

■ Gino Severini: el futurismo más francés (II)

M^a. Jesús Martínez Silvente

En el número anterior de este Boletín de Arte¹ se realizó un primer acercamiento a la figura del futurista Gino Severini (1883-1966), destacando la relación de su obra plástica con la de Pablo Picasso y los cubistas franceses. En esta ocasión, se analizarán las conexiones entre el pintor italiano y los artistas que trabajaron en París en el círculo de Picasso, basándonos en sus escritos y destacando de ellos su crítica al cubismo.

In the previous number of this Boletín de Arte was given a first approach to the figure of the futurist Gino Severini (1883-1966), emphasizing the French relation of its plastic work with the one of Pablo Picasso and cubistas. In this occasion, the connections between the Italian painter and the artists will be analyzed who worked in Paris in the circle of Picasso, basing to us on their writings and emphasizing their critic to the cubism.

Una de las peculiaridades de Gino Severini fue, sin duda, la de su papel de mediador entre el cubismo y el futurismo, es decir, entre la práctica vanguardista francesa —donde el cubismo constituía su más importante expresión— y la italiana, presentada únicamente por los seguidores de Filippo Tommaso Marinetti.

Mediante sus escritos en varios diarios y las cartas que remitía a sus colegas italianos, Severini iba informando, periódicamente y con detalle, de lo nuevo que aparecía en la activa capital francesa, ya que se encontraba inmerso en el grupo de los artistas parisinos: vivía en el mismo edificio que Georges Braque y Dufy, y conocía perfectamente las obras que se iban creando en los talleres de Robert Delaunay o Pablo Picasso.

En 1911 —año en el que los futuristas Umberto Boccioni, Carlo Carrà y Luigi Russolo expusieron sus obras en la *Esposizione d'Arte Libera*, y Ardengo Soffici emitió sus consideraciones negativas hacia ellas— Severini viaja a Milán para reunirse con Marinetti y sugerirle el acierto que, en su opinión, representaría el desplazamiento del grupo futurista a París, antes de la muestra de *Bernheim Jeune*².

MARTÍNEZ SILVENTE, M^a. Jesús: "Gino Severini: el futurismo más francés (II)", en *Boletín de Arte* n^o 24, Universidad de Málaga, 2003, págs. 251-266.

Así ocurrió, a mediados de octubre, los italianos comienzan su aventura francesa con Severini como asesor y consejero. Allí, además de observar las obras a concurso de la Sala VIII del *Salon d'Automne*, los futuristas insistieron en visitar a Picasso, Braque, Léger, Le Fauconnier y también a Apollinaire, que escribiría sobre su visita³.

Pero, con anterioridad a la citada exposición, las reseñas sobre el panorama cultural francés y, en particular, sobre el cubismo, ya habían llegado a Italia a través de la correspondencia de Severini con alguno de los artistas futuristas y antes, incluso, del artículo que Soffici redacta sobre Picasso y Braque⁴. Una de estas cartas, enviada a su compañero Umberto Boccioni⁵ —inédita hasta su publicación en la revista *Questarte*⁶ en 1986— constituye un valioso testimonio de la visión del cubismo por parte del futurista afincado en Francia y de las conclusiones que remitía a otros artistas italianos. Veremos que, fruto de la atenta lectura de Boccioni, surgen dos importantes manifestaciones posteriores donde se harán alusiones similares a Picasso y al movimiento cubista: la *prefazione* del catálogo de la exposición de *Bernheim-Jeune* y la conferencia en el *Circolo Artístico* de Roma el 29 de mayo de 1911.

Estas líneas, redactadas entre la segunda mitad de 1910 y principios de 1911⁷, presentan un argumento común que ya en muchos textos críticos de la época se iba repitiendo como algo establecido: la separación entre la "escuela cubista" y sus fundadores *Picasso e Braque, che da poco si sono staccati dai cubisti...*⁸ Esa disociación podría enlazarse, en cierto modo, con la celebración en París del VIII *Salon d'Automne*, donde se presentó el cubismo en público y donde, ni Picasso ni Braque, exhibieron sus obras. En la primavera de 1911, en el *Salon des Independents* de la capital francesa, faltaban, una vez más, los trabajos de los pioneros. Atendiendo a estas razones u obviándolas, la categorización final de Severini se reduciría a: los fundadores, que pasarían a ser *Picassianos*; Gleizes, Metzinger, Le Fauconnier, etc., los *Cubistas*; y, formando parte de la tendencia de los *Independents*, los fauves. Pero, aunque Severini se molesta en separar a estos

¹ MARTÍNEZ SILVENTE, M. J.: "Gino Severini: el futurismo más francés", *Boletín de Arte*, n° 23, Málaga, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2002, págs. 459-471.

