al futurismo e ne predice l’imminente separazione del movimento. Evola, fin da questa prima lettera, dichiara il suo interesse per aspetti teorici e fondanti che il dadaismo invece rifiutava di avere e benché dichiararsi di voler fare della sua rivista un organo di diffusione del dadaismo in Italia, risulta schiacciante nella lista dei collaboratori indicati a Tzara, la presenza futurista.

Semplificando, si possono isolare tre “questioni” che saranno analizzate nei successivi paragrafi: la prima fase della partecipazione italiana al dadaismo, l’elaborazione teorica dell’attività artistica di Evola e il suo progetto di fondare in Italia una rivista dadaista.

³¹⁴ V. *infra*, app., lettera n. 22, Roma, 7-10-1919, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *op. cit.*, pp. 15-16

3.1.2) DADA IN ITALIA PRIMA DI EVOLA: 1916-1919

La prima questione, risale alla nascita del Cabaret Voltaire e, se vogliamo, la precede, con l'interesse suscitato da Marinetti e compagni durante la loro tournée europea del 1912-1913,³¹⁵ e da Marinetti con le sue *Parole in libertà*. Tra i visitatori della prima e i lettori delle seconde, ci furono anche Ball³¹⁶ e Tzara,³¹⁷ poesie futuriste in forma di manifesto vennero esposte nel febbraio del 1916 sui muri del Cabaret Voltaire, tra van Rees, Arp, Picasso, Eggeling, Segal, Janco, Slodky, Nadelmann³¹⁸ e pubblicate, in giugno, sul primo numero di *Cabaret Voltaire*, di cui Marinetti, Cangiullo – e Modigliani - risultavano collaboratori.

Cronologicamente, questo periodo si estende dal 1916 al 1918. Arturo Schwarz, alle prese nell'introduzione del suo *Almanacco Dada* con spinose questioni di datazione, definisce il dadaismo di questo periodo un "movimento genericamente d'avanguardia che differisce poco o niente dagli altri movimenti d'avanguardia

³¹⁵ Paris, Galerie Bernheim-Jeune, 5-24 febbraio; London, The Sackville Gallery, marzo; Berlin, 12 aprile-31 maggio; Bruxelles, Galerie Georges Giroux, 20 maggio-1 giugno; Der Sturm, senza data (Herwarth Walden, direttore della Galleria Der Sturm organizza una serie di mostre itineranti di cui non si hanno informazioni complete. Le tappe comunque sono: Amburgo, forse luglio; l'Aia, Kunsthandel J.J. Biesing, agosto-primi di settembre; Amsterdam, Galerie Audretsch, dal 9 settembre; Monaco, Galerie Tannhäuser, ottobre; Budapest, Salon National, novembre, Nemzeti Szalon, gennaio-febbraio 1913; Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, maggio 1913. Cfr. PIERO PACINI (a cura di), *Esposizioni futuriste. 1912-1918*, vol. I, Studio per edizioni scelte, 1977, Firenze.

³¹⁶ A proposito di una mostra futurista visitata a Dresda e di cui pubblicherà un articolo nel terzo numero di *Die Revolution* dal titolo "Die Reise nach Dresden" (Viaggio a Dresda), Ball scrive nel suo diario: "In those days Dresden was very lively on the whole. I saw a Picasso exhibition there and the first futurist pictures at the same time. These were Carrà's *The Funeral of the Anarchist Galli*, Russolo's *The Revolt*, Severini's *The Pan-Pan' dance at the Monico*, and Boccioni's *The Forces of a Street*. My enthusiastic article about them must have appeared in issue 4 or 5", HUGO BALL, *op. cit.*, p. 6. A proposito di *Parole in Libertà* il 9 luglio 1915, da poco trasferitosi a Zurigo, Ball annota: "Marinetti sends me *Parole in Libertà* by himself, Cangiullo, Buzzi, and Govoni. They are just letters of the alphabet on a page; you can roll up such a poem like a map. The syntax has come apart. The letters are scattered and assembled again in a rough-and-ready way. There is no language any more, the literary astrologers and leaders proclaim; it has to be invented all over again. Disintegration right in the innermost process of creation. It is imperative to write invulnerable sentences. Sentences that withstand all irony. The better the sentence, the higher the rank. In eliminating vulnerable syntax or association one preserves the sum of the things that constitute the style and the pride of a writer—taste, cadence, rhythm, and melody. The successors of Flaubert cultivated the sentence without sympathy for the magic of the vocables. But we must not overdo it in reverse." HUGO BALL, *op. cit.*, p. 25.

³¹⁷ "Tzara mi confessò che la sua ambizione era quella di 'inventare' una nuova tendenza artistica, come diceva lui. La fama di Marinetti, il capo dei Futuristi italiani, gli toglieva il sonno. Mi raccontò con entusiasmo una visita di quella setta estetica a Bucarest. Tutti vestiti allo stesso modo, abiti grigi, cappelli grigi, scarpe di camoscio grigio. La cosa più difficile era incominciare, constatò Tzara con un sospiro, ma lui aveva molte conoscenze a Parigi, in Italia." FRIEDRICH GLAUSER, *op. cit.*, p. 31

³¹⁸ Il catalogo dell'esposizione è pubblicato in *Cabaret Voltaire*. Gli italiani presenti in catalogo sono CANGIULLO, "Addio, Parole in libertà", GOVONI, "Parole in libertà", MARINETTI, "Dune, Parole in libertà", BUZZI, "Ellisse, Parole in libertà".

dell'epoca"³¹⁹ ed individua solo nella pubblicazione del "Manifeste Dada 1918" di Tzara, un elemento di rottura e di non ritorno nella storia del movimento.

Tzara legge il suo manifesto a Zurigo, il 23 luglio del 1918, ma notizie di esso si avranno in Italia solo dopo la sua pubblicazione, in dicembre, nel terzo numero di *Dada*, numero tra l'altro stroncato in Italia da Prampolini in *Noi*, nel mese di gennaio. La mia analisi di questo periodo, dal momento che questa ricerca ha a che vedere non solo con la storia del dadaismo ma anche con la storia della sua ricezione, si estende fino al 1919, che abbiamo visto essere anche l'anno della prima lettera di Evola a Tzara.

La critica italiana, con Crispolti prima e Lista poi, per poter parlare di un dadaismo italiano precedente l'esperienza di Evola, si è molto soffermata su questo primo periodo, in cui è vero che diversi artisti italiani, futuristi e non, sono accolti tra i collaboratori delle riviste, delle esposizioni e in un caso anche delle manifestazioni dadaiste, ma è anche vero che lo stesso avviene per i cubisti, gli espressionisti, gli artisti del *Cavaliere Azzurro*, per studenti, scrittori ed artisti di passaggio a Zurigo che vogliono prendere parte all'attività del Cabaret. Abbiamo visto nel primo capitolo, quanto il caso e gli incontri fortuiti abbiano influito nell'evolversi delle serate e nell'ampliare un panorama che si voleva il più vasto possibile.

Crispolti e Lista hanno guardato a questo periodo di collaborazione dando di esso due possibili letture.

³¹⁹ "A questo punto, ma quando? La maggior parte degli storici dell'arte stabiliscono la data della nascita del movimento dada nel febbraio 1916, e cioè all'apertura, a Zurigo, del Cabaret Voltaire, per iniziativa di Hugo Ball e della sua compagna Emmy Henning, con la collaborazione di Arp, Huelsenbeck, Janco e Tzara. Come ogni data storica anche questa è ingannatrice. Se ci si riferisce a Dada a Zurigo, allora bisogna spostare l'atto di nascita dello spirito dada in Svizzera di quasi tre anni, spostarla cioè al dicembre 1918 quando, sul terzo fascicolo di 'Dada,' è pubblicato il *Manifeste Dada 1918* di Tzara. Sino a quel momento, infatti, il movimento dada è un movimento genericamente d'avanguardia che differisce poco o niente dagli altri movimenti d'avanguardia dell'epoca. Così accoglie tra i suoi collaboratori, e tra gli espositori alle sue collettive, cubisti, futuristi, astrattisti ed espressionisti. Questo eclettismo è particolarmente evidente nei primi due fascicoli di *Dada*, in cui appaiono pêle-mêle testi di Savinio, Meriano e Moscardelli e illustrazioni di Picasso, Delaunay, Kandinsky e De Chirico. Le mostre della Galleria Dada sono altrettanto generiche ed ospitano, per esempio, oltre a cubisti ed astrattisti, anche il gruppo espressionista Der Sturm di Berlino", ARTURO SCHWARZ, *op. cit.*, p. X

Il primo ha sottoposto ad un processo di “dadaizzazione forzato” tutti quegli artisti italiani che hanno pubblicato sulle riviste dadaiste e tutte le riviste italiane che hanno ospitato, pur saltuariamente, testi e opere dei dadaisti. L’aver pubblicato un testo in una rivista, non dovrebbe tradursi però, nell’essere automaticamente fagocitati nel movimento artistico di cui quella rivista è espressione, soprattutto non nel caso paradossale in cui quel movimento non è ancora propriamente nato e la rivista si configura come raccolta e antologia di più movimenti o tendenze.

Il secondo ha invece amplificato – a mio avviso, si intende – l’influenza esercitata dal futurismo sul dadaismo, tanto da parlare del dadaismo di questo periodo come di una “avanguardia svizzero-italiana.”³²⁰ Le origini di tecniche e mezzi poi praticate dai dadaisti sarebbero da rintracciarsi essenzialmente tra i futuristi - gli assemblage ludici di Balla, le ricerche parolibere di Cangiullo, l’onomalingua e la poetica dell’arte-gioco di Depero, l’astrazione di Prampolini, la sperimentazione tipografica di Marinetti, il rumorismo di Russolo, la poetica primitivista, il ritorno all’infanzia, la prassi della serata – e questa vicinanza dei due movimenti soprattutto sul piano artistico avrebbe fatto sì che il dadaismo italiano, per darsi una sua identità e distinguersi dal futurismo, sia stato costretto a “rinunciare a tutte le tecniche espressive ereditate dal futurismo.”³²¹ Tanto più copiosa sarebbe stata questa eredità tanto più ne sarebbe risultata “dimessa e ristretta la creazione artistica.”³²² Ristretta al punto di doversi ripiegare su se stessa e raggiungere così – con Evola, che infatti tra le tecniche artistiche predilige la tradizionale pittura ad olio – “una lucidità di ordine filosofico che non ha equivalenti in seno a tutto il dadaismo internazionale.”³²³ La sua sembrerebbe insomma una scelta obbligata, originata dall’impossibilità di esprimersi altrimenti che col pensiero.

Poiché in alcuni casi i dadaisti stessi, si sono espressi in merito, ammettendo l’interesse esercitato dai futuristi e da alcune tecniche da loro utilizzate, riconoscendo in esse l’origine di alcune loro sperimentazioni, ma indicando in altri casi origini³²⁴ o

³²⁰ GIOVANNI LISTA, “Dada in Italia”, in *Dada, l’arte della negazione*, catalogo della mostra Palazzo delle Esposizioni, Roma, 29 aprile-30 giugno 1994, p. 111

³²¹ *Ivi*, p. 110

³²² *Ibidem*

³²³ *Ibidem*

³²⁴ V. *supra* 162n. A proposito di Tzara e la poesia simultanea, cui anche Marinetti ha dato un esempio con le sue *Parole in Libertà*, ma la cui origine egli individua in Barzun.

modalità diverse,³²⁵ confessando la loro ignoranza su specifici manifesti³²⁶ o singole opere, Lista ha individuato nella figura di Alberto Spaini, simpatizzante del futurismo e corrispondente in Svizzera di *Il Resto del Carlino*, un tramite sicuro e diretto “della *forma mentis* e dell’operatività dell’attivismo futurista inventato da Marinetti.”³²⁷ Per mascherarne la presenza e tacere così dell’importanza avuta dagli italiani nella nascita di Dada, Tzara ne avrebbe occultato la presenza dietro uno pseudonimo A. Spa. con cui compare nei programmi di due serate alla Galerie Dada.

Devo ammettere che entrambe le letture, per motivi diversi, mi sono sempre sembrate una forzatura interpretativa ed è forse proprio il desiderio di approfondire e in un certo senso “verificare” l’argomento, l’origine da cui è scaturita questa ricerca.

In questo paragrafo non ripeterò una storia che Crispolti in Palatino ha già tracciato e a cui - poiché credo che ad essa non si possa aggiungere altro - rimando per tutte le informazioni riguardanti collaborazioni editoriali ed espositive, ma mi limiterò a fare considerazioni di carattere generale a partire dalle lettere tra Tzara e gli artisti italiani che Lista ha pubblicato³²⁸ - traendone conclusioni molto diverse dalle mie - e dedicando un breve spazio ad Alberto Spaini.

Nelle lettere si segue agevolmente l’evolversi dei rapporti tra Dada e l’Italia, da un’iniziale e reciproco entusiasmo e curiosità ad una crescente diffidenza ed ostilità e questo percorso si trova riassunto anche in un singolo caso: quello di Alberto Savinio.³²⁹

³²⁵ Nel “Primo discorso dada in Germania” tenuto da Huelsenbeck nel febbraio 1918, nella sala della Nuova Secessione di Berlino, egli dice: “Ball era in realtà l’unico che avesse recepito e rielaborato in sé i problemi delle tendenze futuristiche e cubistiche” e ancora “il futurismo così com’era costituiva una faccenda esclusivamente italiana, una battaglia contro l’orripilante antichità con la sua viscida capacità mercantile, che laggiù schiaccia al suolo ogni talento. Il futurismo che qui in Germania, dove in tutte le cose abbiamo l’onore di essere gli ultimi, è stato disprezzato sino a poco fa come una buffonata da tutti gli ignoranti e da tutte le teste vuote, perché i suoi versi erano brutti o incomprensibili, questo futurismo, signori miei, fu una lotta contro la statua di Apollo, contro la cantilena e il bel canto ma che c’entrava noi dadaisti? Per nulla, né col futurismo né col cubismo.” RICHARD HUELSENBECK (a cura di), “Erste Dadarede in Deutschland”, *Dada Almanach*, pp. 104-108. Trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op.cit.*, p. 111

³²⁶ V. *supra* 29n a proposito di Janco e il “Manifesto tecnico della scultura futurista di Boccioni”.

³²⁷ GIOVANNI LISTA, “Dada in Italia”, in *op. cit.*, p. 111

³²⁸ GIOVANNI LISTA, *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L’age d’homme, 1983

³²⁹ Dal 1910 al 1914, Savinio si stabilisce a Parigi, diventa amico di Apollinaire e collabora a *Les Soirées de Paris*. Nel 1914 pubblica il poema *Chants de la mi-mort*, ma durante il periodo parigino si dedica principalmente alla musica. Fonda una corrente detta *Sincerismo*, che vuole essere l’equivalente musicale della poesia di Apollinaire e della pittura di De Chirico. Le sue composizioni, in cui utilizza la tecnica del collage di pezzi noti e introduce rumori tratti dalla realtà, diventano presto note per la violenza dell’esecuzione e al suo concerto del 24 maggio 1914 ci sono, tra i presenti, oltre Apollinaire,

Tramite suo [Savinio] il mio indirizzo si sparse in Italia come una malattia contagiosa. Fui bombardato di lettere da tutte le province d'Italia. Quasi tutti iniziavano con 'Caro amico', ma la maggior parte dei miei corrispondenti mi chiamava 'carissimo e illustrissimo poeta.' Questo mi indusse a rompere presto i rapporti con questo popolo troppo entusiasta.³³⁰

Primo interlocutore di Tzara e origine da cui si dipana una fitta rete di contatti, scambi e conoscenze che attraversa l'Italia, Savinio pubblica nel luglio del 1919 un articolo sul dadaismo³³¹ ferocemente polemico. Prima di analizzare l'articolo passiamo velocemente in rassegna le lettere.

Tzara riceve l'indirizzo di Savinio da Paul Guillaume, da Savinio quelli di Ardengo Soffici, Giovanni Papini, Giuseppe Ravagnani, Ferruccio Luppis, Giuseppe Raimondi e Filippo De Pisis, da De Pisis quelli di Pozzati (Mario e Severo), Arturo Martini, Mario Bellusi, Giorgio De Vincenti, Giorgio De Chirico e Giorgio Morandi. Durante l'estate del 1916, forse per conoscere Savinio, Tzara si reca a Ferrara poi a Roma, dove incontra Prampolini.

Più che il suo indirizzo a spargersi in Italia sono le copie di *Cabaret Voltaire*³³² e di *La Première aventure céleste de Mr. Antipyrine*.³³³ In senso contrario giungono a

Picabia, Gabrielle Buffet e Soffici, che ne parlerà in *Lacerba* (1 luglio 1914). Del 1914 è anche un altro progetto musicale, poi non realizzato per lo scoppio della guerra, dal titolo *À quelle heure un train partira-t-il pour Paris?*. Poema di Apollinaire, scenari di Picabia, musica di Savinio e messinscena di Zayas. Cfr. MAURIZIO FAGIOLO, DANIELA FONTI, PIA VIVARELLI, *Alberto Savinio*, catalogo della mostra tenutasi a Palazzo delle Esposizioni, Roma, 18 maggio-18 luglio 1978, De Luca, Roma, c1978.

³³⁰ ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, pp. 580-581. La lettera inviata da Tzara a Jacques Doucet è datata 30 ottobre 1922, nella sua versione integrale è pubblicata da MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, pp. 566-567.

³³¹ ALBERTO SAVINIO, "Dadaismo" *Il popolo d'Italia*, 28 luglio 1919. Il testo, tradotto in francese, è pubblicato in GIOVANNI LISTA, *op. cit.*, pp. 66-71

³³² *Cabaret Voltaire*. Numero unico, pubblicato nel giugno 1916. 1 illustrazione di Max Oppenheimer; 1 di Picasso; 1 di Modigliani; 2 di Hans Arp; 1 di Emmy Hennings; 1 di Otto van Rees; 1 di Slodki; 5 di Marcel Janco. Direttore: Hugo Ball. Sommario: Ball, "Als ich das Cabaret..."; "L'amiral cherche une maison à louer [poesia simultanea di Huelsenbeck, Janco, Tzara]; Tzara, "Note pour les bourgeois"; Ball, "Das Carousselpferd Johann"; Apollinaire, "Arbre"; Hennings, "Gesang zur Dämmerung"; "Morfin"; Jacob van Hoddis, "Hymne"; Tzara, "Il fait soir"; Huelsenbeck, "Der Idiot"; Tzara, "La Revue Dada 2"; Wassilij Kandinsky, "Blick und Blitz; Sehen" F.T. Marinetti, "Parole in libertà" Ball, "Cabaret"; Blaise Cendrars, "Crépitements"; Hennings, "Die vielleicht letzte Flucht"; Francesco Cangiullo, "Addio" [parole in libertà]; Huelsenbeck, Tzara, "Dada: Dialogue entre un cocher et une alouette"; Catalogue de l'Exposition Cabaret Voltaire; Notes Redactionelles. ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 660

Zurigo insieme ad unanimi giudizi di apprezzamento,³³⁴ riviste italiane,³³⁵ libri,³³⁶ testi, riproduzioni e proposte di collaborazione.

Tzara consiglia altri destinatari cui far pervenire i vari materiali: Guillaume Apollinaire e Blaise Cendrars a Parigi, Marius de Zayas a New York. Non sempre questi scambi di indirizzi si rivelano fruttuosi, così come non sempre i testi raggiungono la loro agognata pubblicazione e la lista degli inediti è piuttosto lunga.³³⁷ I carteggi di questo periodo non sono caratterizzati da approfondite esposizioni teoriche, ma accomunati da un urgente desiderio di fare e da una scarsa disponibilità di mezzi per farlo.

Tzara ha molti progetti, pochi soldi ed è in cerca di collaboratori.

Il suo primo libro di poesie *Mpala Garroo* è in fase di stampa – del libro esiste tutt'ora una sola prova di stampa da qualche parte in un baule svizzero.³³⁸ Lavora ad

³³³ Primo testo della Collection Dada, esce a Zurigo, nel 1916. Testo di Tzara e xilografie di Marcel Janco. Rappresentata a Parigi, il 27 marzo 1920, al Théâtre de l'Œuvre, durante una serata dadaista, interpretata da: Soupault, Aragon, Arnauld, Eluard, Breton, Ribemont-Dessaignes, Fraenkel e Tzara nel ruolo di se stesso.

³³⁴ "(...) si ben faite et surtout beaucoup plus libre que nos revues italiennes, j'ai vivement désiré de faire partie de ses collaborateurs." Lettera datata 22-9-1916, BONA DE PISIS E SANDRO ZANOTTO (a cura di), *Filippo De Pisis, Futurismo dadaismo metafisica, e due carteggi con Tristan Tzara e Primo Conti*, Milano, 1981, p. 85; "Je vous remercie avec le plus grand enthousiasme de l'honneur que vous m'avait fait, de m'inviter à collaborer à votre géniale et audacieux revue. J'avais déjà admiré par de mes amis votre revue plus que tres-interessant (...)" Lettera del gennaio 1917, ROSELLA SILIGATO (a cura di), *Prampolini. Carteggio 1916-1956*, Edizioni Carte segrete, 1992, p. 278. "Je trouve votre poème gros d'une poésie toute nouvelle, fraîche, pleine de clarté et de finesse." Lettera datata 28-8-1916, AA.VV., *Alberto Savinio*, catalogo della mostra Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 5 luglio-5 ottobre 1980

³³⁵ *Avanscoperta* di Raimondi, edita a Roma, il primo numero esce in novembre del 1916. Ha tra i suoi collaboratori: Buzzi, Folgore, Marinetti, Meriano, Moscardelli, Onofri, Savinio. *Le Pagine* di Nicola Moscardelli e Titta Rosa ed edita a l'Aquila, dal terzo numero (novembre 1916) edita a Napoli e diretta da Maria d'Arezzo. Escono 13 numeri dal giugno 1916 al novembre 1917, un numero previsto per il mese di febbraio 1918 rimane inedito. *La Brigata* di Meriano. Edita a Bologna, diretta da Bino Binazzi, dal quarto numero insieme a Francesco Meriano. Tra i collaboratori: Carrà, Soffici, Bètuda, Saba. Dal giugno 1916 al giugno 1918 escono 14 numeri. Ristampa anastatica: GINO TELLINI (a cura di), *La Brigata*, Edizioni La Civiltà delle Scritture dell'Università di Parma, 1983

³³⁶ *Emporio* di De Pisis, *Equatore Notturmo* di Meriano, *Tatuaggi* di Moscardelli.

³³⁷ "Atlas" di Savinio, "Il fungo", "Gli ulivi", "La villa" di De Pisis, "Fraternità", "Crocefissione" "Il cavallo" di Moscardelli, una prosa sulla coreografia e la scenografia, probabilmente "Scenografia futurista" di Prampolini, riproduzioni di quadri di Soffici e Rosai inviate da Savinio, "La guerra" e "Litania della pioggia" di Meriano. Un grande escluso sarà ad esempio De Pisis che continuerà per anni a ricevere i numeri di *Dada*, a mostrarsi interessato, ad inviare amorevolmente a Tzara i ritagli dei giornali in cui si è parlato di lui, senza mai veder pubblicati i suoi testi né riprodotte, od esposte le sue opere.

³³⁸ Tzara dà notizie di questo libro, poi non pubblicato, nella lettera a Jacques Doucet datata 30 ottobre 1922, pubblicata in MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, pp. 566-567. "Mon premier livre de poèmes *Mpala garoo* qui devait précéder La Première aventure céleste de Mr. Antipyrine, n'existe qu'en épreuves, en un seul exemplaire. C'est pendant l'hiver de 1916 que je décidai de détruire toute l'édition. Après une maladie de nerfs qui me fit souffrir beaucoup, j'avais complètement changé de directives. Je tombai, après une vie sauvage, ne connaissant aucune loi, dans une sorte de crise de convalescence

un secondo libro di letteratura negra (africana e oceanica) ed è in cerca di un editore, anche le Edizioni Futuriste di Poesia farebbero al caso suo e non manca di inviare i più affettuosi saluti a Marinetti attraverso i suoi conoscenti. Vuole pubblicare il secondo numero di *Cabaret Voltaire* (poi *Dada*) e il solo modo per finanziarlo è cercare sottoscrittori anticipati e interessati a curarne la diffusione nelle varie città di residenza. Ha intenzione di pubblicare una raccolta trimestrale di incisioni e un'antologia artistica e letteraria in occasione dell'esposizione Dada prevista a Zurigo per il mese di gennaio del 1917 ed invita Prampolini a partecipare.³³⁹ Chiede manoscritti, editi o inediti, incisioni, disegni, pitture e pagine musicali, che siano espressione delle ricerche più recenti e avanzate a livello internazionale³⁴⁰ da riprodurre nell'antologia, di cui non nasconde i problemi economici.

Tzara confeziona messaggi in serie, che spedisce, dopo averli sommariamente personalizzati, a chiunque si mostri interessato e possa rendersi utile come veicolo di propaganda di una causa comune, ancora in via di definizione, ma comunque volta ad un rinnovamento artistico nella direzione dell'arte astratta. Gli italiani sembrano percepire l'importanza di un movimento nascente,³⁴¹ ma anche per loro le preoccupazioni di ordine pratico non sono meno pressanti di quelle di ordine estetico: Savinio, Soffici, Moscardelli e Raimondi sono soldati. Moscardelli, ferito, scrive a Tzara dall'ospedale. Tzara non comprende bene l'italiano e pochi italiani scrivono in francese; la censura, che sembra accanirsi particolarmente con De Pisis, rimanda indietro alcune lettere e opere.

mystique. Ce mysticisme ne s'appliquait pas à une idée existante, religieuse ou politique, il était abstrait et de nature purement cérébrale. Cet exemplaire de *Mpala garoo* doit se trouver encore dans une malle en Suisse."

³³⁹ Prampolini invia tre quadri e due xilografie per l'antologia. Quando i quadri arrivano a Zurigo la mostra è già chiusa, ma vengono esposti nella successiva tappa di Basilea. Pur firmandosi "Enrico Prampolini futurista", partecipa con entusiasmo e in una lettera del gennaio 1917, scrive a Tzara: "Je n'avait pas encore eu occasion de vous temoigner ma complete adesion à vôtre ou nôtre renouvelment artistique". ROSELLA SILIGATO (a cura di), *op. cit.*, p. 278

³⁴⁰ "Nous voulons montrer la synthèse de tout ce qu'on fait d'intéressant les dernières années, de toutes les recherches, les expressions et en une certain mesure des résultats obtenus. Je vous prie de demander en mon nom à tous les lettrés que vous trouvez intéressants et avancés, des manuscrits." Lo stesso passaggio è contenuto sia nella lettera di Tzara a Raimondi, che in quella di Tzara a Meriano, entrambe datate 24-2-1917, GIOVANNI LISTA, *op. cit.*, pp. 99; 216.

³⁴¹ Il 25-11-1916 Meriano scrive "È molto importante questo vostro movimento artistico dalla Svizzera: e ben volentieri vi sarò utile" e l'8-1-1917: "pubblicherai volentieri una vostra *Lettera* da Zurigo che parlasse del movimento intellettuale svizzero, se esiste (...)." Raimondi il 3 marzo 1917: "È necessario fare un'opera che raccolga sinteticamente quanto di più giovane e moderno si è realizzato in poesia e arte durante questi ultimi anni, un'opera che attesti gli sforzi, le lotte e anche, in parte, i risultati reali ottenuti. Io vi prometto per questa magnifica impresa tutte le mie giovani forze. Oltre al contributo spirituale, offrirò anche quello materiale." GIOVANNI LISTA, *op. cit.*, pp. 89; 91; 218

In alcuni nasce il desiderio di andare a vedere cosa stia accadendo a Zurigo e notizie di prima mano giungono da Alberto Spaini - che vedremo in seguito - e da Bino Sanminiatielli. Così Sanminiatielli ricorda il suo incontro con i dadaisti, cinquant'anni dopo:

Erano distesi su un divano in una stanza fumosa e sonnecchiavano come gatti. Tristan Tzara portava occhialoni, chioma arruffata, e fumava. Marcel Janco serviva il té e fumava. Una donna coi capelli lunghi, lisci, color polenta, sorgeva dalle ceneri di cento sigarette spente. Io osservavo quei volti da rompitutto, refrattari a ogni promessa e a ogni suggestione, mi premeva di scoprire ciò che v'era sotto all'estrema maturità, alla violenza astratta di quei gelidi suscitatori di scandali e di miracoli così diversi dagli impetuosi, gioiosi e spesso ignoranti futuristi italiani. Avvertivo nell'aria viziata della redazione, che era una povera stanza qualunque, un gioco resistente e coperto, un chiudersi cauto e diffidente. Difatti spie e cospiratori erano all'opera giorno e notte; ma non si trattava di dadaisti. Al caffè dell'Odéon, dove di solito ci riunivamo, vedevo Lenin giocare a scacchi insieme a Zinovjev aspettando i primi segni della rivoluzione in Russia.³⁴²

In altri, come Raimondi, nasce la speranza che sia Tzara a venire in Italia, dove “si sente già l'eco del movimento che voi dirigete a Zurigo, che è molto importante.”³⁴³

Nel frattempo, mentre le poesie di Tzara iniziano ad apparire in alcune riviste italiane³⁴⁴ - “conferma clamorosa” questa, secondo Lista, “della gentilezza degli italiani”,³⁴⁵ Prampolini e Sanminiatielli progettano l'uscita di una nuova rivista internazionale. Ma prima del primo numero di *Noi*, che uscirà nel mese di giugno del

³⁴² BINO SANMINIATELLI, *Il Tempo*, 26 maggio 1966. In una lettera ad Achille Perilli, Bino Sanminiatielli, ricostruisce la sua collaborazione a *Noi*, i contatti con gli altri redattori di riviste d'avanguardia europee e racconta della sua permanenza a Zurigo tra i dadaisti. V. *infra*, app., lettera n. 26, datata 18-8-1964, Archivio Achille Perilli, Orvieto.

³⁴³ Lettera datata 29 gennaio 1917, GIOVANNI LISTA, *op. cit.*, p. 214

³⁴⁴ “Mouvement” e “La grande complainte de mon obscurité I” nel sesto numero di *Le Pagine*, (febbraio 1917, Napoli) “Le géant et le lépreux du paysage” nel settimo (marzo 1917) e nel primo numero di *La Diana* (marzo 1917), dove appare anche “Sainte.” ARTURO SCHWARZ, *op. cit.*, pp. 86-87-88

³⁴⁵ GIOVANNI LISTA, “Dada in Italia”, in *op. cit.*, p. 111

1917 e del primo numero di *Dada*, il mese successivo, avviene a Zurigo un incontro che influisce in maniera secondo Lista determinante nella decisione di Tzara di fondare un movimento sull'esempio di quello futurista.

Questo incontro è quello tra Tristan Tzara ed Alberto Spaini.

Ai fini di questa ricerca la figura di Spaini non è secondaria, poiché è stato uno dei pochi italiani ad aver partecipato alle manifestazioni dadaiste. Un altro è stato Ungaretti che, in qualità di testimone, partecipa a Parigi, alla "Imputazione e giudizio di Maurice Barrès"³⁴⁶ e probabilmente assiste ad altre manifestazioni l'anno precedente. Su suo consiglio, Roberto Cantalupo, assiste alla Manifestazione Dada del 27 marzo 1920 e ne scrive un lungo ed interessante articolo.³⁴⁷

Di Spaini parlava già Crispolti in *Palatino* trascrivendo il brano della rubrica "Spezzatino" di *La Brigata*,³⁴⁸ in cui Meriano riporta le informazioni avute da Spaini:

Nella quarta serata della Galerie Dada di Zurigo, il nostro caro amico e collaboratore Alberto Spaini che si trova in Svizzera quale corrispondente del "Resto del Carlino", ha letto a un

³⁴⁶ 13 maggio 1921, nella Salle des Sociétés Savantes in rue Danton, i dadaisti inscenano una sorta di processo semiserio contro lo scrittore francese Maurice Barrès, reo di aver tradito il suo talento giovanile e la giovanile sete di libertà, di essersi conformato, in età adulta, su posizioni ben più reazionarie ed essere divenuto portavoce di istanze nazionaliste. Il processo, voluto fortemente da Breton ed Aragon, che da adolescenti avevano amato le sue opere, è pensato ed organizzato nei minimi dettagli. Affissioni pubbliche, raccolta di testimonianze, composizione della giuria, preparazione delle minute del processo, pubblicazione dell'atto d'accusa, delle testimonianze e della condanna per crimine contro la sicurezza dello spirito, sul ventesimo e ultimo numero della prima serie di *Littérature*, uscito nel mese di agosto 1921. Ma al tempo stesso, il processo associa alla serietà del procedimento e alla severità del giudizio, elementi farseschi più usuali alle manifestazioni dadaiste: la bizzarria dei costumi dei testimoni, della giuria e dell'imputato impersonato da un manichino, la testimonianza tendente all'assurdo di Tzara, che finisce col cantare una canzone, mentre Picabia, in segno di disapprovazione abbandona prematuramente la sala. L'insieme, poco riuscito, annuncia la crisi interna al dadaismo che si consumerà di lì a poco tra opposte fazioni. Cfr. "Le Procès Barrès" in MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, pp. 221-232. JULIE BÉRET, "Procès Barrès", in LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 828. ANDRÉ PARINAUD (a cura di), pp. 48-49. Un estratto dell'atto d'accusa è pubblicato in ARTURO SCHWARZ, *op. cit.*, p. 297. Picabia, che due giorni prima del processo aveva pubblicato in *Comoedia*, un lungo articolo dall'eloquente titolo "Il signor Picabia si separa dai dada", scriverà a proposito del processo nel numero speciale di 391, *Le Philaou-Thibaou* nel mese di luglio: "Come un affascinante mortale mi sono abbruttito di disperazione oscena guardando i miei amici divenire ufficiali d'artiglieria; da tre mesi non ho più avuto il coraggio di dir loro che mi annoiano spaventosamente. Oggi, sparano su Barrès, domani spareranno sulla stazione di Saint-Lazare o sui facchini delle Halles, io sparo in aria e le palle mi ricadono in tasca sotto forma di chewing-gum di carpe fritte o di Rolls-Royce." Trad.it in ARTURO SCHWARZ, *op. cit.*, p. 339.

³⁴⁷ ROBERTO CANTALUPO, "Dadà o la demenza precoce", *I libri del giorno*, giugno 1920, pp. 304-305. V. *infra*, app., articolo n. 1.

³⁴⁸ Numero del giugno-luglio 1917

pubblico internazionale *l'Ecce Homo* di Binazzi, la *Cantata* di Alvaro, *Consolazione* e parole in libertà di Meriano, alcuni brani di San Francesco. Tutte le liriche furono accolte da formidabili applausi. Della serata hanno data ampia relazione la “Züricher Post” e la “Neue Züricher Zeitung”.³⁴⁹

Di lui si legge anche nelle lettere tra Meriano e Tzara.³⁵⁰ Presentato da Meriano, Spaini si reca al Cabaret Voltaire e partecipa alle serate del 14 aprile e del 12 maggio 1917. Poiché Meriano scrive a Tzara di aver ricevuto notizie da Spaini sull'andamento delle serate, ho cercato nell'inventario del fondo Francesco Meriano alla Fondazione Primo Conti di Fiesole e ho rintracciato due cartoline inedite.³⁵¹

In una serata ho letto anche cose sue, di Alvaro, Binazzi, S. Francesco, ecc. Era (...) ³⁵² come i tedeschi si divertivano a non capire niente; però trovavano tutto interessante e specialmente le sue Parole in libertà hanno sollevato applausi formidabili.

E nella seconda delle due cartoline:

Alla Galleria Dada, lessi di lei due poesie pubblicate sulla Brigata che non vennero naturalmente capite: e poi alcuni pezzi del volume futurista, che suscitarono grande entusiasmo. Di Binazzi *Ecce Homo*, di Alvaro *Cantata*. Non avevo altro! Ma non dovete prendere la cosa troppo sul serio perché tra

³⁴⁹ ENRICO CRISPOLTI, “Dada a Roma. Contributo alla partecipazione italiana al Dadaismo”, *Palatino*, luglio – dicembre 1966, nn. 3-4, p. 246.

³⁵⁰ “Notre ami A. Spaini, qui se trouve à Zurich, désire de faire votre connaissance.” Lettera senza data, inviata da Meriano a Tzara, 1917. “La Galerie a des succès croissants et nous pourrions lancer en peu de temps le *mouvement Dada*. M. Spaini a lu des vers de vous à notre quatrième soirée (est-ce qu'il vous a écrit?).” Lettera di Tzara a Meriano, datata 28 maggio 1917. “Dans la prochaine semaine paraîtra le numero de juin-juillet, et vous y trouverez parmi les notices recueillies dans ‘Spezzatino’ l'annonce de la quatrième soirée à la Galerie avec la déclamation de M. Spaini.” Lettera datata 21 luglio 1917, inviata da Meriano a Tzara. GIOVANNI LISTA, *op. cit.*, pp. 102-105.

³⁵¹ V. *infra*, app., cartoline nn. 5-6. Fondazione Primo Conti di Fiesole, Centro di documentazione e ricerche sulle avanguardie storiche, Fondo Francesco Meriano. Il timbro postale della prima cartolina è cancellato. Deve essere però comunque successiva al 12 maggio 1917- serata dadaista cui Spaini si riferisce - e probabilmente precedente il 20 giugno 1917, data della seconda cartolina che sembra scritta in risposta ad una richiesta di chiarimenti.

³⁵² Non comprensibile

l'ottantina di persone presenti si e no mezza dozzina capiva
l'italiano!

Mentre il suo nome è citato per intero da Ball nel suo diario,³⁵³ compare nel programma della serata del 12 maggio e nelle *Chronique Zurichoise* di Tzara, con le sole iniziali A. Spa,³⁵⁴ modo con cui lui stesso firmerà i suoi articoli su *La Ronda* dopo essere tornato a Roma. Ma questa abbreviazione non piace a Lista e benché i dadaisti abbiano fatto un uso frequente di pseudonimi, soprannomi, abbreviazioni per motivi politici, ideologici, o semplicemente ludici – Tzara stesso è lo pseudonimo di Samuel Rosenstock che a sua volta, con lo pseudonimo di S. Samyro aveva pubblicato poesie di carattere simbolista nella rivista *Simbolul*, George Grosz e John Heartfield sono i nomi adottati da Georg Gross e Helmut Herzfeld nel 1916 in segno di opposizione all'anglofobia tedesca, Giulio Evola si fa chiamare Julius Evola, dietro K. Bonset e Aldo Camini vedremo nel prossimo paragrafo chi si nasconde e l'elenco potrebbe continuare – ma Lista vede in questa abbreviazione non solo un enigma, da lui risolto solo nel 1975, ma soprattutto un losco piano orchestrato da Tzara “determinato ad occultare al massimo il contributo fondamentale degli italiani alla nascita di Dada.”³⁵⁵ Quindi non solo non sembra tener conto di *Palatino*, ma neanche dell'ammonizione dello stesso Spaini a “non prendere la cosa troppo sul serio”, che ridimensiona il peso effettivo avuto nella storia del dadaismo.

Da un'intervista avuta con Spaini,³⁵⁶ Lista riporta altre informazioni.

Che Spaini “si sostituisce a Hugo Ball per declamare, alla serata dada del 14 aprile 1917 – serata in cui Ball legge il “Manifesto tecnico futurista”³⁵⁷ – delle poesie di Palazzeschi e il *Bombardamento di Adrianopoli* di Marinetti”, secondo i modi della declamazione marinettiana, cui aveva avuto modo di assistere alla Galleria Der Sturm di Herwarth Walden a Berlino.

³⁵³ Hugo Ball, *op. cit.*, p. 112

³⁵⁴ Quarta serata della Galleria Dada “Alte und Neue Kunst”. Il programma è stampato nel catalogo della mostra “Graphik, Broderie, Relief” dove espongono anche De Chirico, Prampolini e Modigliani e prevede: “Gemma” e “Sleeping car” di Meriano, “Cantata” di Alvaro, “Scampanio con gli angeli” di Rebora, “Volata” della D'Arezzo, nonché brani di Jacopone da Todi e anonimi popolari del XIII secolo

³⁵⁵ GIOVANNI LISTA, “Dada in Italia”, in *op. cit.*, pp. 113-115

³⁵⁶ 20 aprile 1973, Roma. GIOVANNI LISTA, *op. cit.*, p. 112

³⁵⁷ 11 maggio 1912, pubblicato in F. T. MARINETTI, *I poeti futuristi*, Edizioni futuriste di poesia, Milano, 1912. Testo integrale www.irre.toscana.it/futurismo/opere/manifmarinetti.htm

Che sui modi e le strategie dei futuristi italiani, “sull’eredità del futurismo e sui nuovi compiti dell’avanguardia”³⁵⁸ sulle serate, l’uso della violenza, dello scandalo, lo scopo della rivolta, si concentrano le discussioni tra Spaini e Tzara. È Spaini, “che reca la buona novella, iniziando letteralmente Tzara alla strategia e ai modi espressivi del futurismo italiano.”³⁵⁹

Che “tutto questo avviene nella primavera del 1917. Agli inizi del luglio seguente, Tzara è ormai convinto. Decide quindi di fondare anche lui un *movimento*.”

A giugno esce il primo numero di *Noi*³⁶⁰ e il carattere internazionale tanto desiderato da Prampolini è assicurato proprio e solo dalla presenza di Tzara, dalle incisioni di Arp e di Janco e molto divertenti sono a questo proposito i problemi di Prampolini alle prese con il suo tipografo di Tuscania, deciso in tutti i modi a svilire quell’unica presenza internazionale.³⁶¹

Il mese successivo esce il primo numero di *Dada*³⁶² e i collaboratori italiani sono Meriano, Moscardelli, Savinio e Prampolini, cui si aggiungeranno Cantarelli, Sanminiatielli, D’Arezzo e De Chirico nel secondo.³⁶³ Per Crispolti sono questi i

³⁵⁸ GIOVANNI LISTA, “Dada in Italia”, in *op. cit.*, p. 112

³⁵⁹ *Ivi*, p. 111

³⁶⁰ *Noi*, n. 1, giugno 1916, Roma. Copertina: Costume fonodinamico di Prampolini; 1 illustrazione di Janco; 1 di Severini; 1 di Nicola Galante, Paese; 1 di Prampolini, Scenografia; 1 di Arp. Sommario: Vittorio Orazi, “Una forza”, “Festa rustica”; Sanminiatielli, “Macolature”, “Frescura”; Galante, “Note d’arte”; Paolo Buzzi, “Boccioni”; Tzara, “Froid jaune”; Francesco Meriano, “Toussaint”; Prampolini, “Picasso”; Io, “Attività e passività intellettuali”, “Rassegna letteraria”; “Note”, ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 695

³⁶¹ Il 29 maggio 1917 Prampolini scrive da Napoli a Sanminiatielli: “Mi sono arrivate le bozze di stampa del Berlutti per il primo numero di *Noi* ci manca varie cose e tra l’altre la poesia di Tristan Tzara che il Berlutti dice sostituita da una tua, l’hai forse avvertito tu? Non credo, la tua doveva sostituire quella di Moscardelli e non quella di Tzara se togliamo l’unica poesia scritta in francese come possiamo darle il tono d’internazionale?” E il 17 giugno: “Vedrai cos’ha fatto quell’asino di Berlutti ha cambiato totalmente l’ordine d’impaginazione e lui non capisce come...editore che l’ordine d’impaginazione, è questione d’impegni, verso autori più o meno importanti. Per esempio aveva messo la poesia di Tzara (che ha composto in piccolissimo carattere) nell’ultima pagina non solo è uno straniero che ci ha fatto dei piaceri, ma poi è l’unica cosa in lingua estera che noi dobbiamo sfruttare meglio che si può.” ENRICO CRISPOLTI, “Dada a Roma. Contributo alla partecipazione italiana al Dadaismo”, *Palatino*, luglio – dicembre 1966, nn. 3-4, pp. 257-258

³⁶² *Dada*, n. 1, luglio 1917, Zurigo. 3 illustrazioni di Arp; 3 di Janco; 1 di O. Lüthy; 1 di Prampolini. Sommario: Tzara, “Note 18 sur l’art”; Francesco Meriano, “Walk”; Savinio, “Un vomissement musical”; Tzara, “Chanson du cacadou”, “Pays voir blanc”, “Saut blanc cristal”; Nicola Moscardelli, “Piume”; Tzara, “Janco”; Notes. ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 664. In formato digitale: <http://sdrclib.uiowa.edu/dada/dada/1/index.htm>

³⁶³ *Dada*, n. 2, dicembre 1917, Zurigo. 1 illustrazione di O. Van Rees; 1 di Arp, 1 di Robert Delaunay; 1 di Prampolini; 1 di Kandinsky; 1 di Helbig; 1 di Janco; 1 di De Chirico. Sommario: Tzara, “Note 2 sur l’art. H. Arp”; d’Arezzo, “Strade”; Birot, “Rasoir mécanique”, “Pour Dada”; Cantarelli, “Costellazione”; S. De Vaultier “Sentiments dans les palaces”; Bino San Miniatielli “Concime”; 2 poèmes nègres [tr. da Tzara]; Tzara “Printemps”; Notes. ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 664. In formato digitale: <http://sdrclib.uiowa.edu/dada/dada/2/index.htm>

dadaisti italiani, che con la loro collaborazione, connoteranno di dadaismo altre riviste italiane, non dadaiste, su cui pubblicheranno testi non dadaisti.

Di fatto, dopo il primo numero di *Dada*, dal coro concorde di giudizi positivi e nuove proposte di collaborazione, si stacca proprio la voce di Prampolini, che accusa Tzara di plagio nei confronti dei futuristi³⁶⁴ e non accetta di pubblicare sul secondo numero di *Noi* la sua risposta polemica a Margherita Sarfatti, autrice di due articoli poco benevoli nei confronti del dadaismo.³⁶⁵

³⁶⁴ “Dans la dernière lettre, vous m’avait envoyer un ecri pour M. Sarfatti critiqueuse d’art de *Gli Avvenimenti*. Je suis en relation tres amicale avec ça femme, douet d’intuitions intelligent, etc. Quand dans le moi d’Avril fus a Rome a voir les mais chose d’art dans mon atelier, je dit de vous et la *gaffe* que elle prendu dans l’écrire sur votre activité et nationalité, que vous n’êtes pas de Zurich, etc. Je publierait même vôtre lettre; mais vous n’êtes pas veritable sur cet qui concerne votre *mouvement Dada*. Nous, avec Marinetti, mon pauvre cher ami Boccioni, et les autres, nous avons dit et fait tout ce que vous dit e fait aujourd’hui. Je vous dit alors que ce que vous faite est encore neçessaire mai je voudrait voir une activité tres collective et ne pas despani.” Lettera datata 4 agosto 1917, ROSELLA SILIGATO (a cura di), *op. cit.*, p. 286.

³⁶⁵ Il primo, pubblicato nella rivista milanese *Gli avvenimenti*, risale al dicembre del 1916 ed è una stonatura di *Cabaret Voltaire*. Ho cercato, senza fortuna, l’articolo della Sarfatti e la risposta polemica di Tzara nell’archivio di Prampolini, conservato alla Galleria comunale di arte moderna e contemporanea di Roma. Il secondo, pubblicato nella stessa rivista, si riferisce invece al primo numero di *Noi*, recensito positivamente, senza però nascondere le proprie perplessità circa la scelta e la perplessità di pubblicare le incisioni di Arp e Janco. Francesco Meriano, ne parla con Tzara in una lettera datata 7 agosto 1917: “Sur le revue *Gli avvenimenti*, un luxueux magazine qui paraît chaque dimanche à Milan, Mme Margherita Sarfatti, qui est chargée des notes d’art figuratif et plastique, écrit à propos du numéro 1 de la revue *Noi* (une charmante revue) où vous avez publié le poeme *Froid Jaune* : ‘*Noi*, dans son premier numero, a une demi-douzaine à l’environ d’illustrations. Pas toutes, certainement, significatives. Pourquoi publier des choses vides et sans construction – pas signification de forme, ni de blanche et noir, ni de lumière, ni de plastique - telles, par exemple, le bois n. 1 de H. Arp de... de Zurich ? M. Arp sera, politiquement un neutre. En art, il appartient à ces boches dont je disais qu’il faut: 1 se méfier, 2 se défendre de leur infiltration. Je ne sais pas ce qu’il vaut, au dehors de cet essai, M. Arp; et pas même Marcel Janco, aussi lui... de Zurich, toujours de Zurich. Bien que la xilographie de M. Janco soit, certes, moins schématiquement pauvre que celle de M. Arp, *Noi* a fait mal à publier tant l’un que l’autre de ces deux essais: ce sont des faiblesses, qui peut se permettre l’art traditionnel, mais pour l’art nouveau, l’art révolutionnaire, qui a besoin d’avoir toujours un fond personnel!’ Mme Sarfatti est une dame qui s’occupe de morale sexuelle, de philosophie, d’art, et de poesie. Vous n’êtes pas nommé, mais c’est sous-entendu que les points de suspension.... regardent vous autant que vos amis. Si vous le croyez bien, je sais prêt à publier dans *Humanitas* un petit article, en priant Mme Sarfatti de ne faire plus d’allusions si aigres envers des artistes qui travaillent seulement pour l’art. Et je parlerai du *Mouvement Dada*. Ecrivez-moi tout de suite. Rappelez-vous que Mme Sarfatti sur la même revue (*Avvenimenti*) a parlé de vous. Je n’ai pas l’article, mais je me souviens de cette phrase: Tristan Tzara, qui se proclame poète, etc. Elle invitait les artistes italiens à ne se laisser pas séduire des nouveautés qui viennent de l’étranger. En une vingtaine de jours, ma réponse peut être publiée sur *Humanitas*. Ne voyez pas dans mes paroles rien que l’intention de vous faire savoir tout ce qui concerne votre mouvement. C’est une épreuve d’amitié, je pense. Bien à vous, Francesco Meriano.” GIOVANNI LISTA, *op. cit.*, pp. 107-108.

Nessun contributo dadaista compare nel secondo numero,³⁶⁶ ma è il terzo,³⁶⁷ dopo la pubblicazione del “Manifesto Dada 1918” nel terzo numero di *Dada*³⁶⁸ che sancisce la rottura quasi definitiva, almeno fino all’arrivo di Evola.

La rubrica “Attività e passività intellettuali” si scaglia contro il dadaismo per ben tre volte³⁶⁹ l’ultima delle quali è fin troppo esplicita.

Che in Svizzera vi sia un risveglio nell’ambiente artistico è indubitato, ma che questo risveglio, e questo interesse alle manifestazioni di arte avanzata d’oltralpe, raggiunga un risultato tale da dimostrare che il risveglio sia nato da una maturità estetica, da una necessità spirituale, è dubitabile.