² Se trata de una exposición de pintura futurista en la galería parisina *Bernheim Jeune* prevista para el mes de febrero de 1912.

³ RICHARDSON, J.: *Picasso. Una biografía, 1907-1917*, vol. 2, Madrid, Alianza, 1997, pág. 221.

⁴ SOFFICI, A.: "Picasso e Braque", *La Voce*, Florencia, agosto 1911.

⁵ Elena Pontiggia asegura en "Una lettera futurista", *Questarte*, Pescara, n° 49, marzo de 1986, que esta carta constituye el primer contacto de Boccioni con el cubismo.

⁶ PONTIGGIA, E.: "Una lettera...", págs. 5-12.

⁷ La autora, en el párrafo "Un problema di date" de la citada publicación, advierte que no se conoce con exactitud la fecha justa de la carta de Severini; no obstante, la inscribe en el período que va desde mediados de 1910 hasta principios del año siguiente.

⁸ *Ibid.*, pág. 10.

artistas en tres bloques, al menos, los dos primeros, constituyen una sola tendencia, tal y como él mismo explicará a medida que transcurre su argumentación.

El futurista, en un principio, centra su atención en Georges Braque, haciendo extensibles sus comentarios a la figura de Picasso; da a entender que sus teorías son repetición de las del español, alternando en su discurso el singular y el plural⁹: *Secondo loro... un suo quadro... ostentano... lui non vuole*, etc., continuando así una de las constantes de la crítica de la época: considerar a Braque como un seguidor de Picasso, como un *alter-ego*, o como un imitador; no hay que olvidar que los propios protagonistas participaban en el juego confundidor de firmar indistintamente, en ocasiones, sus obras cubistas¹⁰.

*Un suo amico intimo —Braque— abita nella stessa casa dove sono io e, naturalmente, non mi lascio sfuggire l'occasione di discutere con lui. È un buon ragazzino Braque che subisce l'influenza di Picasso e crede di essere un genio. Forse glielo hanno detto i suoi ammiratori. Quello che è certo è che difende male le sue teorie*¹¹.

Para el futurista de París, la distinción primordial entre Picasso-Braque y los restantes pintores residía en que los primeros habían llevado a cabo una revolución lingüística (discutible) y los otros no habían conseguido alejarse de los caminos de la decoración y el tradicionalismo, esto es, no habían creado nada nuevo. Se considera a los "Picassianos" independientes en cuanto a la escuela cubista de la que no son, en ningún caso, principio ni origen: *I più interessanti sono i seguaci di Picasso e, naturalmente, Picasso stesso*¹². Años más tarde, en su autobiografía *Tutta la vita di un pittore*, Severini volverá a señalar las diferencias existentes entre Picasso y sus adeptos, especificando, incluso, el desagrado del español por tener a la zaga a una escuela de imitadores:

⁹ Algo parecido vemos en el artículo de Soffici sobre Picasso y Braque, donde, después de analizar minuciosamente la figura del español, dedica poco espacio a Braque al considerar que, prácticamente, las características esenciales ya están dichas: *L'aver parlato tanto distesamente di Picasso mi dispensa dal rintracciare il corso e lo svolgimento dell'arte di questo pittore, giacché non dovrei fare che ripetermi... (El haber hablado tan detenidamente de Picasso me dispensa de volver a la trayectoria y desarrollo del arte de este pintor, ya que no haría otra cosa que repetirme...)* en SOFFICI, A.: *op. cit.*

¹⁰ Llega un momento en que, de no firmar las obras, los dos dudarían —y ello procede de una declaración de Picasso— a quién pertenece la autoría de tal o cual cuadro, ya que, a menudo, los esquemas y técnicas son de absoluta identidad.

¹¹ *Su amico intimo —Braque— vive in la stessa casa donde estoy yo y, naturalmente, no deo escapar la ocasión de discutir con él. Es un buen chico Braque que bebe de la influencia de Picasso y cree ser un genio. Quizás se lo han dicho sus admiradores. Lo que es cierto es que defiende mal sus teorías.* PONTIGGIA, E.: *op. cit.*, pág. 6.

¹² *Los más interesantes son los seguidores de Picasso y, naturalmente, Picasso mismo. Ibidem.*

Si diceva a quel momento, e mi convinsi più tardi che doveva esser vero, che Picasso non era molto contento di veder venir su una specie di "scuola", (intesa questa nel senso più elevato) che si formava e si concretizava al di fuori di lui¹³.

(...) Anche Salmon chiama quei pittori "la troupe disciplinés" che seguiva Picasso, ma è questa una qualifica poco giusta¹⁴.

Parece ser que se trataba de algo habitual en la crítica la separación entre ambos maestros y los que, después de observar los primitivos avances de los pioneros, se adhieren a las disciplinas cubistas. La carta de Severini es una muestra más de la visión que se tenía, en aquellos tiempos, de la primacía de los trabajos de Picasso y de su valor con respecto a los "cubistas de salón" que, sin llegar a absorber la esencia y la finalidad del cubismo, se limitaron a aplicarlo formalmente. Es usual, por lo tanto, que los artistas y críticos italianos —tanto en los años pertenecientes al nacimiento de las vanguardias como más tarde con una visión histórica— desliguen al genio español de los artistas que formaron parte del grupo de los cubistas "menores". La carta, no obstante, le sirve a Severini para especificar a Boccioni los puntos en los que su visión futurista no está de acuerdo con la de sus compañeros franceses.

En cuanto a la representación de los objetos en las obras cubistas —un violín, una casa, un árbol, etc.— Severini la reduce al resultado de mostrar todos sus lados posibles por medio de un sistema por el cual se dibujaría la mitad en perspectiva y la otra mitad, justo al lado, seccionando los cuerpos como si se tratase de las plantas de los edificios. Con esto, la labor del pintor cubista quedaría equiparada al trabajo de un ingeniero¹⁵, como recordará Boccioni en el catálogo para la galería *Bernheim Jeune* de 1912 :

(...) la prospettiva com'è intesa dalla maggioranza dei pittori ha per noi lo stesso valore che essi attribuiscono a un progetto d'ingegneria¹⁶.

¹³ *Se decía en aquel momento, y me aseguré más tarde que debía ser cierto, que Picasso no estaba del todo contento por ver venir una especie de "escuela", (entendida en el buen sentido) que se formaba y se concretaba aparte. SEVERINI, G.: *Tutta la vita di un pittore*, Roma, Garzanti, 1946, pág. 84.*

¹⁴ *Se decía por entonces, y me convencí más tarde de que debía de ser verdad, que Picasso no estaba muy contento de verse encima una especie de "escuela", (entendida ésta en el sentido más elevado) y que se formaba y concretaba fuera de él. También Salmon llama a aquellos pintores "la troupe disciplinés" que seguía a Picasso, pero es éste un calificativo poco justo. *Ibidem*.*

¹⁵ Paradójicamente, el mismo Gino Severini, considerará años más tarde la figura del ingeniero como una comparación positiva de cara a la metafísica.

¹⁶ *(...) la perspectiva como la entienden la mayoría de los pintores tiene para nosotros el mismo valor que si la atribuimos a un proyecto de ingeniería. BOCCIONI, U., CARRÀ, C., RUSSOLO, L. y SEVERINI, G.: *Prefazione al catalogo delle esposizioni futuriste di Parigi*, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Viena, etc., Milán, 1912.*

O, más tarde, Carlo Carrà en su artículo de *Lacerba* "Piani plastici come espansione sferica nello spazio" cuando se refiere a las obras cubistas de Picasso:

*Limitato ad un puro cifrario delle forme, Picasso dà coi suoi quadri un'impressione in parte analoga a quella che danno certi disegni d'ingegneria*¹⁷.