Questi artisti che risiedono in Svizzera, sono un po’ come i

³⁶⁶ *Noi*, n. 2-3-4, febbraio 1918, Roma. In copertina: Prampolini, “Prospettiva verticale” e 1 illustrazione di Prampolini; 1 di Galante; 1 di J. Smaltzighaug, “Dinamismo di un fiacre”; 1 di M. Giobbe, “Bambino che beve”; 1 di Sanminiatielli, “Sintesi”. Sommario: Pierre Reverdy, “Voyage”; Vittorio Orazi, “Barche a vela”, Sanminiatielli, “Concime”; Albert Birot, “Cage”; d’Arezzo, “Glicinie”; “Rimpianto”; E. Prampolini, “Bombardiamo le accademie”; Titta Rosa, “Appunti”; R. D. M. Ferenzona, “Notte antica”; Sanminiatielli, “Musichette montanare”, “Una via”; “Nota su Igor Strawinsky”; Vincenzo Fani, “Lamentazioni di un punto”; Prampolini. “*L’atmosferastruttura*. Basi per un’architettura futurista”; Severini, “La pittura d’ avanguardia”; Io, “Attività e passività intellettuali”, ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 695

³⁶⁷ *Noi*, n. 5-6-7, gennaio 1919, Roma. In copertina: Prampolini, “Forma e spirito”; 3 illustrazioni di Prampolini; 1 di Galante; 1 di Archipenko, “Medrano”; 1 di Giobbe, “Luci e ombre di una strada”. Sommario: Orazi, “Il volto delle ombre serali”; Sanminiatielli, “e sabato e domenica...”; Moscardelli, “La mendica muta”; Albert-Birot, “Lundi”; Savinio, “Frammento”; Stravinsky, “Renard” [pagina musicale]; Sanminiatielli, “Campagna toscana”; Blaise Cendrars, “La tête”; Gerald Tyrwitt, “Je m’en fiche” [pagina musicale]; Eduard Storer, “Masquerades”; De Chirico, “La notte misteriosa”; Carrà, “Contributo ad una nuova arte metafisica”; Folgore, “Apollinaire”; Mario Recchi, “Possibilità estetiche”; Gino Severini, “La pittura d’ avanguardia”; Casa d’arte italiana; Io, “Attività e passività intellettuali, letteratura: libri, riviste e giornali; Arte: esposizioni”. ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 696

³⁶⁸ *Dada*, n. 3, dicembre 1918, Zurigo. In copertina 1 illustrazione di Janco. 1 illustrazione di Prampolini; 1 di Picabia; 2 di Arthur Segal; 8 di Arp; 3 di Richter; 4 di Janco. Sommario: In copertina una massima di Cartesio; Tzara, “Manifeste Dada 1918”; Giuseppe Raimondi, “Sopra un quadro cubista”; Reverdy, “Regard”, “Avant l’heure”; Picabia, “Salive Américaine”; “Aforisma” [non firmato]; Albert Birot, “Ja Joie des sept couleurs”; Hardekopf, “Regie”; Albert Birot, “Crayon bleu”; Tzara, “Guillaume Apollinaire”, “Circuit total par la lune et par la couleur à Marcel Janco”; Demée, “A Kisling”; Tzara, “Bulletin”; “Le Marin”; “Calendrier”; Huidobro, “Cow boy”. ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 664. In formato digitale: <http://src.lib.uiowa.edu/dada/dada/3/index.htm>

³⁶⁹ A proposito del volume *25 poèmes par Tristan Tzara, 10 gravures par H. Arp*: “Il dadaismo creato da T. Tzara, è un residuo di romanticismo attraversato da una corrente di futurismo italiano mal compreso. Così, tutte le manifestazioni poetiche e plastiche che questi artisti di Zurigo si ostinano a presentare sono un frutto sordo a qualsiasi possibilità estetica. Questi venticinque poemi di Tristan Tzara e le dieci incisioni di H. Arp documentano chiaramente questo tuffo nel vuoto senza possibilità di salvezza”, di *Dada 3*, “L’apparente spregiudicatezza dell’impostazione tipografica dell’ultimo numero di Dada, si trasforma in una sarabanda cartellonistica da campionario illustrato, a completo detrimento dell’opera dei singoli autori, siano essi poeti o pittori. Lo scopo della rivista, per una chiara esposizione di prose e poesie, disegni e pitture, manca assolutamente. E così che non possiamo apprezzare le prose del Savinio, Sbarbaro, le poesie del Birot, Dermée, Reverdy, Huidobro, Tzara, i disegni del Picabia, Prampolini, Richter, Janco, Segal, Arp.”

barbieri o i farmacisti, vogliono conoscere tutte le novità, entrare in tutti i pettegolezzi. Così la loro avanguardia, che vuole raggiungere le estreme vette dell'audacia senza base, crolla inevitabilmente nell'assurdo, nell'arbitrario, cioè nel nulla, sia plasticamente, che spiritualmente. Così le opere del Richter, dell'Arp, dell'Janco (il migliore), della Henning.³⁷⁰

Per Lista il manifesto di Tzara trasforma l'attivismo marinettiano in nichilismo, trascinando con sé con disinvoltura e cinismo etica e morale e questo, nell'Italia post risorgimentale e all'indomani della guerra, non viene accettato dagli intellettuali italiani.

Tra il 1918 e il 1919, di fatto, si diradano notevolmente i contatti tra Tzara e i corrispondenti italiani, per motivi diversi, progetti abbandonati, impegni non mantenuti, ripensamenti o problemi di salute, svolte esistenziali, mentre Tzara, dopo la fine della guerra e l'abbandono di Zurigo di molti dadaisti, stretto di nuova amicizia a Picabia, progetta il suo trasferimento a Parigi ed è verso Parigi e non più verso l'Italia che spedisce le sue lettere.

Questa capacità di espansione sembra preoccupare alcuni artisti ed intellettuali italiani, che dalle pagine dei giornali, si atteggiavano a guardiani e difensori dei valori nazionali contro infiltrazioni straniere poco desiderate.

Uno di questi articoli, del luglio 1919 è proprio di Alberto Savinio,³⁷¹ primo corrispondente italiano di Tzara.

In esso Savinio, risponde alle affermazioni della stampa tedesca, che ha spiegato il suo stupore di fronte all'irruzione di Baader a Weimar³⁷² con l'inesistenza di movimenti d'avanguardia nell'anteguerra prima di quello che Tzara ha, secondo Savinio impropriamente, chiamato dadaismo tedesco. Savinio ricorda l'esistenza di un futurismo tedesco – il gruppo di artisti e scrittori vicini alla rivista *Der Sturm* – e l'influenza su di esso esercitata dal futurismo italiano, che proprio in Germania ha avuto grande fortuna (anche economica).

³⁷⁰ ENRICO CRISPOLTI, "Dada a Roma. Contributo alla partecipazione italiana al Dadaismo, 3", *Palatino*, aprile-giugno 1967, p. 188

³⁷¹ ALBERTO SAVINIO, "Dadaismo" *Il popolo d'Italia*, 28 luglio 1919

³⁷² V. *supra*, pp. 83-84

Passa poi ad attaccare Tzara e il suo gruppo, affondando la penna in un armamentario lessicale ricco e ben collaudato dalla stampa, soprattutto francese³⁷³ con cui descrive la spedizione partita dalle rive del lontano Danubio ed intrapresa da Tzara, dal suo luogotenente Janco e dalla confraternita di fedeli - pseudoartisti e falsi scrittori privi di nazionalità definita e di scrupoli, ebrei, portoghesi, yddisch, meticci dai nomi pieni di consonanti impossibili da pronunciare - per sottomettere il mondo, disertando la guerra e i propri doveri, ad una dottrina ed a una estetica nuova.

Dopo aver tracciato brevemente i tratti di una estetica della dissoluzione di tutte le regole precedenti, di scrupoli sintattici e ortografici, in nome del nulla e del caos, individua tre ordini di giustificazioni. Un ordine fisiologico - secondo le teorie di Otto Weininger³⁷⁴ l'arte sarebbe una manifestazione di sensualità assoluta, per la quale "è essenzialmente artistico tutto ciò che arriva allo spirito, senza riflessione né coerenza" - un ordine pratico - lo scandalo per lo scandalo, gratuito, delle manifestazioni dadaiste non fa che attirare su di loro l'attenzione delle masse e della stampa, quasi con metodi della moderna pubblicità e non serve che a seminare confusione - un ordine etico - il peggiore, o meglio una negazione dell'etica, di origine semitica, che ha delle conseguenze nefaste e patologiche, conducendo a perversioni di natura sensuale-mentale "come la teosofia, la pederastia e ... il dadaismo."

Questi, secondo Savinio, che potrebbero sembrare aspetti di cronaca, frivoli, passeggeri e quasi divertenti, sono gravi, deleteri e pericolosi e guarda con preoccupazione alla diffusione del dadaismo in Svizzera, Germania, Russia e per finire in Francia, dove "il dadaismo fa furore a Parigi. Tutte le manifestazioni d'arte della capitale convergono ormai verso questa forma di paranoia." Anche gli scrittori di *Littérature*, che "hanno una educazione intellettuale profonda e una civiltà raffinata" hanno aderito al movimento, che è finito con il penetrare anche nell'ambiente snob, della politica, della finanza e che occupa le terze pagine dei giornali, anche i più seri. Segno di una parabola discendente dello spirito francese e "riflesso di un vasto

³⁷³ V. *supra*, 204n

³⁷⁴ Evola nel gennaio del 1921, pubblica un articolo in *Cronache d'Attualità*, dal titolo "Gehst zu frauen?" (Vai a donne?), una serie di aforismi sulle donne in cui cita e dimostra una piena concordanza con le idee di Otto Weininger, di cui nel 1959, per l'editore Bocca curerà una traduzione di "Sesso e carattere" (titolo originale dell'opera *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Vienna, Leipzig 1903). L'articolo di Evola è pubblicato in ELISABETTA VALENTO (a cura di), *Julius Evola. Scritti sull'arte d'avanguardia (1917-1931)*, Fondazione Julius Evola, Roma, 1994, pp. 31-33

movimento internazionale che tende all'irrazionale, all'annientamento di tutte le verità fondamentali, (...) e all'oscuramento di tutti i valori nazionali.”

E qui si capisce il senso dell'articolo, in difesa dei valori nazionali italiani e contro l'invasione Dada:

Noi vigileremo di fronte all'infiltrazione di quelle forme decadenti che potranno manifestarsi sul nostro suolo. (...) È già qualche anno che la compagnia di Tzara e Co ha intrapreso una vigorosa campagna in favore della diffusione del dadaismo in Italia. Hanno mirato ovviamente alle giovani riviste: qualcuna (come la *Brigata* a Bologna, la *Diana* a Napoli, ecc) ha risposto all'appello. Qualche artista e scrittore di qui ha collaborato alla rivista di Zurigo. Ma la nostra natura equilibrata non tarderà molto ad avere la meglio; il movimento non si svilupperà, s'arresterà e si spegnerà.

L'articolo è ripreso il 24 agosto 1919 da Mario Scaparro in *Roma Futurista*,³⁷⁵ che in un articolo dal titolo “Futurismo e dadaismo” sottolinea le opposte caratteristiche di due movimenti antitetici. Nel nome – il primo rivela “ambizione, coraggio, audacia, temerarietà” e il secondo “modestia, paura, scempiaggine” – nella diversa personalità dei due fondatori – uno sano, atletico, senza tracce di alcolismo sul suo viso, vigoroso, serio, espressione insomma di solide basi e l'altro “di nazionalità indecisa (...), debole, smilzo, tisico” e in tutte le loro manifestazioni, dalla nascita ad oggi. L'articolo termina con la minaccia di far conoscere, alla prima occasione “l'eleganza aggressiva dei giovani futuristi.”

A giudicare da questa ed altre polemiche intercorse tra dadaisti e futuristi – quelle tra Prampolini e Tzara, tra Evola e Bragaglia – sembra esserci nei futuristi dell'epoca, più che l'interesse a rivendicare l'origine anche teorica di alcune ricerche poi ampiamente praticate e sperimentate da altri, l'urgenza di distinguere nettamente i due movimenti e di questo la critica deve tener conto quando, a posteriori, fioriscono i suoi alberi genealogici.

³⁷⁵ MARIO SCAPARRO, “Futurismo e dadaismo”, *Roma futurista*, anno III, n. 35, 24 agosto 1919

Michel Sanouillet, ad esempio, ha distinto tra una *preistoria reale*, costituita da “fatti storici e controllabili, che abbiano a qualsiasi titolo concorso alla determinazione del comportamento dei dadaisti” e una *preistoria immaginaria*, che serve a posteriori ad “integrarsi in una dimensione estetica e dotarsi di una genealogia.”³⁷⁶

3.1.2.1) DI ALTRI DADAISTI ITALIANI

Informazioni su partecipazioni italiane minori e poco note ci vengono dalla lontana Olanda. Theo van Doesburg, fondatore di De Stijl, il 6 giugno del 1920 scrive da Leida una lettera a Tzara,³⁷⁷ mosso dalla convinzione che “un po’ di Dada sarebbe necessario” in un “paese molto piatto i cui abitanti vivono ancora in un mondo bidimensionale” e gli comunica che uno dei suoi collaboratori - I.K. Bonset - avrebbe l’intenzione di fondare una rivista dadaista, ma “manca di denaro, tempo e collaboratori.” È la sua una posizione che può per alcuni aspetti far pensare a quella vissuta da Evola a Roma.

Mentre Bonset rimane in Olanda e scrive testi e manifesti per la futura rivista che prenderà il titolo di *Mécano*³⁷⁸ – “Dada Olanda. Manifesto 0,96013”³⁷⁹ “Manifestocontrolarteelaragionpura”³⁸⁰ - van Doesburg viaggia in Europa, in Belgio, in Francia, in Italia, in Austria e in Germania si ferma a Weimar, ospite del Bauhaus: tiene conferenze su De Stijl e Dada, stringe contatti, recupera e scambia testi, manoscritti e riviste.

³⁷⁶ “Il convient toutefois de distinguer ici entre la préhistoire réelle du mouvement, c’est-à-dire la suite des faits historiques contrôlables qui à un titre quelconque concourent à la détermination du comportement des dadaïstes, et ce qu’on pourrait appeler la préhistoire imaginaire, sorte de ‘galerie des ancêtres’ reconstituée *a posteriori* au prix d’une véritable annexion spirituelle par des artistes et des écrivains soucieux de s’intégrer dans une tradition esthétique et de se pourvoir d’une généalogie”. MICHEL SANOUILLET, *op. cit.*, p. 5

³⁷⁷ “Ma revue *Le Style* est la seule revue moderne aux Pays-Bas. Organe d’un mouvement extrême-moderne de peintres, sculpteurs, architectes etc. Du rest, rien n’existe que des revues de marchands de fromage et de savon. Ce pays bas est très plat et les habitants vivent encore dans un monde deux-dimensionnel. Un peu de dada serait très nécessaire, un de mes collaborateurs littéraires, I. K. Bonset, avait l’intention de fonder une revue dadaïste, mais il lui manque de l’argent, du temps et des gens”, THÉO VAN DOESBURG, *Qu’est-ce que Dada?*, L’Échoppe, Paris, 1992, p. 35

³⁷⁸ Tre numeri, contraddistinti da un diverso colore, blu, giallo, rosso e non da un numero progressivo, escono nel 1922, un ultimo numero doppio, bianco-nero nel 1923

³⁷⁹ I. K. BONSET, “Dada Hollande, Manifeste 0,96013” *Mecano 1*, 1922, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 390

³⁸⁰ I. K. BONSET, “Antikunstenzuivereredemanifest” *Mecano 2*, 1922, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 391

“Qui in Germania non si sa niente del dadaismo francese perché le riviste sono troppo care”: nel suo atelier a Weimar “apparecchia” un tavolo con tutte le riviste d’avanguardia e Dada per gli “amici dello spirito moderno.”³⁸¹

Non solo per loro sembrano esserci risvolti inaspettati e poco noti del suo peregrinare, ma anche per questa tesi.

Già nel 1920 van Doesburg e Bonset pubblicano sui primi due numeri di *Bleu*.³⁸² Nel sesto numero di *De Stijl*, nel giugno del 1921, van Doesburg presenta Aldo Camini, un giovane italiano (già morto al momento della pubblicazione), autore di un manoscritto molto buono dal titolo “Caminoscopia.” Nel testo, di cui un estratto sarà pubblicato anche nel secondo numero di *Merz* nell’aprile del 1923, l’autore espone la sua particolare concezione di Dada, come filosofia relativista dell’esistenza e ne sottolinea le profonde differenze che lo separano da cubismo e futurismo.³⁸³

Nel settimo numero di *De Stijl*, nel luglio del 1921, compare un altro manoscritto, rinvenuto da van Doesburg nell’atelier milanese di un pittore anonimo dal

³⁸¹ “Ici en Allemangne on connaît rien du dadaisme parisien car les revue sont trop chères. Maintenant j’ai mis dans mon atelier une table avec tous les revues d’avant-garde et de dada pour les étudiants. Le centre, le plus révolutionnaire est : Städtisches Bauhaus. Weimar. Il y a la un chambre spéciale de revues pour les étudiants. Envoyez donc quelques publications à cette adresse. (Lesesaal. Stat : Bauhaus à Weimar).” THÉO VAN DOESBURG, *op. cit.*, p. 45

³⁸² *Bleu* n. 1, luglio 1920: THEO VAN DOESBURG, “L’art monumental”, *Bleu* n. 2, agosto-settembre 1920: 1 ill di Theo Van Doesburg, *Ragazzo che giuoca alle biglie*; I. K. Bonset, Images-x; THEO VAN DOESBURG, PIET MONDRIAN, ANTONY KOK, “La Letteratura, Manifesto n. 2 – 1920”

³⁸³ “Il dadaista italiano Aldo Camini, morto in giovane età, nella sua Caminoscopia ci ha dato un’intelligente descrizione del punto di vista dadaista. Ve ne offro uno stralcio tolto dalla traduzione apparsa sulla rivista dadaista De Stijl: ‘Identità, simultaneità e spontaneità formano la tri-uni-tà della concezione di vita dadaista e io sono certo che questa spiegazione della vita che si basa sulla relatività di tutti i punti di vista, una filosofia nella quale gli opposti sono tra loro uguali, fra non molto riuscirà a superare lo spazio nel quale si muove il nostro pianeta. Il dadaismo è la realtà dello spirito. Qui l’impossibile è possibile. Per questo si può esprimere lo spirito solamente attraverso l’impossibile. Il dadaista - già il nome *dada* esprime il muto riconoscimento dell’esistenza — dalla negazione di ogni realtà tradizionale fissata, sterile crea il ‘sì’ di sé stesso, in immediato e inscindibile rapporto con tutti gli avvenimenti ed i fenomeni tempo-spaziali. Non legato a tempo e spazio, il dadaista vive il positivo-negativo, il sí-no, il pieno-vuoto, l’oggi-domani e nell’ardita fuga della sua immaginazione creativa, egli pone i contrari direttamente gli uni accanto agli altri. [...] Egli non è mediatore tra a e z, ma piuttosto è az. Egli non dice: io sto qui sdraiato nel mio letto e fuori di ‘me’ viaggiano gli autocarri, gli omnibus, le auto e i treni, un cane abbaia o un bambino piange eccetera, ma è invece del tutto consapevole che tutto questo avviene contemporaneamente con la medesima velocità, con lo stesso ritmo e la medesima intensità. Per questo avvenimento (egli stesso, letto, fuori, autocarri, omnibus, automobili, treni, cane, bambino, eccetera) non cerca rappresentazione analoga, né una teoria, addirittura nessuna sintesi, bensì penetra veramente la sfera di percezione sensoriale ed extrasensoriale. Egli prescinde assolutamente da un’espressione imitativa, futuristica della vita. Per lui l’arte é vita in apparizione a-naturalistica e priva di ordine, rapporto squilibrato con la materia come contrasto alla statica cosmica, nella quale la natura si delimita, ma alla quale lo spirito continuamente si oppone.” THEO VAN DOESBURG, “Dadaismo”, *Merz* n. 2 aprile 1923 trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, pp. 487-488

titolo “La natura dello spirito e la temperatura di Dada”, autore che van Doesburg raccomanda caldamente a Tzara.³⁸⁴

Nelle lettere a Tzara dell'autunno del 1921, su carta intestata alla redazione De Stijl, compare la dicitura Leiden Antwerpen Parijs Rome, come a sancire un avvenuto incontro.

Prende nel frattempo corpo in van Doesburg l'idea di pubblicare “uno splendido bollettino sulla carta più scadente che esista, ma nonostante tutto moderno.”³⁸⁵ Annuncia i probabili collaboratori in una lettera a Tzara: Picabia, Crotti, Pansears, Maes, Pound, Kok, Bonset, Röhl, Hausmann, Höch, tra loro ci sarebbe anche Cantarelli “un fabbricante di macchine italiano”³⁸⁶ - nell'elenco non risulta Evola, un suo aforisma sarà invece pubblicato sulla copertina del quarto numero.

Nei mesi di febbraio, luglio e ottobre del 1922, escono i primi tre numeri di *Mécano* “rivista ultra-individualista, irregolare, internazionale, per la diffusione delle idee neo-dadaiste e dell'igiene mentale.”³⁸⁷ Si tratta di un foglio, non so se di qualità sufficientemente scadente, ma comunque un solo foglio, stampato su entrambi i lati, un lato bianco, l'altro colorato, piegato tre volte, suddiviso in otto riquadri per lato, stampati ognuno con un orientamento del testo differente da quello usato nei riquadri adiacenti. Espediente per divertirsi ad indispettare il lettore, costringerlo a cambiare punto di vista, a guardare con gli occhi e con le mani, già dichiarato nel frontespizio, dove le lettere del titolo corrono lungo i margini del foglio seguendo le orizzontali e verticali cambiando direzione. Il quarto fascicolo, numero doppio, uscirà nel mese di gennaio dell'anno successivo ed è composto di sei pagine di carta bianca. Solo il terzo e il quarto fascicolo sono numerati. I quattro fascicoli si distinguono dal colore della carta usata – giallo, blu, rosso e bianco – i quattro colori di De Stijl.

La vita della rivista procede parallelamente ai progetti per una tournée dadaista in Olanda. Van Doesburg invita Tzara, Arp e Ribemont Dessaignes. Insieme a Vilmos Huszár, interessato alla cosa, ha già deciso le tappe - L'Aia, Rotterdam, Amsterdam, Utrecht – ottenuto la partecipazione di Hausmann e Schwitters e trovato un impresario

³⁸⁴ “Dans le prochain numéro (n. 7) vous trouverez un chapitre speciale de dada : ‘De natuur van den geist (MENTOSE) en de temperatur van dada’ En français : ‘La nature de l'esprit (MENTOSE) et la temperature de dada.’ Il défense dada dans chaque règle et son phylosophie est construit par le tempérament dada. J'ai trouvé ce manuscrit dans l'atelier d'un peintre à Milan. Je vous le récommande”, THÉO VAN DOESBURG, *op. cit.*, pp. 44-45

³⁸⁵ ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 627

³⁸⁶ THÉO VAN DOESBURG, *Qu'est-ce que Dada?*, L'Échoppe, Paris, 1992, p. 44

³⁸⁷ THÉO VAN DOESBURG, “Dadaismo”, *Merz* n. 2 aprile 23, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, pp. 487-488

– il Dr de Koos – che ha intenzione di fare le cose “in grande stile”.³⁸⁸ Sono già d’accordo sull’importanza di pubblicizzare con molto anticipo l’evento attraverso uomini-sandwich e annunci e sono in grado di stabilire il compenso per l’intera troupe. Prevedono di decorare il teatro con pitture moderne e delineano un primo abbozzo di programma: saranno eseguite danze e musiche e Nelly van Doesburg suonerà le *Tre marce per le bestie* di Vittorio Rieti.³⁸⁹

Proprio le *Tre marce per le bestie* sarebbero secondo Lista “storicamente le musiche dadaiste più eseguite nelle manifestazioni pubbliche del movimento”³⁹⁰ e il compositore italiano Vittorio Rieti uno di quei casi di “dadaismo inconsapevole” di cui Lista è stato fervido studioso e fervente sostenitore. Eppure lo stesso Rieti in una lettera indirizzata a Lista,³⁹¹ si disse sorpreso nell’apprendere di aver avuto “un periodo creativo dadaista” confidando di “non saper neanche troppo bene cosa fosse il

³⁸⁸ Lettera datata 8-9-1922, inviata da van Doesburg a Tzara, THÉO VAN DOESBURG, *Qu’est-ce que Dada?*, L’Échoppe, Paris, 1992, p. 52

³⁸⁹ Nato ad Alessandria d’Egitto, nel 1898, da genitori di origine italiana, ebrei, ma atei. Inizia a studiare il pianoforte a otto anni, a comporre a dodici. Destinato ad ereditare l’azienda di import-export paterna, si iscrive alla Facoltà di Economia alla Bocconi di Milano, non dimostrando alcun interesse per le materie d’esame. Patteggia con il padre la laurea in cambio della possibilità di scegliere il proprio futuro e dedicarsi alla musica. Studia a Milano con Giuseppe Frugatta che lo “inizia” a Debussy, Schönberg e Stravinsky. Dopo essersi laureato e arruolato come artigliere si trasferisce nel dopoguerra con la famiglia a Roma, frequentando Casella - che nel 1917 aveva fondato la “Società Italiana di Musica Moderna” – Respighi, Malipiero e i più importanti musicisti del tempo. Attraverso Casella conosce nel 1920 a Parigi Ravel e nel 1921, attraverso Respighi, Schönberg e Alma Mahler a Vienna. Nel suo salotto conosce Franz Werfel e - secondo Giovanni Lista Nelly van Doesburg - cui fa ascoltare le *Tre marce per le bestie* scritte nel dicembre del 1920: *Marcia funebre per un uccellino* (Lento), *Marcia nuziale per un coccodrillo* e (Pomposo) e *Marcia militare per le formiche* (Allegretto). Nel 1923 scrive *Concerto per quintetto di fiati e orchestra*, eseguito da Casella l’anno successivo a Praga al Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea, che ne decreta il successo e determina l’incontro per interessamento di Poulenc e Messager, con Diaghilev. Per lui e i Ballets Russes Rieti scrive i balletti *Barabau*, con scene e costumi di Utrillo e coreografia di Balanchine, rappresentato nel 1925 e *Le Bal*, con costumi de scene di De Chirico e coreografia di Balanchine, rappresentato a Montecarlo, nel 1929 (anno della morte di Diaghilev). Durante questo periodo tramite Diaghilev conosce Stravinsky cui si lega di profonda amicizia. Vive tra Roma, Parigi e Montecarlo, nel 1938 a cause delle leggi razziali è costretto a lasciare Roma e nel 1940, poco prima dell’arrivo dei tedeschi a Parigi, si imbarca per gli Stati Uniti. Per ulteriori informazioni cfr. FRANCO CARLO RICCI, *Vittorio Rieti*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1987, unico testo di una bibliografia quasi inesistente, composta esclusivamente di brevi saggi in riviste.

³⁹⁰ GIOVANNI LISTA, “Dada in Italia”, in *op. cit.*, p. 127

³⁹¹ “Dalla sua lettera apprendo con stupore che ho avuto un periodo creativo *dadaista* all’inizio degli anni ’20. Sarà così giacché lo dice lei. Fra le diverse fantasie che si sono espresse sul mio conto, questa mi riesce nuova. Tra l’altro non so neanche troppo bene cosa fosse il *dadaismo*. (...) Quanto *alle serate dadaiste*, a Evola, Cantarelli, Fiozzi, l’Hôtel Furstenhof di Weimar, l’Haagse Kunstkring dell’Aia e i Van Doesburg, per me sono altrettanti enigmi di cui non ho mai sentito parlare. Col più profondo rincrescimento, suo devotissimo Vittorio Rieti.” Lettera datata 15 giugno 1977. Lista aggiunge poi che in un incontro successivo, l’8 settembre 1977 Rieti disse di “ricordare vagamente i suoi contatti con questa simpatica pianista conosciuta a Vienna, Nelly van Doesburg, ma di essere completamente all’oscuro dell’uso che questa fece delle sue musiche”. GIOVANNI LISTA, “Dada in Italia”, in *op. cit.*, p. 127, nota n. 74.

dadaismo” e di ritenere le serate dadaiste e Nelly van Doesburg “enigmi di cui non aveva mai sentito parlare.”

Arp, Tzara e van Doesburg si incontrano in ottobre a Weimar, in occasione del Congresso costruttivista organizzato dagli artisti costruttivisti che risiedono in Germania: van Doesburg, El Lissitzkij, Max Burchartz, Cornelius van Eesteren, Alfred Kemeny, Richter e Moholy-Nagy. Quest’ultimo ricorda:

Con nostra viva sorpresa vedemmo arrivare anche Arp e Tzara. Questo provocò una ribellione contro il nostro ospite, van Doesburg, perché pensavamo allora che il dadaismo era una forza distruttrice e superata a paragone con il nuovo atteggiamento dei costruttivisti. Doesburg, che era una forte personalità, riuscì a calmare la tempesta, e gli ospiti furono accettati a dispetto della costernazione dei giovani puristi che si ritirarono gradatamente, lasciando che il congresso si trasformasse in una manifestazione dada. Non sapevamo allora che lo stesso Doesburg era costruttivista e dadaista e che scriveva poesie Dada firmandole con lo pseudonimo I. K. Bonset.

Si spiega così l’assenza di Bonset dalla tournée olandese, prevista da van Doesburg e annunciata a Tzara, desideroso di conoscerlo. Bonset non è che uno degli pseudonimi utilizzati da van Doesburg - il cui vero nome è del resto Christian Emil Marie Küpper - l’altro è Aldo Camini, il simpatizzante dadaista italiano. Non posso affermare con certezza chi si nasconda dietro l’anonimo autore del manoscritto rinvenuto da van Doesburg a Milano, dal titolo “La natura dello spirito e la temperatura di Dada” e caldamente raccomandato a Tzara, però posso registrare un progressivo assottigliamento dei possibili, o supposti tali, dadaisti italiani.

Del resto è singolare che ad introdurre il dadaismo in Olanda siano due non dadaisti: “Posso presentarci? Waardij, nooj seem Kurt Schwitters, non dada, bensì MERZ; Theo van Doesburg, non Dada, bensì Stijl; Petro van Doesburg, non ci crederete ma lei si definisce dada; e Huszar, non dada bensì Stijl. Domanderete stupiti: ‘Perché non vengono dei dadaisti a mostrarci dada?’ Waardij difende è proprio la

raffinatezza della nostra cultura il fatto che un dadaista, proprio perché è dadaista, non possa risvegliare e affinare artisticamente il dadaismo che sonnecchia nel pubblico.”³⁹²

Prevista per il 27 dicembre del 1922, la prima serata è posticipata al 10 gennaio 1923. Per mancanza di fondi, Schwitters sarà l'unico a partecipare e suo è un'interessante resoconto della stagione,³⁹³ che si conclude in “un possente trionfo. L'intera Olanda ora è Dada, perché lo è da sempre.”³⁹⁴

Ci sono stati un'antichità classica, un medio evo gotico, un rinascimento, un'epoca Biedermeier e un'epoca moderna dada. La nostra epoca si chiama dada. Noi viviamo nella dadaera. (...) Perché la nostra civiltà è dada. In nessuna epoca ci furono tensioni così gigantesche come nella nostra.³⁹⁵

Anche in Olanda si diffonde dunque l'idea della possibile esistenza di uno spirito Dada latente nell'uomo e più in generale nell'umanità, giunto a completa maturazione nell'epoca attuale.

³⁹² KURT SCHWITTERS, “Dadaismo in Olanda”, *Merz* n. 1, gennaio 1923, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 514 (riporto la nota del traduttore: Si è cercato di rendere anche in italiano la deformazione fatta sul testo tedesco per rendere evidenti la pronuncia e gli errori di un olandese)

³⁹³ “Iniziammo all'Aia in modo costruttivista. Doesburg annunciò un ottimo programma dada, preannunciando che i dadaisti avrebbero fatto qualcosa d'inatteso. In quel momento ero tra il pubblico, mi alzai e cominciai ad abbaiare fortemente. Alcune persone svennero e furono portate fuori: i giornali riportarono che dada significa abbaiare. Ottenemmo subito delle scritture per Haarlem e Amsterdam. A Haarlem si registrò un 'tutto esaurito,' io camminai così che tutti potessero vedermi, e tutti si aspettavano che io abbaiaiassi. Doesburg disse di nuovo che avrei fatto qualcosa di inatteso. Questa volta mi soffiai il naso. I giornali riportarono che io non avevo abbaiato, che mi ero soffiato il naso. Ad Amsterdam ci fu un tale pienone che la gente pagò prezzi altissimi per ottenere un posto a sedere. Non abbaiai e non mi soffiai il naso, recitai invece la Rivoluzione [il poema Ursachen und Beginn Grossen der Glorreichen Revolution in Revon (Origine e inizio della grande e gloriosa rivoluzione a Revon, anagramma per Hannover)]. Una signora fu presa da un irrefrenabile attacco di risa e dovettero portarla fuori. Poi facemmo delle conferenze a Rotterdam, 's-Hertogenbosch, Utrecht, Drachten e Leida. Gli operai e gli studenti cantarono canzoni olandesi, gli studenti ci invitarono nelle loro case a Utrecht, Delft e Leida per discutere Dada. A Utrecht vennero sulla scena e mi offrirono un mazzo di fiori secchi e di ossa sanguinanti, e iniziarono a leggere al posto nostro, ma Doesburg li buttò nella fossa dell'orchestra e tutto il pubblico reagì dadaisticamente. Fu come se lo spirito dada si fosse impadronito di un centinaio di persone che si accorsero tutto a un tratto che erano esseri umani. Nelly accese una sigaretta e disse al pubblico che, dato che il pubblico era diventato completamente dada, noi saremmo ora diventati il pubblico. Ci sedemmo e guardammo i nostri fiori e le belle ossa.” Lettera scritta nel 1946-47 da Schwitters ad Hausmann da Ambleside (Inghilterra), in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 637

³⁹⁴ KURT SCHWITTERS, “Dadaismo in Olanda”, *Merz* n. 1, gennaio 1923, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 514

³⁹⁵ KURT SCHWITTERS, “Dadaismo in Olanda”, *Merz* n. 1, gennaio 1923, trad.it in ARTURO SCHWARZ (a cura di), *op. cit.*, p. 515

3.2) EVOLA, TZARA E LO SPIRITO DADA

Quando Evola, il 7 ottobre 1919, scrive la sua prima lettera a Tzara, pur ammettendo di conoscere ben poco del dadaismo, vi guarda con interesse, da una posizione obliqua, decentrata, teorica e speculativa. Lo stesso atteggiamento è presente, in modo curiosamente circolare, anche nell'ultima lettera rintracciata del loro carteggio, quando Evola, nel 1923, pur continuando ad interessarsi e a scrivere di Dada, ha abbandonato l'attività artistica e scrive, a proposito della sua traduzione e interpretazione del Tao-teh-King³⁹⁶ - in cui cerca di dimostrare come il taoismo possa costituire un presupposto trascendentale della posizione dadaista - "questo libro ha dei limiti, a causa della forma rigorosamente speculativa con la quale io sostengo, difendo e sviluppo la Weltanschauung dadaista."³⁹⁷ Non è la prima volta che Evola si pone "problemi di forma" rispetto alla sua posizione. In una lettera dell'autunno del 1921, riflettendo sulla differenza che lo separa da Tzara, lui stesso riconosce:

se dal punto di vista sostanza c'è identità, c'è, dal punto di vista forma, una differenza essenziale tra noi due. Mentre in voi tutto è naturale, in me tutto è voluto; mentre Dada siete voi, è il vostro dato immediato, per me Dada è una nuova vita che ho costruito dopo aver distrutto, sempre con coscienza e volontà, un'altra vita, che aveva una direzione completamente sua. Ma, malgrado le due vie, diverse, quasi polari, ci troviamo in una stessa realtà vitale di stato di coscienza. Malgrado ciò, a causa del mio metodo, è evidente che ho molte più montagne da attraversare (meglio da spianare), di voi, per arrivare alla pianura; e ancora, per rendere la conquista definitiva, verso altri e più interiori stati di coscienza.³⁹⁸

Dada è per Evola la tappa di un percorso intrapreso all'interno di sé stesso, alla ricerca dell'Individuo Assoluto.³⁹⁹ Lui stesso confesserà a posteriori "sfaldature

³⁹⁶ V. *supra*, 27n

³⁹⁷ V. *infra*, app., lettera n. 10, non datata ma scritta nell'aprile-maggio 1923, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *op. cit.*, p. 54.

³⁹⁸ V. *infra*, app., lettera n. 19, non datata, scritta presumibilmente nell'autunno del 1921, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *op. cit.*, p. 43

³⁹⁹ Nel 1927 Evola pubblica *Teoria dell'individuo assoluto* e nel 1930 *Fenomenologia dell'individuo assoluto*, entrambi per le edizioni Mediterranee. Il volume, concepito inizialmente come un unico

mistiche”⁴⁰⁰ nelle sue posizioni di allora ed obiettivamente ad una prima lettura dei testi di Evola quasi si stenta a credere alla sincerità e all’entusiasmo della sua adesione al movimento⁴⁰¹ e con difficoltà li si collocherebbe in un’antologia di testi dadaisti se non si conoscesse la storia dell’autore.

In questo e nei successivi paragrafi, analizzeremo alcuni testi di Evola, per cercare di chiarire motivi e particolarità della sua adesione al dadaismo.⁴⁰²

3.2.1) ARTE ASTRATTA

Abbiamo visto come Evola si avvicini al dadaismo tramite e su consiglio di Prampolini e come scriva a Tzara, quando ancora ignora quasi tutto del dadaismo, desideroso di “conoscere le posizioni del movimento.”⁴⁰³ Il suo proposito iniziale è quello di verificare la vicinanza a Dada di alcuni suoi scritti – la raccolta di poesie *Raaga blanda mia cattiva sfera* e i saggi di filosofia mistica *Il sole della notte* – vicinanza che i suoi amici gli hanno suggerito.

lavoro, viene diviso dall’editore. Evola vi stava lavorando già nel periodo della sua adesione al dadaismo e ne dà notizia a Tzara nella lettera datata 19-5-1922. V. *infra*, app., lettera n. 20, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *op. cit.*, p.51. È probabile che i *Saggi sull’idealismo magico*, pubblicati nel 1925 (Alkaest, Genova), siano un estratto di questo volume.

⁴⁰⁰“Può avere interesse mettere in rilievo la particolare direzione e interpretazione che in base ad una ‘equazione personale’ già a quel tempo abbastanza definita avevo dato all’esperienza dell’astrattismo e del dadaismo. Queste correnti erano ambigue, comprendevano una doppia possibilità. Per un lato, la loro direzione poteva essere quella di una rivolta contro ogni razionalità, contro ogni forma data e ogni legge, orientata verso la vita e l’irrazionale, quasi come in un esasperato frenetico bergsonismo, col pericolo evidente, in tal caso, di uno sbocco nel sub-personale. Questa tendenzialità doveva avere rilievo nel successivo (primo) surrealismo, in quanto i loro esponenti portarono l’attenzione addirittura sull’inconscio e sul sub-conscio, ricorsero perfino alla tecnica della ‘scrittura automatica’, si accostarono alla psicanalisi, subirono la suggestione dell’oscuro demonismo dell’arte dei primitivi e dei negri. L’altra, opposta possibilità di tali esperienze era quella corrispondente al mio orientamento. Per usare i termini di A. Huxley, alla direzione di ‘un autotrascendimento discendente’ si opponeva quella di un ‘autotrascendimento ascendente’. Il punto centrale, di là dal caos o in mezzo al caos, doveva essere la volontà lucida; l’arbitrio, lo sconvolgimento delle forme, doveva adombrare l’ ‘Individuo assoluto’ e il suo dominio. L’impulso non doveva essere di immergersi nella ‘Vita’, ma di portarsi di là dalla ‘Vita’. Certe sfaldature mistiche non mancarono, nelle mie posizioni di allora; tuttavia la tendenza di base fu essenzialmente quella ora accennata.” JULIUS EVOLA, *La parole obscure du paysage interieur*, ristampa Fondazione Julius Evola, Roma, 1992, p. 9

⁴⁰¹“Caro signore, ho finalmente ricevuto i *Dada* e ve ne ringrazio. Aderisco con entusiasmo al vostro movimento al quale, senza saperlo, mi ero avvicinato già da tempo in tutte le mie opere; e che dichiaro essere il più importante e il più profondamente originale che sia comparso fino ad oggi nell’arte.” V. *infra*, app., lettera n. 23, Roma, 3-1-1920, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *op. cit.*, p. 18

⁴⁰² È la seconda delle tre questioni isolate nel secondo capitolo. V. *supra*, p. 92

⁴⁰³ V. *infra*, app., lettera n. 22, Roma, 7-10-1919, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *op. cit.*, pp. 15-16

Al momento di questa prima lettera entrambe le raccolte sono ancora in attesa di un'editore. Svanisce per *Raâga Blanda mia cattiva sfera* la proposta di Marinetti e le Edizioni futuriste di Poesia⁴⁰⁴ - occorrerà aspettare Scheiwiller e il 1969 – mentre un estratto di *Il sole della notte* viene pubblicato con il titolo “L’arte come libertà e come egoismo”⁴⁰⁵, nel numero di *Noi* del gennaio 1920, primo numero cui Evola collabora. Il testo, con alcune modifiche e aggiunte, sarà poi nuovamente pubblicato nel 1920, dopo l’avvenuto incontro di Evola con il dadaismo, con il titolo di *Arte Astratta. Posizione teorica/10 poemi/4 composizioni*,

La convinzione con cui Evola afferma essere il suo un “libro effettivamente Dada”⁴⁰⁶ ha spinto Tzara, che pur non lo ha letto, ad ammetterlo tra i testi della Collection Dada⁴⁰⁷ e me a tentare un’analisi del testo, nelle sue successive stesure, per comprendere quanto di implicitamente dadaista vi fosse nella prima e quanto di più direttamente influenzato nella seconda, servendomi di alcuni testi di Tzara e del metodo comparativo.

Vi è ad esempio in “L’arte come libertà e come egoismo” e nel Manifesto sull’amore debole e l’amore amaro”⁴⁰⁸ una curiosa rispondenza tra due tipi di umanità descritti: tra “l’uomo del mercato” di Evola, che “cerca l’oblio, l’assenza di sé stesso”

⁴⁰⁴ Il 18 aprile 1920 un articolo in *Roma Futurista* annuncia la pubblicazione delle migliori poesie di Evola con il titolo di *8 composizioni, 8 poemi*, per le Edizioni futuriste di Poesia, dirette da Marinetti. (A. M., “Il pittore futurista J. Evola”, *Roma Futurista*, 18-4-1920, p. 1) A proposito dell’articolo, Evola, nel titolo dichiarato “pittore futurista”, si affretta a scrivere a Tzara: “È divertente come i miei amici tendono ad etichettarmi come futurista benché, attualmente, le mie espressioni e le mie teorie siano in effetti la negazione dei loro principi.” V. *infra*, app., lettera n. 24, Lettera non datata, ma sicuramente dell’aprile 1920, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *op. cit.*, pp. 24-25. Evidentemente Evola pensava che Marinetti potesse pubblicare il suo libro di poesie malgrado questa adesione ormai dichiarata al dadaismo, perché ancora in dicembre scrive a Tzara: “Marinetti mi ha fatto l’altro giorno una scenata perché si è riusciti a convincerlo che faccio una campagna contro il futurismo a favore di Dada. Minaccia di non mantenere la promessa di pubblicarmi un volume.” V. *infra*, app., lettera n. 8, Roma, 7-12-1920, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *op. cit.*, p. 31.

⁴⁰⁵ ELISABETTA VALENTO (a cura di), *Julius Evola. Scritti sull’arte d’avanguardia (1917-1931)*, Fondazione Julius Evola, Roma, 1994, pp. 23-26

⁴⁰⁶ V. *infra*, app., lettera n. 25, Roma, 11-8-1920, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *Lettere di Julius Evola a Tristan Tzara 1919-1923*, Fondazione Julius Evola, Roma, 1991, p. 27

⁴⁰⁷ Per un elenco dei testi della Collection Dada V. *supra*, 191n. I due testi di Evola recano la curiosa dicitura “Collection Dada, Zurich”, benché siano stati stampati a Roma, a spese di Evola, dalla casa editrice Maglione & Strini, benché nel 1920 a Zurigo, finita la guerra, sia rimasto ben poco dell’attività dadaista e benché soprattutto la Collection Dada non sia legata ad un editore prestabilito, ma itinerante, muti il suo nome secondo l’idioma del luogo in cui esce, del paese di provenienza dell’autore o della lingua in cui è scritta. Sull’anomalia della scelta di Evola cfr. EDDIE BREUIL, “Vie et mort de la Collection Dada”, *Revue des Littératures de l’Union Européenne (Ri.L.Un.E.)*, n. 3, settembre 2005.

⁴⁰⁸ TRISTAN TZARA, “Manifesto sull’amore debole e l’amore amaro” trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, pp. 51-61

e il “selfcleptomane” di Tzara, che “sottrae – senza preoccuparsi del proprio interesse, né della propria volontà – elementi della propria personalità.”

È per comodità, abitudine, paura e indolenza, che il primo rinuncia alla “fiamma interiore che giace abbandonata sotto i suoi piedi”, che “se posseduta, gli scardinerebbe tutte le sue tiepide città, gli distruggerebbe tutti i suoi ideali ridicoli, i comodi, le voluttuose assenze: lo annienterebbe” e il secondo “deruba sé stesso. Fa sparire quelle caratteristiche che lo distinguevano dalla comunità. (...) quel che c’è di più comodo e di meno pericoloso non è forse derubare sé stessi?”

Così per l’uomo del mercato di Evola “quel che vi è di fundamentalmente puro, di originale nell’individuo non si conosce, non si ha” e i selfcleptomani di Tzara “hanno un gran daffare con i loro cervelli. Non ce la faranno mai a finire. Lavorano. Si tormentano – si ingannano – si derubano – sono molto poveri.”

Vi è poi in questo di Evola e nel “Manifesto Dada 1918”⁴⁰⁹ di Tzara la stessa insoddisfazione per i limiti della filosofia - per la filosofia di Kant in particolare- Evola scrive: “La filosofia non può nulla (...) non si può vedere una scatola standovi rinchiusi” - e per la dialettica di Hegel – Tzara rincara “il problema è la filosofia (...). Tutto quel che si vede è falso. Questo modo di guardare subito l’altro lato di una cosa, per imporre indirettamente la propria opinione, si chiama dialettica, cioè, discutere sul prezzo dello spirito delle patatine fritte, ballandoci intorno la danza del metodo” e per la scienza “vera in quanto utile” per Evola che “quindi ha il valore che per la creazione di un artista, ha il vantaggio del rasoio automatico” e che “ripugna” Tzara “non appena diventa speculativa-sistema; non appena perde il suo carattere di utilità – così inutile – ma perlomeno individuale.”

Vi è la stessa possibilità intravista nell’arte. Non “l’arte come è intesa genericamente”, dice Evola, ossia istinto, sentimento, psicologia o formalismo e che per Tzara “non ha quell’importanza che noi, masnadieri dello spirito, le stiamo cianciando da secoli”, ma “l’arte come fatto egoistico, (...) lusso, come un chiaro capriccio dell’individuo che ha trovato e realizzato sè stesso, l’unico per la prima volta” per Evola e l’arte “come cosa privata” e “coscienza di un supremo egoismo” per Tzara.

⁴⁰⁹ TRISTAN TZARA, “Manifesto Dada 1918”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, pp. 33-42

Sono due, ma potrebbe essere un'unica voce. Il testo di Evola è molto più breve del manifesto di Tzara e la versione ampliata in *Arte Astratta* colma lacune presenti più per motivi di spazio che non ideologici.

Nel “Manifesto Dada 1918” Tzara scrive:

Scrivo un manifesto e non voglio niente, eppure certe cose le dico, e sono per principio contro i manifesti, come del resto sono contro i principi (misurini per il valore morale di qualunque frase – troppo comodo.)

Anche Evola individua nel “principio di comodità” l'unica giustificazione reale di logica e morale, per altro priva di fondamento valido. L'uomo scrive regole e principi che funzionano in un sistema che lui ha costruito, ma finisce col pensare che tale sistema sia a lui indipendente, che regole e principi siano eterni ed universali. Se poi ha bisogno di credere che tale sistema non proceda in modo puramente meccanico, crede di vedere in esso l'opera e il progetto di un'autorità a lui superiore. Parafrasando Spinoza, Evola scrive, o meglio prescrive:

Occorre (...) porsi nella vita d'ogni giorno e d'ogni ora l'ingegnere indifferentemente sapiente che va fra le *sue* grandi macchine immobili nel giorno di festa, il geometra dinnanzi ai punti, ai piani ed alle figure della sua scienza.

Ritrovare sé stessi, riappropriarsi di sé stessi significa per Evola, guardarsi da fuori, vedere quel pezzo di sistema corrispondente al nostro io, opporsi alla forza che inconsapevolmente lo trascina e che Evola chiama “inerzia spirituale”, superare ciò che è umano e pratico, sentimento e istinto e la conoscenza viziata dai sensi e dalla cultura. “Ma occorre saper non vedere, non trovare, *non avere*: porsi nel nulla, freddamente, sotto una volontà lucidissima e chirurgica.” Scoprire con distacco la natura illusoria e relativa del sistema e ricondurlo all'io, come sua rappresentazione. Non a caso l'ingegnere è descritto nel giorno di festa: sapiente, egli che ha costruito le sue macchine, sa anche come fermare, modificare o invertire il loro funzionamento.

Il “Manifesto Dada 1918” è un *sistema scritto* che funziona allo stesso modo delle macchine di Evola. Tzara sa a cosa e di cosa si serve un manifesto: ad imporre i propri principi, a demolirne altri, servendosi della violenza verbale e dell’ovvietà. Meno volatile, effimero e più ragionato del linguaggio orale, il linguaggio scritto può articolarsi in modo da far apparire irrefutabile qualsiasi verità, anche una bugia. Spiega, dimostra, prova. Tzara svela il mascheramento dietro cui verità personali si travestono di verità oggettive:

Se grido:

Ideale, ideale, ideale,

Conoscenza, conoscenza, conoscenza,

Bumbum, bumbum, bumbum,

ho registrato con sufficiente esattezza il progresso, la legge, la morale e tutti quegli altri bei valori che svariate persone molto intelligenti han discusso in numerosi libri, per arrivare a concludere che ognuno ha ballato seguendo il suo bumbum personale, e che ha ragione dal punto di vista del suo bumbum: (...) Se han tutti quanti ragione e se tutte le pillole sono pillole Pink, proviamo per una volta a non avere ragione.

Cosa succede all’uomo che prova a non avere ragione? Rinuncia alla sua attività caratterizzante o ne scopre di nuove? Sia in Tzara che in Evola vi è un grande interesse per l’individuo e la sua libertà. Se vi è differenza, è da cercarsi, secondo me, nella concezione di questa libertà, che per Tzara è innata, è la “spontaneità dadaista” e va preservata contro qualsiasi potere che si arroghi il diritto di limitarla e contro cui si scaglia il “disgusto dadaista.” Per Evola invece, almeno in questo testo perché successivamente l’accezione di questo termine cambierà, la libertà appartiene ad una coscienza superiore all’individuo, ma che l’individuo può raggiungere. Vi è un “metodo dello spirito”, che Evola definisce “un metodo *astratto*, un metodo *non pratico*, della purità e della libertà. Un “metodo mistico”, che in quanto metodo, è necessariamente legato alla vita pratica, in quanto mistico è un momento di illuminazione che se ne distacca. Nell’apparente contraddirsi dei due termini, Evola individua un passaggio, una transizione da uno stato all’altro.

È questo un passaggio importato perché esso ha a che vedere anche con l'arte, con "un'arte" in particolare. Alcuni, come Elisabetta Valento,⁴¹⁰ hanno letto nell'espressione di Evola un riferimento all'*Ars Regia*, o alchimia, ma di fatto, in *Arte Astratta* Evola parla del dadaismo quando scrive: "l'arte forse comincia oggi". Per Evola l'arte del passato, senza distinzioni, ha espresso con mezzi diversi gli stessi contenuti, le stesse sensazioni, impressioni, gli stessi sentimenti, idee o valori, comuni o presunti tali a tutti gli esseri umani. Invece "per il nuovo/l'individuale/ occorre agitare il contenuto, il substrato."

A proposito di dadaismo, Evola scrive:

ritmi illogici ed arbitrari di linee, colori, suoni e segni che sono unicamente segno della libertà interiore e del profondo egoismo raggiunto; che non sono mezzi che a sé stessi; che non vogliono esprimere nulla, completamente.

Per Evola "non vi è ragione logica nell'esprimere", per Tzara "qualunque opera pittorica o plastica è inutile." Per Tzara l'arte è cosa privata, l'artista la fa per se stesso", per Evola è "lusso" "capriccio", si fa, poiché l'arte è innanzitutto azione o creazione "così come si prende un tè." Per entrambi poi, l'opera sarà priva di contenuto usuale e incomprensibile.

Se per Tzara la Bellezza non è più un valore eterno - quindi l'opera non deve rappresentarla per essere bella a sua volta - né oggettivo, ma soggettivo - quindi la critica è inutile - Evola se la prende col genio, mito perpetuato attraverso la cultura, che come "incrostazione calcarea", si attacca all'individuo, rendendogli impossibile ogni autonomia di giudizio.

poter affermare dopo le determinazioni pratiche poste dalla cultura, che DANTE non è un genio, è assurdo come affermare che la somma degli angoli interni di un triangolo è differente da 180 gradi, dopo aver accettato il postulato di Euclide.

⁴¹⁰ ELISABETTA VALENTO, *Homo faber. Julius Evola fra arte e alchimia*, Fondazione Julius Evola, Roma, 1994, p. 55

Ma pur possono esistere, con eguale legittimità, delle geometrie non-euclidee. Per me, ad esempio, son genio SCHONBERG e TZARA al luogo di WAGNER e DANTE.

Ecco cosa scrive Tzara a proposito dell'opera d'arte:

un quadro è l'arte di fare incontrare due linee, parallele per constatazione geometrica, su una tela, davanti ai nostri occhi, secondo la realtà di un mondo basato su altre condizioni e possibilità. Questo mondo non è specificato né definito nell'opera, appartiene nelle sue innumerevoli variazioni allo spettatore.

Ora, premesso che la contraddizione non vada evitata nè temuta, si possono fare le seguenti considerazioni. Si può affermare, che l'artista crea per sé stesso e che sia per lui necessario non farsi capire. L'incomprensibilità dell'opera è direttamente proporzionale al grado di libertà raggiunto dall'artista. Tuttavia questo non trasmette all'opera una sua natura artistica inconfutabile. Se questo accade, se l'opera possiede agli occhi della massa la sembianza di capolavoro e l'artista ha fama di genio, è per gli stretti rapporti che a volte arte e mercato intrecciano. Artista e opera però non possono vivere in una realtà autosufficiente e l'opera non basta a sé stessa. Necessita un interlocutore e creatore non è solo l'artista che realizza l'opera ma anche colui che la guarda o ascolta. Ma se l'opera è incomprensibile, se in essa lo spettatore non deve cercare una rappresentazione reale, un'idea nobile, un sentimento sublime, se non troverà Bellezza in sé, cosa deve cercare?

Vi è tra i testi delle conferenze tenute da Evola durante la stagione Dada romana un testo di cui ho parlato nel primo capitolo,⁴¹¹ e che risponde proprio a queste domande, con particolare riferimento alla poesia dadaista ed alle possibilità di comprensione che essa apre al lettore. Come avevo già scritto, il testo contiene due livelli, uno più immediato e pratico, uno più filosofico. Prima di parlarne è necessario però fare delle premesse sulla storia e la sorte di questi testi.

⁴¹¹ Cfr. pp. 40-50. V. *infra*, app., testo n. 6

3.2.2) I TESTI DELLE CONFERENZE DELLA STAGIONE DADA ROMANA

Attenendoci al “Calendario della stagione Dada romana” ci sarebbero state due conferenze di Evola. Una “presentazione teorica” il 15 aprile 1921, giorno di apertura della stagione e della mostra alla Casa d’Arte Bragaglia e una conferenza Dada il 16 maggio all’Università. Nell’edizione del 1963 di *La parole obscure du paysage interieur*,⁴¹² il poema è seguito da un saggio dal titolo “Sul significato dell’arte modernissima”, che Evola nell’introduzione dichiara essere il testo della Conferenza all’Università, già pubblicato, nel 1925, come appendice a *Saggi sull’idealismo magico*.⁴¹³

In *Palatino*,⁴¹⁴ Crispolti parla di tre testi, aggiungendo una terza conferenza tenutasi il giorno della chiusura della mostra da Bragaglia e inserisce i tre testi - “Dada!”,⁴¹⁵ un testo senza titolo⁴¹⁶ e “Il dadaismo e il suo contenuto spirituale”⁴¹⁷ - di cui cita alcuni estratti, nel numero poi rimasto inedito di *Bleu*.

Questi testi sulla base di una trascrizione dattiloscritta risalente agli anni sessanta, forse da attribuire allo stesso Crispolti, sono stati pubblicati in versione integrale nel 1998.⁴¹⁸ Sono testi molto lunghi, mentre *Bleu*, a giudicare dai numeri pubblicati è una rivista esile, di poche pagine, che condivide con altre riviste dadaiste, il caotico alternarsi di testi brevi, poesie, aforismi e immagini. La presenza di quei testi mi sembrava almeno improbabile.

Nell’archivio di Vanni Scheiwiller, conservato al Centro Apice dell’Università degli Studi di Milano, ho rintracciato il numero inedito di *Bleu*, di cui parlerò nel prossimo paragrafo. Qui basti sapere che i testi non sono presenti in questo numero, che anzi ha il pregio di presentare uno spaccato del dadaismo europeo, senza che Evola, curatore solitario di questo numero, ritagli per sé uno spazio preponderante.

Un’altra considerazione: ho potuto visionare gli originali dei tre testi conservati nell’archivio di Achille Perilli ad Orvieto.

⁴¹² JULIUS EVOLA, *La parole obscure du paysage interieur*, Edizioni Scheiwiller, Milano, 1963

⁴¹³ ID., *Saggi sull’idealismo magico*, Atanòr, Roma-Todi, 1925

⁴¹⁴ ENRICO CRISPOLTI, “Dada a Roma. Contributo alla partecipazione italiana al Dadaismo”, *Palatino*, luglio-settembre 1968, pp. 296-298

⁴¹⁵ V. *infra*, app., testo n. 5. Manoscritto autografo. Archivio Achille Perilli, Orvieto.

⁴¹⁶ V. *infra*, app., testo n. 6. Manoscritto autografo. Archivio Achille Perilli, Orvieto.

⁴¹⁷ V. *infra*, app., testo n. 7. Manoscritto autografo. Archivio Achille Perilli, Orvieto.

⁴¹⁸ Cat. *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998, pp. 71-103

Nel manoscritto del testo senza titolo letto durante la seconda conferenza, quella diciamo *aggiunta* da Crispolti, si legge chiaramente: “un’analisi del valore storico e dell’intima essenza spirituale del dadaismo è stata oggetto di una mia conferenza tenuta al Circolo Teosofico alla quale forse qualcuno dei presenti ha assistito”. L’indicazione del Circolo Teosofico è stata poi cancellata e sostituita con un “qui tenuta”, che compare anche nel testo pubblicato nel catalogo del retrospettiva a Milano del 1998.⁴¹⁹

Sembrerebbe quindi trattarsi del testo di una conferenza tenuta al Circolo Teosofico, che Evola sappiamo frequentava, con riferimento ad una precedente conferenza nello stesso luogo, di cui il contenuto sembrerebbe esattamente quello del testo indicato invece per la Conferenza all’Università ossia “Il dadaismo e il suo contenuto spirituale”. In una lettera a Tzara, del 19 maggio 1922,⁴²⁰ in effetti, Evola parla di tre conferenze, sicuramente successive a quelle della stagione Dada, senza specificare però il luogo e a complicare le cose c’è il fatto che “Il dadaismo e il suo contenuto spirituale” contiene riferimenti a Bragaglia come “galleria dadaista”, riferimento possibile solo durante l’esposizione del movimento Dada italiano e prima della rottura con Bragaglia.

Non ci sono invece dubbi circa l’identificazione del testo “Dada!”⁴²¹ poiché Evola scrive: “e con ciò chiudo questa presentazione del movimento Dada che oggi realizza la sua prima manifestazione ed esposizione italiana.” Vi è poi un’aggiunta, che si riferisce secondo me alla manifestazione del giorno della chiusura ed è una breve premessa al “Manifesto Dada 1918” letto in quell’occasione. Evola scrive: “a completare questa che è la” – qui la scrittura è illeggibile, il testo pubblicato nel catalogo di Milano scrive 4^a,⁴²² non sapendo poi definire a cosa si riferisca, ma potrebbe essere anche 2^a - “manifestazione romana del Movimento Dada, le idee ora esposte, leggo infine la mia traduzione italiana del nostro Manifesto Dada.” Credo si tratti dell seconda manifestazione anche perché si parla di un “Movimento Dada italiano.” Sappiamo che il movimento italiano era formato da Evola, Fiozzi e Cantarelli e che dopo la chiusura della mostra collettiva da Bragaglia, di Fiozzi e Cantarelli svanisce ogni traccia.

⁴¹⁹ Ivi, p. 79

⁴²⁰ V. *infra*, app., lettera n. 20. Roma, 19-5-1922, ELISABETTA VALENTI (a cura di), *op. cit.*, p.51

⁴²¹ Il testo si apre con l’esclamazione “Dadà!” che non risulta essere però il titolo.

⁴²² Cat. *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998, p. 78

Fatte queste dovute considerazioni preliminari, passiamo all'analisi dei tre testi, iniziando da alcune caratteristiche comuni. Tutti giocano su un doppio livello: si aprono con indicazioni generali sul movimento Dada, sull'origine del nome, sui centri delle molteplici attività dadaiste. Evola trasmette informazioni evidentemente poco note agli uditori, tra i quali abbiamo visto, vi erano non solo intellettuali e artisti, ma anche molti nobili ed aristocratici i quali, considerando anche lo scarso interesse dimostrato dalla stampa, non avevano probabilmente un'approfondita conoscenza del dadaismo. La stessa conoscenza di Evola è piuttosto generica, si basa sulle informazioni avute da Tzara, dai suoi testi dai quali spesso trae lunghe citazioni e dalle notizie di cronaca solitamente presenti nelle riviste dadaiste che ha ricevuto. Il testo più utile è a questo proposito "Il dadaismo e il suo contenuto spirituale", dove Evola immagina un viandante curioso di dadaismo e il suo peregrinare tra New York, Parigi, Colonia, Zurigo e Berlino. Tra i luoghi, l'Anonyme Society⁴²³, Au Sans Pareil,⁴²⁴ il "club degli stupidi"⁴²⁵ e le opere, la *Gioconda* con i baffetti di Duchamp e *La Sainte Vierge* di Picabia, fino al teatro dadaista di Berlino - probabilmente confuso con lo scantinato del teatro di Max Reinhardt, dove si svolge una serata dadaista - che Evola così descrive.

Infine la nostra persona andrà a Berlino, che è uno dei centri più importanti del Dadaismo; presso il Dada Erd und Weltballs v'è un teatro dadaista. Essa si unisce ad altri visitatori ed entra. Ed ecco che viene condotta per un lungo ed oscuro corridoio in cui si è costretti a procedere in fila indiana; il pavimento è sdruciolevole, odori molto svariati circolano, ad ogni istante si incespica od urta contro degli

⁴²³ Primo museo americano dedicato esclusivamente all'arte contemporanea, fondato da Katherine S. Dreier, Man Ray e Marcel Duchamp, il 20 aprile 1920. Vengono organizzate 84 mostre fino al 1939, oltre a numerose conferenze e pubblicazioni. Nel 1941 la raccolta viene donata all'Università di Yale.

⁴²⁴ Non si conosce la redazione italiana, tradotta dall'autore e da Maria de Naglowska (collaboratrice di *L'Italie*, edizione francese del quotidiano romano *Il Tempo*.)

⁴²⁴ Nel giugno del 1919, nel secondo numero di *Littérature*, diretta da Breton, Aragon e Soupault, appare "*Les mains de Jeanne-Marie*", inedito di Rimbaud. Per pagare l'ingente somma necessaria ad acquisirne i diritti ne viene stampata una edizione in tiratura limitata. È il primo testo della Casa Editrice Au Sans Pareil, diretta da René Hilsum, da sempre amico di Breton, e della "Collection de Littérature". Gli altri titoli sono: nel 1919 *Mont de Piété* di Breton, *Lettres de guerre* di Vaché, *Dix-neuf poèmes élastiques* di Cendrars, *Rose des vents* di Soupault, *Feu de joie* di Aragon, nel 1920, *Les Champs magnétiques* di Breton e Soupault e *Les animaux et leurs hommes* di Éluard. Nel gennaio del 1920 Au Sans Pareil diviene anche il nome della libreria, aperta da Hilsum in Avenue Kléber. Specializzata in letteratura moderna, luogo di deposito e smistamento di riviste d'avanguardia di ogni provenienza, è anche luogo espositivo. In aprile, dal 16 al 30, espone Picabia, dal 28 maggio al 10 giugno 1920 Ribemont-Dessaignes e nel 1921, dal 3 maggio al 3 giugno, Max Ernst.

⁴²⁵ V. *supra*, p. 11

oggetti fra i più disparati che sono sospesi o disposti per terra , in modo che ne risulta una continua trepidazione nel procedere. Infine, dopo lungo cammino, si penetra nella sala centrale; entrati tutti, le porte si chiudono, e non si esce più per nessun motivo. Ora il pavimento della sala è mobile, e comincia a oscillare ; getti di vapore sotto pressione erompono dai punti più insospettati; un' orchestra di trombe, di rivoltelle e di strumenti a percussione rende vibrante l'atmosfera dei ritmi più infernali. Ciò dura un certo tempo; e infine, quando si suppone che il disgraziato visitatore si trovi in uno stato sufficiente di tensione, si apre il sipario e s'iniziano le rappresentazioni. Anche queste non hanno altro scopo che portare l'individuo ad un ancor più alto grado di scardinamento, di ossessione, tanto che, spesso, a fine spettacolo, tutta la sala è pervasa da un vero e proprio accesso collettivo di follia urlante e gesticolante o d'inebetimento. Col che lo scopo – ossia il dadaizzamento involontario – è raggiunto e i visitatori sono restituiti alla luce.⁴²⁶

Queste sono però per Evola espressioni esteriori del dadaismo, la cui comprensione necessita di un secondo livello. Oltre l'assurdità e l'ironia che dissimula il non-senso, vi è un senso spirituale, vitale, interiore, latente nell'uomo di qualsiasi epoca, presente fin dalle Upanisad indiane, nella scuola Pitagorica, in Simone, Basilide, Valentino, Porfirio, Eckart, Swedenborg, Novalis, Stirner, Nietzsche, Mallarmé, Apollinaire, Bergson, Freud, fino a Tzara. Per questo "Dada è nato senza alcuna organizzazione né parola d'ordine, qua e là, simultaneamente, in individui che s'ignoravano reciprocamente, sparsi in ogni canto del globo."⁴²⁷

Ora vi sono diverse persone che hanno avuto la vena di abbandonarsi a questa strana avventura, che pure non promette né di divenir deputato, né tanto meno scrittore alla moda. Scardinati dalla gravità, essi hanno iniziata una strana ascesa per gli strati dell'atmosfera. Ai

⁴²⁶ JULIUS EVOLA, "Il dadaismo e il suo contenuto spirituale", in cat. *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998, pp. 92-93

⁴²⁷ ID. "Dada!", in cat. *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998, p. 75

loro occhi le città abituali si rimpicciolirono, poi si confusero, divennero irrecognoscibili: scomparvero, alla fine; e l'aria sempre più divenne rarefatta e luminosa tanto, che la vista non ne poteva più discernere i gradi di chiarezza. A poco a poco i polmoni non trovarono più il loro alimento, ed allora le forze vennero meno e il cervello si confuse: e così, al di fuori della mischia, al di fuori del mondo, l'uomo vacillò, l'uomo si decompose: le sue labbra si tumefecero, pronunciando suoni disarticolati, strani gesti nacquero: finché un riso lungo, atono, simile un po' a quello dell'ultimo Zarathustra, risolse e chiuse in uno l'avventura astrale.⁴²⁸

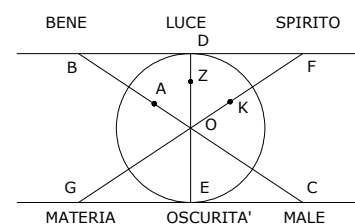
Ecco Dada

Per Evola, come Berkeley ha dimostrato senza trovare confutazione, la realtà non esiste al di fuori dell'io. Di questo l'uomo non è cosciente e l'umanità è travolta da una forza che Eraclito ha chiamato "divenire" e Schopenhauer "volontà di vita" e che governa il mondo materiale. Ma esiste nell'uomo la facoltà di opporsi, superare il sentimento e l'umano e la negazione e l'indifferenza dadaista divengono per Evola un metodo attraverso il quale distruggere ogni convenzione, fede e legame con la realtà. Ricondotta la realtà all'io, non si deve sostituire un mondo ad un altro mondo attraverso la rappresentazione e l'arte astratta, nell'uso totalmente arbitrario di mezzi, colori, linee, suoni, vocali, frammenti, senza alcun contenuto reale, morale o sentimentale, è l'unica forma di espressione possibile, l'unico compromesso prima del superamento di ogni espressione. All'uomo, dopo aver incendiato un mondo, dopo aver risvegliato in sé l'elemento divino e l'azione antiumana, per essere libero non resta che distruggere anche sé stesso, scomporsi, liquefarsi. Evola vede in questo una forma attuale di misticismo di cui riconosce in Meister Eckhart un precursore.

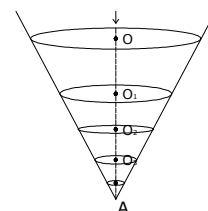
È un passaggio difficile, cercherò di seguire il testo per lasciare che sia Evola a tracciare le coordinate entro cui intendere, a questo punto, il suo dadaismo. Le citazioni sono tratte da "Il dadaismo e il suo contenuto spirituale". Nel manoscritto vi sono anche tracciati dei diagrammi non presenti nella versione stampata e che riporterò per maggiore chiarezza.

⁴²⁸ Ivi, p. 72

Il primo è questo e serve per spiegare la legge della differenza che è alla base della realtà e della sua percezione. Si immagini la coscienza in A, Z e K. Distanze diverse la separano dai due opposti, la coscienza ha percezione della sua localizzazione nello spazio, quindi della sua esistenza e della sua natura. Immaginiamo la coscienza in O: la distanza dagli opposti è la stessa, non c'è percezione di una differenza, ma nell'indifferenza precipita la realtà dell'Io, del mondo, di Dio. La centralizzazione in O è un processo lungo e graduale. Non esiste un solo centro, ma più centri, tanti quanti sono i vari piani di esistenza e quindi più centralizzazioni.



Ecco il secondo schema. Solo in A avverrà il precipitare cosmico nell'infinito nulla. Evola non specifica in quale piano di esistenza la coscienza dadaista, grazie al principio di indifferenza oggi si trovi, comunque ad uno dei piani inferiori e che ha per segno esterno uno stato di esistenza astratta, che così cerca di descrivere:



si può concepire pensando a quel che sarebbe la vita delle cose quanto fosse possibile aspirarne a poco a poco l'energia che la regge, cioè una specie di rarefazione, di asfissia nella vitalità, nella realtà, in ogni entusiasmo e di in ogni fede che ha per causa la realizzazioni delle prime e più esteriori delle centralizzazioni; da cui risulta una nuova esistenza artefatta, strana incoerente, caotica, di cui sono segno i poemi, i quadri e le musiche.

Il triangolo rovesciato di Evola non può non far pensare al triangolo che “si muove lentamente, quasi impercettibilmente verso l'alto” di cui parla Kandinsky in *Lo Spirituale nell'arte*.⁴²⁹ Il triangolo di Kandinsky, orientato però in verso opposto a quello di Evola, non rappresenta il progressivo avvicinamento della coscienza

⁴²⁹ WASSILY KANDINSKY, *Lo Spirituale nell'arte*, Se, Milano, 2005, p. 23 (1^a ed. *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, R. Piper, München, 1912)

individuale al suo centro, bensì il movimento della vita spirituale, di cui l'arte è componente essenziale, "un movimento tanto complesso, quanto chiaro e preciso", il movimento della conoscenza.

Il triangolo è diviso in sezioni diseguali e si muove implacabilmente malgrado la resistenza di chi si oppone a quel movimento: per convenzione, abitudine, attaccamento ai valori esteriori e materiali, il triangolo appare immobile e ribassato nei periodi di decadenza spirituale. In ogni sezione del triangolo si trovano gli artisti: più in basso si trovano, più ampio è il terreno che occupano e maggiore è il consenso è la comprensione da essi riscossa. Ma se guardano oltre i limiti di quel terreno, se condividono la spinta verso l'alto del triangolo spirituale, essi anticipano e precedono il naturale superamento di ogni sezione in un'altra e non vengono capiti. "Al vertice sta qualche volta solo un uomo. Il suo sguardo è sereno come la sua immensa tristezza."⁴³⁰

Di ogni sezione e dei suoi abitanti, nella fase storica a lui contemporanea, Kandinsky sa indicare preferenze politiche, credenze religiose, posizioni economiche, paure e certezze. Più si sale in alto, più aumenta l'educazione ricevuta e la conoscenza accumulata, che si crede solida, razionale e sicura. Più si sale in alto e più aumenta la paura quando si scopre quella conoscenza relativa e non assoluta.

"Ma se saliamo ancora più in alto, troviamo ancora più confusione, come in una grande città, costruita secondo le regole matematico-architettoniche, che venga improvvisamente distrutta da una forza immensa. Gli uomini che vivono in questa sezione vivono come in una città spirituale, dove si scatenano improvvisamente delle forze che gli architetti e i matematici dello spirito non avevano previsto. Più in alto ancora, *la paura svanisce*."⁴³¹

In questa sezione gli scienziati, superato il sapere positivista, hanno scalzato la materia stessa dalla base dell'universo, e l'hanno sostituita con gli elettroni e il loro movimento. Da culture lontane e saperi rimossi provengono concezioni spirituali che trovano vasta eco nel mondo: come la Teosofia elaborata dalla signora Blavatzky, dopo un lungo viaggio in India. Anche la materia pittorica smette di essere indifferente e sottomessa ai modi convenzionali e accademici con cui è rappresentata, scopre di avere a che fare con l'interiorità dell'artista, diviene contenuto spirituale, anima dell'arte, secondo il principio della necessità interiore.

⁴³⁰ Ivi, p. 23

⁴³¹ Ivi, pp. 29-30

“Quando vengono scosse religione, scienza e morale (quest’ultima dalla potente mano di Nietzsche), quando i sostegni eterni stanno per crollare, l’uomo distoglie lo sguardo dall’esteriorità e lo rivolge a se stesso. La letteratura, la musica e l’arte sono i campi in cui la svolta spirituale comincia a manifestarsi più sensibilmente.”⁴³² Svolta verso l’antinaturalismo, l’astrazione e la spiritualità, condivisa dalle singole arti, ciascuna con i mezzi ad essa propri. Pittura e poesia, alla ricerca di un loro ritmo interiore e necessario, pittorico e poetico, guardano alla musica, che per prima ha smesso di essere rappresentazione della natura per diventare espressione della vita psichica dell’artista.

Nella postfazione Elena Pontiggia, dopo aver cercato ascendenze, affinità e derivazioni del testo, individua, a mio parere giustamente, il suo valore nell’essere espressione di un clima culturale, di una generazione più che di un movimento, opera “corale, iniziale e riassuntiva”⁴³³ sul cui valore profetico si può oggi dubitare “l’epoca della grande spiritualità non è mai iniziata (...) stermini e distruzioni hanno segnato il secolo (...) anche l’idea che la vita dello spirito proceda lentamente ma inesorabilmente verso l’alto, come un triangolo acuto, sembra partecipare delle utopie della modernità. Quanto all’astrazione (...) il processo non è stato irreversibile”.⁴³⁴

Questo è il limite cui perviene Evola nell’ambito della nostra tesi. “Il dadaismo e il suo contenuto spirituale si chiude con una descrizione del “nuovo amico del nulla che si chiama dadaista” in cui Evola si pone un nuovo traguardo: “il compito cosmico dell’estinzione”, ma che io non tratterò:

L’uomo il cui corpo è ormai preso nell’ingranaggio vi parla con serenità: non ascoltate le parole sconnesse ch’egli foggia, non ascoltate il canto monotono e incomprensibile delle sue labbra: ma comprendete il suo sguardo sereno e sicuro. Nulla al mondo saprà turbare o piegare quello sguardo, nulla al mondo saprà mascherargli la visione ch’egli stesso ha creato. Calmo egli attende: un’ora, un anno o un’eternità hanno per lui lo stesso valore. Perché pur essendo nel mondo egli non è più del mondo, pur essendo nella vita, egli non

⁴³² *Ivi*, p. 32

⁴³³ *Ivi*, p. 126

⁴³⁴ *Ibidem*

è più nella vita.⁴³⁵

⁴³⁵ JULIUS EVOLA, “Il dadaismo e il suo contenuto spirituale”, in cat. *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998, p. 103

3.3) IL NUMERO INEDITO DI *BLEU*

Per concludere, tornerei all'inizio: all'annuncio del *Jazz-band Dada ball* di Roma apparso nel terzo numero di *Bleu* nel mese di gennaio del 1921. È il primo numero cui Evola collabora, dopo essere stato messo in contatto con Cantarelli e Fiozzi, fondatori della rivista, proprio da Tzara. Se i primi due numeri⁴³⁶ della rivista presentavano molteplici aperture, non solo al dadaismo, ma anche all'espressionismo e al neoplasticismo, il terzo,⁴³⁷ più spiccatamente dadaista presenta, a parte un'illustrazione di Prampolini e una di Pannaggi, poemi di Tzara, Serner, Picabia, Ribemont Dessaignes, Aragon, Arnauld, Eluard ed illustrazioni di Ernst e Picabia. Niente di Cantarelli e Fiozzi, mentre Evola firma, in prima pagina, "Note per gli amici". Non è un testo molto diverso da *Arte Astratta*⁴³⁸ sul piano contenutistico, quanto lo è forse, su un piano esistenziale. "Per noi, l'arte è *un'altra cosa*", così inizia il testo. Evola ha ora degli amici – i dadaisti – e sembra uscire, momentaneamente, dal suo isolamento. Il testo riflette questa nuova condizione e la soddisfazione di aver trovato una motivazione teorica al proprio senso di estraneità dalla realtà ed un metodo, la negazione, atto al suo superamento. "Da qui l'arte, *la nostra arte*, come

⁴³⁶ *Bleu* n. 1, luglio 1920. Copertina: "Studio" di Lucio Venna; 1 illustrazione di Aldo Fiozzi. Sommario: Daniel Henry, "Maurizio de Vlaminck. Nota"; Renée Dunan, "Dada?"; Vèna, "Nota"; F[iozzi], "Pittore"; Theo Van Doesburg. "L'art monumental. Nota"; E. Bacchi, "A B C ecc."; Pierre Reverdy, "Critique générale sans exposition"; Piero Gigli, "Eternità". *Bleu* n. 2, agosto-settembre 1920. Copertina: Vindizio Nodari-Pesenti, "Ritratto di Aldo Fiozzi". 1 illustrazione di Baargeld; 1 di Fritz Baumann, "Composizione"; 1 di Katharina Zirner, "Gesú in Emmaus"; 1 di Fiozzi, "Valori astratti di un individuo Y"; 1 di Theo Van Doesburg, "Ragazzo che giuoca alle biglie." Sommario: Dunan, "Assassiniamo l'intelligenza e l'estetica se vogliamo comprendere la bellezza" [tr. dal francese di Cantarelli]; I. K. Bonset, "Images-x"; Aragon, "Rivelazioni sensazionali" [tr. dal francese di Cantarelli]; Eluard, "Comédienne"; "La Letteratura, Manifesto N. 2 – 1920" lanciato dalla rivista olandese d'arte *De Stijl* e firmato da Theo Van Doesburg, Piet Mondrian, Antony Kok [tr. dal francese di Cantarelli]; Dario De Tuoni, "L'espressionismo letterario e gli espressionisti"; Theodor Däubler, "Impressione" [tr. dal tedesco di A. Peretti]; Ribemont Dessaignes, "Tzara"; Reverdy, "Mémoire d'homme"; "N. B." [non firmato]; Dermée, "Fernand Léger"; "Comunicazioni *Bleu* N. 1"; Pubblicazioni ricevute

⁴³⁷ *Bleu* n. 3, gennaio 1921. Copertina: Ivo Pannaggi, "Nudo di donna"; 1 illustrazione di Prampolini, Due pesi otto misure; 1 disegno di Max Ernst; 1 di Francis Picabia, "Une larme de rideau..." Sommario: J. Evola, "Note per gli amici"; "Note" [non firmate]; "N. B." [che annuncia il "Jazz-band Dada ball" organizzato da Evola e Christian Schad a Roma per fine gennaio-febbraio]; Tzara, "Ange"; Picabia, "Femmes Fumigations"; Serner, "Chansons suffisantes"; Evola, "Dada Paesaggio"; "La mostra internazionale d'arte moderna a Ginevra" [non firmato]; Ribemont Dessaignes, "Flotteur"; Aragon, "Une fois pour toutes"; Arnauld, "Chevaux de frise"; Eluard, "En trois mots: langage claire"; Pubblicazioni ricevute

⁴³⁸ Nell'Archivio di Achille Perilli ho rinvenuto anche un testo breve dal titolo "Arte Astratta", non datato e di cui non ho trovato alcun riferimento né in *Palatino*, né negli *Scritti sull'arte d'avanguardia* di Evola a cura di Elisabetta Valento, né nel catalogo *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia* della mostra a Milano del 1998. Il testo presenta parti poi inserite sia in "L'arte come libertà e come egoismo", sia nella "Posizione teorica" di *Arte Astratta*, sia in "Note per gli amici"; non vi è però alcun riferimento al dadaismo, questo mi ha fatto pensare ad una stesura precedente ad *Arte Astratta* che, abbiamo visto, risente dell'incontro avvenuto. V. *infra*, app. testo n. 9

terapeutica dell'individuo.” Dove Tzara aveva scritto: “distraggo i cassetti del cervello e quelli dell’organizzazione sociale: demoralizzare dovunque”,⁴³⁹ Evola scrive: “Noi siamo distruttori, immorali e disorganizzatori” e lo cita, riconoscendosi nelle sue parole:

Strappiamo come un vento furioso, il bucato delle nuvole e delle preghiere, e prepariamo il grandioso spettacolo di un cataclisma, l’incendio, la decomposizione...lo stato di follia, di follia aggressiva, completa di un mondo lasciato in mano ai banditi che si distruggono e distruggono i secoli.⁴⁴⁰

Evola quindi, unitosi al gruppo mantovano, con una rivista aperta ai fermenti internazionali e ottimi collaboratori, con l’interessamento di Tzara, la presenza di Schad a Roma e l’attenzione dimostrata da alcuni esponenti di spicco del panorama culturale romano, come Bragaglia con i suoi mezzi di comunicazione - la Casa d’Arte e *Cronache di Attualità* - pensa di essere pronto per lanciare una stagione Dada italiana e progetta l’uscita di un numero, il quarto di *Bleu*, o altra rivista, ad essa interamente dedicato. Delle varie coincidenze che mi hanno portato al rinvenimento di questo numero inedito nell’Archivio di Vanni Scheiwiller, conservato presso il Centro Apice dell’Università degli Studi di Milano, ho già scritto nell’introduzione.

L’archivio conserva due menabò, due progetti della rivista, sostanzialmente simili, ma di diverse dimensioni: sono due *in folio*, uno di cm 21x16 e l’altro di cm 64x44. Quattro pagine quindi, scandite ortogonalmente da Evola in riquadri numerati, all’interno dei quali ha previsto testi – conservati in parte in archivio - e illustrazioni, da lui schizzate a mano direttamente sul menabò. Tra i riquadri corrono perfidi aforismi – gli stessi visti tra i quadri Dada alla mostra da Bragaglia⁴⁴¹ - nelle varie direzioni, tra cui anche la diagonale, nel frontespizio.

Prima pagina: il titolo, disegnato a china da Evola, è *Malombra*, il sottotitolo è *numero dedicato a Dada*. Sulla destra un riquadro reca le informazioni necessarie: “n.8 - giugno 1921, esce all’ora del tè. Abbonamento a 300 numeri lire quindici.” Non

⁴³⁹ TRISTAN TZARA, “Manifesto Dada 1918”, trad.it in SANDRO VOLTA (a cura di), *op. cit.*, p. 37

⁴⁴⁰ *Ivi*, p. 37, 41. Evola cita in francese il testo che io ho riportato qui in traduzione italiana.

⁴⁴¹ V. *supra*, p. 36, 135n. V. *infra*, app., testo n. 4.

ho trovato altra spiegazione plausibile per la scelta del n. 8, se non la possibilità che Evola abbia voluto inserire la sua rivista nella successione dei numeri di *Dada*, ferma dal marzo 1920, proprio al settimo numero. Sappiamo invece che proprio durante l'estate del 1921 passata a Tarrenz, Tzara, Arp ed Ernst, stavano lavorando all'ottavo numero di *Dada* o *Dada au grand air*.⁴⁴² Più immediate invece le allusioni all'ora del tè, momento di aristocratico capriccio e similitudine spesso accostata da Evola al fare arte come inutile lusso e distaccato egoismo e alla svalutazione dell'arte, con l'immissione di 300 numeri della rivista al ridicolo costo di una lira. Tra il titolo, dalla grafica a dire il vero più simbolista che Dada, e le note tipografiche, l'indicazione dei collaboratori: Arp, Damonides, De Rosal, De Torre, Evola, Parnak, Prampolini, Ribemont-Dessaignes, Tzara. Nomi noti, tranne De Rosal, che vedremo tra poco. Sotto, alcuni disegni di Evola e gli aforismi: "Talvolta è possibile essere eleganti ed aristocratici anche senza frequentare Dada" di Evola, "Tous les gens qui ont du goût sont pourris" di Picabia e "Dada: tea room più azoto in elica di Heine e profumo". Un riquadro occupa la parte principale della prima pagina, il testo, indicato con il numero 1, di cui Evola ha scritto solo il titolo è "Calendario della stagione Dada romana" su cui non aggiungo altro. Sotto al *nostro* "Calendario" la sede del movimento Dada in Italia, ossia l'indirizzo di Evola a Corso Vittorio e la tariffa, 10 franchi, per consultazioni. Come "terapeutica" anche Dada avrà avuto i suoi clienti. A fianco, l'indicazione geografica di provenienza: "i dadaisti risiedono in America, Austria, Belgio, Germania, Inghilterra, Spagna, Svizzera, ecc. ma non hanno alcuna nazionalità.

Seconda e terza pagina. Iniziamo dagli aforismi: in alto "Dada non significa nulla" e "Tutti sono presidenti del movimento Dada", "Dada è serio", "Dada è eccessivamente serio" e "Diffidate di Dada", in basso "Non vi consigliamo di leggere questi aforismi" ricordano dello spiccato antintellettualismo, del gusto relativista, della natura contraddittoria e demistificatoria del movimento. Due sono invece più mirati "Marinetti è un piccolo imbecille" e "D'annunzio è un grande imbecille" e rispondono ad un vecchio desiderio di Evola, che nel proporre a Tzara di comprare qualche pagina di *Cronache d'Attualità* di Bragaglia, per farne una sorta di inserto dadaista, gli aveva suggerito:

⁴⁴² V. *supra*, pp. 71-72

Per quanto poco possa valere la mia opinione, vi consiglio di comperare 2 o 3 pagine, ma solo per qualche volta: per esempio, nel mese prossimo in occasione delle manifestazioni dada di questo periodo che avranno luogo a Roma: publicarvi qualcosa di assolutamente urtante, da sconvolgere e disorientare tutti: contemporaneamente pubblicare una quantità di occasioni di scandalo, mettendo in ridicolo tendenze e personaggi illustri italiani e stranieri (ad esempio, a cominciare da Marinetti sino allo stesso Bragaglia).⁴⁴³

Le due pagine presentano due illustrazioni, una che Evola ha già incollato al suo posto è il suo disegno a penna *Composizione n. 3*, pubblicato in *Arte Astratta*, l'altra, non identificabile, di Prampolini (è interessante che il nome di Prampolini continui a comparire benché il suo avvicinamento al dadaismo si sia ormai interrotto da tempo). Poi i testi, scritti in diverse direzioni, come indicato dai titoli nei riquadri. Li elenco dall'alto in basso, da sinistra a destra: "Manifesto saccaromiceto" di De Rosal, un estratto da *Jesus Christ Rastaquouere* di Picabia, "Realtà cosmiche, vaniglia, tabacco, allarmi e il IV compianto della mia oscurità" di Tzara, "Sulla teoria del dadaismo" di Damonides, "Bric-à-brac" di De Torre, estratto dal *Schwalbenode* di Arp, "Carciofi" di Ribemont Dessaignes. Tre riquadri sono vuoti in uno dei due menabò e occupati nell'altro dai poemi negri "Zanzibar" e "Sotho-Neger" tradotti da Tzara, dalle note contro Bragaglia⁴⁴⁴ e da "Invenzione", poema del russo Parnak da declamare mentre esegue le sue danze su ritmi di fox-trot. Come non lasciarsi incuriosire da De Rosal, misterioso fondatore della rivista e autore di un manifesto che prende il nome dal fungo responsabile della trasformazione dello zucchero in alcool durante la fermentazione? Trattasi forse di un nuovo microbo Dada? Anche il testo è conservato nell'Archivio di Scheiwiller. Prima di parlarne finisco di descrivere l'ultima pagina della rivista: in alto *La parola oscura del paesaggio interiore* di Evola – il titolo in italiano lascia supporre una versione italiana del poema pubblicato in francese – un estratto dal *Cinema Calendrier du Cœur Abstrait* di Tzara e la sua ricetta

⁴⁴³ V. *infra*, app., lettera n. 9, Roma, non datata, ma sicuramente scritta nel marzo 1921, ELISABETTA VALENTO (a cura di), *op. cit.*, p. 34

⁴⁴⁴ V. *infra*, app., testo n. 3

“Per fare un poema dadaista.”⁴⁴⁵ Un quadro di Evola: *Paesaggio interiore ore 16*, pubblicato anch'esso in *Arte Astratta*, un “saggio dei manifesti dell'esposizione dadaista- aprile 1921” e gli ultimi due aforismi “Je n'ai jamais pu que mettre de l'eau dans mon eau” di Francis Picabia e “Il est difficile de s'évader d'une prison qui n'a pas de mur” di Ribemont Dessaignes, nei quali Evola vede ribadita la sua idea che niente esista al di fuori dell'Io.

Veniamo al “Manifesto saccaromiceto”, testo in italiano, come gli altri che l'Archivio conserva: assenti infatti gli originali, le traduzioni sono dello stesso Evola e, dal russo, di Eva Kühn, intellettuale di origine lituana e moglie di Giovanni Amendola, conosciuto nella sede romana della Società Teosofica, dove Eva Kühn aveva probabilmente incontrato anche Evola. Più che di traduzioni vere e proprie si può parlare di frammenti estratti liberamente da testi molto più lunghi – come nel caso di *Jesus Christ Rastaquouere* di Picabia, testo pubblicato nel 1920 nella Collection Dada o “Sulla teoria del dadaismo” di Damonides, pubblicato in *Dada Almanach* nello stesso anno – e che condividono con il “Manifesto saccaromiceto” lo stesso approccio teorico, lucido e disincantato, al dadaismo. De Rosal, autore del manifesto, non è altro che uno pseudonimo, con cui Evola firma forse il suo testo Dada più efficace. Non nuovo nei contenuti, ma piuttosto un compendio degli altri citati. Lo riporto in appendice e termino la tesi consigliandone la lettura.

⁴⁴⁵ V. *supra*, pp. 42-50

Conclusioni

Breve e fallimentare, la *stagione Dada romana*, si prestava perfettamente per me ad essere approfondita. Un “Calendario” puntuale ma poco studiato, documenti inediti e dal passato incerto si intravedevano all’orizzonte di un paesaggio noto, ma aperto al dubbio e alla discussione. Troppo vasto in alcuni studi, troppo limitato, od osservato da un unico punto di vista, sulla traiettoria di un luminoso bersaglio, in altri.

Tuttavia sul mio orizzonte hanno sempre gravato alcune assenze, alcune mancanze e benché nel testo non ne abbia espressamente parlato, ogni scelta, ogni direzione intrapresa, mi sembra oggi, scaturita più da quelle assenze che non dalle presenze.

Vi è un tipo di assenza velata, rivelata e nascosta, accennata, che appare come miraggio agli occhi di un ricercatore, lontana ed incerta, che si insinua nella sua mente e lo spinge, inavvertitamente, in direzioni precise. È stato per me il caso del ritrovamento del menabò di *Bleu* o *Malombra*.

Vi è poi un tipo diverso di assenza, di cui non si parla, ma che la presenza del suo opposto o del suo complementare, non smette di ricordare. È un’assenza palpabile e materiale. E per me coincide con le lettere di Tzara ad Evola, o la corrispondenza tra Evola e altri dadaisti, di cui non ho rinvenuto traccia, né alla Fondazione Evola di Roma, né nell’Archivio Scheiwiller del Centro Apice di Milano né, curiosando, tra gli inventari di alcuni archivi personali, quelli di Hannah Höch, in cui vi è anche parte dell’archivio di Baader e di Raoul Hausmann, conservati alla Berlinische Galerie e pubblicati, per fare un esempio.

È la loro assenza, la mancanza di risposte e interlocutori alle problematiche sollevate da Evola, che mi ha portato a sostituire il contenuto ipotetico delle lettere con il mondo che i dadaisti andavano in quegli anni vivendo.

Con questo concludo, dedicando questa ricerca a chi, per lavoro, desiderio, o caso, troverà un giorno queste lettere.

*Forse mi capirete meglio se vi dirò che dadà è un microbo vergine,
che si insinua con l'insistenza dell'aria in tutti gli spazi che la ragione
non è riuscita a colmare di parole e di convenzioni.*

Tristan Tzara
(Conferenza su Dadà, Weimar ,1922)

APPENDICE

Immagini
Documenti e Testi
Lettere
Articoli

IMMAGINI

IMMAGINI

Le immagini sono riportate secondo l'ordine di apparizione nel testo.

In copertina

George Grosz e John Heartfield, *Der Weltdada Richard Huelsenbeck o Dadabild*, 1919. Ripr. LEAH DICKERMAN (a cura di), *Dada*, National Gallery of Art, Washington, 19 febbraio-14 maggio 2006, p. 122

Introduzione

n. 1. Tzara, Cantarelli, Fiozzi e Rebecchi al Lido di Venezia. Cartolina postale inviata a Francis Picabia, 23 luglio 1920. Ripr. LAURENT LE BON (a cura di), catalogo della mostra *Dada*, Centre Pompidou, Paris, 5 ottobre 2005-9 gennaio 2006, p. 530

n. 2. *Bleu* n. 1, Mantova, luglio 1920. Copertina. Ripr. GIOVANNI LISTA, *Dada libertin & libertaire*, Éditions l'Insolite, 2005, p. 122

n. 3. JULIUS EVOLA, *Arte Astratta, Posizione teorica, 10 Poemi, 4 Composizioni*, Collection Dada, Zurich, 1920. Copertina. Ripr. LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 532

n. 4. JULIUS EVOLA, *La parole obscure du paysage interieur*, Collection Dada, 1921. Copertina. Ripr. LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 532

n. 5. JULIUS EVOLA, *Five o'clock tea*, 1917-1918. Ripr. *Julius Evola e l'arte delle avanguardie tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Palazzo Bagatti-Valsecchi, Milano, 15 ottobre-29 novembre 1998 (da ora cat. *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998)

n. 6. JULIUS EVOLA, *Fucina, studio di rumori*, 1917-1918. Ripr. cat. *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998, n. 4

n. 7. Catalogo *Giulio Evola, retrospettiva di dipinti dal 1918 al 1921*, Gall. La Medusa, Roma, novembre 1963. Archivio Achille Perilli, Orvieto

nn. 8-9. Invito e catalogo *Mostra del movimento italiano Dada*, Roma, Casa d'arte Bragaglia, 15-30 aprile 1921. Ripr. GIOVANNI LISTA, *op. cit.*, p. 128

n. 10. TRISTAN TZARA, "Manifeste Dada 1918", Ripr. LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, pp. 307.

n. 11. *Dada 3*, Zurich, dicembre 1918. Copertina. Ripr. LEAH DICKERMAN (a cura di), *Dada*, National Gallery of Art, Washington, 19 febbraio-14 maggio 2006, p. 52

nn. 12-13. Catalogo *Salon Dada*, Théâtre des Champs Elysées, Parigi, 6-30 giugno 1921. Ripr. LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, pp. 775-776

Capitolo 1

nn. 14-15. CHRISTIAN SCHAD, Poster e volantino *Grand Bal Dada*, sala comunale Plainpalais, Ginevra, 5 marzo 1920. Ripr. LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 443

n. 16. Volantino *Dada soulève tout*, Parigi, 12 gennaio 1921. Ripr. LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, pp. 326-327.

n. 17. "Quelques Présidents et Présidentes", *Bullettin Dada* n. 6, febbraio 1920. Ripr. LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 314

n. 18. FRANCIS PICABIA, "La Sainte Vierge", *391*, n. 12, marzo 1920. Ripr. LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 68

n. 19. RICHARD MUTT, "Fountain", *The Blind Man*, n.2, maggio 1920. Ripr. LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 367

n. 20. JOHN HEARTFIELD E RUDOLF SCHLICHTER, “Preussischer Erzengel”, *Erste Internationale Dada-Messe*, Berlino, 1920, (ricostruzione del 2001). Ripr. LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 818

n. 21. JOHANNES BAADER, “Das grosse Plasto-Dio-Dada-Drama”, *Erste Internationale Dada-Messe*, Berlino, 1920. Ripr. LEAH DICKERMAN (a cura di), *Dada*, National Gallery of Art, Washington, 19 febbraio-14 maggio 2006, p. 86

n. 22. *Erste Internationale Dada-Messe*, Berlino, 1920. Ripr. LEAH DICKERMAN (a cura di), *op. cit.*, p. 84

n. 23. Caricatura della Prima Fiera Internazionale Dada, *La domenica illustrata*, 25 luglio 1920 LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 821

n. 24. Programma serata di chiusura mostra Bragaglia, 30 aprile 1921. Collezione Archivio Achille Perilli, Orvieto

n. 25. Valentin Parnak, 1921 ca. Ripr. GIOVANNI LISTA, *op. cit.*, p. 128

n. 26. JULIUS EVOLA, *Paesaggio interiore, apertura del diaframma*, 1920-21 Ripr. cat. *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998, n. 19

n. 27. JULIUS EVOLA, *Interno dadaista*, 1920-21. Ripr. cat. *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998, n. 141

n. 28. JULIUS EVOLA, *Paesaggio interiore, illuminazione*, 1919. Ripr. cat. *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998, n. 21

n. 29. JULIUS EVOLA, *Paesaggio Dada n.1*, 1920-21. Ripr. cat. *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998, n. 24

nn. 30-31. HANS ARP, Senza titolo, 1916-1917 (collage con quadrati ordinati secondo le leggi del caso). Ripr. LEAH DICKERMAN (a cura di), *op.cit.*, p. 86

n. 32-33. HUGO BALL al Cabaret Voltaire, Zurigo, 1916. Ripr. LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 206

n. 34-35. MARCEL JANCO, *Senza titolo*, 1919 (maschere). Ripr. LEAH DICKERMAN (a cura di), *op. cit.*, p. 51

n. 36. MARCEL JANCO, *Cabaret Voltaire*, 1916. Ripr. LEAH DICKERMAN (a cura di), *op. cit.*, p. 24

n. 37. Danzatrici Dada, Zurigo, 1918. Ripr. LEAH DICKERMAN (a cura di), *op. cit.*, p. 31

n. 38. Sophie Taeuber danza con una maschera di Janco, 1917 ca., Galerie Dada. Ripr. LEAH DICKERMAN (a cura di), *op. cit.*, p. 15

nn. 39-40. SOPHIE TAEUBER, Marionette per *Il Re Cervo: Freud Analytik* e scena finale, 1918. Ripr. LEAH DICKERMAN (a cura di), *op. cit.*, pp. 74, 30

Capitolo 2

n. 41. An., *Salon Dada*, Parigi, 6-30 giugno 1921. Alle pareti *Composizione* di Julius Evola, Ripr. LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 779.

n. 42. An., *Salon Dada*, Parigi, 6-30 giugno 1921. Ripr. LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 778

n. 43. An., *Imputazione e giudizio* di Maurice Barrès, Parigi, 13 maggio 1921. Ripr. LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 829

n. 44. 391, n. 13, luglio 1920. Ripr. LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 69

n. 45. JOHANNES BAADER, *Reklame für mich. Dada Milchstrasse*, 1919-20 (in 1° piano cartolina spedita a Evola). Ripr. LAURENT LE BON (a cura di), *op. cit.*, p. 133

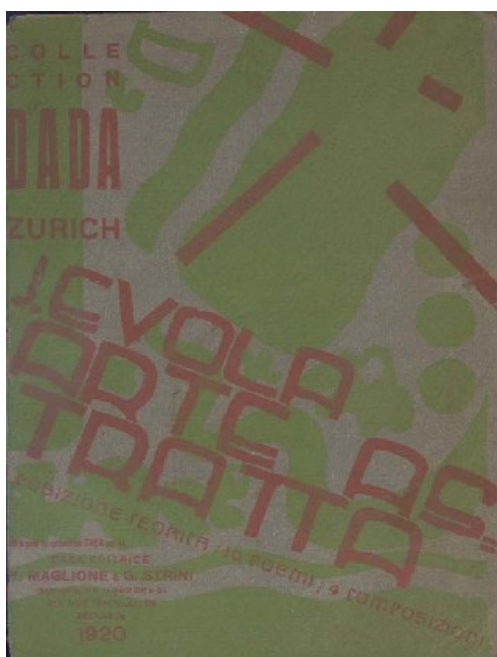
n. 46. JOHANNES BAADER, *O.H.L.*, 1920-21 (particolare con copertina di *La parole obscure du paysage interieur* di Evola). Ripr. AA.VV., *Dada, l'arte della negazione*, catalogo della mostra Palazzo delle Esposizioni, Roma, 29 aprile-30 giugno 1994, p. 53



n. 1. Fiozzi, Cantarelli, Rebecchi, Tzara
(cartolina inviata da Venezia a Picabia 23 luglio 1920)



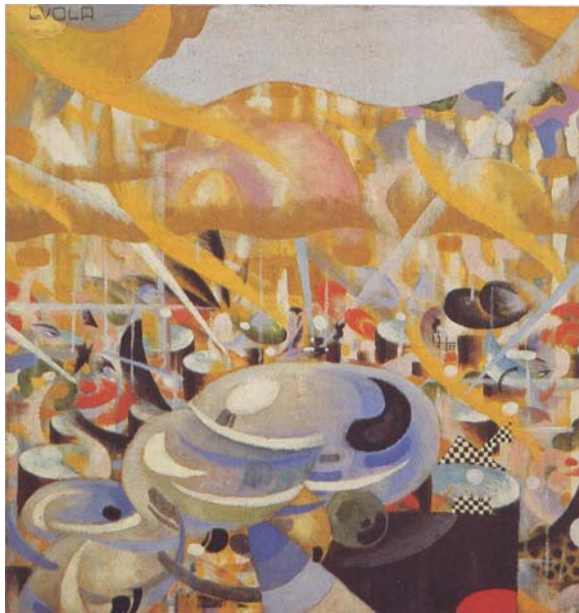
n. 2. Bleu, n. 1, luglio 1920, Mantova



n. 3. JULIUS EVOLA, *Arte Astratta, Posizione teorica, 10 Poemi, 4 Composizioni*, Collection Dada, Zurich, 192 (copertina)



n. 4. JULIUS EVOLA, *La parole obscure du paysage interieur*, Collection Dada, Zurich, 1921 (copertina)



n. 5 JULIUS EVOLA, *Five o'clock tea*, 1917-1918



n. 6. JULIUS EVOLA, *Fucina, studio di rumori*, 1917-1918

LA MEDUSA

STUDIO D'ARTE
CONTEMPORANEA

ROMA - VIA DEL BABUINO, 124 Tel. 640.546

NOTIZIE

GIULIO EVOLA

RETROSPETTIVA DI DIPINTI DAL 1918 AL 1921
PRESENTAZIONE DI ENRICO CRISPOLTI

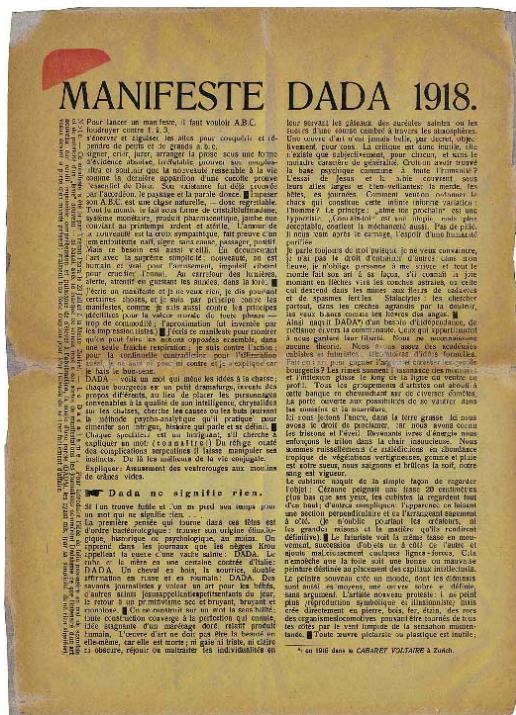
MERCATO D'ARTE

NOVEMBRE 1963
NUMERO 40

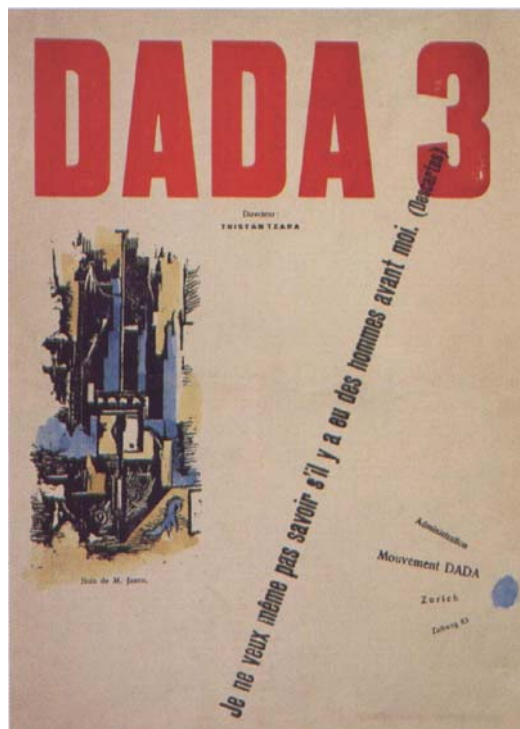
n. 7. Catalogo *Giulio Evola, retrospettiva di dipinti dal 1918 al 1921*,
Gall. La Medusa, novembre 1963