Severini lo expresa con estas palabras:

*(...) il loro tentativo è eroico, ma infantile: faccio allusione allo scopo che si sono prefissi di raggiungere, dipingendo un oggetto da più lati o sezionato. Gli ingegneri hanno risolto questa questione in un modo completo, e non occorre tornarci sopra*¹⁸.

Poniendo como ejemplo uno de los cuadros de Braque, Severini alude a la excesiva "abstracción" de las obras de este período, al no diferenciarse —según él— la posición desde la que ha de ser observada. Con esta puntualización se arremete directamente contra una de las primicias que aporta el movimiento cubista: la multiplicidad de puntos de vista y la alteración de la perspectiva tradicional como nunca antes se había visto:

*Un suo quadro bisogna girarlo in tutti i sensi per mezzora, prima di trovare una via per capire da quale lato lo si debba guardare. Però, dopo la seconda o la terza volta che vai a vedere i suoi lavori cominci a capire la chiave del mistero e con un po' di deduzioni puoi arrivare a comprendere quello che egli ha avuto intenzione di fare*¹⁹.

El color —o mejor dicho, la falta de color— es otro de los temas que queda censurado a los pintores cubistas. Se trata del conocido alegato futurista sobre la ausencia de tonalidades aunque, en esta ocasión, se trataría del germen del discurso sobre una de las materias que forman la controversia entre ambos movimientos:

¹⁷ *Limitado a un puro cifrario de las formas, Picasso da con sus cuadros una impresión en parte analoga a aquella que dan ciertos diseños de ingeniería.* CARRÀ, C.: "Piani plastici come espansione sferica nello spazio", *Lacerba*, Florencia, año I, n° 6, 15 de mayo de 1913.

¹⁸ *Su intento es heroico, pero infantil. Hago alusión al descubrimiento que dicen que se han planteado, pintando un objeto desde más puntos de vista o seccionado. Los ingenieros han resuelto esta cuestión totalmente y no hace falta que volvamos a ella.* PONTIGGIA, E.: op. cit., pág. 6.

¹⁹ *Uno de sus cuadros hace falta girarlo en todos los sentidos durante media hora antes de encontrar una vía para comprender por qué lado se debe mirar. Pero, después de la segunda o tercera vez que vas a ver sus trabajos comienzas a comprender la clave del misterio y con unas pequeñas deducciones puedes llegar a comprender aquello que ha tenido intención de hacer.* *Ibidem.*

A proposito dei colori, essi non impiegano che tre terre, un bianco e un nero. Questo perché, secondo loro, per un essere sensibile al colore non c'è bisogno di colori vivi e belli per farlo vibrare, ma bastano i grigi e le nuances²⁰.

Severini hace de los cubistas seguidores acérrimos de Corot, no sólo por la utilización de su gama cromática sino por su inclinación a repetir los temas y por resultar, a su vez, anecdóticos. Tanto uno como los otros reincidirían en los motivos escogidos produciendo en el espectador una sensación equivalente en todos los casos.

Dunque, sono seguaci di Corot. Essi amano Corot perché tutti i suoi quadri sono uguali, tutti i suoi colori identici, l'interpretazione della natura uguale sempre.

Secondo loro, Corot cerca il infinito, mentre noi diciamo un aneddoto... Però, di fronte a un suo quadro feci confessare a Braque che la sua arte era in principio descrittiva (l'arte di Braque) e appena in possesso di questa sua asserzione gli feci osservare che diventava per forza aneddoto!²¹

No deja de ser interesante que los pintores vanguardistas relacionaran, desde fechas tan tempranas, a la pintura más reciente con los maestros de la tradición, en concreto, con Corot, al que Picasso había conocido en el *Salon d'Automne* de 1909²² en la retrospectiva "Figuras de Corot". La historiografía olvidará este tema, no haciendo hincapié hasta los años 70, debido al extraño afán por no relacionar a artistas de la vanguardia con maestros del pasado, sin comprender que el gesto de renovación de Picasso correspondía a una relectura moderna bajo un lenguaje propio del siglo XX.

En otro orden de cosas, Severini revela a Boccioni cómo ha intentado inducir a Braque a cambiar la base de sus obras y cómo le ha hecho consciente de su equivocación en cuanto a su visión del arte. Su argumento se basa en que sus trabajos son igual de narrativos que los de antaño y que la relación entre el objeto represen-

²⁰ *A propósito de los colores no utilizan más que tres terrosos, un blanco y un negro. Esto porque, según ellos, para un ser sensible al color no necesita colores vivos y bonitos para hacerlo vibrar, y bastan los grises y los matices. Ibidem.*

²¹ *Por lo tanto, son seguidores de Corot. Aman a Corot porque todos sus cuadros son iguales, todos sus colores idénticos, la interpretación de la naturaleza siempre igual. Según ellos, Corot busca el infinito, mientras nosotros decimos una anécdota... Pero, frente a un cuadro suyo hice confesar a Braque que su arte era en principio descriptivo (el arte de Braque) y apenas en poder de su aseveración le hice observar que se vuelve [el arte] a la fuerza anecdótico. Ibid., pág. 8.*

²² La inauguración del *Salon d'Automne* sirvió como escaparate para el nuevo arte. Las retrospectivas de Manet, Seurat e Ingres (1905), de Gauguin (1906), de Cézanne (1906, 1907) y de Corot (1909) tuvieron una significativa influencia en los jóvenes pintores de aquellos primeros años del pasado siglo.

1. *Ballerine a Pigalle (1912)*

tado y su correspondiente en la vida cotidiana sigue siendo demasiado evidente. Como ejemplo, el italiano recurre a una razón que cae por su propio peso: cuando Braque simboliza una mesa, utiliza el color madera que "venden en las droguerías" y que sirve, a su vez, para pintar madera real. Queda claro que Severini no comprende el juego vertiginoso del cubismo entre "realismo" y abstracción, o como el ilusionismo puede ser inseparable del colmo de la abstracción, más que un ilusionismo en sentido tradicional. El escrito de Severini también relata la contestación del francés en cuanto a la utilización de esta sustancia: indica su repulsa hacia los materiales nobles utilizados históricamente en la pintura, ya que la búsqueda de la belleza no es su fin primordial.



Para cerrar el tema y demostrar la supremacía futurista, Severini garantiza que el manejo de elementos anti-artísticos ya se ejercitaba en tiempos de los griegos —con la crin para las barbas— y que la belleza que quedaba patente en los cuadros de Braque, si no era de la manera "tradicional", era el fruto del espíritu del artista.

Como anécdota curiosa, y también como prueba de hasta dónde llegaban los pensamientos y las conjeturas de los artistas sobre las increíbles novedades que en el arte nuevo se producían, reparamos en que Severini, ante ciertas informaciones, baraja la posibilidad de que la utilización de materiales innobles y la no persecución de la belleza como desencadenante del goce estético, puede responder al perfil de ferviente cristiano de algunos de los pintores vanguardistas.

Questa loro ripugnanza esagerata per il bello e per le materie ricche che possono condurre alla bellezza ha una spiegazione in questo fatto che mi è stato asserito da amici loro: pare che essi siano cristiani convinti e ferventi. Perciò impiegano le più umili materie, per esaltare un genere di bellezza intima,

modesta, che è forse in loro e che costituisce il loro punto d'arrivo in arte, al di fuori di ogni problema di metafisico contemporaneo.

Se è così, li ritengo meno interessanti di quanto avevo pensato, poichè mia anima di pagano non può assolutamente apprezzare l'intima bellezza di un'anima cristiana²³.

No es de extrañar que Severini pensara de esta manera si llegaban a sus manos declaraciones como esta recensión poética de Guillaume Apollinaire sobre la exposición de Braque en la galería *Kahnweiler* en noviembre de 1908:

Este pintor es angélico. Más puro que cualquier hombre, no presta atención a nada que, siendo ajeno a su arte, pudiera causarle de repente caer del paraíso que él habita.

(...) Este pintor compone sus cuadros con absoluta devoción a la novedad total, a la verdad total. Y si cae en significados humanos, o en procedimientos terrenales, es para garantizar la realidad de su lirismo. Sus lienzos tienen una unidad que los hace ineludibles²⁴.