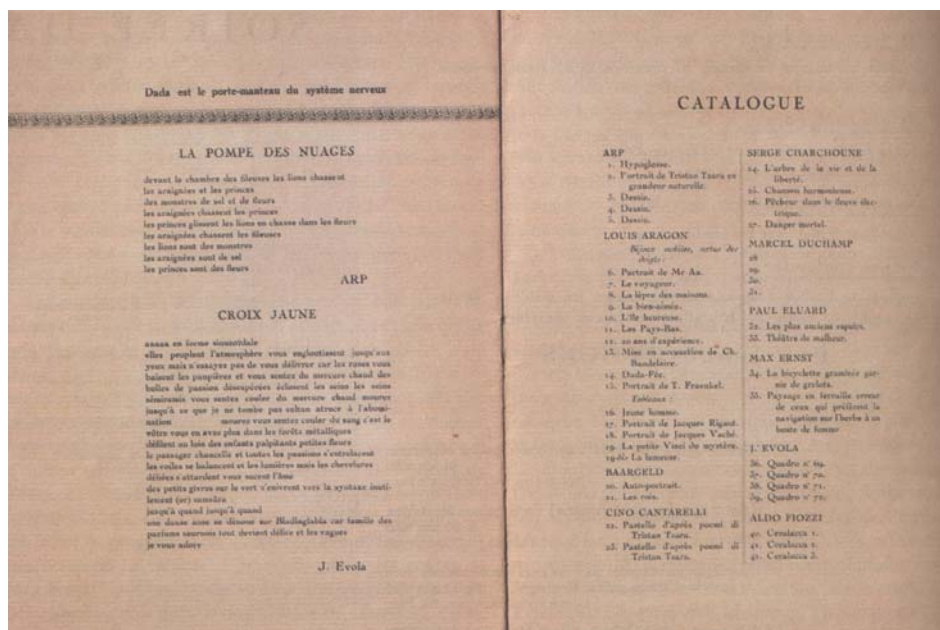
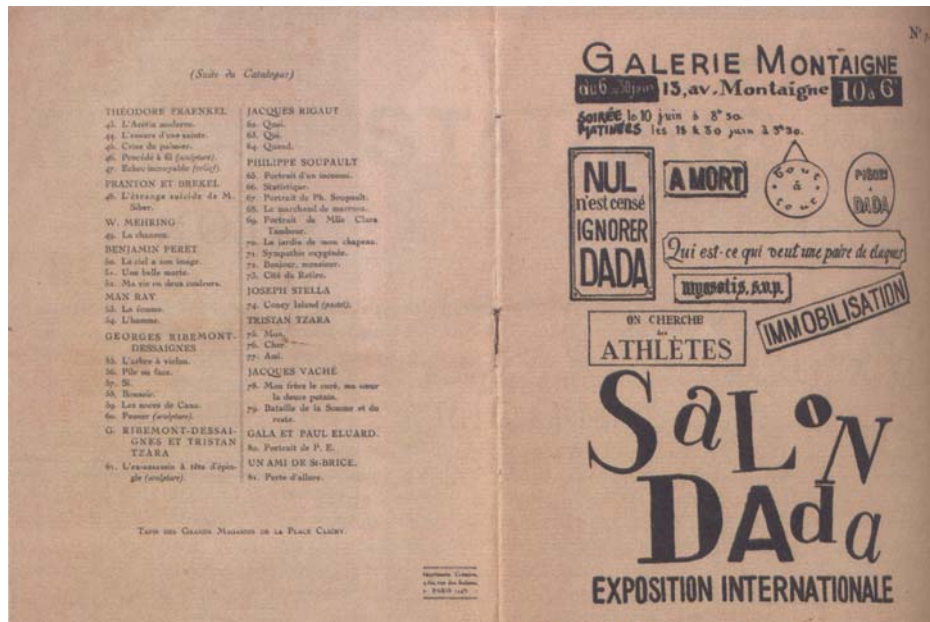
nn. 8-9. Invito e catalogo *Mostra del movimento italiano Dada*,
Roma, Casa d'arte Bragaglia, 15-30 aprile 1921



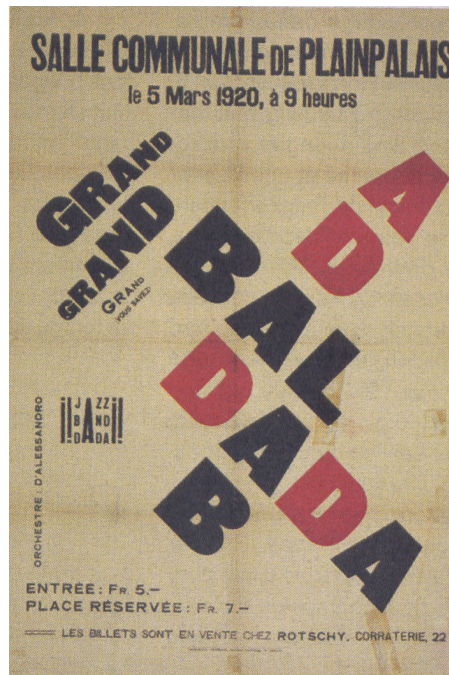
n. 10. TRISTAN TZARA, “Manifeste Dada 1918”,
Dada 3, dicembre 1918



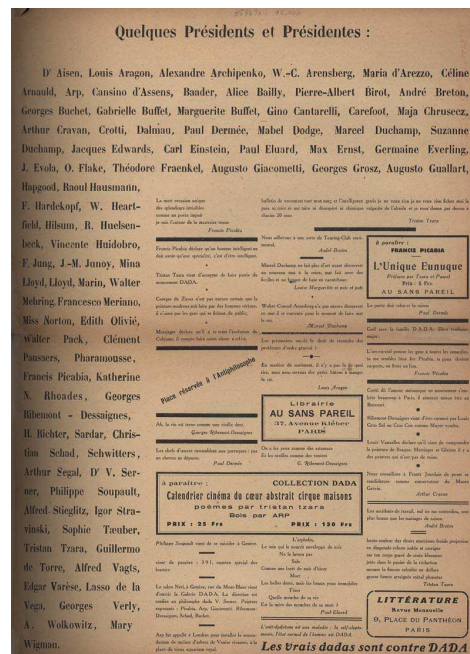
n. 11. Dada 3, Zurich, dicembre 1918. Copertina.



nn. 12-13. Catalogo Salon Dada, Théâtre des Champs Elysées, Paris, 6-30 giugno 1921

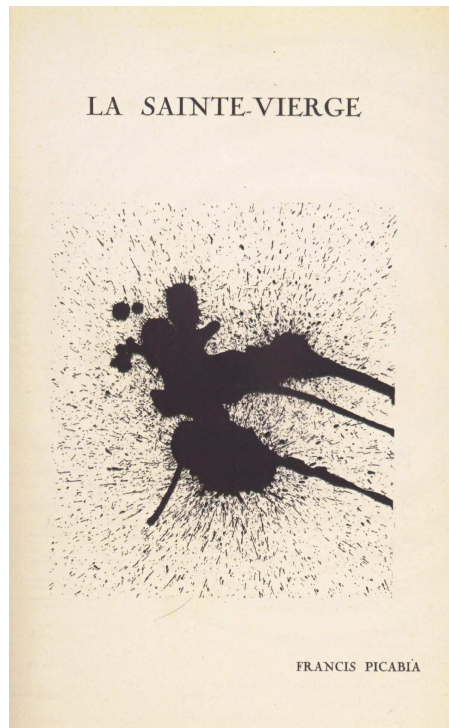


nn. 14 -15. CHRISTIAN SCHAD, Poster e volantino *Grand Bal Dada*, sala comunale Plainpalais, Ginevra, 5 marzo 1920

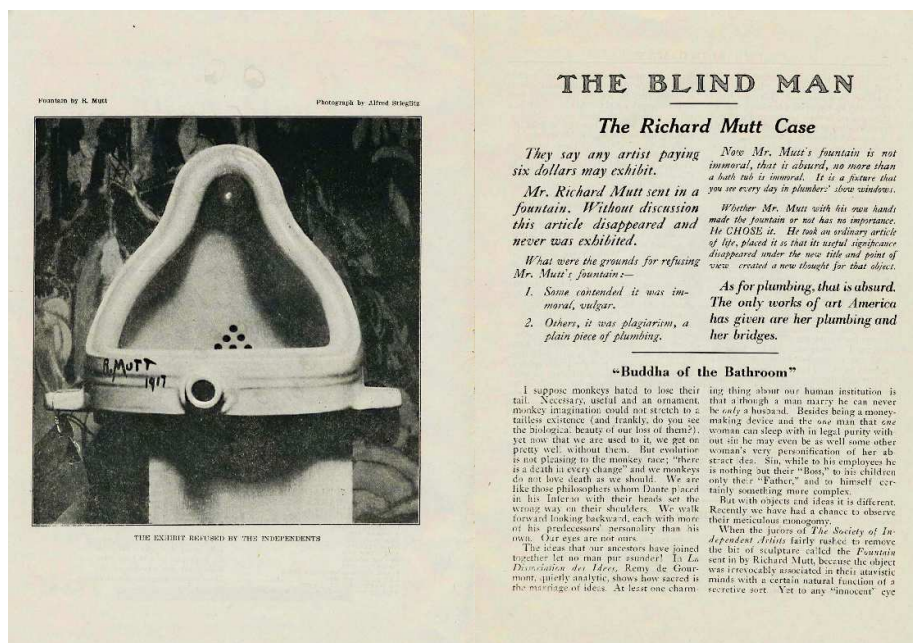


n. 16. Volantino *Dada Soulève Tout*, Parigi, 12 gennaio 1921 (tra i firmatari Cantarelli ed Evola)

n. 17. “Quelques Présidents et Présidentes” (tra i Presidenti e le Presidentesse Dada: M. D’Arezzo, G. Cantarelli, F. Meriano e J. Evola)



n. 18. FRANCIS PICABIA, “La Sainte Vierge”, 391, n. 12, marzo 1920



n. 19. RICHARD MUTT, “Fountain”, *The Blind Man*, n. 2, maggio 1920



- n. 20. J. HEARTFIELD E R. SCHLICHTER, "Preussischer Erzengel" 1920
n. 21. J. BAADER, "Das grosse Plasto-Dio-Dada-Drama", 1920



- n. 22. *Erste Internationale Dada-Messe*,
Berlino, 1920

- n. 23. *La domenica illustrata*, 25 luglio 1920

Le CRONACHE D'ATTUALITA'
si onorano d'invitare

al trattenimento artistico che avrà
luogo nella Casa d'Arte Bragaglia
(Via Condotti, 21) sabato 30 corr.
alle 17 precise, in occasione della
clôture della mostra dadaista di
J. EVOLA, G. CANTARELLI e
A. FIOZZI.

N. B. - Il presente invito è personale e deve essere
mostrato all'ingresso

P R O G R A M M A

1

T. TZARA - Manifesto Dada 1918.

2

(al piano la signorina G. SARTORI)

POULANC - Deux mouvements perpetuels.

SCHÖNBERG - Sei pezzi facili.

BARTOK - Danza rumena.

STRAWINSKY - Pièces faciles (Andante Galop)

3

T. TZARA - Realtà cosmiche, vaniglia, tabacco,
avvisi, e il IV compianto della mia oscu-
rità (poema).

VICES-VINCI - Comunicazioni al whisky-soda.

J. EVOLA - Ū. (poema da leggersi in tram).

» - Poema assicurazione.

L. ARAGON - Rivelazioni sensazionali.

J. EVOLA - Ore 10 Composizione (poema a
due voci).

4

(al piano la signorina G. SARTORI)

KODALY - Moderato - Allegro.

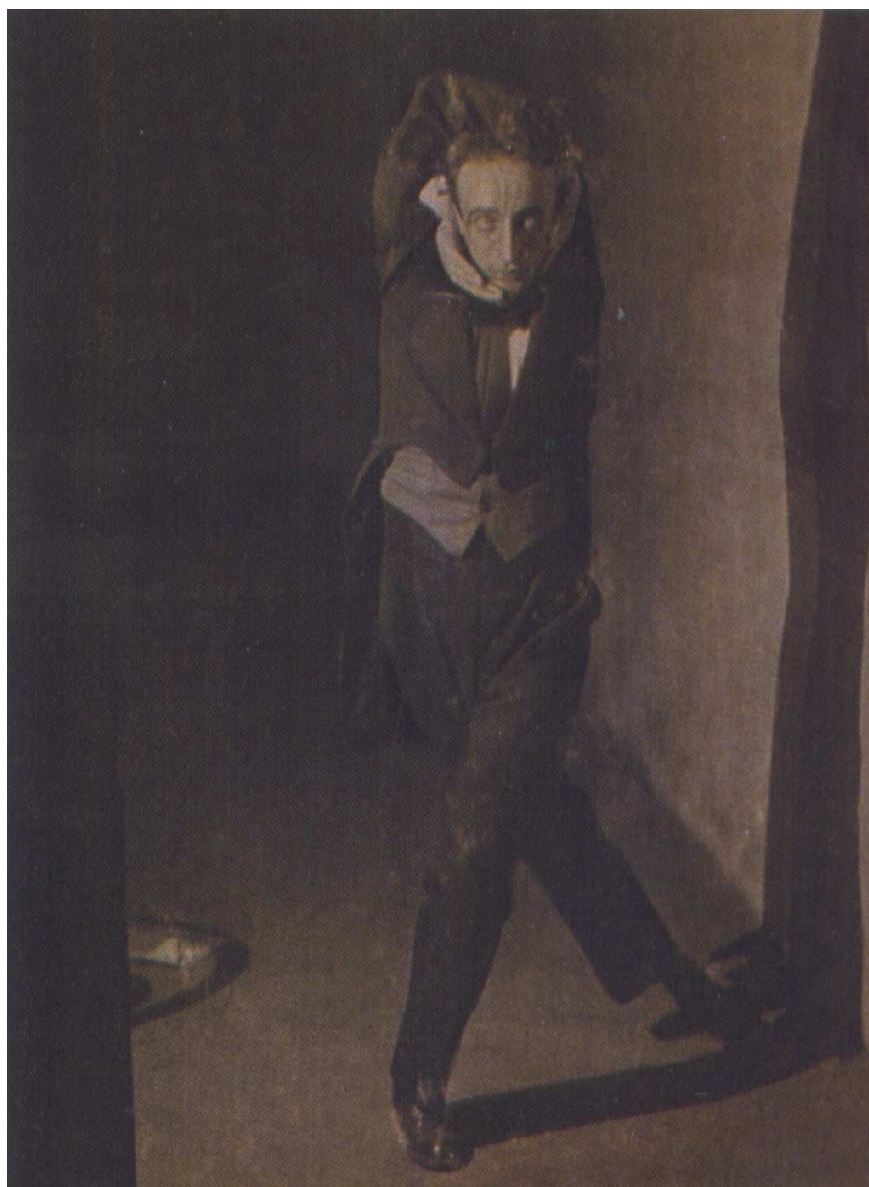
A. CASELLA - Inezie (Preludio - Serenata - Ber-
ceuse)

A. CASELLA - In modo barbaro.

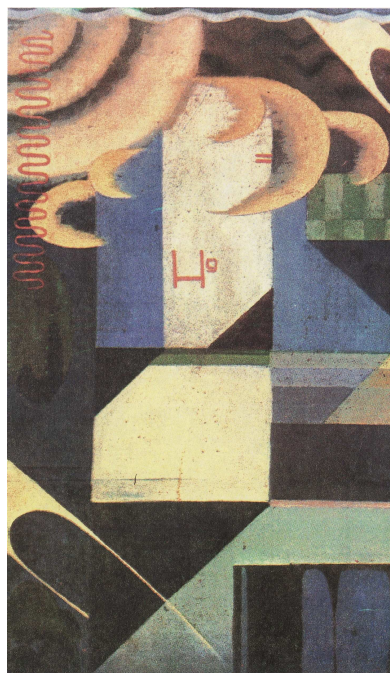
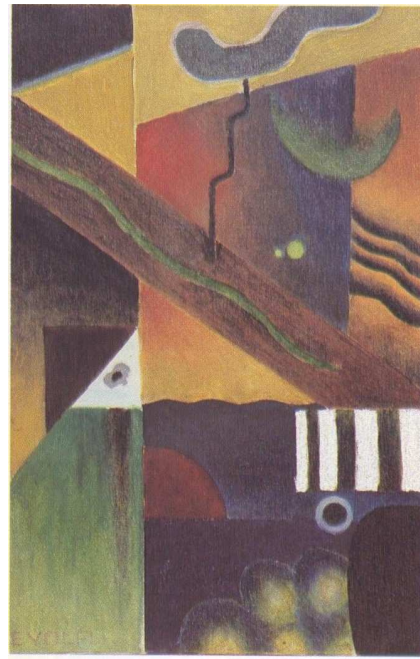
5

T. TZARA - La prima avventura celeste del
Sig. Antipyrine (poema a 4 voci).

n. 24. Mostra del movimento italiano DADA, Roma, 1921.
Programma serata di chiusura 30 aprile 1921



n. 25. VALENTIN PARNAK, 1921 ca.



JULIUS EVOLA

n. 26. *Paesaggio interiore, apertura del diaframma*, 1920-21

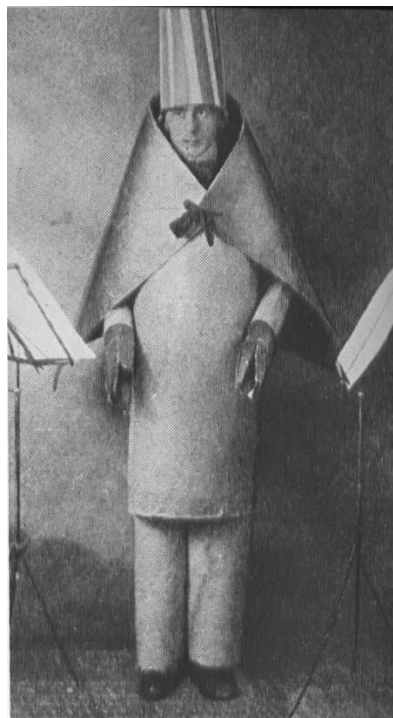
n. 27. *Interno dadaista*, 1920-21

n. 28. *Paesaggio interiore, illuminazione*, 1919

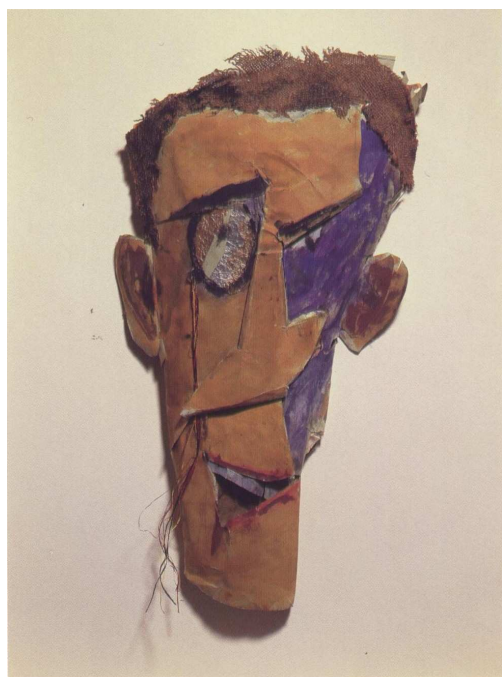
n. 29. *Paesaggio Dada n. 1*, 1920-21



nn. 30-31. HANS ARP, *Senza titolo*, 1916-1917
(collage con quadrati ordinati secondo le leggi del caso)



nn. 32-33. HUGO BALL, Cabaret Voltaire, Zurigo, 1916



nn. 34-35. MARCEL JANCO, Senza titolo, 1919 (maschere)

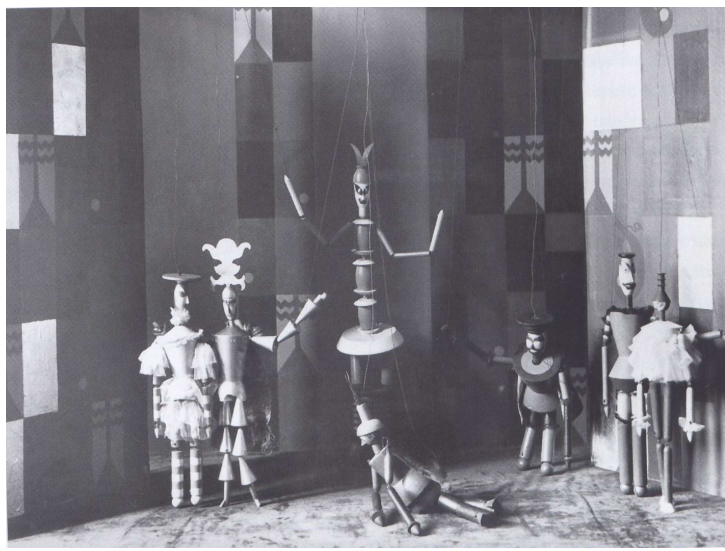


n. 36. MARCEL JANCO, *Cabaret Voltaire*, 1916



n. 37. Danzatrici Dada, Zurigo, 1918

n. 38. SOPHIE TAEUBER danza con una maschera di JANCO, 1917 ca.



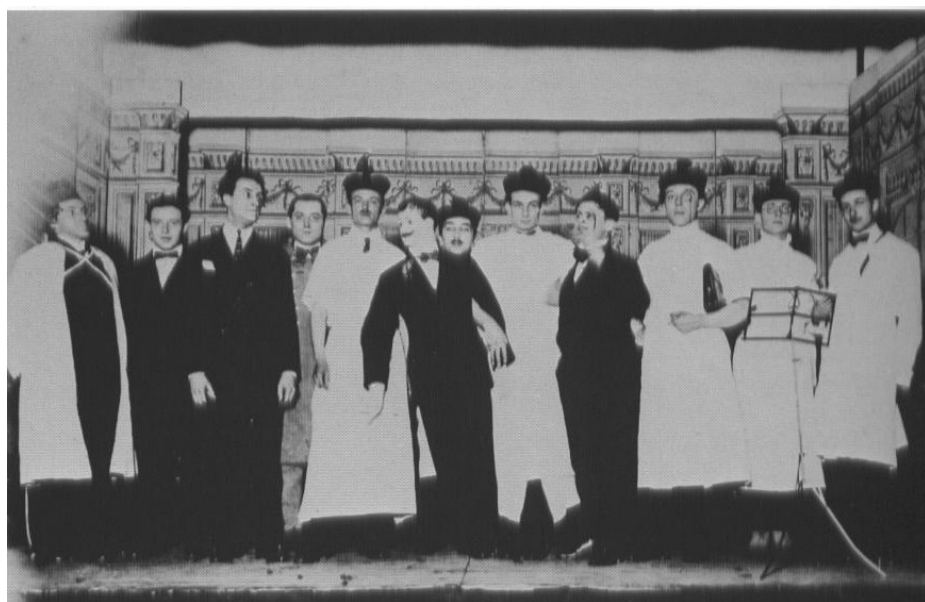
nn. 39-40. SOPHIE TAEUBER, Marionette per *Il Re Cervo*, 1918
Freud Analytik e scena finale



n. 41. An., Salon Dada, Parigi, 1921.
Alle pareti *Composizione* di Julius Evola



n. 42. An., *Salon Dada*, Parigi, 1921



n. 43. An., *Imputazione e giudizio di Maurice Barrès*, Parigi, 1921

Vous avez inventé cette espèce de ménagerie d'animaux crevés auxquels vous persistez à apporter chaque jour une nourriture stérilisée et dont vous collectionnez les excréments. Morgue de vos mots. La vieille peau tannée de vos mots, à demi-pelée, dont les muscles et les os sont allés pourrir quelque part. Objet de vos amours. Passion sodomiste de vicillard haletant.

Il n'y a plus qu'une sonorité sans naissance et devenue pierre et fer de carton pour la construction de vos cathédrales et de vos pissotières. Allez vous-en. Les mots vous sortent en tourbillonnant hors du nombril. On dirait une troupe d'archanges à fesses blanches comme la chandelle. C'est avec le nombril que vous parlez, les yeux tournés vers le ciel. Hé bien maintenant il est défendu de parler, défendu d'écrire. Il est défendu d'être intelligent. C'est vrai que vous êtes idiots ; mais idiot et intelligent c'est la même chose. Et lorsque vos mots, les affreux signes de votre intelligence, seront morts, nous vous laisserons parler et chanter.

Mais j'ai peur qu'à votre tour vous ne vous jetiez sur nous, avec des desseins meurtriers.

G. RIBEMONT-DESSAIGNES.

MONSIEUR Aa L'ANTIPHILLOSOPHE NOUS ENVOIE CE MANIFESTE

Vivent les croque-morts de la combinaison !

Tout acte est un coup de revolver cérébral — le geste insignifiant ou le mouvement décaif sont des attaques (l'ouvre l'éventail des knock-out pour la distillation de l'air qui nous sépare) — et avec les mots déposés sur le papier l'entre, solennellement, envers moi-même.

Dans la chevelure des notions je plante mes 60 doigts et secoue brutalement la draperie, les dents, les verrous des articulations.

Je ferme, j'ouvre, je crache. Attention ! C'est le moment ici de vous dire que j'ai menti. S'il y a un système dans le manque de système — celui de mes proportions — je ne l'applique jamais.

C'est-à-dire je mens. Je mens en l'appliquant, ie mens en ne l'appliquant pas, je mens en écrivant que je mens car je ne mens pas — car j'ai vécu le miroir de mon père — choisi parmi les avantages du baccarat — de ville en ville — car moi-même n'a jamais été moi-même — car le saxophone porte comme rose l'assassinat du chauffeur viscéral — il est en cuivre sexuel et feuilles de courses. Ainsi tambourinait le mais, l'alarme et la pellagre là où poussent les allumettes.

Extermination. Oui, naturellement. Mais n'existe pas. Moi : mélange cuisine théâtre.

Vivent les brancardiers aux convocations d'extases !

Le mensonge est extase — ce qui dépasse la durée

d'une seconde — il n'y a rien qui ne le dépasse. Les idiots couvent le siècle — les idiots recommencent quelques siècles — les idiots restent dans le cercle pendant dix ans — les idiots se balancent au cadran d'un an — moi (idiot) j'y reste cinq minutes.

La prétention du sang de répandre dans mon corps et mon événement le hasard de couleur de la première femme que j'ai touchée avec mes yeux, en ce temps tentaculaire. Le plus amer banditisme est de finir sa phrase pensée Banditisme de gramophone petit mirage anti-humain que j'aime en moi — parce que je le crois ridicule et malhonnête. Mais les banquiers du langage recevront toujours leur petit pourcentage sur la discussion. La présence d'un boxeur (au moins) est indispensable pour le match — les affiliés d'une bande d'assassins dadaïstes ont signé le contrat de self-protection pour les opérations de ce genre. Leur nombre était très réduit — la présence d'un chanteur (au moins) pour le duo, d'un signataire (au moins) pour le reçu, d'un œil (au moins) pour la vue, — étant absolument indispensable.

Mettez la plaque photographique du visage dans le bain acide.

Les commotions qui l'ont sensibilisée deviendront visibles et vous surprendront.

Foutez-vous vous-même un coup de poing dans la figure et tombez morts.

TRISTAN TZARA.

Depêche de Milan. - 3 heures nuit. Manifestation DADA, Milan. Vive le Dadaïsme. CANTARELLI, FILLOZZI, TINA, DORA, CAPINERA, TZARA.



JOHANNES BAADER

n. 45. O.H.L., 1920-21

n. 46. Reklame für mich, 1919-20

DOCUMENTI E TESTI

DOCUMENTI E TESTI DI JULIUS EVOLA

DOCUMENTI

nn. 1-2. Menabò *Malombra*, numero inedito di *Bleu*. Università degli Studi di Milano, Centro Apice, Archivio Scheiwiller. Archivio in fase di riordino

TESTI DI EVOLA PER *MALOMBRA*¹

n. 1. “Il manifesto del saccaromiceto”, testo inedito di Evola. Trascrizione del manoscritto autografo conservato all’Università degli Studi di Milano, Centro Apice, Archivio Scheiwiller. Archivio in fase di riordino.

n. 2. “Calendario della grande stagione Dada romana”. Manoscritto autografo. Archivio Achille Perilli, Orvieto.

n. 3. Senza titolo. (Note polemiche contro Anton Giulio Bragaglia). Manoscritto autografo. Archivio Achille Perilli, Orvieto.

n. 4. Senza titolo. (Aforismi). Manoscritto autografo. Archivio Achille Perilli, Orvieto.

TESTI LETTI DA EVOLA DURANTE LA STAGIONE DADA DI ROMA²

n. 5. “Dada!” Trascrizione del manoscritto autografo conservato nell’Archivio di Achille Perilli, Orvieto.

n. 6. Senza titolo. Trascrizione del manoscritto autografo conservato nell’Archivio di Achille Perilli, Orvieto.

n. 7. “Il Dadaismo e il suo contenuto spirituale”. Trascrizione del manoscritto autografo conservato nell’Archivio di Achille Perilli, Orvieto.

ALTRI TESTI DI EVOLA

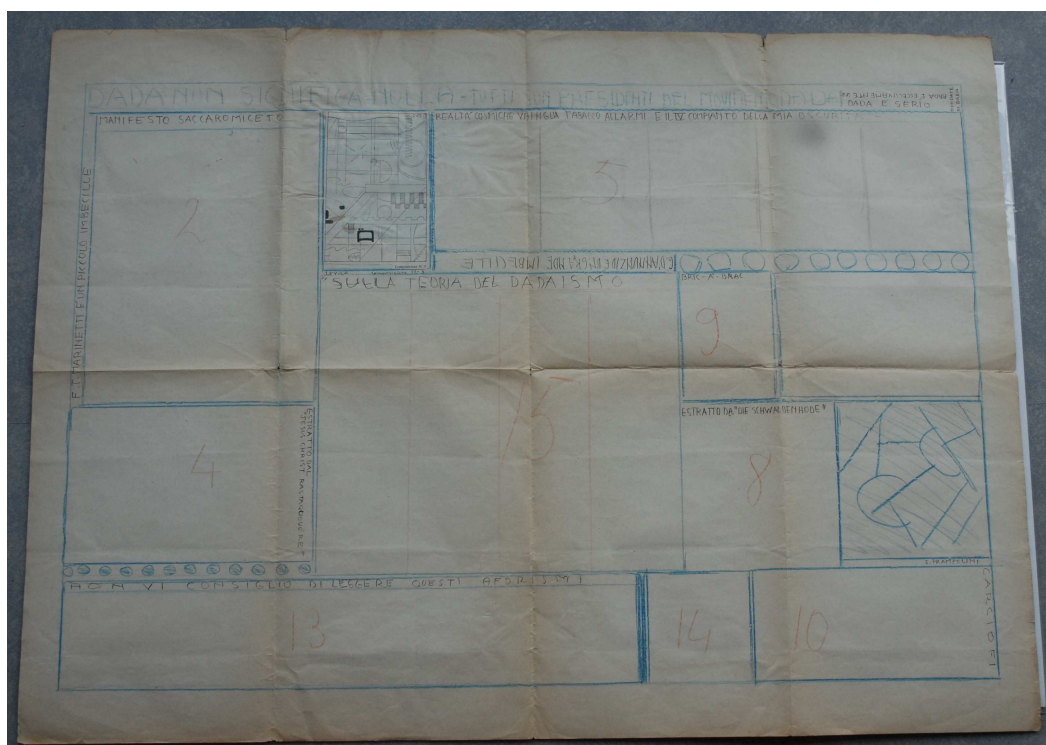
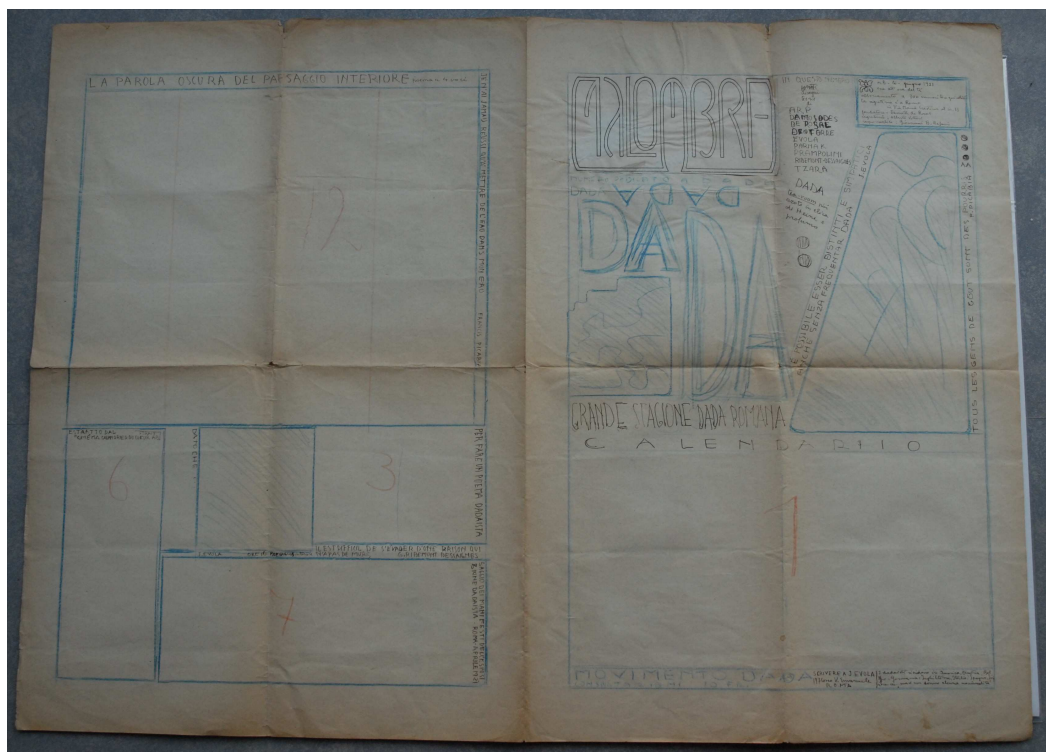
n. 8. “Note di filosofia Dada”.³ Trascrizione del manoscritto autografo conservato nell’Archivio di Achille Perilli, Orvieto.

n. 9. “Arte Astratta”, testo inedito di Evola. Trascrizione del manoscritto autografo conservato nell’Archivio di Achille Perilli, Orvieto.

¹ I testi nn.2,3,4 sono pubblicati in cat. *Evola tra Futurismo, Dada, Alchimia*, Milano, 1998, pp. 105-106; 107-108; 107

² *Ivi*, pp. 71-78; 79-90; 91-103

³ *Ivi*, pp. 65-67



nn. 1-2. Menabò Malombra, numero inedito di *Bleu*.

TESTO N. 1

DADA NON SIGNIFICA NULLA MANIFESTO SACCAROMICETO

Dada è il simbolo dell'antiumanità

Dada è il microbo vergine, è il segno dell'astrazione

Al di sotto: dada è decomposizione, distruzione che in sé stessa si chiude; egli è contro l'amore e l'entusiasmo, ed ama le calze di seta; egli è anche contro le donne e contro la patria.

Dada: spingere tutto al buio, mostrare l'oscurità, il moto sordo della tenebra dietro ad ogni cosa; scarnire sé stesso dalle fedi e dalle illusioni della passione, fino a mostrare uno scheletro disarticolato, inesplicabile, senza nome né ragione.

Il fondo della vita è incomprensibile - comprendere qualcosa, è possibile solo a patto di essere superficiali - è incomprensibile non per la sua complessità o per difetto dei nostri mezzi di conoscenza: ma perché, come la donna, non esprime, non significa nulla: non è che un caos in gravitazione sorda e buia sul quale, chi vuole, può allucinarsi; ed allora si troveranno le scuse: il compito umano, la morale, la scienza...

La sete di conoscere è una malattia

Chi è profondo non pone né risolve mai problemi, ma porta dappertutto oscurità e confusione

La luce è un aspetto superficiale, un'illusione del buio

Non esiste spiegazione che, approfondita, non porti al primo piano qualcosa di scuro e di incomprensibile. Dada.

Dada è la negazione degli impulsi naturali e dell'intelletto; è la vita fredda e atona senza occhi né (branche?). Tutti sono direttori del movimento Dada.

Ogni persona intelligente è un presuntuoso o un intrigante di cose pratiche; essa, lo sappia o no, cerca il successo, il farsi un nome, il guadagnare denaro, il sedurre delle donne, il far della ginnastica, dell'amore, dell'arte/coll'a maiuscola/, della politica, degli affari. A che pro, tutto questo? Per illudersi, per fuggire da sé stesso, al di fuori. Anche l'azione è una fuga ed un abbruttimento. Dada non capisce nulla, Dada non vuole nulla, Dada è idiota ed inerte: manca di genio, di forza, di spirito ed è, assolutamente, di nessuna utilità pratica. Avrebbe potuto, pertanto, fare i conti con tutti voi, cari amici così fini ed intelligenti...

A questo punto sessanta lettori gridano: miserabile.

Dada è l'abolizione del sentimento e della famiglia

Dada è il triste muto prigioniero di ghiaccio, è l'individuo che si rivolta dentro sé stesso come un guanto, senza passione né visione, nell'impossibilità di discernere fra i vari gradi della luce incomprensibile

Dada è contro Dada. Dada è contraddittorio. Dada è libero. Diffidate di Dada. Egli non promette nulla: solo l'amarezza che schiude il suo sorriso su tutto quel che è stato fatto, consacrato, vezzeggiato, e dimenticato

Dada è distruzione

Ma dir no, non è che una maniera malata di dir sì: chi va contro una cosa in fondo non fa che accettarla ed affermarla in quanto ne ammette la preoccupazione. L'unico modo di distruggere si realizza col disincantarsi, col disinteressarsi delle cose.

Dada non tocca nulla, ma allontana tutto: rende tutto estraneo ed esterno. Così distrugge. Inocula nel sangue il batterio della decomposizione per preparare nell'individuo il gran spettacolo del disastro.

E. Vices-Vinci si alza ogni mattina alle 7½

Dada è aristocratico. Nulla tocca Dada.

La sua saggezza è che esiste una sola cosa profonda al mondo: il persiflage di se stesso e degli altri. Dada a Roma passeggia soltanto per via Veneto e via Condotti, e prende il té all'Excelsior. Fa anche delle manifestazioni perché non ha nulla da fare, e carezza le signore eleganti. G. Cantarelli fa delle gite nel lago di Garda

Chi non è mercante è Dada. Chi sente l'oscurità e la ridda dei numeri opposti è Dada; se trovate tutte le vostre idee inutili e ridicole, se il sì vi è così indifferente quanto il no, e potete innalzarvi dalla vostra vita per guardarla con la viva soddisfazione che si tratta di una cosa con cui non avete nulla a che fare, sappiate che è Dada che ha cominciato a parlarvi

Dada è sempre esistito. La Santa Vergine fu già dadaista.

Dada non ha mai ragione, né idee fisse: non è scuola, non ha cassetto né teoria. Al di fuori di lui non v'è che carne, sudore, officina, palloni gonfiati e dorati, blenorragia, ministero, autosuggestione per pubblica utilità.

Dada però è una cosa senza importanza, ed è anche molto seria.

TESTO N. 3

Come si spiega che A. G. Bragaglia, autore del trattato filosofico e poetico "Fotodinamismo futurista" sei mesi fa, essendo Tzara a Roma, si raccomandasse a J. Evola perché facesse in modo che F. Picabia esponesse nella sua galleria, ed ora piange e deplora l'esposizione dadaista che ha compromesso il suo nome di serio e vero artista e la sua casa d'illibata speculazione?

E come si spiega anche che A. G. Bragaglia, due mesi fa chiedeva a J. Evola che i dadaisti parigini gli comprassero delle pagine della sua audace ed organica rivista "Cronache d'Attualità" così come F.T. Marinetti, dopo essersi sentito rispondere che Dada teneva molto poco a simile pubblicità, e se l'avrebbe fatta era unicamente per fare piacere a J. Evola, dice con sussiego che egli crede di far opera pietosa a concedere ospitalità ad un gruppo di poveri buffoni, quali noi siamo, in una così austera magione?

TESTO N. 4

- Tous les gens qui ont du goût sont pourris
Francis Picabia
- Dada è serio
- Talvolta è possibile essere eleganti ed aristocratici anche senza frequentare Dada

Jules Evola

- Movimento Dada
consultazioni 10 fr. scrivere a J. EVOLA 197
Corso V. Emanuele Roma
- Dada è molto serio
- Dada è eccessivamente serio
- Dada: tea room più azoto in elica di Heine e profumo
- F.T: Marinetti è un piccolo imbecille
- L'arte astratta è Dada
- L'arte astratta non è Dada
- Il est difficile de s'évader d'une prison qui n'a pas de mur
G. Ribemont Dessaignes
- G. D'Annunzio è un grande imbecille
- Je n'ai jamais pu que mettre de l'eau dans mon eau
Francis Picabia

TESTO N. 5

Dada!

Dada non significa assolutamente nulla.

Ho detto corrente di idee, ma non è esatto; più che arte, o filosofia, o morale, si tratta di un particolare orientamento dell'intima essenza individuale, di uno stato vitale incommunicabile.

anche l'ultimo bifolco, in un certo modo ne è capace; e d'altra parte non impedisce tante altre belle cose molto umane, troppo umane anzi, se pur preventivamente verniciate in nero. Così Faust gode il vino, Margherita ed Elena e via di questo passo. Ma la cosa cambia quando da tale contemplazione impotente a naso in aria, si possa passare all'azione, e si riesca veramente ad innalzare se stesso, al di sopra e al di fuori della città abituale, al di fuori di quella vita che pure permette tanti voluttuosi abbandoni, tante carezzanti comodità. Allora, la cosa perde peccato, molta della messa in scena romantica, e comincia a non essere più tanto a buon mercato. Si tratta infatti di superare se stesso, si tratta di andar oltre a tutto quel che è vita e gioia d'ogni giorno, si tratta insomma d'incendiare tutto un mondo. E tutto ciò senza un perché, senza una speranza di ricompensa, senza una stella: solo per obbedire all'impulso senza nome che ci ha generato il disgusto, e ci ha resi indicibilmente assetati d'azzurro.

Ora vi sono diverse persone che hanno avuto la vena di abbandonarsi a questa strana avventura, che pure non promette né di divenir deputato, né tanto meno scrittore alla moda. Scardinati dalla gravità, essi hanno iniziata una strana ascesa per gli strati dell'atmosfera. Ai loro occhi le città abituali si rimpicciolirono, poi si confusero, divennero irriconoscibili: scomparvero, alla fine; e l'aria sempre più divenne rarefatta e luminosa tanto, che la vista non ne poteva più discernere i gradi di chiarezza. A poco a poco i polmoni non trovarono più il loro alimento, ed allora le forze vennero meno e il cervello si confuse: e così, al di fuori della mischia, al di fuori del mondo, l'uomo vacillò, l'uomo si decompose: le sue labbra si tumefecero, pronunciando suoni disarticolati, strani gesti nacquero: finché un riso lungo, atono, simile un po' a quello dell'ultimo Zarathustra, risolse e chiuse in uno l'avventura astrale.

Ecco Dada

Esiste una forza cieca, brutale che è la nostra umanità. È come una gravitazione dello spirito, è qualcosa di fatale ed, in uno, di sordo e d'incomprensibile. Di essa raramente l'uomo è conscio, e si crede libero e superiore. Eraclito chiamò questa forza "divenire", Schopenhauer "volontà di vivere". Ma i nomi e le particolari determinazioni non importano. È questa stessa forza che governa il moto degli astri, la simpatia delle molecole, la vibrazione dell'etere: che governa la materia, insomma: e che rende l'uomo materia quando egli obbedisce: vale a dire, quando è sincero e naturale. Ma esiste pur nell'uomo un elemento superiore: la facoltà di opporsi, di negare: è qui l'elemento divino, il segno della nobiltà umana. Tutto il resto, si sappia o non si sappia, è brutalità. Chi è sincero e naturale, non è uomo, ma strumento di una forza di cui egli non sa nulla: è bandiera agitata e dilaniata dal vento, è sporca corrente sotto ai ponti del tempo.

Ora vi è chi ha nelle vene del sangue di schiavo. Sono i più. E questi obbedirà, porterà il proprio fardello; allora si creerà una fede, un idolo, farà dell'arte, farà dell'amore per illudersi; farà il giuoco dell'umanità, insomma, o della brutalità, il che è lo stesso, travestita in mille graziosi modi.

V'è invece chi non ha precisamente sangue di schiavo. Questi si oppone, nega. Uccide in se ogni impulso naturale, ogni entusiasmo, ogni sentimento. Alla naturalezza, sostituisce la finzione; alla passione il capriccio; all'idolo, se stesso, infinito ed indicibile nulla. E vivente, egli è un morto, vivente, ha nel sangue il germe della composizione, segno del suo alto e doloroso destino. Egli vive solo per negare e per distruggere: e non ha altro scopo, per la sua pena di vivere.

Ecco Dada.

Noi tutti siano dei morti, dei carbonizzati, dei decomposti: abbiamo esaurito, nella

sete insaziabile di un Faust, tutte le esperienze, spremute sino all'ultima stilla sanguinante tutte le passioni. Soffrimmo tutte le morti, vivemmo le illusioni di tutte le luci, nell'esperienza di questa epoca congesta e torturata. Ora tutto ciò non esiste più. Fuori dalle selve delle corruzioni che ci sventolarono finché non fummo che strani fasci di nervi disseccati – finiti – un deserto gelidamente ardente ci possedé.

Ma sappiamo che c'era qualcosa d'altro che la nostra ubriachezza nascondeva, ora sentiamo che sentimento, fede, amore ed umanità son deboli infinite malattie: tutto quel che è vita e realtà per gli altri, è caduto giù, per sempre, come una veste sporca, sudata e straccia da un corpo di luce. E gli uomini che si credono vivi, son morti: son fantocci, bruti e mercanti.

Non si tratta di pessimismo: si tratta di aver avuto il coraggio di non chiudere gli occhi dinnanzi alla realtà del mondo e dell'individuo, realtà che è caos, vuoto ed inutilità. In questa conoscenza squallida abbiamo ritrovata la nostra vera essenza: l'io che è al di fuori della vita di tutti i giorni, oltre l'illusione e la malattia di tutto il resto: ed infine l'estraneità, la brutalità e la non-proprietà di tutte le cose che si chiamano spirituali e che si vezzeggiano: pensiero, sentimento, fede...

E si svegliò in noi: quel che abbiamo di divino: l'azione antiumana. L'uomo che non è più agito, ma che agisce – unica realtà – si risolse nella vita di ogni ora nel motivo della negazione. Da qui la nostra vita e la nostra arte, da qui Dada, suprema terapeutica dell'individuo.

Noi siamo distruttori, immorali, disorganizzatori: vogliamo morte e follia: noi stracciamo vento furioso la biancheria delle nuvole e delle preghiere, e prepariamo il gran spettacolo del disastro, dell'incendio, della decomposizione; prepariamo lo stato di follia aggressiva, completa, di un mondo abbandonato tra le mani dei banditi che si stracciano tra loro, e distruggono con loro i secoli: senza scopo, né metodo, senza organizzazione. Ed in questo è la nostra saggezza, la nostra norma: portare logica e coerenza, disseccare la volontà di vivere, portare l'arbitrio nell'ordine, disciogliere il concreto nell'astratto, la fede nel capriccio. Non abbiamo più terraferma, siamo contraddittori, prendiamo in giro noi stessi come gli altri: nulla ci possiede; non altro vogliamo che questa negazione chiudentesi in se stessa, che l'annullamento in noi degli idoli, di tutte le necessità e di tutti gli entusiasmi.

E tutto ciò, senza necessità, senza fede; io, sono al di fuori.

Per capriccio – giuoco triste – arte.

Alchimia ed allucinazione delle forme astratte.

Noi sappiamo quel che facciamo, ché possediamo la distruzione, e non la distruzione possiede noi: lo sappiamo freddamente, della sapienza del chirurgo: mentre dall'altro lato tutto quel che facciamo è per noi stesi assolutamente incomprensibile. Non vogliamo nulla, non comprendiamo nulla. Dada è una radicale idiozia. Io sono in malafede: i miei poemi non m'importano quanto uno smalto per unghie. I miei quadri li faccio per la mia vanità e per réclame: per questi stessi motivi oggi faccio una conferenza. Non voglio convincere nessuno. E ripongo la mia causa nella forma senza vita, ripongo la mia causa nel nulla.

Tutto quel che facciamo è quindi un capriccio, è lusso di alcune persone che son morte, ma che pur possono prendere ancora il tè all'Excelsior, andare a ballare da Giovannelli, passeggiare per via Veneto alle 11 e $\frac{3}{4}$ e carezzare le signore eleganti così come i [...] di Russia.

Con ciò, penso di avervi dato un'idea di quel che sia questo Dada, che sta acquistando una vera e propria fama mondiale. A Parigi i Dada hanno una casa per

pubblicazioni ed esposizioni, e sette riviste. In Spagna, altre due. In Germania ed in Svizzera il movimento Dada ha preso un'esperienza impressionante: già a Berlino esiste un teatro e una casa editrice dadaista; a Colonia, Zurigo, Monaco, esistono numerosi gruppi con riviste e circoli. Anche a Nuova York il movimento Dada ha messo le sue radici, con un club ed una galleria per quadri che, particolare curioso, è completamente in caucciù, dalle pareti ai mobili: in essa i quadri sono presentati con intorno un merlettino di casa rosa. In Italia il movimento ha la rivista mensile "Bleu" che si pubblica a Mantova: i principali aderenti italiani al movimento sono Jules Evola, Gino Cantarelli, Bacchi e Fiozzi; Vines-Vinci.

Ho detto al principio che Dada è sempre esistito. Ed infatti, sia pur travestita alla superficie secondo le condizioni di individuazione e di ambiente, si può ritrovare nelle sue linee essenziali la posizione dada a partire dalle Upanisad indiane e da alcune diramazioni delle scuole pitagoriche; poi, via via, in Simone, Basilide, Valentino, Porfirio; in Eckhart, in Svedenborg; sino a Novalis, a Stirner, a Nietzsche, a Mallarmé, Apollinaire, Bergson, Freud e Tzara. un'altra cosa voglio notare: mentre tutti i movimenti, specie d'oggi, hanno avuto un'organizzazione ben definita, o, almeno, son partiti da un centro, da un gruppo, Dada è nato senza alcuna organizzazione né parola d'ordine, qua e là, simultaneamente, in individui che s'ignoravano reciprocamente, sparsi in ogni canto del globo. Io stesso, quando, per via filosofica sono giunto alle conclusioni Dada, stavo in piena guerra d'alta montagna, ed ignoravo del tutto l'esistenza dei primi gruppi che, con Tzara e Baader, si andavano formando a Zurigo e Berlino. Io, in seguito, rimasi stupito dalla rispondenza delle mie idee colle loro. E questo prova l'essere Dada qualcosa che è nell'atmosfera d'oggi, una tendenza in potenza dell'epoca attuale, che, prima o dopo, dovrà risolversi, così come la nube gravida si risolve in tempesta.

Che i più rigettino Dada, è molto naturale. Dada non promette nulla, Dada è idiota, Dada manca di genio, di forza, di spirito, di utilità pratica: quindi impedisce il successo, il farsi un nome, il guadagnar danaro, il sedurre delle donne, il far della ginnastica, dell'amore, dell'Arte/ coll'A maiuscola/, della politica, degli affari. Molti quindi preferiranno la dolce incoscienza, la comoda passività. Senonché, v'è chi dinnanzi a questa gente fa una cosa molto semplice: passa, e sputa.

Vediamo, per ultimo i rapporti di Dada coll'arte moderna.

L'arte moderna si distingue dalla tradizionale essenzialmente per aver sostituito all'umanità classica la sensazione. In questo è il suo "nuovo". Il primo impressionista, nel porre la preoccupazione di se stesso in quanto artista, nella vibrazione della luce intorno alle cose, aveva ucciso, implicitamente, Michelangiolo e Rubens; così come il primo simbolista, nel preoccuparsi unicamente del ritmo e del vago senso che esalta l'analogia, aveva ucciso Dante e Racine. In seguito s'intensificò questo motivo, che vorrei chiamare di soggettivismo sensoriale, fino a giungere ad estreme: ecco quindi conseguenze: ecco quindi, i post-impressionisti, i primitivismi, i sensoristi, i "fauves", i cubisti, i futuristi, gli espressionisti; ecco Maeterlinck, Mallarmé, Apollinaire, Marinetti, Cendrars, Moscardelli. Ma, in fondo, l'innovazione, come ogni innovazione, era tale solo alla superficie. Perché, evidentemente, v'è dell'umanità nel maniscalco che si ubriaca, così come, ad esempio, nel poeta che canta il dolore del mondo. Il fatto è che ben pochi ebbero il coraggio di metter tutte le loro carte in tavola, di scendere al nucleo vitale, e di domandarsi se, oltre la variazione della forma, può esistere in nome di nuove esigenze, un'arte completamente, radicalmente nuova. Ma, se può esistere, non è precisamente la loro.

Il nuovo!

Marinetti ha la sua sensazione, mettiamo davanti ad una battaglia, e me la esprime in parole in libertà, la dove un accademico avrebbe adoperato delle rettoriche e delle immagini mitologiche ed un realista la riproduzione oggettivo — convenzionale. Verdi vuol dare una scena d'amore: si serve della nota contadinesca melodia. Debussy, colla stessa intenzione usa le più raffinate complicazioni armoniche ed un negro, ancora a tal fine, preferirà forse dei gongs e dei legni. Ora tutta questa gente è tutta in buona fede, è tutta d'accordo : meglio non lo potrebbe essere. Ma il fatto è che non lo sanno. Essi pensano che un certo mezzo espressivo valga, meglio di un altro, a dare quell'elemento che in loro è comune, in nome di quel bisogno che in loro è comune. Ed anche in ciò son d'accordo : su quel fondo immobile che non ha variato da Apelle a Boccioni, da Omero a Rimbaud, da Orfeo a Stravinsky, e che tanto più affermerà la sua ironica immobilità per quanto più, in buona fede, si cercheranno nuovi, vale a dire più adeguati mezzi d'espressione.

Ora Dada ha compreso questo bluff dell'arte moderna, e l'illusione di questa ricerca del nuovo. Ma, d'altra parte, come uscire dal cerchio? Occorrono due condizioni. La prima si riferisce ai mezzi espressivi.

Ecco:

Può esistere in me, ad esempio, l'elemento amore. Ora io posso esprimerlo coll'azione e sarò amante; o in pensiero e sarò filosofo dell'amore, od ancora in segno e sarò artista. La mia proprietà è la categoria dell'espressione, non il contenuto, l'elemento che debbo esprimere. Ora se io rinchiudo in se stessa questa mia proprietà, se rinchiudo in sé stessi i mezzi espressivi in modo che essi non significhino nulla e non servano a nulla, mi sono disinteressato, mi sono reso libero. E s'è usciti dal cerchio, creando la nuova arte, l'arte umana. I primi a sentir parzialmente questa soluzione furono gli espressionisti tedeschi, con Kandinsky e Bauer, poi i dadaisti.

La seconda condizione si riferisce alla necessità dell'espressione:

Per l'individuo non v'è ragione che egli esprima: se lo si fa, è un buffone e una prostituta nell'esibizione sporca delle proprie nudità per piacere altrui. L'artista sincero che, naufragante nel "divino istante" dell'ispirazione, quasi in preda ad una febbre indomabile, crea la "vera" opera d'arte, ed il cane che salta sulla cagna e la monta, sono la stessa cosa, passivi strumenti entrambi di una forza di cui non sanno nulla. D'altra parte non si possono esprimere che degli elementi d'ordine inferiore: perchè i mezzi espressivi, simbolici e determinati in ogni caso, servono per la pratica, per il mercato, così come ha mostrato molto bene Bergson, ma sono assolutamente incapaci a tradurre degli strati puri ed intimi dell'individuo.

Esprimere è uccidere.

Dunque non si può nè si deve esprimere.

Vale a dire che l'opera d'arte dovrà esser soltanto concepita come un *lusso*, come un *capriccio*: le sue espressioni si sentiranno secche e sporche croste cadute indifferentemente e senza passione dal vivo tronco e d'altra parte si risolverà nel giuoco dei mezzi espressivi che non esprimono nulla, che si chiudono in se stessi e muoiono.

Consequentemente, a posteriori, il numero di persone che posso scuotere e convincere colla mia arte è inversamente proporzionale al grado di purezza e di originalità di quest'arte stessa.

E necessario, quindi, non farsi capire.

D'altra parte, non v'è nulla da capire, oltre che capire che non si deve capire nulla.

E con ciò chiudo questa presentazione del movimento Dada che oggi realizza la sua prima manifestazione ed esposizione italiana. Seguono delle declamazioni di poemi e delle esecuzioni di musiche dadaiste ed espressioniste.

J.EVOLA

A completare in questa che è la 2^a manifestazione romana del movimento Dada, le idee ora esposte, leggo infine la mia traduzione italiana del nostro Manifesto Dada. prego pertanto prestare un po' d'attenzione, poiché la forma d'espressione di questo manifesto, tutta impermeata di strane allegorie, verrà spesso a render difficile la comprensione presso chi non abbia nozione degli ultimi rivolgimenti della letteratura d'avanguardia.

TESTO N. 6

Dadaismo è il nome posto da un gruppo di artisti di ogni nazionalità, trovatisi nel 916 nel "Cabaret Voltaire" di Zurigo, ad un particolare atteggiamento dello spirito moderno, diffusosi poi rapidamente, specie in Francia ed in Germania. Un'analisi del valore storico e dell'intima essenza spirituale del dadaismo è stata già oggetto di una mia conferenza qui tenuta alla quale forse qualcuno dei presenti ha assistito. Qui, mi limito a definire il dadaismo come dottrina dell'astrazione ed, ad accennare, cosa si debba intendere con questa formula. Aristotele, criticando il platonismo, affermò non esservi conoscenza concreta che nel [...] dell'individuo, cioè in quel che nell'individuo vi è di più intimamente ed essenzialmente particolare, e che il vero decorso del reale va perciò dal generale all'individuale. In un senso molto lato si può pensare che un'esigenza analoga abbia realizzato la coscienza dadaista: essa scartando tutte le relazioni generali, ha rinchiuso in se stesso l'individuo, cercando poi di possederne sempre più – sino all'exasperazione e forse all'assurdità – l'intima essenza. Estremo risultato di questa conversione all'indietro, di questa contrazione, è stata la coscienza astratta: cioè uno stato d'interiorità in cui non vive più né sentimento, né pensiero, ma solo un'atmosfera rarefatta, strana in cui suoni e forme quasi da un altro mondo, di un'altra realtà passano come in un paesaggio cangiante avente ora il color del sogno, ora quello del delirio. L'arte dadaista cerca di esprimere tale stato. Avvertiamo subito che, checché ne dica chi sia abituato a giudicare le persone dai loro vestiti, dadaismo e futurismo sono due tendenze assolutamente agli antipodi: l'una è assoluta interiorità, l'altra assoluta esteriorità: nel futurismo in quanto tale, cioè in quel che non è né simbolismo, né altro, v'è la celebrazione malamente arieggiante in motivo bergsoniano dell'annegamento, dell'Io nell'istintività brutta, nell'emozione e nell'intuizione, contrapposta polemicamente a tutto quel che è spiritualità mediata dalla logica e dalla coscienza, all'Io che colla sua potenza e le sue categorie s'impone al mondo e lo signoreggia; nel dadaismo v'è invece l'exasperazione dell'interiorità che porta alla negazione, all'indifferenza per i più profondi valori umani ed intellettuali, ma in quanto si sono conosciuti e si è sentita l'esigenza di passar oltre, per una sfera più interiore e più individuale.

Basti questo accenno per quel che riguarda la posizione generale della coscienza dadaista, perché oggi invece la considereremo solo alla stregua delle sue espressioni, e cercheremo di dare un'indicazione, se non per accettare almeno per

poter prendere in giusto atteggiamento dinnanzi ai poemi dadaisti, che in modo tanto sconcertante e abracadabrante si presentano ad un lettore, dirò così, non iniziato. Il mezzo più adeguato a ciò, è di seguire la graduale evoluzione che ha subito l'estetica moderna dal simbolismo in poi; così, partendo dal comprensibile come da una sicura base, avremo un filo conduttore per orientarci anche nelle ultime ed estreme conseguenze tratte dalle premesse latenti nell'opera ad esempio di un Verlaine o di un Maeterlinck. Ma anzitutto occorre ovviare un pregiudizio, che se è dannoso per la comprensione spirituale di ogni arte in genere, è però addirittura letale per quello dell'arte moderna.

Questo pregiudizio è che l'opera d'arte si riduca ad una riproduzione, o interpretazione o anche illuminazione di qualcosa che è però sensibilmente o razionalmente determinato. Bisogna invece convincersi che il così detto soggetto non è che il pretesto dell'opera d'arte, e che l'Io, anzi che applicarsi alla natura, applica la natura a se, in quanto l'assume come segno simbolico e affatto contingente, come veicolo, per l'espressione di qualcosa d'invariabilmente ed inafferrabilmente spirituale, avente un'esistenza autonoma nella pura coscienza estetica dell'individuo. Quel che vi è di più puro nell'arte, non è tanto quel che l'artista ci dice o ci mostra, e che in nessun modo potremo ridurre a natura, a [...].

L'oggetto, infatti di per se può essere identico, tanto in un poema che ci entusiasma indicibilmente, quanto in un racconto polare del tutto banale; la forma, da per sé è accademia o retorica: cosa morta. Quel che conta è invece un che d'interiore e d'indefinito nell'autore, che va a circondare come in un'aureola di luce tutto ciò che questi assume. Ora, soltanto chi tiene il supporto della luce soltanto come un mezzo per poter partecipare alla luce stessa come di ciò che unicamente l'interessa, si può dire che comprenda realmente l'arte nella sua purità. Il fatto è che v'è una quantità di gente che per impotenza organica non sa arrivare che alla lettera, ma pure ha la pretesa di essere molto intellettuale e competente, onde ne risulta una materializzazione dell'arte colle relative ridicole teorie dei valori pittorici o plastici; delle forme classiche, dei tipi assoluti, della scuola della natura e della tradizione e di altri simili ciancie. Ma penso che un po' di riflessione basti per superare tale pregiudizio, e convincersi che in arte non v'è da capire ma da risolvere nell'indeterminazione dell'assoluto spirituale. Certamente, non esiste un'arte del tutto pura: essa resta un ideale da raggiungere; ma noi possiamo dire che arte è arte solo per quel che v'è in essa oltre la passione e la scienza, alla preoccupazione tecnica e a quella umana o tradizionale: psicologia = scienza, senso, passione non è arte, e concludendo, noi non possiamo che convenire col Le Roy, quando afferma che la forma d'arte più pura procede non per analisi riduttrice, ma per evocazione suggestiva, che è solo per questi caratteri che l'arte è come la prefazione alla filosofia.

È ora evidente che chi sia affetto da tal pregiudizio – dirò così – oggettivizzante, si trovi singolarmente a disagio nell'arte modernissima, in quanto questa cerca di sopprimere sempre di più la mediazione del pretesto sensibile, dell'oggetto concreto, e tende invece a fornire direttamente, senza miscugli, la soggettività estetica. E la difficoltà è ancora accresciuta dal fatto che questa soggettività è andata sempre più interiorizzandosi dai simbolisti in poi, fino a raggiungere il suo estremo nel dadaismo.

Lo spettatore si porrà in un giusto atteggiamento dinnanzi alla nuova arte quando assumerà quella particolare disposizione d'animo con cui egli accoglie una

sinfonia: perché tendenza generale degli ultimi decenni, da Verlaine in poi, fu il ricondurre tutte le arti a quel che è la musica: vale a dire alla descrizione di stati d'animo intimi ed indefiniti. A tale scopo si usarono le possibilità delle varie arti al modo stesso di quelle della musica: in un armonio e in un contrappunto. Il pittore e il poeta non si preoccuparono di esprimere niente di oggettivo, di concreto (almeno nel senso volgare di queste parole), ma fondarono invece la loro arte in costruzioni di ritmi cromatici e di linea, di immagini e di parole, in modo di esprimere per mezzo di una vera e propria sinfonia, uno stato d'animo. Esigenza, questa, che è nata dalla persuasione - in parte giustificata - delle considerazioni precedenti e che è la quintessenza del buon romanticismo - che quel che conta in arte è il soggetto e che quel che vi è di più ? nel soggetto è un'armonia, una musicalità indefinita, costituente un regno a parte oltre la madre natura e la buona vecchia "humanitas". Quindi - diciamolo subito - dinanzi all'arte nuova in generale lo spettatore non deve cercare di capire nulla né di vedere un oggetto o un'idea, ma di sentir vagamente, di lasciarsi imbeverare dai ritmi, dal vago senso e dell' "apprensione" che esalano le analogie e le costruzioni pittoriche, così come presso alle note ed agli accordi fa - mettiamo - dinanzi a Chopin e Debussy. Ed ora limitiamoci alla lirica, e cominciamo ad esaminare il simbolismo o analogismo.

Nella poesia classica noi abbiamo in massimo un decorso direi quasi descrittivo, qua e là seminato di immagini: è sulla diversa valorizzazione ed uso delle immagini che si basa la distinzione fra arte classica e arte moderna. Nella prima, l'immagine serviva come ornamento o come illustrazione: serviva ad esprimere in una maniera più profonda, più immediata; ma il suo uso rimaneva sempre trascendente, cioè quel che contava essenzialmente era il soggetto concreto della lirica, e a questo l'immagine restava strettamente ed intimamente legata: come un fiore, essa non aveva nessuna realtà in sé, avulsa dall'organismo della pianta, cioè dal contenuto concreto ed ideologico del poema. L'innovazione del simbolismo consisté nello spostare l'importanza dal termine concreto all'immagine, e di considerar questa secondo una sua efficienza emotiva autonoma ed immanente. In altri termini, l'immagine in sé può contenere la rivelazione di un mondo nuovo, e il contenuto concreto va a servire solo come mezzo, come pied-à-terre per l'espressione di questo mondo. E ne viene questo strano paradosso: che mentre prima si aveva un soggetto - p. es. un tramonto - e l'immagine era asservita a questo soggetto nel senso che lo doveva illustrare o dare secondo la maggior immediatezza, ora il soggetto - il tramonto- è messo al secondo piano, esso non serve che di pretesto, di punto d'appoggio per dare qualcosa, che è inerente all'immagine in sé. Quindi, nella nuova lirica ogni cosa non ha più che un valore simbolico, tutto è risolto in un vago senso analogico, evocativo che espira dalle immagini e che avvince misteriosamente e potentemente la sensibilità del lettore: da qui le denominazioni di simbolismo e di analogismo date a questa arte. E noi vediamo dappprincipio l'immagine farsi strana, i suoi due termini allontanarsi: le idee più distanti vengono messe insieme: l'autunno è connesso ai singhiozzi lunghi dei violini, il vento a bende livide, i levrieri a bianche fiamme silenziosamente balzanti. Tutta la natura e l'anima si trasfigurano pian piano: il senso dell'analogia diviene ossessione, e da ogni oggetto o avvenimento partono infiniti fili di simpatie nascoste che lo dissolvono in un gioco di rapporti : e le immagini divengono sempre più frequenti, costituiscono quasi un'atmosfera, una trama che si fa sempre più fitta, onde il sordo oscuro mondo di tutti i giorni è sommerso in una nuova coscienza in cui sorge, come

un magico miraggio tutta una nuova chiara esistenza. È il correlativo estetico di quella Weltentfremdung E di quella catarsi nel concetto proprio della metafisica tedesca del romanticismo.

L'opera di Paul Verlaine presenta i sintomi – sia pur timidi – di questo nuovo atteggiamento spirituale; qui l'artista ha ancora bisogno della natura affinché, attraverso essa, possa prender coscienza di una musicalità che infatti è del tutto propria dell'Io. Così come in questo piccolo paesaggio belga, tratto dalle "Romances sans paroles".

Né si poteva fare a meno di questo appoggio, finché non s'avesse realizzato nell'Io una pura trasfigurazione, finché non si avesse distrutto tutto quel che è la vita immediata del sentimento o dell'umanità per dar luogo ad un'esistenza interiore autonoma, la cui speciale chiaroveggenza ricreasse nell'alchimia lirica, quella realtà oscura sotto il nuovo valore di simbolo. Occorreva quindi, come propedeutica alla nuova arte un gran lavoro negativo e doloroso di autoemancipazione, una morte nella vita e una morte nella vita in cui tutto l'uomo si impegnasse, e nella sua più intima essenza e colle sue potenze più reali. Ciò che fece Arthur Rimbaud: tutta la vita del Rimbaud – si può dire – fu un continuo delirio, un continuo dilaniarsi ed incendiarsi in ogni cosa, una passione indicibile, un orgasmo di luce e della purità assoluta di quell'Io che – come egli si esprime – "è un altro". Queste son le sue parole e il suo metodo: "Dico che occorre essere veggente, farsi veggente. Il poeta si fa tale per mezzo di un lungo, immenso e ragionato sregolamento di tutti i sensi: tutte le forme di amore, di sofferenza, di gioia: egli cerca se stesso, esaurisce in lui tutti i veleni per conservarne la quintessenza. Ineffabile tortura, in cui con tutta la sua forza sovrumana deve creare una fede, dove, fra tutti diviene il gran malato, il gran criminale, il gran maledetto – e il supremo Sapiente! E quando, sgomento, finisce per perdere l'intelligenza delle sue visioni, egli le ha viste! Ch'egli muoia nel suo balzo, fra le cose inaudite e senza nome! Tutta l'opera del Rimbaud è un vero inferno, che però, a tratti, si squarcia per dar luogo a lembi di puro indicibile azzurro, di quello stesso che, al dire della sorella, gli riempiva gli occhi nell'ora della sua morte. Oltre questa catastrofe salvatrice, procedette l'opera dei nuovi lavoratori: in Mallarmé la lotta è finita. Considerata dopo quella di Rimbaud la sua opera fa pensare a quel suono sottile di cui si parla nel "libro dei re" e in cui soltanto, oltre il vento il terremoto e il fuoco, era il Signore. In Mallarmé non v'è più che musica ed azzurro: il contenuto è sparito e oltre tutto si stende il sottile regno dell'analogia, dei rapporti, delle simpatie segrete. "La poesia- dice egli in "La musique et les lettres" – è l'idea delle cose" e idea vale per lui pitagoricamente come armonia, onde l'arte è la creatrice di relazioni sinfoniche fra le cose:" pirotecnica – dice- non meno che metafisica, che all'altezza e all'esempio del pensiero, schiude la beatitudine ideale". Senonché la poesia di Mallarmé è di una interiorità troppo astratta e formale, dorata ma pur ghiaccia, e perde, più che realizzare, l'individuo nell'incanto dei ritmi e nell'algebra delle immagini; tanto che spesso, leggendo Mallarmé, vien fatto di pensare ad un mago che sia stato preso nel fascino dei suoi stessi incantesimi e che in questi si sia dissolto. A riparare a questa mancanza di concretezza vitale con un elemento mistico, sia pure a scapito della purità astratta (di cui Mallarmé rimane signore assoluto) venne l'opera del Claudel, poi quella del Moscardelli. Il Moscardelli dà all'analogismo una realtà vivente, in quanto, più che annegare il soggetto in semplici rapporti astratti d'armonia, lo adopera in quel valore puramente simbolico usato dagli iniziatori della scuola – Verlaine e Laforgue. Con ciò mantiene tutte le posizioni umane – quindi ha una solida base per la concretezza anche nella più profonda interiorità- ma nello stesso tempo le nega quasi

con dialettismo, in quanto ne trasfigura per mezzo delle immagini l'essenza fino ad un valore puramente mistico, come si rivela allora immediatamente come vero centro dell'opera. Tutto il mondo del suo esterno e del suo interno in Moscardelli non è che un punto d'appoggio, per poter esprimere e comunicare tutt'un altro mondo di luce e di passione mistica; e la congiunzione si opera per mezzo di un sistema fittissimo di immagini, dotate di uno straordinario potere evocativo. Ecco ad esempio la trasfigurazione di un ambiente di caffè.

Un passo oltre verso l'astrazione ad una novità fondamentale nella tecnica analogista fu realizzata da Maeterlinck nelle "Serres chaudes". La sua posizione è che il rapporto fra immagine e termine concreto può essere spezzato senza che per questo si debba necessariamente cadere in una sfera chiusa di pure relazioni come in Mallarmé: egli dimostrò infatti che si può fare una lirica con delle immagini del tutto staccate, libere da ogni correlativo concreto ed agenti invece sul lettore per mezzo della loro particolare intrinseca espressività: immagini che nella loro successione, per quel che vogliono oggettivamente dire, appaiono del tutto slegate, mentre si riconnettono in una unità superiore, che è quella stessa dello stato d'animo che l'autore voleva esprimere, se considerate alla stregua dei vari sentimenti e dell'apprensione che ciascuna di esse suscita presso una sensibilità raffinata. Ecco un esempio di simili poemi. .

Questa innovazione è di particolare momento ? nella storia della lirica modernissima, ch  in essa s'impermearono, circa l'elemento tecnico, tutte le successive scuole. Cubisti, espressionisti, futuristi, dadaisti ebbero in essenza tutti tal canone, cio  che si pu  del tutto fare a meno della corrispondenza oggettiva, ed esprimere uno stato d'animo soltanto con un'orchestrazione di immagini convenientemente scelte. Senonch , se guardiamo al contenuto, cio  alla particolare natura dello stato d'animo da esprimere, troviamo degli indirizzi molto distinti oltre la comune formula d'espressione: i futuristi se ne servirono per dare una vitalit  ubriaca di sensi, di sesso, di velocit  e tentante di possedere la persuasione della propria realt  nell'angosciosa ricerca di un'originalit  esteriore e co te que co te: mentre gli espressionisti – che in Germania costituiscono oggi un'arte quasi ufficiale – con essa si sforzarono di dare una semplicit  ed una limpidezza di momenti interiori per mezzo della commossa immediata espressivit  della forma. I cubisti francesi dal canto loro conservarono in massima l'idea di una realt  esteriore, ma all'aspetto abituale e sensibile di questa   sostituito un equivalente che permette di ricreare il mondo non pi  secondo le oscure ed inconse leggi della materia, ma secondo leggi architettoniche dell'intima natura spirituale dell'artista, e quindi secondo una verit  pi  viva ed essenziale. Si noti che nel cubismo non si tratta pi  n  di evocazione n  di interpretazione; esso condanna ogni indefinito fantastico sia intellettuale che sentimentale, vuole che lo stesso soggetto romantico, con la sua tendenza a deformare secondo le sue inclinazioni passionali sia messo da parte, e che gli "equivalenti" realizzino un mondo concreto, ben deciso, oggettivo, bench  retto da una legge e da una logica affatto diversa da quelle della realt  di tutti i giorni o anche dell'arte passata, ma che parimenti hanno la loro necessit  nell'interiore e reale estetica dell'individuo.

Da tutte queste tendenze e da altre minori che qui non   il caso di menzionare, si stacca nettamente il dadaismo per il suo contenuto che vuol essere di assoluta astrazione e di assoluta libert . Il fatto   che l'opera di Arthur Rimbaud, bench  determinata dall'aspirazione ad una conoscenza, ad un possesso diretto dell'io superiore, in via di fatto non era valsa che a consumare e a far cadere gi  la scorza

della carne più esteriore, onde all'aria greve e dolorosa dell'umanità e delle passioni poteva sostituirsi l'etere luminoso di un piano più alto ove l'io era libero signore: ora i poeti seguenti – affascinati dalla loro nuova possibilità di maghi creatori, più che valersi di questa liberazione per tendere a realizzare l'io in se, la sfruttarono per costruirsi nuovi mondi super – od ipersensibili; ma con ciò non sfuggirono ad una nuova coscienza fenomenica, con ciò continuarono, per usare un'immagine del Rimbaud, a sentirsi ottone (sostanza) solamente attraverso la forma e la funzione di tromba (fenomeno). Perché tanto il mondo astratto e quasi pitagorico delle analogie di Mallarmé che quello indicibilmente sognante del Maeterlinck, tanto la ricreazione spirituale della natura di Cocteau e del Comte de Lautréamont che la spontaneità espressiva di Stramm, di Däubler o Ungaretti, non facevano che rivelare nuove e più interiori manifestazioni dell'io, ma non a fornir l'io stesso nella sua originalità, nella sua essenza libera d'ogni forma — oltre ogni legge ed ogni fenomenologia.

A questo io originario ed incondizionato tesero invece i dadaisti: il loro metodo fu quello della negazione: non si tratta di sostituire ad una creazione un'altra, ma di negare assolutamente ogni forma, ogni categorizzazione: di disorganizzare, di dissolvere. La lirica dadaista vuol descrivere precisamente questo lavoro negativo che – come si esprime Tristan Tzara - segna il risveglio di quel che vi è di divino in noi; e il suo risultato, l'astrazione.

Vediamo come essa ha saputo realizzare questa intenzione. Abbiamo visto nel Maeterlinck una lirica fatta solo di immagini: ma di immagini che, benché non avessero un correlato, pure conservavano ciascuna in sé una certa unità logica e concreta di contenuto, così, ad esempio, quando si parlava di un vagabondo sul trono o di esseri antediluviani che invadono la città, oltre all'elemento evocativo si poteva avere anche una rappresentazione concreta. Ciò era possibile finché lo stato d'animo da esprimere, per interiore ed intimo che fosse, conservasse però sempre una certa positività; ma uno stato d'animo astratto, come puramente negativo, non poteva più essere espresso per mezzo dell'evocazione isolata da una rappresentazione concreta, ma bisognava di immagini molto più strane, che nella loro mancanza di logica producessero una specie di asfissia, d'incoerenza nella relativa evocazione. Il passaggio avvenne per gradi: ma già nel seguente poema, che pur non è del tutto dadaista, si parla di ambulatori di gomma calda, di una canzone che si sveste di seta, di un respiro di ovatta gialla nelle corsie, ecc.: esso vuol dare uno stato d'animo astratto di un malato che si trova in una vetrata riscaldata d'ospedale, mentre al di fuori cade la neve: un senso di languore e di rassegnazione, cullato dalla contemplazione della natura.

Ma il dadaismo spinge più oltre l'astrazione: qui benché estremamente sottile, vi è ancora una certa unità sentimentale; nel dadaismo non v'è più nulla: tutto è slegato, non restano che degli elementari di umanità, cioè degli stati vitali oscuri, intimi, allarmati che, come sperduti in una atmosfera diafana, hanno moti e suoni inesplicabili. Ma oltre l'incoerenza appare il senso dell'assoluta libertà dell'io astratto nella sua purità informe: ultima spoglia sottile che vela, e con questo rivela, il possesso della più alta coscienza. Come si può orizzontare l'uditore in questi poemi veramente dell'estremo limite dell'intelligibile, in cui, spesso, le immagini degenerano addirittura in parole sconnesse e in suoni? Nel modo già accennato per l'arte moderna in generale: cioè sommando nella sua sensibilità le varie evocazioni destinate però da ogni singola parola o parte dell'immagine. Certo, la cosa è eccessivamente difficile per chi non abbia una certa pratica in simile genere di poesia, ed anche una particolare disposizione d'animo (solo il simile comprende il simile) oltre ad una sensibilità

estremamente raffinata per cogliere i vari valori espressivi ed evocativi che esalano anche dalle immagini più inverosimili e dalla serie più sconnessa di parole. Così il seguente poema di Tristan Tzara – iniziatore del movimento dadaista – comincia colle parole: “freddo, turbine, zig-zag di sangue, io sono senz’anima, signore”. Occorrerebbe che ciascuna di queste parole di per sé suscitasse un vago senso – infatti ogni parola, per esempio “turbine”, oltre quello che ci dice di concreto, ha un certo valore emotivo indefinito, ed è soltanto a questo che bisogna far attenzione, sforzandosi quasi di non vedere quelle immagini concrete – qui il turbine materiale – a cui la mente è invece direttamente e spontaneamente portata. Così “la pioggia comporrà delle catene” non deve portarvi coll’immaginazione a questa rappresentazione assurda, ma a produrre un certo colorito affettivo nella vostra sensibilità. Trattando a tale stregua ogni elemento della lirica, si verrà, oltre al grottesco e all’incongruenza apparente, a vivere una continuità, la continuità stessa di quella coscienza estremamente interiore e rarefatta; veramente al disopra d’ogni umanità e d’ogni fenomenalizzazione, che è una delle più nobili conquiste dell’estetica moderna.

Ma, a questo punto, è facile prevedere un’obiezione. Si dirà: - Posto anche che si riesca a raggiungere quell’estrema, quasi morbosa sensibilità e quell’astrazione che son necessarie per non vedere in poema dadaista altro che una vuota sfilata di parole, chi mi può dire, dato che non vi è nessuna base concreta, che io ho compreso veramente quel che l’autore ha vissuto, e che invece i lettori non capiscano ognuno a modo proprio, anche tra gli stessi dadaisti?

Ecco: Tristan Tzara nel « Manifeste de l’amour faible et de l’amour amer » da questa strana regola per fare un poema dadaista :

“Prendete un giornale. - Prendete una forbice. - Scegliete in questo giornale un articolo che abbia la lunghezza desiderate dare al vostro poema. - Ritagliate l’articolo. - Ritagliate poi con cura ognuna delle parole che formano questo articolo e mettetele in un sacchetto. - Agitate dolcemente. - Prendete poi i ritagli l’uno dopo l’altro. - Copiate coscienziosamente. - Il poema vi rassomiglierà. - Ed eccovi uno scrittore infinitamente originale e sensibilità incantevole, benché, non ancora compresa dalla massa.

Questa, direte voi, è una presa in giro. Ed effettivamente io stesso penso che non si debbano prendere alla lettera tali prescrizioni che – come so bene – Tzara è il primo a non seguire. Esse però, oltre la loro forma volutamente paradossale e volta à épater le bourgeois esprimono una profonda verità. E questa è che lo spettatore, non l’autore, è il creatore dell’opera d’arte, che il valore dell’opera d’arte in sé non esiste, non è concepibile che come interpretazione e ricreazione, e dipende quindi a priori dalla volontà e dalle varie determinazioni che il sentimento e la cultura hanno poste i noi. Ciò non apparirà così strano come a prima vista se si pensa al come è possibile che, anche nell’arte tradizionale, a parte i giudizi ad verecundiam, v’è che sente i preraffaelliti e non Michelangelo, chi Mozart anziché Strass, chi Pascoli e non d’Annunzio, chi Kandinsky e non Corot. A parte Oscar Wilde che nelle sue deliziose “Intentions” dimostrò che come l’artista crea la natura, così il critico crea l’opera d’arte, noi abbiamo Leonardo che incitava i discepoli a trovar bellezza e motivi d’arte nelle formazioni di fango e nelle macchie d’umidità dei muri. Non è questa una creazione di valori? E non è forse colla stessa facoltà valorizzatrice che ci poniamo dinnanzi ad un quadro o poema, oltre l’idea a priori, feconda di fatti autosuggestivi, che noi abbiamo da fare con dell’arte? E a che altro potrebbero riferirsi qui le parole di Novalis, che l’uomo tolto il velo che ricopriva la dea di Sais, miracolo dei miracoli,

non trovò che se stesso? Miguel de Unamuno da parte sua, nel “Comento a la vida de don Quijote y Sancho” arriva a dire che don Chisciotte e Sancio nacquero solo perché il Cervantes narrasse la loro storia ed egli la spiegasse e commentasse. Ma invero tutte queste considerazioni sono superflue per chi tenga presente che la teoria del Berkeley, per cui la realtà di una cosa non esiste al di fuori della nostra percezione, non ha ancora avuta una serie confutazione anzi è il ceppo segreto donde sorsero quelle teorie della soggettività ed eternità della storia proprie di un recente idealismo. Ora se io son giunto ad un grado di autarchia tale da poter riuscire ad astrarmi da ogni determinazione di cultura, di sentimento e di eredità, vale a dire di quel partito preso congenito e quasi sempre inconscio con cui ci poniamo sempre dinanzi all’arte come dinanzi a tutto, se mi son reso assolutamente libero, disinteressato, tutto sarà specchio in cui potrò ritrovar me stesso, e lo stesso poema costruito secondo la regola del mio amico Tzara sarà, o meglio, diverrà veramente un poema, e un mio poema.

Soltanto che, collo sforzo volitivo richiesto per creare il valore, io ho messo in giuoco delle forze che permettono di vedermi al di fuori di me stesso (in ogni cosa che si comprende, non si comprende che sé stesso, come ogni cosa che si ama, non si ama che sé stesso) e quindi di conoscere in me delle possibilità del mio spirito creatore, che altrimenti sarebbero rimaste per sempre nella sfera notturna dell’incosciente e del virtuale. Da qui l’alto valore gnoseologico – o meglio – ermeneutica, dell’attività estetica.

Concludendo, quella metafisica moderna, fiore della sorda evoluzione di centinaia di generazioni che afferma l’assoluta libertà dell’io creatore e vivificatore del mondo sensibile in cui conosce la realtà dello sviluppo trascendentale della sua coscienza, egualmente legittima lo spettatore che, dinanzi all’opera d’arte dadaista, ne crea la realtà estetica secondo una libertà parimenti assoluta, e che con questa apprende per la prima volta quel che in lui v’è di più puro, di assolutamente incondizionato nella sua ardente aridità, oltre ogni potenza, ogni realtà ed ogni legge dell’illusoria esistenza.

Dietro

Più che di estetica in generale, parlerò del poema moderno. In secondo luogo alcune posizioni teoriche per necessità di tempo, son soltanto accennate: vuol dire che a fine di conferenza sarò ben lieto di accogliere obiezioni o domande di chiarimento.

TESTO N. 7

IL DADAISMO E IL SUO CONTENUTO SPIRITUALE

Immaginiamo, o signori, una persona che abbia sentito vagamente parlare di un certo movimento internazionale Dada, e che incuriosita, voglia formarsi un chiaro concetto di quel che queste strane parole – Dada, Dadaismo – vogliano significare. La cosa più semplice che questa persona possa fare, è di andare difilato in una galleria dadaista: da Bragaglia in Roma, ad esempio. Qui, cominciano le difficoltà: ché all’ingresso trova un gran cartello in cui si dà al visitatore dello sporco intrigante, certo, questa non era una cosa che si aspettava; però, superata la sorpresa e la giusta reazione per una simile ingrata accoglienza, la nostra persona s’inoltra e s’imbatte in

un certo numero di quadri, in cui non è percepibile che un groviglio di linee, lettere e colori. Titoli, nessuno. Spiegazioni, nessuna. Sotto a qualcuno di essi, soltanto, delle scritti simili: “quadro da osservare danzando il fox-trot” ovvero “ guardate, ve ne prego molto languidamente questo quadro”. Il nostro visitatore, certamente, qui comincia a sconcertarsi; senonché volge il capo, e si trova di faccia ad altre iscrizioni, e legge: “Non v’è nulla da capire in tutti questi quadri” e questo aforisma sibillino di Novalis: “Lo spettatore, non l’autore, è il creatore dell’opera d’arte” e ancora: “Tacete: il linguaggio non è stenografia, né quel che manca ai cani”. Allora la nostra persona prende una decisione eroica: si fa presentare a un dadaista. Premetto che i dadaisti in genere sono persone molto distinte, chiare, imperturbabili, un po’ blasées, quasi tutte affette di miopia, con mani curate e con un fumisme ancora più curato. Dunque la nostra persona pensa di poter toccare finalmente la soddisfazione della sua curiosità, e dice: - Lei, caro signore, certamente saprà dirmi cosa è dada - - Naturalmente – si sente rispondere – Dada è il nome con cui i negri Kru chiamano la coda di della loro vacca santa; in alcune parti d’Italia i bambini chiamano Dada il cubo e la madre; Dada è anche la doppia affermazione in russo e in romeno (da=si: dada=si, si), il cavallo di legno, la balia, e altre cose ancora - - Sì, ma per loro, Dada è, che so, una forma d’arte...- D’arte? Noi ci guardiamo bene dal far dell’arte! - - Ma, insomma, per loro Dada...che cosa significa? - - Oh! Per noi Dada Non significa nulla, assolutamente nulla - - Ma, allora, cos’è che fate? - - Noi non sappiamo quel che facciamo, noi lo capiamo ancor meno - Qui la nostra persona temerà di essere oggetto di una burla, ed esprimerà delicatamente questo timore al suo interlocutore. Il quale, sorridendo, le risponderà : Caro amico se noi non avessimo per principio di non avere dei principi, le direi che un nostro principio sarebbe questo: che non v’è che una cosa profonda e questa è il prendere in giro se stesso e gli altri.” – Oh! E lei dice queste cose in buona fede? - - No; certamente; noi siamo perfettamente in mala fede; però non ne siamo sicuri- Qui, la nostra persona dovrà rinunciare alla conversazione che, durasse ancora delle ore, nulla in più le apprenderebbe, se non il partito preso di una continua contraddizione e di una perfetta imperturbabilità da parte del dadaista.

Ora immaginiamo, naturalmente con un certo sforzo di astrazione, che nella nostra persona persista la curiosità di sapere cosa è Dada; e che intraprenda un giro dei principali centri dadaisti mondiali. Andrà a New York; entrerà nella galleria della “Anonyme Society”, troverà dei locali completamente il caoutchouc, dalle pareti ai minimi dettagli d’arredamento, ove sono esposti, circondati da un merlettino di carta rosa, i soliti quadri incoerenti. Andrà a Pargi “Au Sans Pareil” e alle redazioni delle 7 riviste dada che là si pubblicano; troverà per quadri dada ad esempio, una riproduzione della “Gioconda con in più un paio di baffetti e una formula chimica; o la macchia di un calamaio rovesciato col titolo: “La Sainte vierge”. Andrà a Zurigo; a Colonia: qui, troverà due club, uno degli “stupidi”, l’altro degli “idioti”, né dovrà meravigliarsi, avendo già udito enunciare dai dada parigini il principio: “Il faut être parfaitement imbécil”. Udrà declamare poemi in cui l’immaginazione non sa se riferirsi a frasi che possono sfuggire in un delirio, o a una sfilata di parole prese a caso in un dizionario. Infine la nostra persona andrà a Berlino, che è uno dei centri più importanti del Dadaismo; presso il Dada Erd und Weltballs v’è un teatro dadaista. Essa si unisce ad altri visitatori ed entra. Ed ecco che viene condotta per un lungo ed oscuro corridoio in cui si è costretti a procedere in fila indiana; il pavimento è sdruciolevole, odori molto svariati circolano, ad ogni istante si incespica od urta contro degli oggetti fra i più disparati che sono sospesi o disposti per terra , in modo che ne risulta una continua trepidazione nel procedere. Infine, dopo lungo cammino, si penetra nella sala centrale; entrati tutti, le porte si chiudono, e non si esce più per nessun motivo. Ora il pavimento

della sala è mobile, e comincia a oscillare ; getti di vapore sotto pressione erompono dai punti più insospettati; un' orchestra di trombe, di rivoltelle e di strumenti a percussione rende vibrante l'atmosfera dei ritmi più infernali. Ciò dura un certo tempo; e infine, quando si suppone che il disgraziato visitatore si trovi in uno stato sufficiente di tensione, si apre il sipario e s'iniziano le rappresentazioni. Anche queste non hanno altro scopo che portare l'individuo ad un ancor più alto grado di scardinamento, di ossessione, tanto che, spesso, a fine spettacolo, tutta la sala è pervasa da un vero e proprio accesso collettivo di follia urlante e gesticolante o d'inebetimento. Col che lo scopo – ossia il dadaizzamento involontario – è raggiunto e i visitatori sono restituiti alla luce.

Ora noi possiamo ben supporre che la nostra persona ne abbia abbastanza, specie dopo l'ultima prova; ma, d'altra parte, possiamo essere convinti che in ben poco in più di quel che non avesse potuto nel primo contatto, essa sia riuscita a penetrare nello spirito del dadaismo. E vien fatto di pensare se, per caso, non fosse caduta nell'errore di cercare un contenuto là dove non ve n'è nessuno; e, allora di domandarsi come è nato, e come è possibile che esistesse e avesse piede e diffusione una simile tendenza.

Lo scopo di questa conferenza è di mostrare l'errore di chi venisse a pensare così. Perché il dadaismo, oltre queste manifestazioni esteriori è da considerarsi come una sintesi grandiosa e profondamente vissuta dei supremi problemi gnoseologici ed escatologici, e come uno dei più potenti rivolgimenti spirituali che abbia posseduto il pensiero moderno. E che la sincerità e la profondità di vita interiore nel dadaista, son così grandi come sono la insignificante assurdità, e l'impenetrabilità della sua espressione esteriore.

Se vogliamo realmente comprendere un fatto di coscienza, dobbiamo considerarlo sotto un duplice aspetto: in primo luogo, nella sua funzione storica (è il concetto hegeliano) ossia come determinato a guisa di una somma, i cui termini siano rappresentati dalle conquiste dei grandi centri di coscienza passata. E possiamo persino dire che il pensiero, anzi, più, la stessa struttura psicofisiologica anche di un contadino d'oggi, non sarebbe possibile se non fosse esistito un Lao-Tze, un Valentino, un Eckhart, un Fichte. In secondo luogo bisogna considerare che, in quanto ad ogni punto della serie temporale corrisponde un numero diverso di antecedenti, ogni somma è assolutamente diversa da qualunque altra; dal che segue che ad ogni stato di coscienza sono precipui dei particolari problemi (o dei particolari modi di porsi un problema) i quali sono fatalmente determinati dalla serie precedente, così come 5 è determinato da $3 + 2$, ma che d'altra parte non soffrono riscontri o paragoni di alcuna sorta. In altre parole uno stato di coscienza raccoglie i frutti dei suoi antecedenti, ed è nell'atto stesso di raccogliarli e solamente per questo che esso esiste come nuovo stato di coscienza, e con problemi del tutto propri.

Quando si abbia ben compresa questa posizione, apparirà chiara la necessità di nascita e l'essenza di questo strano fatto della cultura moderna, il Dadaismo, e il colore particolare che in esso il problema della libertà mistica assume. E prima di passare ad una sistematica interpretazione, permettete che vi citi questa definizione, un po' astrusa forse, ma sintetica, contenuta nell'opera "Zur Theorie des Dadaismus" del mio amico Daimonides: "Il Dadaismo è l'intuizione tarda di un'epoca in rapporto al suo estremo e intimo significato; rappresenta l'ultimo stadio d'ogni cultura, ponente se stessa, per usare i termini dell'esoterica indiana, come la pralaya di cui la manvantara

era appunto nell'epoca precedente. Il Dadaismo vuol purificare la coscienza da forme spirituali superate, che annienterà e dissolverà nell' [apeiron] dell'indifferenza, per poi incanalare in quel mare tenebrarum dell'incoerente e dell'inesplicabile, che solo colle più sottili assurdità delle ultime fibre cerebrali della follia è possibile rappresentarsi, e ancora in fugace metafora. È l'inevitabile Dadatropismo (o Dad. latente) degli sviluppi d'ogni tempo che oggi trova tutta la sua manifestazione."

Vediamo dunque i precedenti immediati. La caratteristica centrale della coscienza moderna, è un senso di non-adequatezza, di differenza fra l'io individuale e il mondo. L'uomo non si ritrova più nella natura, non si ritrova più nella funzione normale delle sue facoltà; né in questa, né in quella si trova esaurito, adeguato; ma ha coscienza dell'esistenza in lui di un differenziale (è la Vital differenza di Avenarius) che determina in lui un impulso estatico, intendendo estatico nel suo valore etimologico, ossia una tendenza "ad uscire". Qui, si danno due casi: questa tendenza può non trovare capacità tali da poter effettuare un'espressione intellettuale, e allora, come mostra molto l'opera del Freud, si hanno le nevrastenie, gli isterismi, in una parola tutto quel complesso neuropsichico patologico d'irrequietezza e d'insoddisfazione che è la stigma più evidente dell'epoca attuale. Ovvero questa tendenza può attuarsi intellettualmente: ed ecco che abbiamo come prodotti i fenomeni prettamente moderni i filosofia dell'idealismo logico, in arte del romanticismo, del simbolismo, dell'espressionismo, del cubismo; tutte tendenze queste, che costruiscono l'io come un altro mondo, in cui possano trovare soddisfazione questi impulsi trascendenti nati dall'incontro della coscienza moderna coll'elemento naturale. Ora tale stato di cose raggiunge un parossismo nel Dadaismo. Il dadaista non si trova più nell'immediatamente dato; tutto gli resta straniero, egli quaggiù non sente affatto di essere a casa sua; quindi non ha terraferma, non sa dove appoggiarsi. Tutto in lui tende verso un'altra via: vuol cercare, ma non sa dove, vuole sfuggire, ma non sa dove sfuggire. Dappertutto, gli risuona quasi il motivo delle Upanishad: "Non è questo, non è questo." Gli altri hanno placato la propria insoddisfazione cercandosi dei nuovi mondi: artistici, metafisici, religiosi. Questo il dadaista non può più nemmeno farlo, perché ha conquistato una nuova posizione, frutto del germe della teoria kantiana delle categorie: cioè che, volere o non volere, qualunque costruzione trascendente non fa che ripresentare, travestiti, quei medesimi impulsi che l'insoddisfazione iniziale aveva condannato; e che, perciò la credenza in una liberazione nel romantico e nell'idealista, è completamente illusoria. "Non si potrà mai riuscire - dice un dadaista, il Picabia, che a mettere dell'acqua nella propria acqua. E Tristan Tzara, fondatore del dadaismo, una delle personalità più intense che siano mai esistite, soggiunge: "Se io grido: Ideale ideale ideale; conoscenza conoscenza conoscenza; bum bum bum, ho racchiuso abbastanza esattamente, la legge la morale, la metafisica, la scienza e tutte le altre belle qualità che varie persone molto intelligenti hanno discusso in tanti libri, per giungere alla fine a dire che ciascuno ha ballato sul suo bum personale, e che vi sono delle ragioni pel suo bum." E qui, presso alla scoperta di tale bluff, ogni uomo che sia veramente tale si trova in una posizione estrema: deve metter tutte le sue carte in tavola: o dir sì a tutto, o dir no a tutto: termini medi o compromessi non ne esistono. E il dadaista sceglie il no, e subito si pongono quei motivi della distruzione e della rinuncia che già esistevano nell'atmosfera per opera di Nietzsche, di Tolstoj, ma soprattutto di quel sublime incendiario di se stesso che si chiama Artur Rimbaud e quel colosso di metallo e di ghiaccio splendente che si chiama Max Stirner. Si tratta di distruggere tutto un mondo, il mondo più caro quello dell'io passionale e intellettuale, quello delle cullanti voluttà e dei comodi sistemi. Si tratta di opporsi al corso naturale della corrente e di respingerle verso il monte donde nacque. Si tratta di disinteressarsi,

di abbandonare tutto alla decomposizione e all'indifferenza, di non riconoscersi in nessuna cosa, di rendersi solo, povero, tremendamente povero, irrimediabilmente solo. E il trema della distruzione risuona tragicamente nelle parole di Tzara: "Io vi dico: non v'è principio. Noi stracciamo qual vento furioso le cortine delle nubi e delle preghiere e prepariamo il grande spettacolo, del disastro, dell'incendio, della decomposizione: v'è un gran lavoro negativo da fare: spazzare, scardinare: la purità dell'individuo si afferma dopo uno stato di follia, di follia aggressiva, completa, di un mondo lasciato tra le mani di banditi che si stracciano fra loro e distruggono con loro i secoli: senza scopo né disegno: la follia indomabile, la decomposizione."

Ora io voglio mostrare come tale tema della negazione possa riferirsi ad una posizione mistica: anzi come esso sia la condizione di ogni misticismo attuale, ossia di un misticismo che possa comprendere e risolvere in se e in chiara coscienza, tutti quegli elementi spirituali e razionali che hanno preceduto e reso possibile lo stato di coscienza di oggi, da cui, solo, può sorgere.

Vi sono due tendenze mistiche ben distinte, anzi opposte tra loro. L'una, come accenna il Prezzolini ha per simbolo S. Francesco, l'altra Meister Eckhart; l'una è decentralizzatrice, l'altra è centralizzatrice. Nell'una l'individuo si nega in quanto si allarga infinitamente, comprende tutte le cose, diviene Dio, l'etere, l'universo; in quanto non è egli stesso, nell'intima coscienza individuale, che vive, ma son tutte le forze e le volontà cosmiche che vivono in lui. Questo è il misticismo più diffuso, ma anche il più effeminato, e teoricamente parlando, anziché risolvere, esso nega nella sua posizione vitale d'abbandono femminile incondizionato, quei problemi supremi (ad esempio, dell'essere, di necessità, di ragione sufficiente) connaturati alla nostra più intima essenza, e per produrre la risposta ai quali è, se ve n'è una, la ragione ontologica e teleologica dell'esistenza del mondo e dell'individuo. Ciò è evidente: ad esempio il problema "quale è la ragione dell'esistenza dell'individuo" in tale mistica in ultima analisi suonerebbe così "quale è la ragione dell'esistenza di Dio" al quale egli, evidentemente, non può dare alcuna risposta, in quanto si identifica colla volontà cosmica, se non questa, che non significa nulla: "Dio esiste perché esiste". E qui, conseguentemente, il problema della libertà non può avere che la soluzione steineriana "libertà è obbedienza cosciente alla legge cosmica" identica a quella di Tertulliano "Summa Deo servitus, summa libertas".

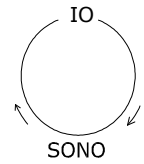
Ora il frutto dell'evoluzione umana e cosmica dell'ultimo periodo, è stato la conquista della libertà egoistica, centralizzata e delle facoltà razionali. Per tale conquista il misticismo di cui vi ho parlato va lasciato indietro, come un prodotto superato e imperfetto, perché essendo relativo ad uno stadio anteriore di sviluppo, in esso non possono trovare risoluzione le nuove esigenze nate colla coscienza logica moderna, col Kant, ad esempio, e collo Hegel. Perché e questo si può affermarlo con forza, non v'è posizione più fallace e morbosa di quella per cui, al luogo di assumere i nuovi problemi (ed essenzialmente quello della necessità dell'essere) come temi per ulteriori sviluppi mistici, li si circoscrivono alla facoltà logica, e si negano quelli e questa, per una libertà in fantastiche ed equivocate facoltà superiori: così oltre a provare l'impotenza a riunire in una superiore unità lati egualmente legittimi dello spirito, si urta colla legge di evoluzione, e mostra di non comprenderla, in quanto si rinnegano i prodotti della saggezza del suo sviluppo. Viene da tutto ciò che il misticismo di oggi deve essere tale da risolvere in se la spiritualità, l'individualità e la razionalità. Questo è l'altro misticismo, il misticismo moderno, di cui fu precursore il grande e sconosciuto Meister Eckhart. Accentrare, non allargarsi: noi sappiamo che il mondo è nostra rappresentazione, è la proiezione su un fondo fantastico di forme che unicamente nell'io hanno la loro realtà. Ricondurre queste forme alla loro origine.

Costringere tutto in me: l'essere, l'universo; con Plotino, dire: io non voglio andare a Dio, voglio che Dio venga a me. Sentirsi centro senza rinunciare a nulla della propria individualità. E questa è una posizione dei dadaisti: in una battuta dell'Empereur de Chine, Ribemont Dessaignes dice: "Un uomo può essere Dio?" - Sì- Quale? - Egli non è ancor nato, ma da lungo tempo egli è morto. Egli è rivoltato in se come un guanto: la sfera è contratta, il centro è irradiato." E da qui segue una nuova soluzione per la libertà mistica. La frase: "Egli non è ancor nato, ma da lungo tempo egli è morto allude all'Io celestiale che è morto nella sua prima crocifissione, ossia nella sua precipitazione nella creazione, nella malattia dell'essere, e che ancor oggi non è rinato. È Osiride squartato da Tifone-Set, che l'amore Iside non è riuscito a ricomporre, e che attende ancora la nascita di Oro, il redentore. Ciò posto, la soluzione di libertà è la negazione dell'esistenza, dell'essere: è ben evidente questo: finché l'uomo si illudeva che esistesse un mondo, un Dio fuori e al di sopra di lui, per credersi libero bastava che si abbandonasse, che si distruggesse come coscienza egoistica, e si spandesse al di fuori. Ma ora che il pensiero moderno ha realizzato che tutto è creato dall'io, che l'io è l'unica realtà e che solo in illusione si può pensare di uscire da lui (che cosa terribile - ha detto un dadaista - dover sfuggire da una prigione che non ha muri!) la libertà non è possibile che negando e sregolando se stesso e, con sé, il mondo, qualunque altra posizione presupporrebbe accettazione, ossia quel sì che il dadaista ha inizialmente scartato. Dato che con me è il numero, l'ordine supremo, non è concepibile altro atto di libertà al di fuori di quello con cui può distruggere se stesso. Ed ecco che comprendiamo il contenuto spirituale latente nel fenomeno prettamente moderno dell'individualismo anarchico in arte e in morale, ecco che abbiamo il senso mistico dei principi di negazione delle facoltà intellettuali, d'ogni coerenza, d'ogni fede, d'ogni organizzazione propugnati dai dadaisti. "Io = Non Io, Negazione = affermazione - proclamano i nostri manifesti - abolizione della memoria, abolizione della logica, abolizione del sentimento. Distruggere gli scaffali del cervello, demoralizzare dappertutto, e lanciare la mano del cielo nell'inferno, gli occhi dell'inferno nel cielo, stabilire la ruota feconda di un circolo universale nelle potenze reali e nell'assoluto di ogni individuo." È l'elemento dell'informe primordiale, dell'[...] platonico, del Bythos di Valentino nella coscienza individuale centralizzata. È il "Göttersdämmerung" wagneriano, che però non ammette oltre di sé l'avvento di nessun nuovo periodo umano posto dal sacrificio di Brümhilde. Ed ora capirete la frase di Daimonides che vi ho citata prima: "Il Dadaismo è la pralaya, di cui la manvantara si trovava nell'epoca precedente."