Pasando a otro asunto —sin dejar la extensa carta de Severini— merece la pena señalar la visión que tiene el pintor italiano de la insuficiencia o la carencia del motivo en los cuadros cubistas:

(...) i soggetti di questi artisti non variano molto, né variano i loro colori, e te ne danno la ragione: dal momento che la stessa personalità si rivela attraverso tutte le diverse espressioni di un artista, perché cambiare di soggetto e di colori? Perciò ripetono continuamente gli stessi motivi, esprimendoli in un'unica maniera²⁵.

No resulta difícil pensar que, ante los escritos de artistas y críticos franceses, Severini no pusiera en conocimiento de sus compañeros argumentos como el citado

²³ Esta repugnancia exagerada de ellos [de los cubistas como Braque] por lo bello y por las materias ricas que pueden conducir a la belleza tiene una explicación en este sentido que me han asegurado unos amigos suyos: parece que son cristianos convencidos y fervientes. Por esto emplean las materias más humildes, para exaltar un género de belleza íntima, modesta, que está quizás en ellos y que constituye su punto de llegada en el arte más que cualquier problema metafísico contemporáneo.

²⁴ APOLLINAIRE, G.: *George Braque*, cat. de exposición, París, Galería Kahnweiler, 9-28 noviembre 1908.

²⁵ (...) los motivos de estos artistas no varían demasiado, ni varían sus colores y te dan la razón: desde el momento en que la misma personalidad se revela a través de todas las diferentes expresiones de un artista, ¿por qué cambiar de motivos y de colores? Porque repiten continuamente los mismos motivos, exprimiéndolos de una única manera. *Ibid.*, pág. 7.

anteriormente. Por señalar una muestra de lo que los cubistas pensaban en aquellos años, extraemos un fragmento de *Souvenirs, Le Cubism* de Gleizes donde se repasan las pautas que seguían los pintores que decidieron formar parte de la vanguardia de principios del pasado siglo:

Eravamo d'accordo a subordinare il soggetto, "l'aneddoto" come lo chiamavamo allora, alle leggi della costruzione plastica, al punto di sacrificarlo per anteporgli le strutture semplificate risultante dalle aplicación delle leggi²⁶.

Apollinaire, en cambio, no ve la desaparición del motivo en las primeras obras cubistas de Braque, sino más bien su síntesis²⁷, y su representación resuelta en términos estrictamente plásticos. El propio Braque declara:

(...) no podría retratar a una mujer en todo su encanto natural... no tengo la habilidad. Nadie la tiene. Debo, por lo tanto, crear una nueva clase de belleza que me aparece en términos de volumen, de línea, de masa, de peso, y a través de esa belleza interpretar mi impresión subjetiva. La naturaleza es un mero pretexto para una composición decorativa, además de sentimiento. Sugiere emoción y yo traduzco esa emoción en arte. Quiero exponer lo absoluto, y no simplemente, la mujer artificial²⁸.

Formalmente, la deformación de los objetos ejercitada tanto por el movimiento de vanguardia francés como por el mismo Severini queda como una práctica válida — no podía ser de otro modo ya que su débito hacia el cubismo era significativo— y sirve para precisar que Picasso y Braque tienen algo de positivo y que rechazan, al igual que él, la representación mimética de la realidad.

Salvando las distancias con el futurismo, Severini dota a su lectura del cubismo de una característica *pseudo-móvil*²⁹, que respondería a la representación de los cuerpos desde diferentes puntos de vista. Es obvio que no podía contradecir por completo a los únicos representantes reconocidos que están luchando contra el modelo de arte establecido:

²⁶ *Estábamos de acuerdo en subordinar el motivo, "la anécdota" como lo llamábamos entonces, a las leyes de la construcción plástica, hasta el punto de sacrificarlo para anteponer las estructuras simplificadas resultantes de las aplicaciones de las leyes. GLEIZES, A. : Souvenirs, Le Cubism 1908-1914, Lyon, 1957, pág. 9.*

²⁷ Véase APOLLINAIRE, G.: *op. cit.*

²⁸ Según E. Fry esta declaración fue tomada a Georges Braque por Gelett Burgess y fue publicada en "El hombre salvaje de París" en la revista *Architectural Record* en mayo de 1910.