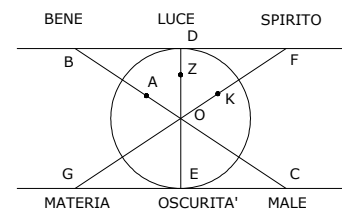
E tutto ciò è stato vissuto dai dadaisti in una interiorità e in una intensità quasi tragiche, tanto da ripercuotersi in alcuni, in Tzara ad esempio, sino nella loro struttura psicofisiologica, oltre alle profonde e radicali trasformazioni dell'io emozionale. Intensità e interiorità però che, se son prodotti quasi sovraumani in relazione al grado attuale di evoluzione umana e dei precedenti karmici d'ordine cosmico, in un senso assoluto non possono però essere considerate che come premessa, come prolusione ben deficiente di un'opera infinitamente più vasta che sarà svolta sui temi oggi posti dalla coscienza futura. Chiariamo questa idea.

La legge che crea ogni percezione, quindi ogni realtà senza alcuna eccezione, è la legge della differenza. Non si percepisce o concepisce che per differenza: dice l'Hobbes "Sentire sempre idem est tamquam non sentire". Dai più elementari fenomeni fisiologici, organici, come, ad esempio, per la visione nel meccanismo delle

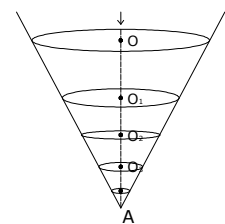
immagini consecutive polarizzate relative ai processi fotochimica della retina, come dalle più alte funzioni psichiche appare immutabilmente la condizione di differenza. La coscienza stessa è possibile solo per differenza; e non soltanto le coscienze ordinarie, provviste di un particolar contenuto rappresentativo o immaginativo, ma anche la più alta, la più assoluta tra esse: l'autocoscienza l'io=io. Infatti nell'atto puro relativo alla formula $io=io$ o io sono abbiamo un ripiegarsi dell'io su se. Questo circolo è l'andamento del processo. L'io lascia l'io e procede in circolo, ossia non deve permanere ma si differenzia, perché possa tornare a se e formulare perciò l'io=io o io sono. Non solo, si può andare più in là; potrei mostrare che l'ultima conseguenza della più alta speculazione della teologia razionale, è la concezione di un Dio esistente solo in quanto nella creazione si differenzia, e con questo prende coscienza di se. Così, possiamo concludere che esistenza è differenza. Ciò posto possiamo chiedere quale sia il fondamento della legge di differenza; ossia, cosa fa nascere la differenza. Evidentemente, tale fondamento è la decentralizzazione.



Esaminiamo questa figura. Se la coscienza è in A, avrà due distanze diverse AB, AC, poi 2 contrari, ed esisterà in me la differenza e, con essa, la percezione, l'essere, la realtà. Così pure se sono in Z o in K. Ma se io posso orientare me stesso in modo da accentrarmi, da essere in O - e ciò non con un puro e sterile atto intellettuale o fantastico, ma con un atto supremo, sintetizzante tutte le mie facoltà, tutte le mie potenze reali, io avrò $OB=OC$, $OD=OE$, $OF=OG$, non si avrà più differenza, non si avrà più realtà né esistenza. Con questo son divenuto il puro atto, l'ens metaphisicus di Aristotele. E l'individuo che potesse nella sua coscienza realizzare una simile posizione, non solo annienterebbe se stesso, ma per la relazione tra le funzioni macroscopiche e microscopiche, annienterebbe il cosmo, e precipiterebbe tutto questo sogno che si chiama creazione [...] nella grande oscurità, e uccidendolo, farebbe rinascere il Dio.



Evidentemente, tale processo catartico non è un processo che è possibile concepire d'embleé. Siccome esistono vari piani d'esistenza, esistono vari centri; e la centralizzazione è un processo graduale che lentamente andrà ad imbevvere, durante lunghi periodi, i nostri vari corpi, finché penetrerà la più profonda sostanza e allora precipiterà l'avvenimento cosmico. Noi abbiamo perciò, come è segnato in figura, una serie di cerchi corrispondenti a successivi centralizzazioni O1, O2, O3, etc. L'ultima, ossia il vertice A, porterà a quell'atto supremo di cui ho parlato.



Pertanto esistono delle centralizzazioni preliminari, che sono quelle presenti nella coscienza moderna, e che han messo mano col dadaismo ai principi d'indifferenza e di confusione. "Se non fate del cielo di sopra il cielo di sotto, della destra la sinistra e della sinistra la destra- disse Basilide gnostico- voi non conoscerete la realtà". E i manifesti dadaisti analogamente dicono: " Tutto è simile, e tutto è senza simile. Chi sente l'oscurità e la [...]dei numeri opposti è Dada; se trovate tutte le vostre idee inutili e ridicole, se il si vi è così indifferente quanto il no e potete innalzarvi dalla vostra esistenza per guardarla con la viva soddisfazione di sapere che si tratta di una cosa con cui non avete nulla a che fare, sappiate che è dada che ha cominciato a parlarvi". E altrove: "dada è la forza disinteressata, non è una malattia, non è energia, non è verità. Dada è il microbo vergine: è la morte nella vita". E ancora: "L'impossibilità di distinguere tra le diverse gradazioni della luce: amare la

penombra e fluttuare nella gran bocca piene di miele e di fango. conoscere il rapporto per cui ogni azione è vana”.

Volendo, potrei moltiplicare le citazioni: immensamente e cosmicamente belle sono, tra la produzione dadaista, le “Complaintes de mon obscurité” di Tristan Tzara “Die Schwabenhode” di Hans Arp e “L’Empereur de Chine” di Ribemont-Dessaignes.

Dunque, concludendo, in dada noi abbiamo delle premesse mistiche delle premesse razionali trasmesse da epoche precedenti, le quali oggi riunite, elaborano in sede vitale un prodotto d’ordine essenzialmente mistico. Questo nuovo prodotto ha per segno esterno, stato di esistenza astratta, che si può concepire pensando a quel che sarebbe la vita delle cose quanto fosse possibile aspirarne a poco a poco l’energia che la regge, cioè una specie di rarefazione, di asfissia nella vitalità, nella realtà, in ogni entusiasmo e di in ogni fede che ha per causa la realizzazioni delle prime e più esteriori delle centralizzazioni; da cui risulta una nuova esistenza artefatta, strana incoerente, caotica, di cui sono segno i poemi, i quadri e le musiche; e l’atteggiamento pratico contraddittorio, *fumiste*, senza fede né ragione, e di autoindifferenza e di autopersiflage assidue nei dadaisti. E, a questo punto, la persona a cui, in principio a questa conferenza abbiamo alluso, può benissimo capire lo scopo di quel trattamento a cui fu sottoposta nel teatro dadaista di Berlino: scopo affatto analogo a quello che si ponevano le feste dionisiache e le pratiche sciamane: far uscire da se stessi per eccitazione e suggestione, per far entrare in nuovi stati di coscienza.

Lo stato astratto, o dada, è perciò una conclusione, ma nello stesso tempo anche un preludio: in quanto con esso s’inizia probabilmente la serie delle centralizzazioni, oggi necessariamente legate ai piani più bassi ed espresse unicamente nei principi antiintellettualistici, antioscienti e d’indifferenza, ma che domani passeranno a piani più profondi per informare i tipi di quelle nuove evoluzioni mistiche che segneranno l’avvento di quell’Uomo che, uccidendo l’essere, farà rinascere il Dio. Avvenimento, questo, che è stato già concepito nella coscienza attuale dei dadaisti. Cito infatti due esempi. Il primo si riferisce all’ “Empereur de Chine” di Ribemont-Dessaignes. L’imperatore di Cina simbolizza l’uomo che ha raggiunto la massima potenza: è quello che può tutto, che ha in mano la radice di ogni realtà e di ogni legge : è l’Uomo-Dio, nel quale l’infinita potestas non ha accecato la facoltà freddamente metallica della ragione. Egli è finalmente assiso su quel trono che infinite generazioni gli hanno preparato, ma che gli hanno preparato solo perché, divenuto Dio egli vada ancora fatalmente oltre Dio. Qui, l’autore ha una scena di una grandezza terribile, eccessiva. L’Uomo-Dio si uccide, l’Uomo-Dio nega se stesso. Ora che è sul trono, che ha la potenza, quella potenza ch’egli ha portato all’estremo apice, scopre che questa è la sola, vera, profonda decadenza. L’imperatore, quei che è per eccellenza, quei che può tutto, quei che è libero, in quanto tutto quel che pensa s’attua, non è in fondo che il tipo della più terribile, della più irrimediabile necessità. Nulla, infattipiù di lui, è schiavo della libertà, dell’essere. Ed allora egli pensa che l’unica e, in vero, la suprema affermazione di se (ossia dell’esistenza e della libertà) sta nell’atto di negare l’esistenza stessa. E che, perciò quel trono non sarà effettivamente da imperatore, se non quando egli non sarà più, se non quando egli sarà rientrato nella pura virtualità. Ed egli si uccide. Ecco dei frammenti della scena A: Io sono il centro di gravità: la mia forza verrà dalla mia morte. Eccomi vicino ad essere virtuale. Bisogna superare la muraglia, la muraglia immane che separa spazio tempo e essere da quel che non lo è. Io sono il centro: e al momento di lasciarti, o mio regno, , il mio povero cuore si appassisce, e tremano le palpebre. È la debolezza conosciuta, di cui non bisogna commuoversi, che quei che è morto sulla croce, è presente nel tempio. Io mi siederò adesso sul mio trono. Il mio collo cingerà il laccio destinato alla bisogna. E

quando le turbe verranno per salutare me, si prosterneranno invece dinnanzi all'imperatore. Ecco: il verbo vivente sfolgora (si stringe il laccio al collo). E Io, io sono. Io sono – Io.- e in questa ultima, suprema affermazione dell'io che ha negato il sono, ossia l'attributo di esistenza, per essere, l'imperatore resta immobile definitivamente. Il secondo passo ha una partenza più cosmica; è tratto da un poema dadaista italiano, e descrive così la dispersione finale ed infinita dell'essere presso l'avvento della grande oscurità: "Il tempo è pesante, i giorni son pesanti. Inutilità. L'io gira vorticosamente e le ultime perforatrici compiranno l'opera: decomposizione. E il mistero del pane, il mistero del moto assoluto e del Numero, della grande incomprensibilità, della vita che è morte, della parola oscura (gesso-sangue-vento) tutto in un gran circolo d'acciaio e di volontà, in un gran circolo chiaro al disopra dei circoli nella vita senza respiro né luce: nel cielo di sopra, come nel cielo di sotto, e nel silenzio più interiore. Ogni centro si dissolve ora velocemente verso le periferie e gli incommensurabili; e dietro un vuoto vi è un vuoto, e dietro questo vuoto vi è un altro vuoto, infinito e passano le ultime grandi ombre e la luce si dilata in aurora e in radio, e il più lontano ha ancora una lontananza, i raggi perdono la loro origine. Dal centro l'oscurità si dilata eternamente. L'estrema sfera non è che la prima sfera, noi non siamo più che eco: questa fuga è la nostra realtà."

E con questo, penso di avervi dato un indirizzo per comprendere tutto quel che vive dietro alle sconcertanti manifestazioni esteriori di questo nuovo "amico del nulla", che si chiama dadaista. Guardate: egli è pallido e arido, esaurisce nella sete insaziabile di un Faust tutte le esperienze: ha tutto conosciuto, per tutto negare: soffrì di tutte le morti, visse nell'illusione di tutte le luci, nell'esperienza di questa epoca congesta e dilaniata: ora, per lui non esiste più nulla. Fuor dai turbini delle passioni e delle consunzioni che lo sventolavano finché non fu che uno strano fascio di nervi disseccati, finiti, un deserto gelidamente ardente lo possiede. Tutto quel che è vita e realtà, è caduto per lui giù, per sempre, come una veste sporca, sudata e straccia da un corpo di luce. Ora sa che sentimento, fede, amore e umanità sono deboli e infinite malattie: sa che vi è qualcosa di altro: il compito cosmico dell'estinzione. Una immensa tristezza dovrebbe certamente accompagnare la sua starna marcia monotona: quella tristezza stessa che percorse Cristo sul Monte degli Olivi: ma essa non potrà mai varcare la soglia del suo cuore, che una sola luce deve sopportare: quella dell'intelletto e della volontà. L'uomo il cui corpo è ormai preso nell'ingranaggio vi parla con serenità: non ascoltate le parole sconnesse ch'egli foggia, non ascoltate il canto monotono e incomprensibile delle sue labbra: ma comprendete il suo sguardo sereno e sicuro. Nulla al mondo saprà turbare o piegare quello sguardo, nulla al mondo saprà mascherargli la visione ch'egli stesso ha creato. Calmo egli attende: un'ora, un anno o un'eternità hanno per lui lo stesso valore. Perché pur essendo nel mondo egli non è più DEL mondo, pur essendo nella vita, egli non è più NELLA vita. Attende: sino al levarsi del gran giorno del Dio che non è ancor nato, del Dio che ricondurrà la malattia della creazione, oltre il puro atto della centralizzazione assoluta, all'infinito nulla di cui l'essere segnò la decadenza.

TESTO N. 8

NOTE DI FILOSOFIA DADA

La bandiera che il vento agita, come bandiera non esiste.

Occorre non accettare assolutamente nulla, diffidare, staccare la crocifissione.

Io son Dio se egoizzo, se nego, là dove mi abbandono sono un brutto, una donna.

Accettare la vita significa abbandonarsi, abdicare: vigliaccheria. V'è una libertà che è la peggiore schiavitù; vivere è una non-esistenza: sentimento, pensiero, azione, amore.

Esiste una forza di gravitazione umana che, pertanto, esiste in quanto io la concepisco: là è il male, l'inconcepibile, l'impuro; ma in noi esiste parimenti l'altro potere, la possibilità di realizzare una gravitazione di senso opposto: là è il nostro potere divino, la nostra proprietà. E la seconda forza arresta la caduta infinita che la prima impone: nell'equilibrio tutte le cose divorano se stesse: da qui il caos, la morte, la disorganizzazione; la nostra vita e la nostra purezza.

Possedere, non essere posseduto. Io ho la logica, e non la logica ha me; io ho pensiero e contraddizione, non è che tutto ciò mi abbia. Non bisogna permettere ai figli a agli schiavi di divenire i padroni dei loro padroni.

Ma sull'incendio si schiude un fresco miracolo nell'etere del secondo spazio. Io muoio perché non muoio.

Corruzione: anche lo stesso sentire è corruzione infinita; v'è una voluttà ed un'ebbrezza indicibili nella corruzione: e là è la nostra umanità.

Tutto ciò che cerca è malato; la ricerca è isterismo; la ricerca ci svia gli occhi. Chi cerca non troverà mai, perché egli prova che è fuggito e che i suoi sensi son chiusi. L'uomo urla alla superficie e scaglia i suoi occhi nel cielo.

La verità è la scusa dell'attività : la scusa però può chiamarsi anche bene, Dio, Umanità, libertà, conoscenza; ma tutto questo è nulla per l'attività che vuole solamente affermare se stessa, il puro movimento senza causa né fine, impulso, materia, oscurità senza nome, piacere, follia: gravitazione che corre in circolo. Tutto il resto serve per l'ubriachezza del mercato: fuochi maleodoranti che degli escrementi freddi e delle croste alimentano. Ricerca!

Estinzione delle seti: finché, alla fine, colerà al fondo della tenebra esteriore il fardello oscuro e carnale della nostra umanità. Rinchiudere in se stessa ogni necessità. Ich habe meine Sache auf nichts gestellt. Il grande silenzio.

Vi fu un giovane dio sbarcato in una metropoli per la prima volta: ma nel fissare / e nel fissare/ non trovò che enormi costruzioni dal carattere freddo, deserte, senza luce né uomini né anima. Ogni forma era morta, decomposta; miracolo di inerzia, sopravvivevano gli schemi scientifici delle forme in uno stupore senza fine. Ed egli calmò in segni magnetici ed in giuochi limpidi la terribile congestione in potenza che urlava in questa vita senza vita: capriccio.

La filosofia può essere una buona arma contro se stesso, ed anche la logica. Perché io, non posso toccar nulla: che tutto in sé stesso trovi la propria distruzione. Noi inoculiamo nel nostro sangue il germe della composizione e poi ce ne andiamo.

La conoscenza è anch'essa un'arma: conoscere è uccidere. Umanità : occorre incendiarla, devastarla con noi stessi.

Tutte le cose, al di fuori, s'illuminano di colpo, poi esse si precipitano in un centro e divengono vento.

Oh, mie care amiche!

Tutto quel che esiste in noi deve essere contraddittorio; è questa la condizione d'essere della pratica presso un'esistenza astratta. Dada è contraddittorio, e per questo non è contraddittorio. Ed io voglio essere in contraddizione con me stesso sino al punto di dimostrarmi che non lo sono affatto. Io sono quel che faccio. Io sono in mala fede. Io sono assoluto.

Spingo la corrente dal mare al monte. L'uomo esiste realmente solo quando fa un lavoro negativo. Occorre dissolver tutto in attrito

Bisogna disprezzare l'amore e le donne

Bisogna passarsene di tutto. La superficialità è una cosa molto profonda. Io sono molto mondano. Prendere un tè con eleganza è più morale che far dell'arte.

Schiantare tutti i ponti: essere incomprensibile a priori. Volere freddamente, chirurgicamente, sempre.

Coscienza

Morte

ecc. ecc.

J.EVOLA

1919

TESTO N. 9

ARTE ASTRATTA

Arte è libertà ed egoismo.

Non si tratta di fare l'eterno giuoco dell'umanità e dell'istinto, che i diversi mezzi espressivi travestono. Non si tratta di abbandonarsi, di illudersi voluttuosamente, di ubriacarsi: di subire. L'arte è un'altra cosa. L'arte è la nostra proprietà, la nostra creazione: libera, presso ad un volere freddo e chirurgico, essa vive per la prima volta nella vita dell'Unico: arte astratta.

Può esistere in me, ad esempio, l'elemento amore: ora io posso esprimerlo in azione, ovvero in segno, ovvero in pensiero; e sarò amante, o artista o filosofo dell'azione. La mia proprietà è la categoria dell'espressione, non il contenuto, l'elemento da esprimere. Perché quando esprimo qualcosa, lo sappia o non lo sappia io sono agito, sono lo strumento inconsapevole di una forza scatenata per la quale tanto l'artista che "nel divino istante dell'ispirazione", quasi in preda ad una febbre indomabile, crea la "vera" opera d'arte e il cane che salta su un altro e lo monta, sono due fantocci che hanno dimostrato un identico grado di obbedienza passiva.

Ora noi rinchiudiamo in sé stessi i mezzi espressivi, ed uccidiamo la necessità dell'arte.

L'uomo ritrova sé stesso, la sua nobiltà, il Dio che dorme in lui, quando si disinteressa, quando sa scardinarsi da quella cieca legge di gravitazione che è la sua umanità; quando, insomma uccide ogni impulso naturale, sia dell'intelletto che dei sensi, ogni entusiasmo, ogni necessità: lusso ed arbitrio: arte aumana.

Come fatto egoistico (come purità) il sentimento estetico è perciò senso dei mezzi espressivi presi nelle loro infinite possibilità astratte, nel loro valore assoluto e disinteressato (senza contenuto né fine).

L'arte si chiuderà in sé stessa: l'arte non significherà nulla: sarà profondamente inutile. La forma sarà il contenuto nell'arte.

L'arte che vive del sentimento e dell'azione è secrezione sporca della malattia, è sudore della schiavitù: arte bestiale. Ciò deve esser vissuto sì, ma anche superato.

L'arte astratta è *au dessus de la mêlée*; è la prima parola luminosa dell'individuo che ha trovato se stesso per la prima volta. Già Ducasse, Nietzsche e Rimbaud avevano rischiato per un istante l'eterna notte con l'incendio della loro viva carne: ed i mistici, sulla stessa via, avevano allucinata disperatamente sull'idolo la loro inconscia sete di egoismo.

Chi chiede dell'umanità, è un malato. Chi chiede un "contenuto" è un uomo pratico, un mercante. Nella piena libertà, al di fuori della passione e della rappresentazione stessa, noi creiamo, per la nostra pena ? di vivere, un limpido gioco di segni e di suoni. E se un ritmo ne nascerà, sarà quello il ritmo della vita più profonda e più pura.

Tutto quel che si poteva vivere nell'esperienza congesta di questo secolo, l'abbiamo vissuto. Ma invariabilmente rinacque in noi il motivo negatore, il motivo d'insoddisfazione, di non esaurimento, di estraneità. Finché dallo Sturm und Drang nacque, nella seconda sfera, il fiore miracoloso della vita astratta. Ora sappiamo bene che tutto quel che è vita pel mondo è morte e corruzione infinita; e che gli uomini si chiaman vivi, mentre son morti.

Oggi gli italiani si spandono sulle cose: si vuotano al di fuori; vivono della sensazione e del sentimento, e perciò son dei superficiali. Il futurismo è una tendenza superficiale. La preoccupazione dell'artista è di esprimere qualcosa, di rappresentare un soggetto. La corrente va dal di fuori al di dentro: passività. Gli italiani sono dei sensuali e perciò dei barbari, ancora.

Nei tedeschi, in linea generale, è invece l'interiorità che conta: la natura è qui spesso il mezzo dell'espressione, anzi che il fine. L'espressionismo in fondo riduce tutto alla musica, e questa precisamente è la buona strada. Il tedesco è meno ebbro. La filosofia e il misticismo son penchants tedeschi, così come la musica. Stirner, Fichte, Novalis, Eckhart son tedeschi.

Così come nel francese è la frivolezza il motivo principale. Anche il cubismo, oltre che l'impressionismo ha del frivolo: questo arabesco di valori spaziali e di posizione fa, in parecchi momenti, pensare ad una causerie fra dame, che tocca tutto con grazia senza risolvere e penetrare in fondo nulla. Senonché la superficialità francese è aristocratica e blague: non è incoscienza dell'io, ma giuoco ed eleganza dell'io. Per questo il francese è, a posteriori, superiore all'italiano: e quando la sua superficialità rispecchiasse uno stato post-cognitionem, lo sarebbe anche al tedesco. Il Dio olimpico ha sangue ben francese.

L'arte astratta è ben arbitrio

Ma in essa è risolta pertanto tutta la nostra concezione universale, tutta la nostra sete, tutta la nostra volontà metallica che, lentamente, nel nulla si ripone.

J. EVOLA

CORRISPONDENZA

CORRISPONDENZA

VANNI SCHEIWILLER – JULIUS EVOLA - VANNI SCHEIWILLER.

Lettere inedite. Università degli Studi di Milano, Centro Apice, Archivio Scheiwiller. Archivio in fase di riordino.

- n. 1.** Milano, 9 giugno 1960, di Scheiwiller a Evola.
- n. 2.** Roma, 24 giugno 1960, di Evola a Scheiwiller.
- n. 3.** Roma, 15 dicembre 1962, di Evola a Scheiwiller.
- n. 4.** Milano, 14 aprile 1964, di Scheiwiller a Evola.

ALBERTO SPAINI - FRANCESCO MERIANO

Cartoline inedite. Fondazione Primo Conti di Fiesole, Centro di documentazione e ricerche sulle avanguardie storiche, Fondo Francesco Meriano.

- n. 5.** Zurigo, (il timbro della data è cancellato, ma databile tra il 12 maggio e il 20 giugno 1917).
- n. 6.** Zurigo, 20 giugno 1917.

JULIUS EVOLA – TRISTAN TZARA

LETTERE PUBBLICATE IN: ELISABETTA VALENTO (a cura di), *Lettere di Julius Evola a Tristan Tzara 1919-1923*, Fondazione Julius Evola, Roma, 1991.

- n. 7.** Roma, 1 maggio 1921 (p. 37-38).
- n. 8.** Roma, 7 dicembre 1920 (pp. 30-31).
- n. 9.** Non datata, ma scritta nel mese di marzo del 1921 (pp. 33-35).
- n. 10.** Non datata, ma scritta nell'aprile - maggio 1923 (pp. 53-54).
- n. 11.** Non datata, ma sicuramente scritta pochi giorni prima del 16 maggio 1921 (pp. 38-39).
- n. 12.** Non datata, scritta dopo il 15 aprile e prima del 30 aprile 1921 (p. 36).
- n. 13.** Roma, 29 dicembre 1920 (pp. 31-32).

- n. 14.** Roma, 2 luglio 1921 (pp. 40-41).
- n. 15.** Roma, 21 luglio 1920 (p. 26).
- n. 16.** Roma, 6 novembre 1920 (pp. 27-28).
- n. 17.** Non datata, scritta presumibilmente nel novembre del 1921 (pp. 44-50).
- n. 18.** Roma, 24 ottobre 1921 (p. 42).
- n. 19.** Non datata, ma presumibilmente dell'autunno 1921 (pp. 42-44).
- n. 20.** Roma, 19 maggio 1922 (pp. 50-51).
- n. 21.** Frammento di cartolina postale, data incerta (pp. 51-52).
- n. 22.** Roma, 7 ottobre 1919 (pp. 15-16).
- n. 23.** Roma, 3 gennaio 1920(p. 18).
- n. 24.** Lettera non datata, ma sicuramente dell'aprile 1920 (pp. 24-25).
- n. 25.** Roma, 11 agosto 1920 (p. 27).

BINO SANMINIATELLI-ACHILLE PERILLI

Lettera inedita. Archivio Achille Perilli, Orvieto.

- n. 26.** Vignamaggio, Greve in Chianti (Firenze), 18 agosto 1964

CORRISPONDENZA

VANNI SCHEIWILLER – JULIUS EVOLA - VANNI SCHEIWILLER
(LETTERE INEDITE)¹

LETT. N. 1

Milano, 9 giugno 1960

Gentile Signore,

aprofitto della cortesia di Boris de Rachewiltz per farle avere questa mia. Sto lavorando alla mia tesi di laurea su Savinio o il surrealismo e l'Italia (già consegnata – ma il lavoro lo continuo fuori dall'Università...) e mi sono interessato anche del movimento DADA: potrebbe gentilmente fornirmi alcuni dati sulla sua personale partecipazione?

Non sono riuscito a procurarmi il suo arte astratta, teoria, 10 poemi, 4 composizioni, collezione DADA, Roma, 1920.

Ancora trovo il suo nome in una rivista di Picabia "391" (Paris) ma senza l'indicazione esatta (è la riproduzione in cliché di una pagina ma illeggibile).

Ovviamente lei sorriderà a veder scavare negli archivi di una "rivoluzione" fallita o capricci di gioventù ma a me interessa solo documentare la partecipazione italiana a questo movimento del tutto ignorato dagli storici "letterari" francesi e tedeschi.

Mi perdoni il disturbo e nella speranza di conoscerla personalmente a Roma, la saluto distintamente.

Vanni Scheiwiller

LETT. N. 2

Roma, 24 giugno 1960

Egregio Signore,

Ho avuto la Sua lettera, trasmessami da de Rachewiltz.

La mia attività nel movimento astrattista e dadaista fu a letere (rispetto alle cose a cui già allora essenzialmente mi interessavo) e si chiuse circa quarant'anni fa, nel 1921 o giù di lì.

Come pittura, feci un'esposizione personale a "Der Sturm" di Herwarth Walden (Berlino) in quel periodo, sessanta pezzi, un'altra esposizione alla "Casa d'Arte Bragaglia" (nel gennaio 1920) pure personale (a titolo di "peintre abstraitiste") e una terza pure da Bragaglia come "mostra dadaista" insieme a G. Cantarelli e A.

¹ Università degli Studi di Milano, Centro Apice, Archivio Scheiwiller. Archivio in fase di riordino.

Fiozzi. Cose isolate furono esposte anche altrove, all'estero, a Zurigo e a Parigi, anche a Stoccolma in un cabaret (dove restarono le scene astratte al "Pelleas et Mélisende").

Come poesia, qua e là pubblicai qualcosa, poi il gruppo di "poesie" in "Arte Astratta" (avendo trovata una copia di tale pubblicazione gliela invio), soprattutto un "poema a quattro voci" in francese "La parole obscure du paysage intérieur", che forse è la cosa più importante (tiratura in cento copie numerate, introvabile).

Come ho detto, smisi del tutto poco dopo il 1921. Non considero quell'attività un "capriccio di gioventù" e non la rinnego come che sia: tanto che in scritti teorici (come nel libro "Saggi sull'idealismo magico" e "Fenomenologia dell'individuo assoluto", di carattere strettamente filosofico) ne ho indicato il senso più profondo che poteva avere.

Solo che oggi, ove si accennasse a quelle mie attività, sarebbe opportuno indicarne il carattere interno, perché non sembrino in contrasto con tutta la mia attività successiva. Essa aveva uno sfondo quasi "mistico" e doveva valere come un processo di liberazione per dissoluzione. Dopo di che mi sono essenzialmente e direttamente applicato agli argomenti che appaiono nei miei vari libri. La direzione, va notato, è esattamente l'opposto dello sbocco nel surrealismo; fin dall'inizio la tendenzialità era un'apertura nel super razionale e in forme di una lucidità (se così si può dire) trascendente: mentre il surrealismo ha preso la direzione verso il basso, verso l'inconscio, l'automatismo psichico, etc.

È curioso che oltre a Lei, recentemente anche un critico francese è venuto da me per informazioni analoghe; così pure uno studioso italiano, e Bragaglia ci tiene a ricordarmi, per preoccupazioni "nazionalistiche" che non hanno per me alcun senso. Così forse è da attendersi, che come ora per quell'attività giovanile, passeranno altri quaranta anni a che un certo pubblico porti l'attenzione a quel che ho fatto successivamente...

RingraziandoLa per l'interesse e per le cortesi espressioni e significandoLe che anche a me farà piacere eventualmente incontrarLa, coi migliori saluti mi creda

J. Evola

J. Evola
Corso Vittorio Emanuele 197
Roma

LETT. N. 3

Roma, 15 dicembre 1962

Egregio Sig. Scheiwiller,

Per incitamento di un critico, ho riesumato un materiale da decenni da parte e riguardante il dadaismo e il primo surrealismo. È risultato essere assai più ricco di quanto ricordassi. Vi saranno tre chili e più di riviste, poemi, opuscoli, manifesti, cataloghi del movimento francese, tedesco, olandese e perfino spagnolo e ungherese, (anche l'apporto italiano) dal 1916 al 1921 con numerose riproduzioni: tutte cose quasi

introvabili - nomi come Tzara, Elouard, Aragon (di allora) Breton, Picabia, Soupault, ecc.

A parte tre opere che debbono certamente avere un valore bibliografico e bibliofilo non indifferente: una copia del "Cinéma calendrier du coeur abstrait" di Tzara con xilografie di Arp, tirato in carta a mano, in 150 copie numerate (nel 1920), coi legni "détruits après l'impression", con le firme di Tzara e Arp. - Vi è poi una copia di Tzara, Vingt cinq poëms, con 10 incisioni egualmente di Arp, del 1919. Infine una copia di "L'Empereur de Chine" di Ribemont-Dessaignes, sempre della Collection Dada (1921), che è di particolare valore pel lato più interno della corrente.

Sarei disposto a dar via tutto questo materiale, non tanto per il guadagno quanto a ogni buon conto, affinché eventualmente non vada perduto ma possa essere nelle mani di chi si interessi e, oggi o domani, lo utilizzi.

Ad esso già fa la corte, con proposte, il critico che mi ha dato l'incentivo per la riesumazione. Per suggerimento di De Rachewiltz, che è stato qui qualche giorno fa, do un cenno sulla cosa anche a Lei, nel caso che, o Lei personalmente, o Sue conoscenze, avessero interesse ad entrare in possesso di questa specie di archivio. Se ciò fosse, bisogna farmelo sapere e fare anche delle proposte su ciò che si sarebbe disposti a dare a) per il fascio di opuscoli, riviste, riproduzioni, ecc. ; 2) a parte, per le tre edizioni speciali sopra indicate.

Ciò, per regolarli, perché, come ho accennato, vi è già chi si interesserebbe, qui.

Cordiali saluti

J. Evola

LETT. N. 4

Milano, 14 aprile 1964

Caro Professore,

le unisco il preventivo di Brescia.

Ho aperto il pacco del suo archivio dadaista: solo un paio di doppioni, il resto è un vero tesoro bibliografico nel suo genere, forse unico in Italia. Ne sono felice e grato.

Le raccomando l'indirizzo Ed. Volpe.

Vedrò se Operti ha ordinato il libro

Grazie e cordiali saluti

Suo

Vanni Scheiwiller

ALBERTO SPAINI – FRANCESCO MERIANO
(CARTOLINE POSTALI INEDITE)²

CARTOLINA N. 5

Zurigo

Gentilissimo Meriano, la ringrazio vivamente per la cortesia con cui mi ha messo in relazione con gli artisti della Galleria Dada che sono persone piacevolissime. In una serata ho letto anche cose sue, di Alvaro, Binazzi, S. Francesco, ecc. Era (...) come i tedeschi si divertivano a non capire niente; però trovavano tutto interessante e specialmente le sue Parole in libertà hanno sollevato applausi formidabili. Per vendere la Brigata la miglior cosa sarebbe spedire qualche numero alla G. Dada.

Mi saluti tanto Binazzi ed Alvaro e mi creda suo (...)

A.Spaini

CARTOLINA N. 6

Zurigo, 20 giugno 1917

Gentilissimo Meriano, la ringrazio della sua cartolina. Alla Galleria Dada, lessi di lei due poesie pubblicate sulla Brigata che non vennero naturalmente capite: e poi alcuni pezzi del volume futurista, che suscitarono grande entusiasmo. Di Binazzi Ecce Homo, di Alvaro Cantata. Non avevo altro! Ma non dovete prendere la cosa troppo sul serio perché tra l'ottantina di persone presenti si e no mezza dozzina capiva l'italiano! Ora la galleria è chiusa sino all'autunno. Vi manderei volentieri qualcosa per la Brigata, ma non ho proprio niente. E poi il lavoro del Carlino mi porta via abbastanza tempo, ed infine sono straordinariamente pigro. Non so quanto tempo rimarrò qui. Per due (...) credo.

Salutatemi Binazzi ed Alvaro e credete nella mia affettuosa amicizia.

Spaini

² Fondazione Primo Conti di Fiesole, Centro di documentazione e ricerche sulle avanguardie storiche, Fondo Francesco Meriano.

4
 genti lissimo Meriano - La migrazio
 rivale per la costosa con cui mi
 ha messo in relazione con gli artisti
 della galleria Sta. che sono per fare piace
 volissime. In una serata ho letto
 anche cose sue, di Albano, Biondi,
 S. Francesco, ecc. - Era ancora come
 i tedeschi si divertivano, a non capire
 niente; però trovavo tutto interres
 sante, e specialmente le sue parole

FEJEM XIII c. 110/4
 LA PATRIA
 il Resto del Carlino (78) VERIFICA PER CENSURA
 GIORNALE DI BOLOGNA
 UFFICIO SVIZZERO DI CORRISPONDENZA
 di libertà hanno sollecito
 applausi lodevoli.
 Per rendere la Brigata
 la miglior cosa sarebbe
 spedire qualche numero
 alla G. Dada. mi saluti
 tanto Biondi e Albano,
 e mi creda suo A. Spani

Italia
 Signor
 Francesco Meriano
 Bologna
 Via Emilia 643

n. 5. Cartolina inviata da Alberto Spani a Francesco Meriano,
 (il timbro con la data è cancellato)

FEIFH XIII e. 140
Zurigo Bolley Str 50. - Gentilissimo Meriano,
la ringrazio della Sua cartolina. Alla Galleria
della Lesca di lei due poesie pubblicate nella
brigata che non vennero naturalmente capi-
te; e poi alcuni pezzi del volume futurista,
che suscitavano grande entusiasmo.
Di Braggi Ecce Homo; di Alvaro l'autore. Non
avere altro! Ma non deve prendere la
cosa troppo sul serio, perché fra l'ottimismo
di persona presenti sieno mezza dozzina
capiva l'italiano! Ora la Galleria è
chiusa fino all'autunno. Vi manderò
volentieri qualcosa per la brigata.

Adresse des Absenders. - Text.
Adresse de l'expéditeur. - Texte.
Indirizzo del mittente. - Testo.

ma non ho proprio
minuti. E poi il lavoro
del barbiere mi porta
via a bastanza tempo
ed infine sono stato
maravignamente pigro?
Non so quanto tempo
rimarrò qui. Pa e
secelui solo.
Saluti tutti Braggi
ed Alvaro, e credete
alla mia affettuosa
amicizia Spaini

Postkarte! Carte postale
PER CENS
Cartolina postale.

VENETIA
20 VI 17-6
HNOH

Signor Francesco Meriano
Via Emilia 643
Bologna
(Italia)

n. 6. Cartolina inviata da Alberto Spaini a Francesco Meriano,
Zurigo, 20-6-1917

JULIUS EVOLA - TRISTAN TZARA
(LETTERE EDITE)³

LETT. N. 7

Roma, 1 maggio 1921

Caro amico, la nostra esposizione Dada da Bragaglia si è chiusa ieri. Alla chiusura, un'altra manifestazione, della quale troverete allegato l'invito. Abbiamo avuto molto successo: un pubblico molto numeroso e molto distinto. Attualmente, si comincia finalmente a parlare un po' dappertutto del Dadaismo e di voi: i giornali fanno lo sciopero del silenzio per cercare di soffocare l'invasione Dada in Italia. I futuristi si sono molto infuriati: abbiamo avuto anche dei contraddittori molto divertenti. Come potete vedere dagli inviti, ho fatto conoscere molte cose vostre, e ho anche parlato di voi nella mia conferenza del vernissage. Sono stato molto contento di aver potuto fare questo per voi.

Penso di fare molte altre manifestazioni Dada, ora che il pubblico se n'è interessato. E' un peccato che io sia totalmente solo con il mio amico Vices-Vinci: Cantarelli, Fiozzi e Bacchi, sono sempre a Mantova, Serner e Schad sono a Napoli, Arp, non so più in quale città d'Italia: potremo fare cose estremamente interessanti quando saremo riuniti. Vi prego, mio caro amico, di farmi avere un esemplare della "II Aventure de Mr. Antypirine", in quanto desidererei farla declamare, così come ho fatto con la prima. Se ciò non è possibile, cercate per lo meno di farmene avere una copia manoscritta. Mi farete così un grandissimo favore.

Per piacere, non pensate più all'affare di Bragaglia: il quale, adesso me ne sono accorto bene, è uno sporco presuntuoso e un piccolo intrigante, e pensa di farci un favore ed una grazia tollerando che gli comperiamo una pagina (ed è lui che ce lo ha chiesto!): senza sapere che è esattamente il contrario, e che noi ce ne fregiamo bellamente di lui e della sua rivista.

In tal caso, penso che sia meglio aiutare "Bleu" per un grande numero unico franco-italiano che potremo riprendere utilmente nelle nostre manifestazioni.

I miei quadri dada sono liberi attualmente. Mi avete parlato di un'esposizione internazionale a Parigi. Che cosa ne è stato? Si potrebbe esporre al "Sans Pareil", così come ne abbiamo parlato a Roma?

Vi prego di inviarmi subito il vostro poema, in quanto penso che la prossima manifestazione avrà luogo tra pochi giorni. E vi prego di dimenticare per me, questa volta, l'abitudine che avete di lasciar passare un mese prima di rispondere.

Molto affettuosamente vostro

J. Evola

Inviatemi, se ne avete, della musica dadaista oppure molto moderna: mi occuperò di farla suonare e conoscere: poi potrò restituirvela.

³ ELISABETTA VALENTO (a cura di), *Lettere di Julius Evola a Tristan Tzara 1919-1923*, Fondazione Julius Evola, Roma, 1991.

Roma, 7 dicembre 20

Mio caro Tzara,
vi ringrazio della vostra ultima lettera e delle richieste. Ho ricevuto "391". È molto bello. Provate a scrivere a "L'Eco della Stampa" perché continui il suo servizio. Troverete allegati dei ritagli, uno dei quali fa parte della polemica che vi ho parlato. Ve ne invierò anche degli altri giornali.

Credo che Cantarelli sia morto: ci siamo scritti delle lettere, ed eravamo d'accordo che sarebbe venuto a Roma per parlare e prendere decisioni in comune sul movimento dada italiano: avevamo anche annunciato un "Bleu" 3 nel quale avrei dovuto avere un articolo e un cliché. Poi, non ho saputo più nulla: ho scritto, è passato circa un mese: nessuna risposta.

Poiché sapete bene quanto mi interessino i vostri scritti, vi prego, se ne disponete, di farmi avere un esemplare dei vostri libri che "391" annuncia: ve ne sarò veramente obbligato.

In Italia per il momento non esiste nessuno che possa, a propria cura e spese, occuparsi della traduzione dei vostri manifesti; può darsi che se in futuro il pubblico s'interesserà a Dada, come "attrazione" o moda, si potrà trovare qualcuno che, nel fare il proprio tornaconto, potrà comunque esserci utile.

Le "Cronache d'Attualità" di Bragaglia che usciranno di nuovo a fascicoli mensili, parleranno di Dada.

Scriverò, come mi avete detto, a Pansaers ed Ernst.

Ci vediamo spesso con Christian Schad. Vi saluta. Stiamo organizzando un Jazz-Band Dada bal nell'aristocrazia romana. Se avete qualche idea, mi farete un grande piacere nel comunicarmela.

Prampolini dice che siete entrato come socio collaboratore nella sua "Casa d'Arte". Voi, immagino, non ne sapete nulla.

Marinetti mi ha fatto l'altro giorno una scenata perché si è riusciti a convincerlo che faccio una campagna contro il futurismo a favore di Dada. Minaccia di non mantenere la promessa di pubblicarmi un volume.

Ho inviato i quadri all'esposizione internazionale di Ginevra.

Il 1° gennaio avrà luogo il vernissage della mia esposizione da Sturm: la maggior parte dei quadri sono dada.

Vi prego di pubblicare su "391": "Il signor barone Evola cerca una donna che lo intrattenga". Ditemi anche se si possono inviare mie cose per "391": sarei ben contento di pubblicare.

Vi ricordo il desiderio di avere la mia fotografia appena sarà utilizzata.

Tenetemi sempre al corrente di tutto.

Affettuosamente vostro J.Evola

Lettera non datata, ma sicuramente scritta nel marzo 1921

Caro amico, ho ricevuto la vostra - finalmente – e vi ringrazio. Mi fa piacere che abbiate trovato buono il mio articolo: vogliate sempre credere all'ammirazione ed alla grande simpatia intellettuale che ho per voi: come vi dicevo a Roma, non avevo mai trovato, in tutta la mia esperienza culturale, cose che sentissi come le vostre, e vi sarò sempre grato per il senso d'interiorità e d'astrazione che molte delle vostre poesie hanno alimentato in me. Parlando in un articolo, ho messo il vostro nome accanto a quello di Dante, Wagner e Huygens. Ne è nato uno scandalo.

A proposito di "Cronache d'Attualità" vi dico questo: non si tratta di fare pubblicità Dada: non ne avrei affatto la vena, ma di fare una sorta di piccola rivista Dada di due o tre pagine, completamente libere, nelle quali possiamo fare dunque tutto ciò che vogliamo: questa rivista Dada verrà inquadrata in quella di Bragaglia, e poiché questa ha una buona diffusione e ha interessato gente di tutti i tipi, l'affare potrebbe esserci utile. Per quanto poco possa valere la mia opinione, vi consiglio di comperare 2 o 3 pagine, ma solo per qualche volta: per esempio, nel mese prossimo in occasione delle manifestazioni dada di questo periodo che avranno luogo a Roma: pubblicarvi qualcosa di assolutamente urtante, da sconvolgere e disorientare tutti: contemporaneamente pubblicare una quantità di occasioni di scandalo, mettendo in ridicolo tendenze e personaggi illustri italiani e stranieri (ad esempio, a cominciare da Marinetti sino allo stesso Bragaglia). Credo che non sarebbe male, e voi, se volete potrete sistemare le cose ed il materiale con Picabia e con gli altri vostri amici. Il prezzo complessivo di ogni pagina è di 140 lire circa, vale a dire 70 franchi: il cambio vi offre un vantaggio considerevole. Vi prego di comunicarmi subito la vostra decisione, come anche, eventualmente, il materiale. Io lo curerò da vicino.

Come avete visto, mi sono unito al gruppo di Cantarelli. Penso che insieme ci metteremo d'accordo su parecchie cose. Il Jazz-band Dada ha avrà luogo alla fine della Quaresima. Il vernissage dell'esposizione Dada (io, Schad, Cantarelli, Fiozzi) è fissato per il 15 aprile; vi prego di inviare lavori vostri e dei vostri amici per un numero unico che uscirà in occasione di questa manifestazione. Vi ringrazio per l'invito ad esporre nella Galerie Montaigne, alla quale aderisco di buon grado.

Si può fare una specie di polemica teorica in Littérature sul Dadaismo? Per esempio, tra voi e me? Sarebbe una cosa di grande interesse; potrò comunicarvi i motivi sui quali si dovrebbe basare.

Marinetti ha fatto una conferenza sul "Tattilismo" a Roma. Ha divertito molto il pubblico, particolarmente le donne: ecco tutto: come di consueto.

Sono assai sfortunato: la mia esposizione a Berlino ha avuto molto successo: 12 giornali, tra i quali il "Berliner Taglebat", ne hanno parlato abbastanza bene. Non potete sapere come ciò mi renda triste nei riguardi della mia arte. Avete ricevuto il catalogo?

Vi prego di rubare un poco di tempo alle vostre occupazioni, e di scrivermi subito: particolarmente, perché se vi accordate con Bragaglia, bisogna dirglielo subito, per la coincidenza con le nostre manifestazioni.

Salutate tutti gli amici e le amiche; dite a Serner che ho consegnato a Schad la lettera che voleva.

Molto affettuosamente vostro

J. Evola

Ho ricevuto i manifesti, che mi saranno molto utili per la propaganda.

Lettera non datata, ma scritta nell'aprile - maggio 1923

Caro amico

siate così gentile da scusare il mio lungo silenzio.

Vi avevo inviato due ritagli di miei articoli su Dada. In aggiunta ve ne invio ora un terzo su "Cinema-calendrier de coeur abstrait" che ho ricevuto da Arp, che ho letto e che ho trovato meraviglioso e definitivo.

Questi tre articoli sono per me molto importanti, particolarmente quello che occupa due pagine d'una rivista, e ci terrei molto a che voi possiate leggerli, per dirmi se ciò che io penso su Dada è anche ciò che voi ne pensate. Ne abbiamo parlato con Arp, e ci siamo trovati più o meno d'accordo. Quindi scrivetemi, ve ne prego. Se i primi due ritagli non vi sono arrivati, ditemelo, e ve ne invierò delle altre copie.

Ditemi anche quello che fate ora. Ho ricevuto un numero de "Les familles libres" dove ho visto una vostra cosa che vorrei avere perché non l'ho trovata interamente comprensibile. Ditemi se c'è qualcosa di cambiato in voi. Sapete bene che tutto quello che vivete m'interessa enormemente.

Vi invio anche la musica di Ribemont-Dessaignes, poiché mi vergogno di rivolgermi a lui direttamente dopo un così lungo di ritardo. Vogliate scusarmi con lui. La colpa non è mia. Avevo dato il manoscritto ad un noto musicista per farlo eseguire: ora questi è partito per una tournée in America e non è ritornato che da qualche giorno.

Sta per uscire una nuova traduzione-interpretazione del Tao-teh-King di Lao Tze che ho fatto con l'aiuto di un cinese. In questo libro cerco di mostrare che la dottrina di Lao Tze può essere considerata come un presupposto trascendentale della posizione dadaista. Questo libro ha dei limiti, a causa della forma rigorosamente speculativa con la quale io sostengo, difendo e sviluppo la Weltanschauung dadaista. Se voi avete modo di poterlo leggere, potrei inviarvene un esemplare. L'altra volta dicevate che se potevate sareste venuto in Italia per l'estate: non se ne fa più nulla? Che cosa farete in questa stagione? Io conto di partire per le Alpi entro qualche giorno (*). Ditemi se voi andrete a trovare[...], perché è possibile che io venga a farvi visita.

Ve ne prego: scrivetemi. Anche per assicurarmi che abbiate ricevuto la musica di Ribemont-Dessaignes.

Molto cordialmente vostro

J. Evola

(*) Indirizzate sempre la corrispondenza a Roma.

Ho ricevuto un volume di C.Arnaud: penso di scriverne da qualche parte, e anche della [...]

**Lettera non datata,
ma sicuramente scritta pochi giorni prima del 16 maggio 1921**

Mio caro amico, vi ringrazio molto della vostra lettera e delle vostre belle parole.

Anche qui, a causa mia, si è in pieno Dada: unisco a questa lettera due inviti per altre due manifestazioni: l'ultima, lunedì prossimo, susciterà un grande scandalo perché si tratta di un discorso dada (leggerò anche il vostro Manifesto 1918) in piena Università. Per la notizia della quale mi avete parlato, vi ricordo le manifestazioni della Stagione Dada di Roma.

15 aprile: vernissage esposizione Evola, Fiozzi, Cantarelli da Bragaglia

15-30 aprile: " " " " "

30 aprile: chiusura dell'esposizione " "

3 maggio: scandalo provocato nella più aristocratica sala da ballo di Roma ("Giovannelli") per esecuzione di musica Dada (o trascritta Dada) di Auric, Strawinsky, Casella.

3 maggio: esposizione di miei quadri e manifesti presso il club artistico "Grotte dell'Augusteo".

9 maggio: manifestazione Dada nello stesso posto.

16 maggio : conferenza dada all'università

Per finire, sto organizzando ancora un'altra manifestazione nel più importante ed aristocratico club di Roma: questa manifestazione sarà migliore di tutte le altre. Per quanto sopra, vi prego di farmi avere il più presto possibile la musica, e il numero di "Littérature" nel quale si trova la prima parte di Antypirine.

A proposito di "Littérature", vi sarò molto grato se, per mezzo della vostra cortese intercessione, potrò ricevere questa rivista che mi interessa molto.

Per l'esposizione vi invierò un acquerello: avete altri acquerelli (anche in bianco e nero) che vi ho inviato l'anno scorso, che se volete potranno essere utilizzati. Il suo titolo è Quadro n. 83, anche quelli di Parigi si chiameranno "quadri" con il numero successivo (non ho oli dadaisti a disposizione: ne ho a Berlino, altri a Ginevra, altri in esposizione qui).

Non ho Arp: non so neanche dove sia.

Cosa macchina Marinetti da voi?

Vi scriverò ben presto una lunga lettera con molte cose divertenti. Nondimeno, vi comunico il mio suicidio che avrà luogo tra 2 o 3 mesi.

Sempre con la più grande simpatia, e con amicizia fraterna, vostro

J. Evola

LETT. N. 12

**Lettera non datata
ma scritta sicuramente dopo il 15 aprile e prima del 30 aprile 1921**

Caro amico,

ho ricevuto a suo tempo la vostra lettera: la faccenda della nostra esposizione mi ha impedito di rispondere prima. Il vernissage dell'esposizione di quadri miei, di Fiozzi e Cantarelli ha già avuto luogo: un pubblico abbastanza numeroso e molto chic, che è stato totalmente sconvolto, al punto di non essere capace, alla fine, né di fischiare né di applaudire. Trovate allegato un invito e la prima notizia che è comparsa sui giornali (Piccolo Giornale d'Italia). Vi comunicherò tutto quello che ci sarà di nuovo al riguardo. Alla chiusura dell'esposizione, vale a dire il 30 aprile, farò un'altra manifestazione con musica e poesie.

Poiché avete comperato una pagina di "Cronache d'Attualità", prego di inviarmi subito le cose che dovranno comporla: per i soldi, li invierete a Bragaglia appena vi avrò inviato la fattura relativa. Dico subito perché dal momento che abbiamo cominciato a far parlare di Dada con la nostra esposizione, la vostra pagina riuscirà molto più efficace.