²⁹ Metzinger en "Note sur la peinture...", confiere a las obras pertenecientes al cubismo de Picasso la particularidad de lo móvil: *Si es una cara o una fruta lo que está pintando, la imagen total se transmite, se difunde en el tiempo; el cuadro no es más una porción muerta del espacio. Un volumen principal nace de las masas concurrentes. Y este dinámico proceso milagroso tiene un fluido contrapunto en una combinación de colores...*

Alcune delle loro teorie si approssimano alle nostre verità. Per esempio: se si guarda un uomo non si può vederlo circoscritto in una forma plastica definita, poichè ormai lo si deve vedere attraverso tutti i movimenti che egli può fare ed in tutte le deformazioni risultanti dai movimenti. Però non ammettono [los cubistas] che si possa dare l'impressione del movimento facendo più braccia o più gambe a un uomo che si muove, poichè in tal modo si arriverebbe tutt'al più ad una verità fisica impressionistica³⁰.

Severini cuando se refiere a que los cubistas afirman que *no se puede dar la impresión de movimiento multiplicando los brazos o las piernas* está defendiendo uno de los puntos del manifiesto futurista sobre pintura firmado por él en este mismo año. Algo similar ocurrirá con algunas de las obras de sus compañeros italianos donde la sensación dinámica se intenta reflejar repitiendo —quizás de una manera inocente— las manos de un violinista o las patas de un perro³¹. En *La pittura futurista. Manifestazione técnico*, efectivamente, se señalaba que *las dieciséis personas que se sientan alrededor en el tranvía en movimiento son una, diez, cuatro y tres...*

La iconografía utilizada por los futuristas era quizás el asunto que mayor controversia causaba en el ámbito artístico de la capital francesa, tal y como lo expresa uno de sus críticos, A. Cartault, en su artículo "Les théories des peintres futuristes italiens" refiriéndose, precisamente, a una de las obras de Severini:

Una danzatrice dotata di tre gambe non é che un mostro; la simultaneità non potrebbe mai esprimere il successivo³².

Hasta aquí la lectura sobre el cubismo de Picasso y Braque, con los que Severini está de acuerdo en algunas de sus afirmaciones, pero, en ningún caso, con la puesta en práctica y el resultado plástico de sus obras.

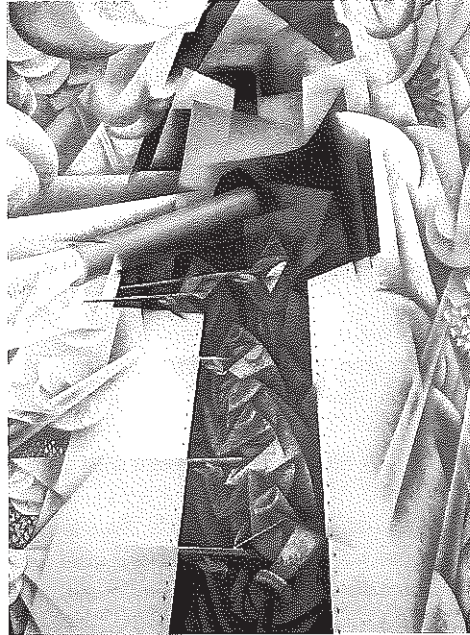
El italiano devalúa a pintores como Delaunay, Léger, Metzinger, Gleizes, etc., y los separa categóricamente de los pioneros del cubismo; los considera como malos imitadores de los impresionistas y de Corot, y como seguidores de Derain y Matisse

³⁰ *Alguna de sus teorías se aproximan a nuestras verdades. Por ejemplo: si se mira a un hombre no se puede ver circunscrito en una forma plástica definida, ya que se debe ver a través de todos los movimientos que puede hacer y en todas las deformaciones resultantes de los movimientos. Pero no admiten [los cubistas] que se pueda dar la impresión del movimiento haciendo más brazos o más piernas a un hombre que se mueve, porque de ese modo se llegaría como máximo a una verdad física impresionista.* PONTIGGIA, E.: *op. cit.*, pág. 7.