Dadaglobe funziona, finalmente? Blaise Cendrars è a Roma e non ne sa niente. Vi prego comunque di farmi avere il materiale per questa pagina. Credete sempre alla mia ammirazione e alla più grande simpatia

J. Evola

LETT. N. 13

Roma, 29 dicembre 1920

Mio caro Tzara

eccovi "Le Cronache d'Attualità" di cui vi ho parlato: vi ho sottolineato i punti in cui si parla del dadaismo. Il sig. Bragaglia si interessa molto al vostro movimento; gli ho dato la traduzione del vostro Manifesto 1918 che pubblicherà su uno dei prossimi numeri. Bragaglia vi prega di dirvi se il movimento Dada parigino è interessato ad avere nella sua rivista, che sta per diventare la più importante delle riviste italiane moderne, qualche pagina dedicata esclusivamente a ciò che vorrete: così come il Sig. Marinetti ha fatto per il futurismo, come potete vedere. Le condizioni saranno quelle di pensare alle spese di tipografia e di carta regolarmente fatturato dall'azienda editoriale. Servirebbe benissimo alla diffusione e alla conoscenza del Dadaismo in Italia: vogliate vedere se per esempio Picabia può interessarsi alla cosa, e fare come ha fatto Marinetti. Bragaglia, da parte sua, sarò ben contento se farete propaganda, e si riserva di pubblicare oltre le pagine menzionate, altre cose dada per conto suo.

Siate così gentile di volermi rispondere qualcosa al riguardo al più presto. Vogliate vedere anche, se non vi disturba troppo, se Pawlowsky potesse essere

interessato a tenere in deposito qualche esemplare di lusso (numerati e colorati a mano) di questa rivista. In tal caso Bragaglia si metterà in contatto con Pawlowsky.

Vi scriverò le novità per quanto riguarda il Dada in Italia: tenetemi sempre al corrente del movimento parigino. E l'antologia della Sirène ?

Vi chiedo mille volte scusa per questo fastidio. E vi ringrazio anticipatamente da parte di Bragaglia.

Salutate gli amici dadaisti.

Molto affettuosamente vostro

J.Evola

LETT. N. 14

Roma, 2 luglio 1921

Vi prego, mio caro amico, di voler perdonare il mio silenzio: la colpa, vogliate crederlo, non dipende dalla mia volontà. Mi trovo in un tale stato di spossatezza interiore che il solo fatto di pensare e di prendere la penna richiede uno sforzo del quale spesso non sono io capace. Questo, da qualche settimana. Vivo in un'atonia, in uno stato di stupore immobile, nel quale si gela ogni attività e ogni volontà. E' terribilmente dada. Ogni azione mi disgusta: anche la sensazione la sopporto come una malattia, e non ho che il terrore di passare il tempo che ho davanti a me, e del quale non so che fare.

In tutto ho la percezione molto chiara della decomposizione delle cose che vanno a precipitarsi in un centro, per diventare vento e sabbia. Anche la memoria vacilla. Un tale stato d'animo, anche se con altra intensità, esisteva già in me: come *in spettacolo*: vale a dire, che c'era qualcuno al di fuori che guardava, e prendeva appunti sullo strano avvenimento: da cui la mia arte e la mia filosofia Dada. Attualmente, mi accorgo che non c'è più nessuno nel teatro, che tutto è inutile e ridicolo, che ogni espressione è una malattia: che niente vale ciò che esiste, al di fuori di una gravitazione verso l'oscurità che s'ingrandisce e della quale l'effetto pratico è esattamente la mia spossatezza. Vi prego mio caro amico, di non voler vedere del sentimento in tutto ciò: è ben altra cosa: e più seria, ahimé, in quanto non trovo più la vena di fare a meno di questa avventura, che è una conseguenza logica di tutto il processo vitale e intellettuale che ha avuto inizio con l'origine stessa della consapevolezza delle mie facoltà.

Ho pensato spesso a voi, in quanto mi avete detto che una volta siete arrivato ad uno stato simile: che da una parte, date le premesse, capisco molto bene: non solo: ma che devo accettare e rallegrarmene, secondo le idee di negazione che hanno costituito il centro dei miei pensieri da tanto tempo. In fin dei conti, penso di aver a che fare oggi con l'espressione completa e perentoria in quanto categoria vitale, di ciò che in precedenza viveva solamente come categoria intellettuale in un compromesso d'ordine estetico. Vi assicuro che non vedo la fine della faccenda. Così non lavoro più: per passare un po' del mio tempo, ho fatto un'altra manifestazione dada, che è riuscita molto bene. Spero che ne avrete ricevuto l'invito e dei ritagli di giornale che vi ho inviato.

Molte persone si interessano ormai a Dada, e se la stagione non fosse finita, saremo stati senza dubbio la moda della Roma intellettuale.

Mi dispiace perciò la mia indolenza e la mia stanchezza, che m'impediscono di fare tutta la propaganda che avrei la possibilità di sfruttare: ad esempio, visitare altre città, e dare degli articoli ai giornalisti che me ne chiedono per le corrispondenze in Italia e all'estero. Anche un numero unico che stava per uscire per le mie serate, è stato aggiornato. Di nuovo non ho più notizie del gruppo dada di Mantova. Cantarelli sembra passeggiare sulle rive del Garda. Ho ricevuto da J.R.Dessaignes "L'Empereur de Chine", è un libro molto interessante che farò apprezzare ai miei amici; spero che J.R.Dessaignes abbia ricevuto una lettera che gli ho mandato sul suo libro.

Ho anche ricevuto il catalogo del Salon Dada, e ve ne ringrazio infinitamente, così anche per la pubblicazione della mia poesia e per aver messo in risalto i miei quadri. Mi dispiace di non aver potuto inviare i miei oli, ben più importanti.

Marinetti non fa che dire scemenze sul conto di Picabia. Che cosa è successo al riguardo?

Non ho più saputo niente di Arp. E' ancora in Italia?

Parlate di partire presto per l'estero. Come sarei contento se potessi rivedervi! Pensate, ad esempio, a Capri, che è un delizioso centro cosmopolita ancora conveniente dal punto di vista pratico: potremo organizzarvi una stagione dada, come diverse persone mi hanno proposto: e, nel con-tempo, è anche una libertà nei confronti di noi stessi. Da lì, in seguito è possibile andare in Africa, America, Romania: dove volete. Pensateci. Vi ripeto, sarò oltremodo felice di poter trascorrere qualcuno di questi ultimi giorni della mia vita in vostra compagnia.

Vogliate salutare gli amici. Ancora una volta grazie della vostra lettera, della vostra simpatia e di tutto ciò che avete fatto per me. Con la più grande cordialità vostro

J. Evola

LETT. N. 15

Roma, 21 luglio 20

Caro signor Tzara è con immenso dispiacere che non mi è stato possibile venire al vostro incontro di Milano: ciò è dovuto al fatto che sono ancora ufficiale e l'Ufficio dello Stato Maggiore della Marina in cui mi trovo, a causa della situazione attuale, non mi ha dato il permesso. Non potete immaginare come mi dispiaccia, in quanto avrei avuto molto piacere di conoscervi e di parlarvi. Ma sarà per la prossima occasione, non è vero?

Ho inviato una poesia al signor Arp: in versione francese, in quanto non so se sarebbe potuta andare anche in italiano, oppure se serviva la traduzione in tedesco.

Invierò le foto dei quadri a Ribemont-Dessaignes. Attualmente posso disporre solo di qualche quadro, in quanto la maggior parte sono stati trattenuti dal signor Herwarth Walden (che è stato in questi giorni a Roma) per un'esposizione personale a Berlino da "Sturm" nel mese di gennaio; penso che i quadri dell'esposizione Dada non potranno essere a Berlino per quell'epoca.

Siate sempre così gentile da tenermi al corrente della novità dada.
Molto cordialmente

J. Evola

LETT. N. 16

Roma, 6 novembre 20

Mio caro Tzara

come dalla vostra lettera vi invio alcune mie cose; dovrete avere la cortesia di correggere le imperfezioni di costruzione e di ortografia che potrebbero esserci a causa della fretta e della mancanza di pratica della lingua francese. Vi raccomando per la pubblicazione "Notes de philosophie dada" e "Ü".

Farò seguire domani o dopodomani tre riproduzioni ed una mia fotografia.

Per i disegni potete disporre anche di quelli che vi ho già inviato. Se vi possono essere utili i 4 clichés di "Arte astratta", non avete che da dirmelo

Vi prego di ringraziare il D.Serner per [...]che mi ha interessato molto: e gli altri amici, Picabia, Ribemont-Dessaignes per i saluti che ricambio con la più grande cordialità.

Molto affettuosamente credetemi vostro

J. Evola

Se volete inviarmi novità dada le farò pubblicare. Se avete qualche minuto da perdere, per cortesia chiedete a "Sans Pareil" degli esemplari di "Arte astratta".

LETT. N. 17

**Lettera non datata,
ma scritta probabilmente in novembre 1921**

Caro Tzara,

ho appena ricevuto con grande piacere la vostra lettera. Vi invio con questa un esemplare di "La parole obscure du paysage intérieur": è una specie di documento di un episodio della mia vita: se vi è del romanticismo, la colpa non è mia: del resto oggi non sottoscriverei questo poema, anche se ci tengo un poco [...] lo stesso. Credo che ciò che volevo esprimere è – direi – il piano inferiore dada: dopo che "la porta si chiude dietro di noi", restano gli "elementari" della vita umana; contro l'elemento del sentimento /Lilan/ si oppone la volontà /Ngara/ (sapete che ruolo svolge in me la volontà), che determina il cammino verso l'astrazione, verso Dada. È là che l'individuo, se vuole ancora camminare, deve giungere. Tutto il poema è il preludio a Dada, perciò la sofferenza può ancora trovare posto vicino alla volontà, in quanto l'umanità non è ancora completamente assorbita dall'astrazione, e Lilian/il femminile che, solo, permette il dolore/ esiste ancora sino alla fine del poema. Alcuni fattori teorici alimentano lo slancio verso l'astrazione, accanto alla volontà: c'è il motivo del "cerchio" /"sangue in forma di cerchio, sangue in forma di Croce"/: vale a dire, dell'inutilità dell'attività, che vuole solamente sé, il suo proprio movimento che si richiude in se stesso /cerchio/, e i cui scopi non sono che pretesti per la "sete" di libertà dell'individuo. E questa attività determina ogni realtà umana, attraverso le diverse categorie; a causa di esse siamo come crocifissi /cfr. gli Orientali, Platone, Cristo, gli

Egiziani con il mito di Osiride, ecc./ sulla pianura/"una grande croce è innalzata sulla pianura: può darsi che non esista che questa grande ombra e dei cerchi"/. Questa conoscenza si ricollega al concetto del Serpente Ea /che figura tanto spesso nelle mie poesie/ simbolo della necessità sul piano anti-reale, ossia la sensazione di ciò che diverrà "cerchio", non appena che, uscitoprenderà forma. /analogia di Ea con le *Mutter* di Goethe, la *"Grande Curva"* di Ibsen il motivo di "Alberico" in Wagner ecc. / Il secondo elemento della conoscenza è quello dell' "Alpha", vale a dire, di una teoria della libertà, dell'inizio di una sorta di non agire di Lao-Tze/nella comprensione della quale la sfinge s'illuminerà e le cose si dilateranno con freschezza nel vostro cervello fino alla cattedrale siderale. Accanto alla conoscenza, causato dalla conoscenza stessa /la quale, dopo che la "porta si chiude dietro di noi" è al medesimo tempo azione/ c'è un cambiamento del paesaggio interiore descritto da Raaga: e Mr. Hhah, il quale credo è il fratello di Mr. Aa l'antifilosofo, raccoglie i frutti dei diversi avvenimenti, realizzando sempre di più la sua personalità astratta, ossia, la sua mancanza di personalità. Infine, vi spiegherò ciò che intendo per "iperbole". Supponete di avere dell'olio e dell'acqua nello stesso bicchiere: causa della diversa densità i due si disporranno in due strati: evidentemente, il piano di separazione sarà per l'acqua, che si trova sotto, quello supremo, mentre per l'olio, che è sopra, sarà il più basso. Così abbiamo una certa Weltanschauung, meravigliosamente esposta nel vostro "Manifesto 1918", che è essenzialmente negativa, e di cui i principi sono (oltre l'assenza di principi) il "tutto è uguale e tutto è senza uguale", il non agire, la "grande oscurità", il "leit-motif dell'inutilità" ecc., principi che si riassumono, dal punto di vista filosofico, nell'imperativo morale dell'indifferenza e della "virtualità immobile" (in Ribemont-Dessaignes la morte de "L'Empereur de Chine" è molto significativa). Ora, io penso che questa posizione, che avevo creduto definitiva, possa, al contrario, essere un punto di partenza: che può ben essere simboleggiata dal piano di separazione dell'olio con l'acqua di cui parlavamo sopra, per colui che è in basso, nella mischia, nell'umanità, è il supremo (e per una tale persona non può che essere il supremo), mentre per colui che è veramente distaccato dalla vita, dal "cerchio", questo piano può essere il punto di partenza per una nuova vita, e dunque, il suo punto più basso. Questa nuova vita, è il regno dell'iperbole, che, come la chiamavano i greci, è "Madre, sorella e figlia di se stessa": è l'attività disinteressata: ossia, la libertà. E così Ngara uccide alla fine, in una tirata romantica, anche la posizione negativa, *distrugge la distruzione*: la Lilan cessa di vivere. Hhah parla ancora.

Poi la volontà dà il tema: "sangue in forma di iperbole". L'astrazione ripete "iperbole, iperbole". Dopo, inizierà la vita ultima, il 2° piano Dada. Ma ciò non appartiene più all'espressione.

Come vedete, questo poema è per me molto significativo. E non potete immaginare come sono impaziente di conoscere il vostro giudizio sulla mia posizione, che ora suppongo vi è del tutto nota.

Non voglio aggiungere, continuando a parlare della mia malattia, considerazioni filosofiche: me ne vorrete, forse. Solo, mi sembra che l'indifferenza sia una posizione pessimista, in quanto nega la possibilità di creare, che contemporaneamente afferma contraddicendosi, nella possibilità stessa che essa ha di esistere come indifferenza. A Dada corrisponde un'attività come un'altra, è ben evidente altrimenti Dada non avrebbe nessuna realtà, essa ci conduce a questa verità: la libertà non esiste che nella virtualità immobile, nel lasciare che i delinquenti si dilaniano fra loro e distruggano il mondo abbandonato alle loro mani. Ma la virtualità è fuori del tempo, mentre l'uomo è nel tempo: e se l'uomo si lascia andare, non è perché esiste la virtualità nell'uomo, ma è ciò che la virtualità rispetta, vale a dire il

"cerchio", che continua ad esistere. L'unica soluzione, date le premesse, sarebbe il suicidio metafisico, ossia uccidersi non con un mezzo esteriore, ma con un atto di volontà /e sapete che ciò è possibile, che secondo le teorie di Lao-Tze e di Buddha esiste una scuola orientale, Mahayana le cui discipline rendono possibile questa specie di suicidio/. E ciò che penso di fare da qualche mese. Ma questa soluzione perfetta, in quanto scomparendo, ci fa affermare che esiste qualcosa, una necessità qualunque, della quale non possiamo fare a meno; e se è per la libertà che noi abbiamo cominciato, con questa soluzione diciamo, anche se vicini all'indifferenza, che una libertà non esiste, e che la nostra aspirazione non può soddisfarsi che negando se stessa attraverso la morte fisica: ma accanto alla libertà nella morte /anche "vivente" se volete/ resta la macchia oscura della realtà pratica che determinava la nostra umanità e sulla quale non abbiamo alcun potere. Per me, se si vuole ancora vivere, è questa realtà che bisogna risolvere, è questa macchia che dobbiamo cancellare, in quanto solamente *l'imperatore* ha il diritto di morire o di essere Dada. Perché fare ciò, a che scopo? voi mi domandate. Per niente – vi rispondo –per nessuno scopo: per lo meno, per niente che si ricollegli all'esterno: come l'attività, per provare una nostra antica *nobiltà*, ci ha condotto verso uno scopo in basso fino a Dada, così ci guiderà da Dada in alto senza uno scopo, seguendo il cammino dell'iperbole. La necessità disinteressata del seme che si sviluppa in pianta / dal cerchio a Dada/, è necessità stessa che trasformerà la pianta in fiore. Fare a meno delle cose che non sia hanno è facile; ma la luce è nel fare a meno delle cose che si hanno; e qui non si tratta solo del campo morale, ma anche del campo fisico: solo un mago può veramente morire. /me lo avete appena detto: vedete adesso quanto la *morte* mi sia cara, e non più la vita: lo credo bene/.

Esiste un mito che conoscete bene, suppongo, e la cui importanza sta nel ritrovarsi in tutte le religioni e le filosofie iniziatiche comuni: è che l'uomo è un Dio decaduto; che il compito dell'uomo è di redimersi dalla materia e dal desiderio, per riscattarsi riscattando il Dio malato che è in lui: "poiché crea le tenebre, conosce la Luce". Vi ho detto della forte impressione che la vostra cartolina dal Tirolo mi aveva causato: ecco cosa vuole significare: sulle costruzioni umane /come risultato della conoscenza/ una *croce*: ma sulla croce della sofferenza, risplende il fiore che avete tracciato: *dada* sorriso inerte; ma al fondo, sulle montagne, una mano indica in alto, il cielo: il sentiero dell'iperbole. Su di un cartoncino, avete indicato tutto ciò che di più elevato esiste nella saggezza del mondo: in questo piccolo cartoncino siete stato immenso come nessuno lo è mai stato: Buddha, Cristo, Platone, Rosencreutz, Kant, tutto è riassunto in quei due segni che la vostra mano ha tracciato su una banale cartolina.

E ora, per vostra fortuna, ho finito...

In Italia, niente: merda. C'è stata un'interpretazione in francese del mio poema in un club artistico (9). Fra qualche giorno farò una conferenza sulle idee che vi ho esposto e sul dadaismo al "Circolo Filosofico". In seguito, se ne avrò la voglia, organizzerò una stagione di manifestazioni dada. Attualmente ho diverse persone, abbastanza intelligenti, che si occupano delle mie idee. Vi terrò al corrente di tutto, così come spero vorrete fare con me per tutto quanto accade da voi. Ancora, vi sarò infinitamente obbligato se potrete farmi due favori: darmi gli indirizzi delle persone che ho indicato sul foglio apposito /potete scriverli accanto e inviarmi lo stesso foglio: aggiungete anche i nomi delle altre persone che possano veramente interessarsi al mio poema/: vedere da Pawlowsky o al Sans Pareil per il deposito di qualche esemplare

dello stesso. Potreste accontentarmi? Ho inviato a Cremieux e Gonzagne-Frick (10), "Arte astratta", come mi avete detto.

Scrivetemi, ve ne prego, al più presto: siete la sola persona al mondo che mi interessi, che io possa chiamare, nel senso più profondo della parola, mio amico...

Vostro

J. Evola

Vi invio due indirizzi di persone che si interessano a Dada:

Maria de Naglowska.

2 Piazza Campitelli Roma

N. Gregoretti

2 Via del Cugno Palermo

Dada-Globe ?

(Elenco delle persone di cui Evola aveva chiesto l'indirizzo a Tzara)

George Auric

Baargeld

Paul Citroen

Jean Cocteau

Crotti

Daimonides

Michel Duchamp

Max Ernst

Raoul Hausmann

Richard Huelsenbeck

Walter Mehring

Cl. Paensaers

B.Péret

M.Ray

Pierre Reverdy

J. Rigaud

CH.Schad

Kurt Schwitters

Dr. Serner

Varèse

LETT. N. 18

Roma, 24 ottobre 21

Caro amico vi scrivo per sapere se siete già rientrato a Parigi. Se sì, sarete molto gentile se me lo comunicherete affinché possa inviarvi un poema che ho pubblicato "La parole obscure du paysage intérieur", e chiedervi qualche informazione.

Niente di nuovo da me. Stiamo per aprire presto la stagione Dada a Roma.

Dunque, aspetto qualche vostra parola che m'informerà sulla vostra residenza.
Molto affettuosamente vostro

J. Evola

LETT. N. 19

**Lettera non datata,
ma presumibilmente dell'autunno 1921**

Caro Tzara,

sono stato per un po' a Capri. Al ritorno ho trovato con molto piacere la vostra cartolina.

Caro amico, non potrò mai esprimere la mia simpatia, sempre maggiore per voi, e fino a che punto sento la mia personalità vicino alla vostra. In tutto ciò che scrivete: nelle vostre lettere, ovunque in voi, mi riconosco perfettamente: il fiore e la mano che avete disegnato sulla cartolina hanno per me un grande significato interiore: simboleggiano la luce, la saggezza che ho potuto trarre dalle oscure filosofie e da tante esperienze dolorose.

Tutto è buono e chiaro, in noi e al di fuori di noi; tutto è malattia. La calma, la libertà, la purezza, al di sopra, gli uomini - bruti o posseduti - non le vedono. Sarebbe necessario l'incendio di essi stessi e delle loro città! Così, niente mi sa parlare, al di fuori di voi: al di sopra di tutto ciò che ho v[...], non trovo che voi per riflettermi, per respirare alfine. Vi comprendo infinitamente: tutto ciò che fate, mi sembra di essere stato io a farlo. Conoscendovi, ho ritrovato me stesso, in un'altra parte, ho scoperto me stesso, ho *anticipato* me stesso. Perciò niente poteva essere più utile della vostra ultima lettera: nella quale mi avete descritto ciò che sono oggi.

Tuttavia, anche se dal punto di vista sostanza c'è identità, c'è, dal punto di vista forma, una differenza essenziale tra noi due. Mentre in voi tutto è naturale, in me tutto è voluto; mentre Dada siete voi, è il vostro dato immediato, per me Dada è una nuova vita che ho costruito dopo aver distrutto, sempre con coscienza e volontà, un'altra vita, che aveva una direzione completamente sua. Ma, malgrado le due vie, diverse, quasi polari, ci troviamo in una stessa realtà vitale di stato di coscienza.

Malgrado ciò, a causa del mio metodo, è evidente che ho molte più montagne da attraversare (meglio da spianare), di voi, per arrivare alla pianura; e ancora, per rendere la conquista definitiva, verso altri e più interiori stati di coscienza. Da quanto, potete rendervi conto di quanto mi aiuta tutto ciò che fate e tutto ciò che scrivete.

Attualmente non so cosa farò: probabilmente resterò a Roma. Ho ricevuto a suo tempo, la musica di Ribemont-Dessaignes; è molto bella; anche l' "Empereur de Chine" è molto interessante; Ribemont-Dessaignes è uno dei dadaisti francesi che stimo maggiormente. Salutatemi tutti gli amici dadaisti che sono con voi, e che vorrei conoscere. Datemi notizie sul vostro soggiorno soprattutto, scrivetemi, ve ne prego, molto di voi, di ciò che vivete attualmente, non posso pensare che mi si possa fare

piacere maggiore che il ricevere presto una simile lettera da parte vostra. Scuserete il mio silenzio, totalmente involontario.

Affettuosamente vostro

J. Evola

Sto preparando una monografia su di voi per il "Monatschrift für der Essays di Vienna; anche un articolo sul "Tempo" di Roma.

Lavoro ad un'opera molto importante di filosofia e di metafisica, vi vedrete come e per quale [...] sono arrivato a formulare una quantità di tesi che voi avete formulato, e come si dà ad esse un valore di logica e di conoscenza vitale.

Si potrebbe avere l'ultimo "391"? e il "Calendrier"?

Spero di poter organizzare per l'inverno una grande stagione Dada.

LETT. N. 20

Roma, 19 maggio 1922

Mio caro amico,

sono ormai più di sei mesi che non ricevo vostre notizie. Cosa vi è accaduto?

Qualche tempo fa vi ho inviato una lettera, ma non ho ricevuto risposta. Mi dispiace molto, in quanto sapete bene quanto affetto ho per voi, e quanto interesse per tutto ciò che fate e che vivete. Vi avevo inviato un mio poema "La parole obscure du paysage intérieur e una lettera nella quale vi delineavo ciò che pensavo in quel momento della mia vita, e non vi nascondo che sarei stato estremamente contento se - come vi pregavo - mi aveste inviato qualche parola al riguardo: in quanto per me non ci siete che voi che potete veramente intendermi e giudicarmi, essendo la vostra esperienza interiore molto più vissuta, anche se le due si svolgono in una stessa direzione indipendentemente dalla differenza (eventuale) delle forze che rendono possibile la realizzazione. Al contrario, fino ad oggi non ho ricevuto niente. Ho pensato che non eravate più a Parigi: ma anche in questo caso non si spiega la mancanza assoluta di vostre notizie. Non resta che pensare che qualche cosa nella mia lettera o nel mio poema vi abbia urtato: ma non posso [...] convincermene, in quanto ho chiaramente la coscienza di essere sempre - potrei dire anche sempre di più - nei vostri confronti al di sopra di qualsiasi forma o cristallizzazione del mio pensiero e della mia individuazione in generale; per convincermene, è sufficiente che io rilegga uno dei vostri poemi o manifesti.

Spero dunque, amico mio, che se riceverete questa lettera, mi invierete una parola per farmi sapere che siete sempre vivo e che posso contare sempre su di voi come sull'unica persona che posso veramente definire mio amico.

Ho fatto 3 conferenze a Roma sul Dadaismo e sto preparando un'altra manifestazione nella quale spero di far suonare la musica (molto interessante) di Ribemont-Dessaignes. Non ho fatto granché a proposito di una manifestazione, in quanto lavoro molto ad un'opera filosofica molto complessa che deve rappresentare una specie di rendiconto verso me stesso, con riferimento alla vita interiore di questi ultimi tempi.

Caro Tzara, attendo dunque vostre notizie. Vogliate sempre considerarmi come il vostro migliore amico.

J. Evola

LETT. N. 21

Frammento di cartolina postale

[...] Vorrei avere qualche notizia del dadaismo [...] presso di voi. Ho pensato di scrivere l'inverno prossimo una storia critica del Dadaismo: vi chiederò a suo tempo qualche elemento. Scrivetemi: il mio indirizzo, fino al primo ottobre, è: J.Evola presso il Sindaco di Rocca di Mezzo (prov. Aquila). Salutatemi gli amici.

Statevi bene

J. Evola

LETT. N. 22

Roma, 7 ottobre 1919

Caro signore

ho avuto tempo fa il piacere di conoscerla tramite le riviste "Diana", "Pagine", "Cronache Letterarie". Attualmente, liberatomi dalla guerra, ho saputo della fondazione del movimento "dadaista", e da quanto mi dicono i miei amici, credo di averne senza neanche seguirlo, mutuato le idee e le basi teoriche nella mia raccolta di poesie "Raaga blanda mia cattiva sfera" e nei saggi di filosofia mistica "Il sole della notte" che uscirà l'inverno prossimo.

Per questo motivo desidererei molto conoscere le posizioni del movimento dadaista e ricevere le vostre ultime riviste.

Sto formando a Roma una Rivista d'Arte moderna (Govoni Mannelli Onofri D'Alba Folgore Casella Prampolini Tirwhytt Depero ecc.) Se sarà possibile entrare in contatto, come desidero, sarò ben contento di chiedervi di essere il primo collaboratore e di fare della rivista una fonte di propaganda dadaista in Italia.

Nell'attesa di una vostra lettera, con i miei migliori sentimenti

J. Evola

LETT. N. 23

Roma, 3 gennaio 1920

Caro signore, ho finalmente ricevuto i "Dada" e ve ne ringrazio.

Aderisco con entusiasmo al vostro movimento al quale, senza saperlo, mi ero avvicinato già da tempo in tutte le mie opere; e che dichiaro essere il più importante e

il più profondamente originale che sia comparso fino ad oggi nell'arte. E' appena uscito a Roma il 1° numero del nuovo "Noi": nel quale ho avuto il piacere di inserire la vostra poesia "Saltimbanques" che, insieme a "Réalités Cosmiques", ho ricevuto dal Sig. Prampolini. Vi prego di inviarmi altre cose inedite della vostra ultima maniera per gli altri numeri e di dirmi se posso tradurre il vostro "Manifesto Dada 918" e se volete che vi mandi delle poesie e dei miei disegni per le vostre riviste.

Distinti saluti. Credetemi vostro amico.

J. Evola

LETT. N. 24

**Lettera non datata
ma sicuramente dell'aprile 1920**

Caro Tzara,
ho ricevuto Dadaphone e vi ringrazio per la pubblicazione della mia poesia.
Qui in Italia hanno obbligato i quotidiani ad uscire su di un unico foglio, per questo bisogna attendere per la pubblicazione dei due articoli informativi su Dada che vi avevo annunciato, su "L'Azione" e il "Giornale d'Italia".

Non so se avete ricevuto la mia ultima lettera nella quale vi comunicavo il vostro abbonamento all' "Eco della Stampa" e vi pregavo di scrivere sull'invio di miei quadri ad olio per la esposizione Dada.

Ho indirizzato a voi due mie amiche molto intelligenti, la contessa De Hiler e la signora Bompiani che trascorreranno qualche settimana a Parigi: sono molto interessate e potrebbero anche essere utili al movimento.

Unisco a questa lettera una poesia in tedesco, e vi sarò molto grato se vorrete usarmi la cortesia di raccomandarla per la pubblicazione su *Die Schamade* di Colonia, vi invio anche un "legno" che potrete utilizzare per le vostre riviste di Parigi; e un articolo su di me che è uscito su un giornale futurista di Roma.

E' divertente come i miei amici tendono ad etichettarmi come futurista benché, attualmente, le mie espressioni e le mie teorie siano in effetti la negazione dei loro principi.

Sempre a vostra disposizione

J. Evola

LETT. N. 25

Roma, 11 agosto 1920

Ho deciso di far uscire alla fine del mese un mio libricino contenente saggi d'estetica, poesie e riproduzioni di quadri. I saggi d'estetica mostrano la necessità filosofia di Dada, come soluzione unica al problema della purezza e della libertà spirituale; vi si parla naturalmente dell'originalità e della modernità di ogni tendenza naturale. Le poesie sono sul genere di quella di Dadaphone; le illustrazioni, naturalmente astratte, sono sullo stile dei disegni che vi ho inviato a Parigi questa

primavera.

Ora, anche se non mi sarebbe troppo difficile trovare una casa editrice italiana, avrei molto piacere, per l'affinità di spirito che ho con il vostro movimento, di poter mettere sulla copertina del mio libro Edizioni di "Sans Pareil" oppure "Collection dada". La pubblicazione e la diffusione sarebbero naturalmente a mio carico: non si tratterebbe che di avere la vostra autorizzazione per mettere queste parole sulla copertina. Il titolo di questo libro è "Arte astratta". "Sans Pareil" avrebbe un certo numero di copie per la propaganda e la diffusione in Francia.

Vi prego di rispondere per espresso a questa richiesta, in quanto il libro sta per essere stampato: vogliate credere che si tratta di un libro effettivamente Dada, e che sarei molto contento di potermi mettere con le mie posizioni vicino al vostro movimento.

Credetemi, molto cordialmente

J. Evola

Ho inviato foto a Ribemont-Dessaignes, poesie ad Arp: nessuno dei due mi ha ancora risposto.

BINO SANMINIATELLI-ACHILLE PERILLI

(LETTERA INEDITA)⁴

LETT. N. 26

Vignamaggio, Greve in Chianti (Firenze)
18 agosto 1964

Gentile Signore,
ricevo oggi la sua cortese lettera del 13 corr. A proposito del movimento DADA.

Le posso dare qualche breve notizia. Nel 1917 (eravamo quasi ragazzi) Enrico Prampolini e io fondammo e dirigemmo una rivista di avanguardia intitolata NOI. Ne uscirono tre numeri, ma fece scalpore. Per il carattere internazionale della rivista, Marinetti (nazionalista, guerrafondaio, ecc) ci portò un po' di rancore, [...] dato il suo carattere mite e accomodante. Alla nostra rivista collaborarono con articoli e illustrazioni (li nomino alla rinfusa): Severini, Buzzi, Meriano, Picasso, Janco, Reverdy, Albert-Birot, Ferrazzi, Stravinsky, Moscardelli, Galante, Savinio, De Chirico, Blaise Cendrars, Archipenko, Arp, Storer, Carrà, Folgore e Tzara. La corrispondenza tra Prampolini e Tzara si fece sempre più fitta. Mentre Prampolini rimaneva a Roma, io fui invitato da Tzara a Zurigo dove passai qualche tempo nel 1917 collaborando al 2° numero di DADA che era stato fondato poco prima (al tempo del "Cabaret Voltaire").

La nostra rivista NOI, era in stretti rapporti, oltre che con DADA, con altre riviste europee di Avanguardia: Nord-Sud, diretta da Reverdy, SIC, diretta da P.

⁴ Archivio Achille Perilli, Orvieto

⁵ Non comprensibile

Albert-Birot, Color, Mercure de France, L'Art, Les Chants de l'Aube, La Veilleuse, Le Trait d'union, La Mêlée, L'instant, Revue Baltique, Les lettres parisiennes, Les trois roses ecc. Ci trovavamo a Zurigo al Café de l'Odeon (i cui fasti sono stati rievocati qualche anno fa in un film) e ricordo che al tavolo accanto a noi sedeva sempre Lenin con Zinoviev. Insieme a Tzara si occupava della rivista un altro romeno Marcel Janco, divenuto poi pittore, di cui vidi qualche lavoro a una Biennale di qualche anno fa, nel padiglione d'Israele. Nel 2° volume de "Gli Archivi del Futurismo" editi da De Luca, a cura di Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, v'è una corrispondenza di quel tempo tra Prampolini e me. La partecipazione italiana a DADA si deve alla nostra rivista, ai nostri contatti con Tzara e all'opera infaticabile di Prampolini che fece da trait-d'union tra NOI e le riviste d'avanguardia di quel periodo. Non posso dirle altro. Mi farà molto piacere di leggere il suo lavoro. Intanto mi [...] ⁶ in un cordiale saluto, suo

Bino Sanminiatielli

⁶ Non comprensibile

ARTICOLI

ARTICOLI

n. 1. ROBERTO CANTALUPO, “Dadà o la demenza precoce”, *I libri del giorno*, giugno 1920, pp. 304-305

n. 2. An., “Le Grotte dell’Augusteo. Un nuovo cenacolo intellettuale”, *La Tribuna*, 17 aprile 1921

n. 3. FRANCESCO MERIANO, “Dada”, *Il secolo XX*, 1 marzo 1921, p. 215-219

N. 1. DADÀ O LA DEMENZA PRECOCE

Quando un uomo come questo nostro povero e magnifico poeta Ungaretti – che se ne va solo e infreddolito per le spietate vie della città di Parigi, più felice e più ebbro di quel che non sappia, recitando a se medesimo i suoi versi tanto ignorati in Italia, con la bocca dolorosa e gli occhi piccoli che soffre da trenta anni nella ricerca orgogliosa di una sola, una sola verità che egli in fondo possiede dal giorno della sua nascita – quando un uomo come il nostro Giuseppe mi dice: - vaci – io ci vò.

Dopo, la libertà di dire al mio Ungaretti ch'egli è un dolce e forse grande poeta, ma che Tzara e Picabia, sono due loschi e giovani imbrogliatori, d'occhio levantino e d'ingegno capace di tutto, non me la faccio levare da nessuno. Solo mi dolgo, e non poco, ch'essi siano due cittadini romeni, figlioli cioè d'una razza d'antico sangue nostro, e di fresca cultura francese, e tenuti per ciò stesso a meglio rispettare se medesimi, i progenitori ed i maestri.

Entro nel vivo del brutto fatto. Finché il fenomeno fu futurista, riuscimmo – male a tenergli testa non senza misura, prendendo quel che aveva di buono e scartando quel che portava di grottesco, così che un Ubu Roi di Alfredo Jarry e un Roi Bombance di Marinetti ora restano con nostro compiacimento, a documentare il passaggio di quella scuola in Francia e in Italia, scuola che insomma era d'arte. Ma la crisi Dadaista fa nausea al primo colpo, e non c'è un solo francese che le voglia perdonare. Soccomberà come ogni pazzia criminale, come ogni avvelenamento artistico, pervertito e premeditato. Intanto è quello che è. Padrone dei circoli letterari, riempie la cronaca, occupa i teatri, interrompe gli spettacoli, apre diatribe politiche, scaglia i critici uno contro l'altro, e se a Dada taglieranno la bruttissima testa antifrancese, ciò avverrà sicuramente in una notte di apocalittica follia e tempesta di colori e di suoni, e i lampi daranno tinte al paesaggio, e i tuoni motivi e André Gide canterà il vituperio dell'estinto, ed una quantità di vecchi angeli del tempo letterario francese saliranno pesantemente al cielo, portando le classiche ali ben piegate sotto la palandrana verde. E tutto sembrerà più puro.

*

Spettatore come tanti altri, faccio la cronaca in buona fede.

Sala della rue de Cliché, famosa per le sue anzianità montmartroises, sala piena stipata più di stranieri in verità che di francesi, stranieri in abito nero, signore come ora dovrebbero dire, in seni, poiché null'altro è nella loro toilette, più appariscente.

Biglietti d'entrata molto cari, stupiderie elargite poi ad ottimo mercato durante lo spettacolo. In fondo una grande tristezza. L'invito a chiamato alla ufficiale manifestazione Dada i "bourgeois, béotiens, philistins" perché assistino perché assistino convenientemente alle cose scandalose di cui tutta Parigi intellettuale parla, di cui avremo stasera ampio saggio: ci daranno dunque "manifesti cannibali nell'oscurità, passo della cicoria arricciata, proclama all'olio... Dio come siamo fortunati. Più fortunati perché ci danno gratis un numero del loro giornale "le 391": il calibro deve evidentemente riferirsi alle imbecillità che stampa e alla sincerità che l'anima. Da non iniziati, leggiamo con spirito volenteroso, ed il Signore ci aiuterà: "L'art vaut plus cher que le saucisson, plus cher que les femmes, plus cher que tout. L'art est un produit pharmaceutique pour imbéciles. Le cubisme représente la disette des idées. Francis Picabia (uno degli arguti fondatori) ne sait rien rien rien. Dada ne sait rien rien rien. Il fait quelque chose pour que le publique dise : nous ne comprenons rien rien rien. Les

Dadaistes ne sont rien rien rien. Bien certainement ils n'arriveront a rien rien rien. A questo punto il programma si fa più chiaro e si capisce che merita schiaffi.

Sappiano gli artisti italiani e milanesi che vedo prendersi di grande malinconia quando girano talora con me per le sale del Louvre popolate di nostre creature, che il frontespizio di questo periodico dadaista reca una Monna Lisa di Leonardo divino, ma con i baffi: la seconda pagina una macchia nera che è la santa Vergine di Picabia, la terza dei versi come questi: Bismuth d'orgues l'horoscope des conquêtes s'est fixé a la robe d'une persone peu pas bronchit se parlait à elle-meme.

Pochi complimenti sparsi nei giornali dicono ancora la nota bestemmia dell'arte d'eccezione. Il pubblico unanime definisce: voyous. Mascalzoni. La serata è quella che è, e manco vale la pena di raccontare a lungo gli episodi.

Giovanissimi lestofanti dell'arte pazza si presentano nelle più disgustose produzioni. Urli disperati, suoni prettamente animaleschi, trombe di automobili, imitazioni di voci bestiali da cortile domestico, musica diabolica ad un pianoforte dadaista, giuochi di prestigio simbolici e misteriosi per provare che tutto è niente come è vero Iddio, "maneggiatori di idee" di sconfinata superbia e sfrontatezza, mistificatori che gridavano che l'arte non esiste, una rappresentazione drammatica sotto questo titolo: La prima avventura celeste di Monsieur Antypirine, nella quale il protagonista è una ruota di bicicletta, i personaggi sono chiusi in tanti sacchi, l'autore si presenta al proscenio con il proprio nome scritto su un cartello appeso al petto, come un "fate la carità al povero cieco"; parole abracadabra uscivano dai sacchi, e da fessura a fessura venivano non dubbie espressioni che a serata finita costituivano tutta una morfologia scatologica. Tutto ciò - lo gridavano ogni minuto - era simbolo, niente altro che simbolo. Il pubblico si rifiutò tuttavia di capire finché Tzara: "L'art n'existe pas. Vous êtes aussi bêtes que nous. Vous êtes tiut dignes d'être présidents Dada ».

Qui, tutti gli spettatori, abbruttiti ed eccitati, applaudirono forte, cominciando essi a capire il simbolo.

*

"Sentite voi - scrive il nostro ottimo amico Marcel Boulanger - che cosa nasconde questa stramberia, questa étrangeté? Vedrete chiaro contro che cosa è diretto questo delirio del tutto cosciente? Contro tutto ciò che ha da tempo stabilito l'impero intellettuale francese, e mantiene oggi ancora la nostra incontestata superiorità nel regno dello spirito, della chiarezza, delle idee della logica, della miseria e del gusto. Sotto queste maschere vaiolose di pazzi si nasconde l'indegna voluttà dell'anarchia. Come una volta a Pietroburgo. Come a Berlino, nei bassi fondi".

A Berlino: ecco il segreto. Dicono i francesi: Herr Dada.

Io non so se proprio sia il dilatato patriottismo gallico che vede la pugnalata velenosa del tedesco ovunque, o se veramente qui ci sia opera dissolvitrice voluta, contro il gusto e la letteratura francese, per la corruzione del pubblico dei teatri e delle conferenze. È difficile chiarire queste cose e sarebbe serio interrogare Picabia. Certo è che i più larghi sospetti, artistici, morali e sanitari?, a lasciar stare quelli politici, corrono e vengono con vivacità discussi.

L'origine "proche-orient" dei profeti del Dadaismo, bravi ragazzi romeni lievemente pazzoidi, spiega poco: levantinismo, giudaismo, orientalismo? Parole che in questo caso non vogliono dir nulla. Henri Albert invece, che da anni segue la vita delle lettere germaniche nel Mercure, crede d'aver messo le mani sulla fabbrica della frode. Sono i tedeschi i veri genitori del Dadaismo, che tra l'altro nacque male in un circolo abbastanza détraqué, che non voleva saperne né di trincea né di restrizioni, né di

sofferenze morali in tempo di guerra. Fu insomma inventato nel '917 da alcuni tedeschi rifugiati a Zurigo per sfuggire ad ogni disagio bellico, gente o ribelle o amorale che credette di poter fondare la scuola della salvezza dell'intelligenza ritornando alla balbuzie della primissima età. Da-da, come fanno i neonati, fu il loro simbolo: infantilismo e peggio.

Apollinaire che a nulla si spassava tanto quanto alla presa in giro e alla mistificazione li aveva introdotti in Francia ed aiutati, prima di morirsene crudelmente come fece. Il dadaismo entrò. Ora c'è e si sfoga. Sbuca fuori un po' da tutte le parti, invade le cose dei letterati per bene, balbutisce anche dove sono raccolte a parlare anche le persone grandi, tirasi dietro allegramente gente onesta e letterati del buon mondo degli editori e dei salotti, come Cendrars e Jean Cocteau, che diventano dadaisti pur restando scrittori "francesi". Inutile invocare i grandi esempi del naturalismo, che ebbe le sue aberrazioni, ma che diede opere forti; e del simbolismo, che fu talora smidollatamento ribelle; del futurismo stesso, che durante la lunga eruzione, lanciò dalla bocca del vulcano milanese qualche apprezzabilissimo e tuttora luminoso bolide. Qui niente.

Qui niente di puro e di onesto. Una sfilza di sfrenatezze inconcludenti, un fenomeno penosissimo di decadenza tragica e immensa. Ben altro s'aspettava questa Francia gloriosa di pensiero dalla sua guerra che non fu solo politica, ben altro che questi melensi? Continuatori funesti della britannica non sensical literature, molto peggiorata. Poiché uno dei capi del movimento, Huelsenbeck, tedesco, ha scritto che "le dadaïsme est le premier végissement au nouveau-né, da-da", e che perciò essi non sono più dei dilettanti, ma "des aèdes qui veulent tout recommencer" i più grossi critici di qui si sono rivolti ai clinici? e psichiatri che hanno risposto: regressione all'infanzia, demenza precoce, ma artificiale, segno primo di ogni isterismo e psiconevrosi. Dice la dottrina del Freud che "la maladie qui éclate à l'âge adulte ne serait qu'un moyen tardif de réaliser par l'imagination ces vieilles instances emprisonnées dans l'inconscient et demeurées insatisfaites. Les manifestations de la névrose ont parfois un caractère si nettement symbolique qu'elles permettent de déchiffrer avec sûreté les tendances vitales primitives du sujet. Questo è il simbolo vero del dadaismo. Spiegatelo bene in Italia, prima che Dada arrivi.

ROBERTO CANTALUPO, *I libri del giorno*, giugno 1920, pp. 304-305

N. 2 LE GROTTI DELL'AUGUSTEO. UN NUOVO CENACOLO INTELLETTUALE

La felicità questa volta bisogna raggiungerla nelle viscere della terra. Niente paura tuttavia: un comodo ingresso, una sala regale, interrotta da un ampio pianerottolo dove stanno per apparire degli affreschi meravigliosi e provvista di un correttissimo guardaroba vi conducono al cabaret. Il quale è il primo che si veda a Roma, ed è costituito da tre scale stravaganti. Qui le luci artificiali, i colori e le ombre si compongono saviamente in un'atmosfera discreta dove si attenua la violenza delle decorazioni. Le quali sono composte sopra uno stile futurista di diversi gradi e vanno dai fregi dadaisti del pittore Evola ai serpenti che mangiano le stelle di Ugo Giannattasio, dalle impressioni sintetiche di Ciacelli al barbagianni fondamentale che dovrà essere lo stemma del luogo e cui converrà si ispirino in qualche modo tutti i

socio e i frequentatori. Costoro, occorre subito dichiarare, sono quanto di meglio esista nel mondo intellettuale della nostra città e rappresentano tutte le scuole e tutte le arti a cominciare dalla musica (Casella, Barilli, Malipiero, Rosati, Zuccarini, etc.) e della letteratura (Alvaro, Cardarelli, Folgore, Raisco, Naldi, padre Vanni, etc.) fino alla pittura *et similia* (De Angelis, Fabiano, Spadini, Bragaglia, Noci, Majer, Simongelli, De Neri, etc.etc.). Essi bisbigliano, discutono, cantano, stanno allegri e mangiano delle pagnottelle poi ad un tratto dan di pigrilo alle signore e si mettono a ballare cosicché mentre vedete slacciarsi dolcemente il grande cappello di Lina Brizzi dalla profonda ombra e invitevole e tuttavia fastidioso per un sonaglio a base di grappoli penzolanti, non è improbabile che il pittore Fabiano dal canto suo s'abbandona ad una danza furibonda con la pittrice Deiva, sconvolgendo il color fosco della sua chioma borbonica e assai stilizzato tra gli occhietti fieri e i labruzzi protesi e bere affiatati tra loro....

Non bisogna credere tuttavia che sia questo soltanto lo scopo di un così interessante ed eccezionale cabaret. Il pittore Arturo Ciacelli che ne è il proprietario e che nei suoi lunghi soggiorni all'estero ha potuto conoscere tutto ciò che di meglio s'è potuto fare in un simile campo si propone di dare al luogo un carattere di convegno puramente intellettuale intorno a cui si possa iniziare un movimento di una certa serietà, in una delle sale dove è stato eretto [...] palcoscenico avverranno con [...] rappresentazioni e conferenze. Nei pochi giorni che sono trascorsi dall'inaugurazione già la pianista Manolita de Anduaga ha dato qualche concerto, le sorelle Braun hanno eseguito le loro danze ritmiche, Luciano Folgore e Celso Garotti hanno tenuto letture di versi e Lina Brizzi ha fatto sentire le sue canzoni vasco-andaluse. Oltre di che in queste Grotte che sono veramente inesauribile si possono ammirare delle ricche collezioni d'arte grafica conoscere di P. Legrant, Forain, Degas, Lautre etc... . Il progetto artistico che è vasto e pieno di nobili intenzioni viene svolto da un comitato permanente composto dal maestro Andolfi per la musica da Ugo Giannettasio per la pittura e da Luciano Folgore per la letteratura.

Questo comitato che funziona sotto la direzione del Ciacelli non segue nella sua opera alcuna linea assoluta se non quella della serietà, pur mantenendosi su un tono di giovanile audacia non escluderà alcun "passatismo" di marca buona.

Dopo di che non ci resta che andare alle Grotte meravigliose e vedere un po' quel che succede fra le luci strane e i colori paradossali e sotto la divinità del piccolo barbagianni dominatori.

FR. SC.

An., *La Tribuna*, Roma, 17 aprile 1921

N. 3. DADA

Voglio scrivere un articolo facile, chiaro e leggero: che non in stanchi la mente ne a me ne a chi lo leggerà.

E quale argomento migliore di Dada è del dadaismo? *Avoir son dada*, significa, in gergo parigino, avere un tick, un'idea fissa. La parola *dada*, da sola, non significa nulla, ed ha perciò il fascino esoterico delle parole straniere, che non si comprendono e

si gustano nel loro valore sillabico. Comincio anch'io ad approfondire, a *dadaizzare*, come si vede.

Durante la guerra, a Zurigo si incontrarono alcuni capiscarichi delle varie nazioni belligeranti e neutre, e lanciarono il verbo di una nuova estetica, basata sul sovvertimento totale della logica, ed ogni normalità. Marinetti, buon'anima, col suo futurismo era arrivato soltanto all'abolizione del metro, della grammatica e della sintassi; i dadaisti vollero andare più in là. Volgarizzare la teoria dadaistica? "E' una parola", come dicono a Napoli. Bisogna assuefare la mente alla contemplazione del Nulla; poi si vedranno a poco a poco brulicare le prime forze del Caos, e magari tutto si ordinerà tutto in un nuovo Cosmo obbedienti a leggi che non sono minimamente simili a quelle della nostra decrepita e tradizionale esperienza.

E' instaurata la dittatura della fantasia; le certezze si sommergono nel mare delle infinite possibilità; ogni parola acquista di improvviso, quattro, cinque, innumerevoli significati. Ecco perché il movimento è intitolata *Dada*: ecco perché non esiste al mondo, per un collaboratore e per un lettore di riviste, argomento più facile, chiaro e leggero dell'ultima aberrazione estetica che, ideata da un ebreo rumeno in svizzera, si è da qualche tempo trapiantata a Parigi, facendo proseliti anche tra i letterati bennati e benpensanti.

La Francia, che ha dato alla letteratura europea la grande scuola lirica simbolistica, è innegabilmente in un periodo di decadenza: radiosa ed inebriante decadenza. Era naturale che la *ville lumière* divenisse la Mosca dell'innocuo bolscevismo artistico. Parigi era già abituata alle scultopitture di Arcipenko, che hanno screditato gli occhi dei "filistei" nostrani la Biennale Veneziana, ai balletti russi, alle scenografie trascendentali, alle insalate musico-pittoriche, a tutte quelle risorse degli arrivisti e dei gabbamondo che hanno stupito recentemente gli italiani come ardimentose originalità. Dove si poteva giungere più in là? Siamo giusti. Il *dadaismo*, pur negando e rinnegando ogni presupposto ed ogni procedimento logico, non ha fatto che spingere alle estreme conseguenze la teoria simbolistica e la sua filiazione, il futurismo. Il simbolo è l'equivalente armonioso e perfetto di ogni cosa e di ogni parola; Wilde asseriva che "chi chiama zappa una zappa dovrebbe essere condannato a maneggiarla per tutta la vita". Dunque, analogie; ogni parola ha il suo equivalente. E' quindi una corsa verso il più lontano, il più assurdo.

Quando Marinetti paragonava un cagnolino ad una macchina Morse, credeva di obbedire alla sua concezione veristica dell'arte; e invece faceva dell'astrattissimo simbolismo. Una volta messi su questa strada, illusi che la poesia potesse essere soltanto accordi di parole, magia e taumaturgia, i *désabusés* di tutte le scuole e di tutte le ricette estetiche arrivarono a valorizzare secondo una logica superiore tutte le sciocchezze e le banalità. E sorse il *dadaismo*; che pur ieri, in questa affannosa crisi di coscienza che travaglia il mondo diceva la sua alta parola: "La più bella scoperta dell'uomo è il bicarbonato di sodio".

Un giorno gli eruditi accetteranno anche questa bizzarria, come hanno ingozzato il verso libero, le parole in libertà, il dinamismo plastico e d'altri rospi; e ne studieranno amorosamente le fonti. Può darsi che a qualcuno sovvenga di quel celebre sonetto del Burchiello; che comincia:

*Nominativi fritti e mappamondi,
E l'arca di Noè tra due colonne,
cantavan tutti: chirileisonne
per l'influenza de' taglier mal tondi.*

E che termina con questa coda:

*e vidi le lasagne,
andare a Prado, a vedere il Sudario,
e finirla così e ciascuna portava l'inventario.*

Io, che sono più lungimirante degli eruditi, non esito sin d'ora questa immagine delle lasagne semoventi che si recano a Prado a vedere il Sudario, perfettamente degna della metafisica elettrica dell'anno duemila. Anche il *dadaismo* è dunque alla fin fine prodotto nazionale; i sonetti alla *Burchia* sono vecchi di cinque secoli, opera di un barbiere toscano.

Ma il dadaismo non è soltanto un fenomeno letterario ma le sue manifestazioni sono svariatissime. La sua pittura può essere una macchia d'inchiostro, spiaccicata su un foglio, che abbia per titolo *La Santa Vergine* e porti per titolo Francis Picabia, che fu già un buon pittore cubista ed ha ora abbracciato entusiasticamente la recentissima follia; può essere una riproduzione qualunque della "Gioconda" leonardesca, deturpata con un paio di baffi irriverenti, che porti il titolo *Lhooq* e la firma di Marcel Duchamp. In tutto ciò c'è quell'umorismo inesperto e quell'amor del grottesco che insegna ai bambini a versare una gocciola d'inchiostro nella insenatura di un quaderno e poi a chiuderlo improvvisamente, per ammirare le bizzarre farfalline che sembrano restare impresse sulle due pagine ad angolo; ed a deformare l'effigie di Lucrezia o quella di Cesare sui libri di lettura con la aggiunta di un pipa, o come qui, d'un paio di baffi da corazziere. Non dico che la "Gioconda" non meriti questo ed altro, dopo le misteriose interpretazioni che si sono volute dare al suo ipotetico sorriso, ed almeno come contrappeso ad una infatuazione letteraria di pessima lega; ma per essere proclamato d'un tratto grande pittore certamente è un po' poco.

Tuttavia anche il dadaismo pittorico ha le sue buone scuse. Tutte le innovazioni apportate in questi ultimi tempi alla tecnica ed allo stile delle arti figurative muovevano da un disprezzo della realtà materiale, pari a quella che diede origine, in poesia, al simbolismo. Non esisteva definizione più spietata di una cattiva pittura che la parola "fotografia"; non si poteva lanciare più acerba accusa contro un ritratto che quella di essere somigliante. Bei tempi delle cartoline illustrate e delle figurine Liebig! Anche in pittura era una corsa all'assurdo. Gli artisti non rappresentavano più il soggetto com'era, ma come avrebbe voluto essere, se le così dette "linee di forza" avessero potuto scatenarsi nell'assoluto, o come appariva la sensibilità esasperata del pittore. Trams che si incastravano nelle case, guance spaccate dal riflesso di una lampada elettrica, ed una profusione di colori serpeggianti arbitrariamente. Si creava una matematica dell'irreale; i pittori giuravano sulla loro assoluta fedeltà alle sensazioni, mentre i "filistei" asserivano che per vedere il mondo a quel modo bisognasse ricevere almeno un sonoro pugno in un occhio. Il pittore russo Kandinsky, precursore dei dadaisti, dipingeva ad occhi chiusi, intingendo a caso il pennello nei vari barattoli di colore, guidato, diceva lui, dal proprio infallibile istinto musicale.

Contemporaneamente, alcuni di questi novatori di professione, per rifarsi una verginità (come Papini, dopo tanti amorazzi filosofici, torna al Vangelo) si riaccostarono ai *primitivi*; scoprirono (perché i novatori di professione, quando imparano una cosa, credono d'essere i primi a saperla e la insegnano a tutti), *scoprirono* Giotto, Paolo Uccello, e li imitarono nelle imperizie di tecnica; senza accorgersi che i primitivi erano tali per fatalità storica, come i romani erano antichi senza saperlo. Botticelli? Oh, il virtuoso, il profumiere! E tutte le ultime conquiste

della tecnica furono rigorosamente messe da parte. In tal modo fu riabilitata l'arte istintiva dei bambini, le loro pachidermiche locomotive, le loro navi inverosimili e le imitazioni dal *Corriere dei Piccoli* disegnate sui margini dei quaderni; e tutta l'arte anonima delle insegne sulle porte dei negozi nei villaggi e dei cartelloni da fiera.

Un passo più in là; e da questa concezione estetica sorse una nuova "letteratura" (per usare la parola di dispregio consueta ai pittori puri). Poiché la pittura rinnegava volontariamente il suo progresso espressivo, e tutte le conquiste della tecnica, come abilità di ordine inferiore e facilità di mestieranti, tutto diventava pittura. Un calamaio, una bottiglia, una candela; ecco un'insieme "metafisico". Ed ecco di nuovo la fantasia sbizzarrirsi nell'interpretazione di una realtà plastica niente affatto misteriosa. In sostanza, il pubblico ideale che questi pittori invocavano era un pubblico di selvaggi, il quale si trovasse di fronte all'opera d'arte come dinanzi ad una sigaretta o ad un *pot de chambre* chi non ne conosca l'uso e la funzione. Era questa la famosa "verginità" dei pittori e dei critici *puri*. Si suggestionavano a vicenda; certe volte era il critico a suggerire all'autore una nuova interpretazione del suo capolavoro. E l'artista, come mi è accaduto di udire, soggiungeva convinto: "Hai ragione: nel mio quadro c'è *anche questo*".

Che cosa restava da fare al dadaismo? Precisamente quello che ha fatto: incollare un biglietto di tram o un'azione bancaria su un foglio di carta, e scriverci sotto nome e cognome; oppure tracciare una linea a spirale, intersecata da una freccia, e intitolarla *La Divina Commedia*. Sono persuasi i "filistei" veneziani che Arcipenko il quale costruisce il ritratto di sua moglie come con vetro, latta e carta pesta, ha ancora molta da imparare?

Il dadaismo ha calcato anche le scene. In questo campo il futurismo aveva dato il teatro sintetico: drammi che duravano al massimo cinque minuti primi, dove il nucleo tragico era in qualche battuta umoristica, in qualche frase paradossale, o in qualche anacronismo che, a detta degli autori, condensava la passionalità della più lunga e noiosa azione scenica. Come risultato emotivo, il futurismo teatrale non giunse che a bombardamento delle scene degli attori, compiuto con il lancio di innocui proiettili; e alla consueta orchestra di fischi e di ululati. Il dadaismo ha galvanizzato gli spettatori con immediatezza e profondità di gran lunga superiori. Il pubblico era esasperato inferocito fino al paradosso. Il giornale scrisse "Se queste burle si ripeteranno, saranno troncate a revolverate". Perché in Francia i grandi quotidiani dedicano gli articoli di fondo al dadaismo, mentre cestinano o riassumono in brevi righe i resoconti parlamentari. E non si può dire che facciano male...

Volete avere un'idea del dramma dadaista? Si presenta nella scena uno di questi celebri poeti. (Tutti i dadaisti si sono immediatamente proclamati *celebri* e logicamente lo sono diventati). Questo poeta non recita dei versi, non tiene un conferenza; semplicemente alza una gamba e resta in quella scomoda positura per un buon quarto d'ora, silenzioso come una statua, finché l'indignazione del pubblico prorompe in un tale clamore di protesta e d'odio da convincerlo ad andarsene. Oppure: appaiono sulla scena cinque o sei celebri poeti (quanto alla celebrità, vedi sopra; Leopardi insegna che per farsi prendere in considerazione bisogna anzitutto convincere se stessi d'esserne degni); ognuno di questi attori improvvisati recita per conto suo un monologo insensato, e ne nasce una compenetrazione di voci, di parole, di idee, d'effetto veramente diabolico. Ciò rammenta lo stato d'animo di un manicomio (reparto *agitati*) o quel simpatico gioco di famiglia detto "ghetto degli Ebrei" che consiste nel farsi passare tra le mani, l'una dietro l'altra, un intero mazzo di carte, leggendo tutti contemporaneamente la propria carta con voce alquanto nasale.

Dopotutto, non nego che questo *pot-pourri* infernale sia più artistico dei soliti drammacci dell'amore, dell'adulterio e del divorzio. Certo si comprende perfettamente che la sensibilità francese, stordita dagli stravizi, dalla vorticosa caccia al "brivido nuovo", ed anche dall'esuberanza di talento artistico non potesse sognare e meritare altra novità che questo brusco e brutale imbarbarimento.

Del quale diamo finalmente un saggio:

*Il Signor Aa fa dei segni
stenografici al signor Tzara*

*martire in flagrante delitto signori deputati
la luce e il comfort si coltivano al nord a barba di neve
lo chèque di 8 ore e di buon umore
volete guadagnare l'angelo boxeur naviga nell'inchiostro
con dei guanti miosotide
i serpenti portano ora dei guanti
la passione giovanese in una Rolls Roys
gioca agli scacchi con un personale di prim'ordine.
Tristan Tzara*

E' indubitabile che da questa accozzaglia di parole, nasce, qua e là, qualche visione curiosa e magari attraente; ma l'arte non c'entra. L'autore dispone le parole stesse a casaccio, come gli nascono nel pensiero, dopo aver *fatto il vuoto* nel proprio cervello per liberarsi dall'associazione d'idee. E', insomma, il trionfo dell'ispirazione dell'istinto lirico.

Conseguenze? Addirittura Lapalissiane! Tutto diventa poesia: ogni parola messa davanti ad un'altra può suscitare una specie di reazione chimica dalla quale nasca l'imponderabile poetico. Inoltre: la persona dell'autore scompare, ed è inutile che queste composizioni siano firmate con nome e cognome. Ancora: tutto ciò che il poeta fa e dice acquista un suo valore *dadaistico* ed è quindi poesia. Cioè: ne poesia ne arte. Semplicemente: *dada*. E poiché tutti sono in grado di fare quello che fanno i *dadaisti*, ne deriva l'art. I dello Statuto Dada: Tout le monde est président de Dada.

Giacchè i *Dadas* sono celebri, facciamoli conoscere anche ai "filistei" italiani. Ecco l'ebreo rumeno Tristan Tzara, che dichiara: "Tutte le mie poesie sono poesie in forma di *errata*"; ecco il pittore Francis Picabia, che avverte: "Gli alberi in estate hanno le foglie per ripararsi dal sole"; ecco il dottor Serner che consiglia: "Dite sì; dite no; ed ora dite: perché no? Grazie. Sto meglio"; ecco Jean Cocteau che bisbiglia: "Io cerco un amico serio", ecco Paul Eluard, Paul Dermée, la signorina Céline Arnaud, Philippe Soupault, André Breton, Louis Aragon, Ribemont-Dessaignes, la signorina Margueritte Buffet; ecco il viennese Oppenheimer detto Arp, che è stato annunziato nella rivista del movimento, "391", con questa lusinghiera presentazione: "Ecco il celebre Arp, eccolo che arriva, ecco il celebre Arp, eccolo che arriva, arriva, arriva. Bravo! Bravo"; ecco i tedeschi Max Ernst, Huelsenbeck, Heartfield, Haussmann; ecco, tra gli italiani, Maria Cardini, o Maria d'Arezzo, una singolare scrittrice, assai colta in letteratura ellenica e simpatizzante di tutte le avanguardie; i già futuristi Cantarelli e Fiozzi, che dirigono a Mantova la rivista *Bleu*, organo *Dada* italiano; Nicola Moscardelli; redattore del *Tempo*; e persino l'autore di questo articolo chiaro, facile e divertente.

Una conclusione se è possibile farla a proposito di un movimento incoerente per principio. La Francia, abbiamo detto, è in un periodo di radiosa e morbosa decadenza; ed è tempo di finirla con le imitazioni esotiche le quali hanno oscurato ciò che vi era di più forte ed intimamente originale nel nostro spirito letterario, dai trovatori provenzali del duecento ai *cabarets* della *rive gauche* ma nella impareggiabile civiltà estetica della nazione sorella vi è più di una qualità che gioverebbe assimilare: per esempio quella libertà e spregiudicatezza di criteri che impedisce ai letterari di cristallizzarsi nelle *pose* e nei *clichés* di maniera. Bisogna sfatare la cosiddetta gravità della cultura e della letteratura: animare i cenacoli, le riviste e le accademie con questa versatilità e volubilità che è, forse una inconsapevole glorificazione della vita moderna.

FRANCESCO MERIANO, “Dada”, *Il secolo XX*, n. 3, 1 marzo 1921

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

FRANCESCO CANGIULLO, *Le serate futuriste. Romanzo storico vissuto*, Editrice Tirrena, Napoli 1930

WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966

MICHAEL KIRBY, *The Art of the Time. Essays on the Avant-Garde*, Dutton & Co, New York, 1969

GIULIO CARLO ARGAN, *L'Arte Moderna*, Sansoni, Firenze, 1970

MICHAEL KIRBY, *Futurist performance*, Dutton & Co., New York, 1971

DONALD E. GORDON, *Modern Art Exhibition 1900-1916*, Vol. I e II, Prestel Verlag, Munich, 1974

ROBERTO MAZZUCCO (a cura di), *L'avventura del cabaret*, Edizioni Lerici, Cosenza, 1976

GUIDO BALLO, *Origini dell'astrattismo, 1885-1919*, Electa, Milano, 1980

PAOLO BERTETTO (a cura di), *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, Marsilio Editori, Venezia, 1983

LEA VERGINE (a cura di), *Capri 1905-1940. Frammenti postumi*, Feltrinelli, Milano, 1983.

MARIO DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del novecento*, Feltrinelli Editore, Milano, 1986

MAURIZIO CALVESI, *Arte e alchimia*, Art e Dossier n. 4, Giunti, Firenze, 1986.

WASSILY KANDINSKY, FRANZ MARC, *Il Cavaliere Azzurro*, SE, Milano, 1988, (1^a edizione *Der Blaue Reiter*, Munich, 1912)

FRANCO CARLO RICCI, *Vittorio Rieti*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1987

CARLO BELLI, *Kn*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1988

WASSILY KANDINSKY, *Lo Spirituale nell'Arte*, SE, Milano, 1989 (1^a edizione *Über das Geistige in der Kunst*, Munich, 1912)

HENRI BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, SE, Milano, 1990 (1^a edizione *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Éditions Alcan, Paris, 1924)

- MARIO DE MICHELI, *Carte d'artisti. Le avanguardie: lettere, confessioni, interviste*, Mondadori, Milano, 1995
- CARLO LUDOVICO BRAGALIA, *Bragaglia racconta Bragaglia. Carosello di divagazioni, saggi e ricordi*, a cura di Elisabetta Traini, All'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, Milano, 1997
- AA.VV., *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle* (traduzione dal tedesco di Denis Trierweiler, Editions du regard, Paris, 1998
- BRUCE ALTSHULER, *The avant-garde in exhibition. New art in the 20th century*, University of California press, Berkeley, 1998
- LUIGI PRESTINENZA PUGLISI, *This is Tomorrow. Avanguardie e architettura contemporanea*, testo&image, Torino, 1999
- JOLANDA NIGRO COVRE, *Astrattismo. Temi e forme dell'astrazione nelle avanguardie europee*, Motta, Milano, 2002

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

SUL DADAISMO

- ROBERT MOTHERWELL, *The Dada painters and poets. An anthology*, Wittenborn, Schultz, New York, c1951
- WILLY VERKAUF (a cura di), *Dada. Monograph of a movement*, Arthur Niggli, Teufen, 1957
- MICHEL SANOUILLET, *Dada a Paris*, Éditions Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1965 (nuova edizione rivista e ampliata CNRS, Paris, 2005)
- MICHEL SANOUILLET, *Il movimento dada*, Fabbri Editori, Milano, 1967
- GIAN RENZO MORTEO, IPPOLITO SIMONIS (a cura di), *Teatro Dada*, Einaudi, Torino, 1969
- ARTURO SCHWARZ (a cura di), *Dada americano. Documenti e periodici*, ed. Mazzotta, Milano, 1970 (ristampa anastatica)
- ARTURO SCHWARZ (a cura di), *Dada francese. Documenti e periodici*, ed. Mazzotta, Milano, 1970 (ristampa anastatica)
- ARTURO SCHWARZ (a cura di), *Dada germanico. Documenti e periodici*, ed. Mazzotta, Milano, 1970 (ristampa anastatica)

ARTURO SCHWARZ (a cura di), *Dada svizzero. Documenti e periodici*, ed. Mazzotta, Milano, 1970 (ristampa anastatica)

HENRI BEHAR, *Il teatro dada e surrealista*, Einaudi, Torino, 1976

ARTURO SCHWARZ, *Almanacco Dada*, Feltrinelli, Milano, 1976

IDA RODRIGUEZ PRAMPOLINI, *Dadà Documentos*, Universidad Nacional Autonoma de México, Instituto de investigaciones esteticas, 1977

DE PAZ, *Dada, surrealismo e dintorni*, Clueb, Bologna, 1979

RICHARD SHEPPARD (a cura di), *New studies in Dada. Essays and documents*, Hutton Press, Driffield, 1981

LAURA AGA-ROSSI (a cura di), *Francis Picabia. Poesie dada*, introduzione di Gabriele-Aldo Bertozzi, Newton Compton, Roma, 1981

MARZIO MARZADURI (a cura di), *Dada Russo. L'avanguardia fuori dalla rivoluzione*, Il Cavaliere azzurro, Bologna, 1984

MEL GORDON, *Dada performance*, Paj Publications, New York, 1987

MAURIZIO CALVESI, *Duchamp*, Art e Dossier n. 78, Giunti, Firenze, 1993

ANNABELLE HENKIN MELZER, *Dada and surrealist performance*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1994

HENRI BÉHAR (a cura di), *Tristan Tzara. Dada est tatou, tout est dada*, Flammarion, Paris, 1999

ROSELEE GOLDBERG, *Performance: from futurism to the present*, Thames & Hudson, London, 2001

MARC DACHY (a cura di), *Archives Dada. Chronique*, Hazan, Vanves, 2005

RUDOLF KUENZLI, *Dada*, Phaidon, New York, 2006

VALERIO MAGRELLI, *Profilo del Dada*, Laterza, Roma-Bari, 2006

TRISTAN TZARA, *Scoperta delle arti cosiddette primitive*, Abscondita, Milano, 2007

SU EVOLA E IL DADAISMO IN ITALIA

MARIA DRUDI GAMBILLO E TERESA FIORI (a cura di), *Archivi del futurismo*, vol. I, De Luca editore, Roma, 1958

MARIA DRUDI GAMBILLO e CLAUDIO BRUNI (a cura di), *Dopo Boccioni. Dipinti e documenti futuristi dal 1915 al 1919*, Edizioni mediterranee; Studio d'arte contemporanea La medusa, Roma, 1961

MARIA DRUDI GAMBILLO E TERESA FIORI (a cura di), *Archivi del futurismo*, vol. II, De Luca editore, Roma, 1962

GUIDO BALLO, *La linea dell'arte italiana. Dal simbolismo alle opere moltiplicate*, Edizioni mediterranee, Roma, 1964

JOSÈ PIERRE, *Il futurismo e il dadaismo*, Il Saggiatore, Milano, 1968

JULIUS EVOLA, *Raâga Blanda. Composizioni 1916-1922*, Vanni Scheiwiller, Milano, 1969

ARTURO SCHWARZ (a cura di), *Dada italiano. Documenti e periodici*, ed. Mazzotta, Milano, 1970 (ristampa anastatica)

PAOLO FOSSATI, *La pittura a programma. De Chirico metafisico*, Marsilio Editori, Venezia-Padova, 1973

GIANFRANCO DE TURRIS (a cura di), *Testimonianze su Evola*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1973 (2. ed. riv. e ampliata Mediterranee, Roma, 1985)

GIANFRANCO DE TURRIS (a cura di), *Omaggio a Julius Evola per il suo 75° compleanno*, G. Volpe, Roma, 1973

BERNARDINA SANI (a cura di), *Noi*, SPES, Firenze 1974, (ristampa anastatica)

GLAUCO VIAZZI e VANNI SCHEIWILLER (a cura di), *Poeti futuristi, dadaisti e modernisti in Italia*, All'Insegna del pesce d'oro, Milano, 1974

BONA DE PISIS E SANDRO ZANOTTO (a cura di), *Filippo De Pisis, Futurismo dadaismo metafisica, e due carteggi con Tristan Tzara e Primo Conti*, Scheiwiller, Milano, 1981

GIOVANNI LISTA, *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L'age d'homme, 1983

GINO TELLINI (a cura di), *La Brigata*, Edizioni La Civiltà delle Scritture dell'Università di Parma, 1983 (ristampa anastatica)

NICOLA D'ANTUONO (a cura di), *La Diana*, Avagliano Editore, Cava dei Tirreni 1990, (ristampa anastatica)

ELISABETTA VALENTO (a cura di), *Lettere di Julius Evola a Tristan Tzara 1919-1923*, Fondazione Julius Evola, Roma, 1991

Futurismo e avanguardie. Documenti conservati dalla Fondazione Primo Conti di Fiesole, inventario a cura di P. Bagnoli, M.R. Gerini e G. Manghetti, Giunta Regionale Toscana, Editrice Bibliografica, Milano, 1992

ROSELLA SILIGATO (a cura di), *Prampolini. Carteggio 1916-1956*, Edizioni Carte segrete, 1992

MARIO VERDONE, FRANCESCA PAGNOTTA, MARINA BIDEI, *La Casa d'arte Bragaglia 1918-30*, Bulzoni, Roma, 1992

ELISABETTA VALENTO (a cura di), *Julius Evola. Scritti sull'arte d'avanguardia (1917-1931)*, Fondazione Julius Evola, Roma, 1994

ELISABETTA VALENTO, *Homo faber. Julius Evola fra arte e alchimia*, Fondazione Julius Evola, Roma, 1994

PABLO ECHAURREN, *Evola in Dada*, Settimo Sigillo, Roma, 1994

PABLO ECHAURREN, *Dada con le zecche*, Corraini, Mantova, 1997

ANGELA M. POLITI (a cura di), *Catalogo della corrispondenza del fondo Giuseppe Raimondi in Giuseppe Raimondi, carte, libri, dialoghi intellettuali*, Patron, Bologna, 1998

GIANFRANCO DE TURRIS (a cura di), *Studi Evoliani*, Fondazione Julius Evola, 1998, Europa libreria, Roma, 1999

GIANFRANCO DE TURRIS (a cura di), *Studi Evoliani*, Fondazione Julius Evola, 1999, Europa libreria, Roma, 2001

PATRIZIA MANIA (a cura di), *Primo Conti-Giuseppe Raimondi. Carteggio 1918-1980*, Edizioni di storia e letteratura, Roma; Fondazione Primo Conti, Fiesole, 2001

GIOVANNI LISTA, *Dada libertin & libertaire*, Éditions l'Insolite, 2005

FERNANDO MARAMAI, *Ruggero Vasari. Una vocazione futurista nell'Europa delle Avanguardie Storiche*, Betti Editrice, Siena, 2005

CATALOGHI

ALFRED BARR (a cura di), *Fantastic art, dada, surrealism*, Museum of Modern Art, New York, dicembre 1936-gennaio 1937

KARL HEINZ KERING, EWALD RATHKE (a cura di), *Dada. Dokumente einer Bewegung*, a cura di Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 5 settembre-19 ottobre 1958; Stedelijk Museum, Amsterdam, 23 dicembre 1958-2 febbraio 1959

Janco, intr. di Michel Seuphor, Gall. Schwarz, Milano, 21 ottobre-10 novembre 1961

ENRICO CRISPOLTI (a cura di), *Giulio Evola. Retrospectiva di dipinti dal 1918 al 1921*, Gall. La Medusa, Roma, 1963

ARTURO SCHWARZ (a cura di), *Cinquant'anni a dada. Dada in Italia 1916-1966*, Civico Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, 24 giugno-30 settembre 1966

BERNARD DORIVAL, MICHEL HOOG (a cura di), *Dada. Ausstellung zum 50 jährigen Jubiläum/Dada. Exposition commémorative du Cinquantenaire*, Kunsthhaus, Zurich, 8 ottobre-17 novembre 1966; Musée National d'art moderne, Paris, 30 novembre 1966-30 gennaio 1967

CARLO LUDOVICO RAGGHIANTI (a cura di), *Arte moderna in Italia 1915-1935*, Palazzo Strozzi, Firenze, 26 febbraio-28 maggio 1967

WILLIAM RUBIN (a cura di), *Dada, Surrealism, and their Heritage*, Museum of Modern Art, New York, 27 marzo-9 giugno 1968; Los Angeles County Museum of Art, 16 luglio-8 settembre 1968; Art Institute, Chicago, 19 ottobre-8 dicembre 1968

Schad, intr. di Arturo Schwarz, Gall. Schwarz, Milano, 3-28 febbraio 1970

Giuseppe Raimondi fra poeti e pittori. Mostra di carteggi, Bologna, Museo civico 28 maggio-30 giugno 1977

MAURIZIO FAGIOLO, DANIELA FONTI, PIA VIVARELLI, *Alberto Savinio*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 18 maggio-18 luglio 1978, De Luca, Roma, c1978

The twenties in Berlin: Johannes Baader, Gorge Grosz, Raoul Hausmann, Hannah Hoch, Annely Juda Fine Art, London, 8 novembre 1978 - 27 gennaio 1979

ENRICO CRISPOLTI (a cura di), *Ricostruzione futurista dell'universo*, Mole Antonelliana, Torino, 1980

ANDREI NAKOV (a cura di), *Dada constructivism. The Janus face of the Twenties*, Annely Juda Fine Art, London, 26 settembre-15 dicembre 1984

Collection of Dada art. The property of a swiss private collector, formerly the collection of Arturo Schwarz, catalogo Sotheby's della vendita all'asta Large Galleries, London, 4 dicembre 1985

MARCO SERONE (a cura di), *Dada prima, Dada, Dada dopo, arte e società*, Regione Piemonte, Assessorato alla Cultura, Torino, 1986

ENRICO CRISPOLTI (a cura di), *Casa Balla e il futurismo a Roma*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1989

RAIMUND MEYER (a cura di), *Dada Global*, Kunsthhaus, Zurich, 12 Agosto - 6 Novembre 1994

GIOVANNI LISTA (a cura di), *Dada, l'arte della negazione*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 20 aprile-20 giugno 1994

GIORGIO CORTENOVA (a cura di), *Dadaismo, dadaismi. Da Duchamp a Warhol*, Palazzo Forti, Verona, 18 luglio-9 novembre 1997

Julius Evola e l'arte delle avanguardie tra Futurismo, Dada e Alchimia, Palazzo Bagatti-Valsecchi, Milano, 15 ottobre-29 novembre 1998

Le carte di Alberto Savinio. Mostra documentaria del fondo Savinio, Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti, Gabinetto scientifico letterario G. P. Vieusseux, Firenze, 11 novembre-11 dicembre 1999

STEFANO CECCHETTO E ELENA CÁRDENAS MALAGO (a cura di), *Dada a Zurigo. Cabaret Voltaire 1916-1920*, Spazio culturale svizzero, Venezia, 12 aprile-22 giugno 2003

LAURENT LE BON (a cura di), *Dada*, Centre Pompidou, Paris, 5 ottobre 2005-9 gennaio 2006

Archives d'artistes, XIXe - XXe siècles, Institut national d'histoire de l'art, Paris, 5 gennaio - 23 marzo 2006

LEAH DICKERMAN (a cura di), *Dada*, National Gallery of Art, Washington, 19 febbraio-14 maggio 2006

OPERE DADA

RICHARD HUELSENBECK, *Phantastische Gebete, poésie avec sept gravures sur bois de Hans Arp*, Zürich, Collection dada, 1916

RICHARD HUELSENBECK, *Schalaben Schalobai Schalamezomai, poésie avec quatre dessins de Arp*, Heuberger, Zürich, Collection dada, 1916

TRISTAN TZARA, *La première aventure céleste de Mr. Antipyrine, avec des bois gravés et coloriés par Marcel Janco*, Heuberger, Zürich, Collection dada, 1916

FRANCIS PICABIA, *Poemes et dessins de la fille nee sans mere, 18 dessins, 51 poemes*, Lausanne, Imprimeries reunies, 1918 (*Poesie e disegni della figlia nata senza madre*, tr. it. di Diana Grange Fiori, Torino, Einaudi, 1990)

FRANCIS PICABIA, *L'athlète des pompes funèbres. Poème en cinq chants*, 1918

TRISTAN TZARA, *Vingt-cinq poèmes. Dix gravures sur bois par H. Arp*, Collection dada, Zurich, stampa 1918

FRANCIS PICABIA, *Pensées sans langage. Poème précédé d'une préface par Udnie*, 3. ed. E. Figuière, Paris, 1919

FRANCIS PICABIA, *Poésie ron-ron* [S. l. : s. n.], 1919

KURT SCHWITTERS, *Anna Blume. Dichtungen*, P. Steegemann, Hannover, 1919

RICHARD HUELSENBECK(a cura di), *Dada Almanach*, E. Reiss, Berlin, 1920

JULIUS EVOLA, *Arte astratta*, Collection Dada, Roma, 1920, (ristampa anastatica Fondazione Julius Evola, Roma, 1992)

GEORGE GROSZ, *Gott mit uns. Politische Mappe. Neun Lithographien*, Malik, Berlin, 1920

FRANCIS PICABIA, *Unique eunuque, avec un portrait de l'auteur par lui-même et une préface par Tristan Tzara*, Au sans pareil, Paris [1920].

FRANCIS PICABIA, *Jésus-Christ rastaquouère, dessins par Ribemont-Dessaigues*, Paris [s. n., 1920?]

KURT SCHWITTERS, *Die Kathedrale*, P. Steegemann, Hannover, stampa 1920

TRISTAN TZARA, *Cinéma, calendrier du coeur abstrait, maisons, bois par Arp*, Au sans pareil, Paris, stampa 1920

TRISTAN TZARA, *La deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, Éditions des Réverbères, Paris stampa 1920

JULIUS EVOLA, *La parole obscure du paysage interieur*, Collection Dada, Roma, 1921 (ristampa Fondazione Julius Evola, Roma, 1992)

GEORGE GROSZ, *Ecce homo*, Der Malik, Berlin, 1923

KURT SCHWITTERS e KÄTE STEINITZ, *Die Märchen vom Paradies*, Apossverlag, Hannover, 1924

TRISTAN TZARA, *Sept manifestes Dada et Lampisteries*, Éditions du Diorama, Jean Budry etc., Paris [juill.1924] (*Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, a cura di Sandro Volta, Einaudi, Torino, 1964)

TRISTAN TZARA, *Mouchoir de nuages, tragédie en 15 actes , ornée d'eaux-fortes par Juan Gris*, Éditions de la Galerie Simon, Paris, stampa 1925

AUTOBIOGRAFIE E BIOGRAFIE DEL DADAISMO

RIBEMONT-DESSAIGNES, *Storia del dadaismo*, Longanesi, Milano, 1946
 (“Histoire de Dada”, *Nouvelle Revue française*, nn. 214 et 215, 1 juin et 1 juill. 1931)

GEORGE GROSZ, *Un piccolo si e un grande no*, Longanesi, Milano, 1948 (I. ed., *A Little Yes and a Big No. The autobiography of George Grosz*, The Dial Press, New York, 1946)

RAOUL HAUSMANN , *Courrier Dada*, Editions Le Terrain Vague, Paris, 1958

JULIUS EVOLA, *Il cammino del cinabro*, Vanni Scheiwiller, Milano, 1963

MATTHEW JOSEPHSON, *Storia di un'avanguardia*, Il Saggiatore, Milano, 1965

HANS RICHTER, *Dada. Arte e antiarte*, Mazzotta editore, Milano, 1966 (I. ed., *Dada, Kunst und Antikusnt*, Verlag DuMont-Schauberg, Koln, 1965)

GEORGES HUGNET, *L'avventura Dada*, introduzione di Tristan Tzara, Mondadori, Milano, 1972 (I. ed., *L'Aventure Dada*, Galerie de l'Institut, Paris, 1957)

RICHARD HUELSENBECK, *En avant Dada. Storia del dadaismo*, tr. it. di A. Chersi, Nautilus, Torino, 1989 (I ed. *En avant Dada. Eine Geschichte des Dadaismus*, P. Steegemann, Hanovre/Vienne/Leipzig/Zurich, 1920)

ANDRÉ PARINAUD (a cura di), *André Breton, Entretiens (Storia del surrealismo, 1919-1945)*, tr. it. di Livio Maitan e Tristan Sauvage (Arturo Schwarz), Erre emme, Roma, 1991

RICHARD HUELSENBECK, *Memoirs of a dada drummer*, University of California Press, Berkeley, 1991 (I. ed. New York, The Viking Press, 1974)

FRIEDRICH GLAUSER, *Dada, Ascona ed altri ricordi*, Sellerio editore, Palermo, 1991

THÉO VAN DOESBURG, *Qu'est-ce que Dada?*, L'Échoppe, Paris, 1992

HUGO BALL, *Flight out of time*, University of California Press, 1995 (I. ed., *Die Flucht aus der Zeit*, Bernhard Echte, Munich, J. Kösel et F. Pustet, 1931)

MAN RAY, *Autoritratto*, Milano, SE, 1998 (I ed. *Self Portrait*, Little, Brown and Company, Boston, 1963)

FRANCIS NAUMANN, *Marcel Janco se souvient de Dada*, L'Échoppe, Paris, 2005

BIBLIOGRAFIA DEI PERIODICI

SUL DADAISMO

MARIO SCAPARRO, "Futurismo e dadaismo", *Roma futurista*, anno III, n. 35, 24 agosto 1919

VICE, "Dadaismo", *La Tribuna*, 4 giugno 1919

ALBERTO SAVINIO, "Dadaismo", *Il Popolo d'Italia*, , 28 luglio 1919

"Manifesto degli Artisti Radicali", *Cronache di attualità*, anno II, n. 18, 30 ottobre 1919

R.B., "Francia. Notizie ultramontane", *La Ronda*, maggio 1920, pp. 377-384

An., "Al Salon degli Umoristi", *Il Corriere della Sera*, 11 maggio 1920

ROBERTO CANTALUPO, "Dadà o la demenza precoce", *I libri del giorno*, a.III, n.6, giugno 1920, pp. 304-305

U., "Le Ultime di Dada", *Il Tempo*, 4 giugno 1920

An., "Che cos'è il dadaismo", *Minerva*, 16 giugno 1920

FRANCESCO FLORA, "Il Movimento Dada", *L'Azione*, 16 giugno 1920

A.M., "Dada", *Il Corriere della Sera*, , 6 agosto 1920

An., "Elementi decorativi", *La Voce di Mantova*, 11 agosto 1920

An., "Dadaismo", *Mondo*, Milano, 15 agosto 1920

CANTACHIARO, "Dada", *L'Epoca*, 31 agosto 1920

INTERLANDI, "Dadà", *Noi e il mondo*, , anno X, n. 10, 1 ottobre 1920

ANTON GIULIO BRAGAGLIA, "Pellegrini di ritorno", *Cronache di attualità*, anno V, gennaio 1921

FRANCESCO MERIANO, "Dada", *Il secolo XX*, n. 3, 1 marzo 1921, p. 215-219

RENE ARCOS, "L'exposition internationale de Genève", *L'Amour de l'art*, marzo 1921

FRANCESCO FLORA, "Dadaismo", *Cronache di attualità*, novembre-dicembre 1921, pp. 39-42

ENRICO PRAMPOLINI, "L'Arte italiana d'avanguardia all'estero", *Aperusen*, anno I, n. 2, 20 febbraio 1922

PÀL SÀNTA, "Futurizmustol a Dadaizmusig", *Ma*, anno VIII, n. 1, ottobre 1922

GINO GORI, "Dada", *L'Impero*, 14 aprile 1923

JULIUS EVOLA, "A proposito di Dada", *L'Impero*, 20 aprile 1923

HANS RICHTER, "Vita privata del movimento Dada", *La Biennale di Venezia*, gennaio, 1952

ACHILLE PERILLI, "Antologia Dada", *Civiltà delle macchine*, settembre, n. 5, 1954, pp. 19-21

ENRICO CRISPOLTI, "Appunti sul problema del secondo futurismo nella cultura italiana tra le due guerre", *Notizie*, n. 5, 1958

MAURIZIO CALVESI, "Il futurismo e l'avanguardia europea", *La Biennale*, a. IX, nn. 36-37, luglio-dicembre 1959

ALBERTO MORAVIA, "Introduzione alle avanguardie", *Almanacco Letterario Bompiani 1960*, pp. 31-32

ANGELO MARIA RIPELLINO, "Dadaismo", *Almanacco Letterario Bompiani 1960*, pp. 44-49

PIERRE RESTANY, "Dada e lo spirito del XX secolo", *Domus*, n. 444, novembre 1966

TOMMASO TRINI, "Dada a Milano: una mostra", *Domus*, n. 444, novembre 1966

PIERRE RESTANY, "Dada a Parigi: apoteosi e naufragio", *Domus*, n. 445, dicembre 1966

ALBERTO SPAINI, "Cinquant'anni del Dada", *Il Piccolo*, 13 dicembre 1966, p. 3

"Dada Performance at the Cabaret Voltaire", *ARTFORUM*, novembre 1973

"The Dada Actor and Performance Theory", *ARTFORUM*, dicembre 1973

LUCIO VILLARI, "L'avanguardia più radicale del secolo durante il conflitto 1915-1918. Dada contro tutti nell'Europa in guerra", *La Repubblica*, 15 dicembre 1976, p. 10

ENRICO FILIPPINI, "Avanguardie storiche e Grande Guerra: risposta a Lucio Villari. Dada: la sua negazione non è mai finita...", *La Repubblica*, 21 dicembre 1976, p. 9

MARCO VALSECCHI, "Antologia artistico-letteraria del Dada. Che matti questi nonni", *Il Giornale*, 4 gennaio 1977, p. 3

PAOLO BERTETTO, "Intensità e negazione. Sul discorso di Tristan Tzara", *Rivista di estetica*, n. 7, 1981, pp. 89-111

TIMOTHY BENSON, "Mysticism, Materialism, and the Machine in Berlin Dada", *Art Journal*, vol. 46, n. 1, 1987

GIOVANNI LISTA, "Dada-dandy: libertino e nichilista", *Il Giornale dell'arte*, n. 120, marzo 1994

EDDIE BREUIL, "Vie et mort de la Collection Dada", *Revue des Littératures de l'Union Européenne (Ri.L.Un.E.)*, n.3, settembre 2005

SUL DADAISMO IN ITALIA

An., "Il pittore futurista Julius Evola", *Roma futurista*, anno III, n. 79, 18 aprile 1920

An., "Astrattismo", *La Voce di Mantova*, 1 agosto 1920

GINO GALLI, "Decorativismi", *Griffa!*, n. 11, 25 settembre 1920

GIULIO EVOLA, "Decorativismi", *Griffa!*, n. 12, 17 novembre 1920

An., "Le 'Grotte dell'Augusteo'. Un nuovo cenacolo intellettuale", *La Tribuna*, 17 aprile 1921

An., "I Dada a casa Bragaglia", *Il Piccolo*, Roma, 18 aprile 1921

An., "Manifestazioni dada: Fiozzi e Cantarelli", *La Voce di Mantova*, 21 aprile 1921

An., "Esposizione dadaista a Roma", *Perseveranza*, 17 maggio 1921

An., "Il Successo del concittadino A. Fiozzi", *La Voce di Mantova*, 22 ottobre 1921

ALBERTO BRAGAGLIA, "Dal dadaismo alla classicità", *Il Tevere*, 26 novembre 1921

FRANCESCO CARLI, "In sordina alla terza mostra d'arte", *Il Giornale*, 11 aprile 1923

GIOVANNI CRISTOFORI, "La Terza mostra artistica mantovana", *La Voce di Mantova*, 26 aprile 1923

ANTON GIULIO BRAGAGLIA, "Piccola guida di A. Spaini", *La Fiera letteraria*, 12 dicembre 1927

ALBERTO SPAINI, "Il nostro Daübler", *Il Resto del Carlino*, 13 settembre 1928

VITTORIO ORAZI, "Noi con i dadaisti", *Il Tempo*, 25 agosto 1961

VITTORIO ORAZI, "Tzara a Prampolini", *La Fiera letteraria*, n. 13, 9 aprile 1962

VITTORIO ORAZI, "Documenti sul dadaismo", *La Fiera letteraria*, 8 marzo 1964

DANIELA PALAZZOLI, "Bleu", *Marcatrè*, nn. 15-16-17, 1965, pp. 302-317

ENRICO CRISPOLTI, "Dada a Roma. Contributo alla partecipazione italiana al Dadaismo", *Palatino*, nn. 3-4, luglio-dicembre 1966, pp. 241-258; n.1, gennaio-marzo 1967, pp. 42-54; n. 2, aprile-giugno 1967, pp. 182-190; n.3, luglio-settembre 1967, pp. 294-300; a. XII, gennaio-marzo 1968, pp. 51-56; aprile- giugno 1968, pp. 187-196; luglio-settembre 1968, pp. 294-298

MARIO VERDONE, "Ancora su Dada a Roma", *Palatino*, ottobre-dicembre 1968, pp. 422-424

GIOVANNI LISTA, "Marinetti et Tzara", *Les Lettres Nouvelles*, n. 3, maggio-giugno 1972

GIOVANNI LISTA, "Prampolini, Tzara, Marinetti, inédits sur le futurisme", *Les Lettres Nouvelles*, n. 6, settembre-ottobre 1973

ANTOINE FONGARO, "Textes français cubistes et Dada publiés en Italie", *Studi francesi*, anno XVII n. 1, gennaio-aprile 1974

GIOVANNI LISTA, "Encore sur Tzara et le futurisme", *Les Lettres Nouvelles*, n. 5, dicembre 1974-gennaio 1975

CARLO MARTINI, "Vita esemplare di Alberto Spaini", *L'osservatore politico letterario*, n. 4, aprile 1975

GIAMPIERO PELLEGRINI, "Il dadaismo italiano come era", *Il Settimanale*, 9 luglio 1975

GIOVANNI LISTA, "Tristan Tzara et le dadaïsme italien", *Europe*, n. 555-556, luglio-agosto 1975

GIOVANNI LISTA, "Noi e l'Europa dadaista", *La Fiera letteraria*, 47, 23 novembre 1975

"Tavola Rotonda su Primo Conti e la Pattuglia Azzurra", *Antologia Viesseux* 39-40, a. X, nn. 3-4, luglio-dicembre 1975

ENZO FABIANI, "Intervista a Bino Sanminiati", *Gente*, 14 giugno 1976

ARTURO SCHWARZ, "Com'è divertente il niente", *L'Espresso*, n. 52, 26 dicembre 1976, p. 107

RENZO MARGONARI, "Cantarelli e Fiozzi: Futurismo e dadaismo a Mantova", *Civiltà mantovana*, 59-60, 1976, pp. 354-379

CLAUDIA SALARIS, "Italiani in Dada", *Alfabeta*, n. 29, ottobre 1981, pp. 15-17

RENZO MARGONARI, "Dadaismo Mantovano", *Rassegna*, n. 15, 1981

GIOVANNI LISTA, "Dada in Italia", *Diapason international*, n. 1, novembre 1983

LUIGI TALLARICO, "Evola e Dada", *Secolo d'Italia*, 29 agosto 1986

RENZO MARGONARI, "Biografia e bibliografia di Futurismo e dadaismo a Mantova", *Civiltà mantovana*, n. 14, 1986, pp. 85-97

GIOVANNI LISTA, "Dadaismo italiano", *Berenice*, n. 26, aprile-giugno 1989

WEBGRAFIA

ARCHIVI, BIBLIOTECHE, MUSEI, ASSOCIAZIONI E FONDAZIONI

www.adk.de/de/archiv/bibliothek/

Archiv der Akademie der Kunst (John-Heartfield-Archiv, George-Grosz-Archiv, Wieland-Herzfelde-Archiv)

www.archividelnovecento.it

Università di Roma "La Sapienza", Roma (Archivi di Vittorio Orazi e di Enrico Prampolini, Archivio di Gherardo Marone e della rivista *La Diana*)

www.arpmuseum.org

Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, e.V., Rolandseck

www.berlinischegalerie.de

Berlinische Galerie, Landmuseum für Modern Kunst, Photographie und Architektur, Berlin

(Hannah Höch Archive, Raoul Hausmann Archive)

www.comite-picabia.com

Site Officiel de l'artiste Francis Picabia

www.dadart.com/dadaisme/dada/index.html

Association des Amis du Centre du XX^e Siècle, Nice, France

www.ein-hod.israel.net/dada/mainen.htm

Janco Dada Museum

www.fondationarp.org

Fondation Arp, Clamar

www.fondazioneprimoconti.org

Fondazione Primo Conti di Fiesole. Centro di documentazione e ricerche sulle avanguardie storiche (Fondo Bino Sanminiati, Fondo Francesco Meriano, Fondo Binazzi)

www.inha.fr

Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), Fond Jacques Doucet.

GAAEL, Guide des archives d'artistes en ligne

www.imj.org.il

The Israel Museum, Jerusalem

Collezione d'Arte e Biblioteca Dada e Surrealista donate da Arturo Schwarz

www.lib.uiowa.edu/dada/index.html

International Dada Archive, University of Iowa, Iowa, U.S.A.

www.sprengel-museum.de

Sprengel Museum Hannover (Kurt Schwitters Archives)

www.vieusseux.fi.it/archivio_contemporaneo.html

Gabinetto Vieusseux. Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Palazzo Corsini-Suarez, Firenze (Fondo Bino Sanminiati, Fondo Alberto Savinio, Fondo Sandro Volta)

PERIODICI DIGITALIZZATI DALL'ARCHIVIO INTERNAZIONALE DADA, UNIVERSITÀ DELL'IOWA

www.lib.uiowa.edu/dada

In ordine alfabetico

Aesthete 1925, Walter S. Hankel (pseudonimo collettivo per Matthew Josephson, Malcolm Cowley, e altri), New York.

Numero unico, 1925

Der Ararat, Hans Goltz. Munich, 1918-1921. 22 numeri.

n. 1, 1918

vol. I, 1920: n. 4, gennaio; nn. 5/6, febbraio-marzo; n. 7, aprile; n. 8, luglio; 9/10, ottobre; 11/12, dicembre; primo numero speciale, aprile-maggio; secondo numero speciale, maggio-giugno

vol. II, gennaio-dicembre 1921: nn. 1-12

Aventure, René Crevel. Paris, 1921-1922. 3 numeri.

n. 1, novembre 1921

n. 2, dicembre 1921

n. 3, gennaio 1923

391, Francis Picabia. Barcelona, New York, Zurich, Paris, gennaio 1917- ottobre 1924.
19 numeri

n. 2, Barcelone, 25 gennaio 1917

n. 5, New York, giugno 1917

n. 7, New York, agosto 1917

n. 8, Zurich, febbraio 1919

n. 13 Paris, luglio 1920

n. 14 Paris, Paris, novembre 1920

n. 15, *Le Pilhaou-Thibaou*, Paris, luglio 1921

n. 19, *Journal de l'Instantanéisme*, Paris, ottobre 1924

The Blindman, Henri-Pierre Roche, Beatrice Wood e Marcel Duchamp. New York, aprile-maggio 1917. 2 numeri (n. 2 *The Blind Man*)

n. 2, maggio 1917

Der blutige Ernst, John Höxter, Carl Einstein e George Grosz. Berlin, 1919. 6 numeri

n. 4, novembre 1919

Cannibale, Francis Picabia, Au Sans Pareil. Paris, 25 aprile-25 maggio 1920. 2 numeri.

n. 2, 25 maggio 1920

Le Cœur à barbe. Journal transparent, Tristan Tzara, Paris, Au Sans Pareil.

Numero unico, aprile 1922

Dada. Recueil littéraire et artistique, Tristan Tzara. Zurich, Paris, luglio 1917-marzo 1920. 7 numeri

Dada 1 (Zurich, luglio 1917)

Dada 2 (Zurich, dicembre 1917)

Dada 3 (Zurich, dicembre 1918)

Antologie Dada. Dada 4-5 (Zurich, 15 maggio 1919)

Bullettin Dada. Dada n. 6 (Paris, febbraio 1920)

Dadaphone. Dada n. 7 (Paris, marzo 1920)

Der Dada, Raoul Hausmann, John Heartfield, and George Grosz. Berlin, giugno 1919-aprile 1920. 3 numeri. (n.3, Der Malik Verlag editrice)

n. 1, giugno 1919

n. 2, dicembre 1919

n. 3, aprile 1920

Die Freie Strasse. Raoul Hausmann e Johannes Baader. Berlin, Verlag Freie Strasse, 1915- dicembre 1918. 10 numeri (n. 8: *Club Dada*)

n. 9, *Gegen den Besitz*, novembre 1918

Littérature, Louis Aragon, Andre Breton e Philippe Soupault. Paris, marzo1919-giugno1924. (33 numeri, prima serie 20 numeri, nuova serie13 numeri).

Prima serie: marzo 1919-agosto 1921: manca n. 2

Nuova serie (Breton, Soupault): marzo 1922-giugno 1924 (dal n. 4 solo Breton)

Maintenant, Arthur Cravan. Paris, aprile 1912-marzo-aprile 1915. 5 numeri.

n. 3, ottobre-novembre 1913

n. 4, marzo-aprile 1915

Der Marstall, Paul Steegemann. Hannover, 1920.

Numero unico doppio.

Merz, Kurt Schwitters. Hannover, gennaio 1923-1932. 21 numeri (numerati 1-24; nn. 10, 22-23 mai pubblicati)

n. 1, *Holland Dada*, gennaio 1923

n. 2, *Nummer i*, aprile 1923

n. 4, *Banalitäten*, luglio 1923

n. 6, *Imitatoren watch step*, 1923

n. 7, *Tapsheft*, gennaio 1924

nn. 8/9, *Nasci*, aprile-luglio 1924

n. 20, *Kurt Schwitters. Katalog*, 1927

n. 21, *Erstes Veilchenheft. Eine kleine Sammlung von Merzdichtungen aller Art von Kurt Schwitters*, 1931

Die Pleite, Wieland Herzfelde, George Grosz, John Heartfield. Berlin, Zurich, Vienna, Der Malik Verlag, febbraio 1919-giugno 1924. 11 numeri (n. 2: *Schutzhaft. Erlebnisse vom 7. bis 20* di Wieland Herzfelde)

n. 1, Berlin, febbraio 1919

n. 2, Berlin, marzo, 1919

n. 4, Berlin, 1 maggio 1919

n. 6, gennaio 1920

Projecteur, Céline Arnould. Paris, Au Sans Pareil.

Numero unico 21 maggio 1920

Proverbe. Feuille mensuelle, Paul Eluard. Paris, 1920-1921. 6 numeri (il n. 6 è anche il n. 1 di *L'Invention*)

n. 3, 1 aprile 1920

n. 5, 1 maggio 1920

De Stijl, Theo van Doesburg. Delft, Leiden, ottobre1917-1932. 8 volumi, 90 numeri

Vol. 1: n. 1, Delft, Ottobre 1917; n. 2, Delft, dicembre 1917; n. 3, Delft, gennaio 1918; n. 4, Delft, gennaio 1918; n. 5, Delft, Marzo 1918; n. 6, Delft, aprile 1918; n. 7, Delft, maggio 1918; n. 8, Delft, giugno 1918; n. 9, Delft, luglio 1918; n. 10, Delft, agosto 1918; n. 11, Delft, settembre 1918; n. 12, Delft, ottobre 1918

Vol. 4, n. 11, "*Anthologie-Bonset*", Leiden, Novembre 1921

Z, Paul Dermée. Paris.

Numero unico, marzo 1920

Zenit, Ljubomir Micić. *Belgrade, Serbia, 1921-1926*

n. 17/18, 23 settembre 1922

Der Zweemann. Monatsblätter für Dichtung und Kunst, F. W. Wagner, Christof Spengemann e Hans Schiebelhuth. Hannover, novembre 1919-agosto 1920. 10 numeri

n. 3, gennaio 1920

n. 4, febbraio 1920

n. 5, marzo 1920

n. 6, aprile 1920

nn. 8/9/10, giugno/luglio/agosto 1920

ARTICOLI, SAGGI, TESI CONSULTABILI IN INTERNET

<http://ritornelo.com/ne/index.html>

NÚRIA LÓPEZ LUPIÁÑEZ, *El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta*, tesis doctoral, presentada en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona el 6 de febrero de 2002.

<http://foster.20megsfree.com/243.htm>

MARCO DOLCETTA, *Entretien inédit avec Julius Evola: Moi, Tzara et Marinetti* (extraits d'un entretien télévisé inédit d'Evola, transmis sur les ondes en 1971 par la TFI)

<http://www.lib.umd.edu/drum/bitstream/1903/4214/1/umi-umd-4026.pdf>

EMILY RACHEL GREY, *Dada Exhibitions. A Survey And Analysis*, thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, 2006

Desidero ringraziare per il prezioso aiuto nella ricerca: Raffaella Gobbo e Gaia Riitano del Centro Apice di Milano, Maria Chiara Berni e Manuela La Cauza della Fondazione Primo Conti di Fiesole, Giuseppina Luzzi della Biblioteca Comunale di Terni, il mio tutor Elisabetta Cristallini; Gianfranco De Turrís presidente della Fondazione Evola di Roma, Carlo Ernesto Meriano, Achille Perilli, Alina Kalczyńska Scheiwiller, per avermi permesso di accedere e riprodurre documenti in loro possesso; chi mi è stato vicino. Ai loro suggerimenti, alle loro indicazioni, alla loro gentilezza.