³¹ *La mano del violinista o Ritmi del violinista y Dinamismo di un cane al guinzaglio* de Giacomo Balla (1912).

³² *Una bailarina dotata de tres piernas no es más que un monstruo; la simultaneidad no podrá nunca expresar lo sucesivo.* CARTAULT, A.: "Les théories des peintres futuristes italiens", *La Revue du mois*, París, VII, nº 75, 10 de marzo de 1912.

2. *Treno blindato in azione (1915)*



en su primera época. Sobre artistas como Vlaminck opina que realizan obras decorativas y preparadas para ser vendidas a un público burgués y *snob*; y de Van Dogen, Rouault o Rousseau (El Aduanero) considera que, al menos, encuentra cierta sinceridad en algunos de sus cuadros.

Una vez más, y para terminar su discurso, Severini aplaude el gesto de todos ellos por dar un revés a la "academia" y al gusto popular anclado en los paisajes y los bodegones *ottocenteschi*, y conducir el arte hacia una nueva estética más verdadera.

La lectura que Severini realiza en estas últimas líneas responde al contraste que para él debió suponer la comparación de las obras de corte esquemático *nabis* de Le Faconnier o el *Nu à la cheminée* de Gleizes con el *Manifiesto Tecnico* que acababa de firmar y donde se rechazaban los colores planos y el desnudo en pintura. En el *Salon des Indépendants* ve los cuadros de Gleizes y Metzinger y los acusa de copiar a Picasso y de utilizar los "colores del museo".

Severini, tal y como escribirá en su biografía³³ y con el paso de los años, se verá a sí mismo situado en un puesto intermedio entre Picasso y los cubistas "menores", al mismo nivel que un Delaunay o un Léger y continuador del impresionismo y del maestro Seurat.

Como hemos visto, las relaciones entre Picasso y Severini tienen un carácter mucho más próximo que las de cualquier otro artista cercano al futurismo. El italiano compartía escena con los vanguardistas franceses desde fechas muy tempranas del pasado siglo XX, y sus relaciones no se limitaban a las cuestiones artísticas, sino que

³³ SEVERINI, G.: *op. cit.*, págs. 65 y ss.

se dilataban, en muchas ocasiones, al plano personal. Anécdotas de esta índole pueden leerse en el libro de memorias del artista, como es el caso de la historia de Fernand Olivier y Ubaldo Oppi, también narrada en el estudio sobre Picasso de John Richardson³⁴. En su autobiografía, encontramos una cantidad considerable de comentarios que tienen que ver con Picasso y con otros que habían optado por practicar las lecciones cubistas: Braque y Gris le eran más familiares que aquellos que vivían en Montparnasse. Con Picasso le separaba, en un principio, la elección de su supuesto maestro —Corot— ya que él estaba convencido de que la nueva pintura debía continuar los pasos impuestos por Seurat:

I miei rapporti con i cubisti e Picasso erano allora cordialissimi; soprattutto con Picasso le mie relazioni si strinsero sempre più. Egli mostrava di voler tenere in poco conto i cubisti di Montparnasse, mentre noi eravamo di Montmartre.

(...) A Montmartre ci vedevamo spesso con Braque, Dufy, Suzanne Valadon, Utrillo, Modigliani, Gris, Max Jacob, ed altri; ma con Picasso come ho detto, ci si incontrava ogni sera alla Brasserie de l'Ermitage, boulevard Rochechouart, insieme a Marcoussis, che a quel momento non dipingeva, ma faceva disegni umoristici per l'Assiette au beurre.

(...) Quel che mi divideva da Picasso è che, in fondo, lui vedeva in Corot uno dei maestri di quel momento storico; io invece prendevo Seurat come punto di partenza e come maestro. Lui considerava la sua posizione un po' superata, soprattutto dopo i "fauves"; e non aveva forse tutti i torti; ma non era questa una ragione per tornare a delle formule che precedettero l'impressionismo³⁵.

A pesar de estas amistosas declaraciones, tras su incorporación al futurismo y, sobre todo, después de la polémica exposición futurista de *Bernheim Jeune*, las relaciones entre Picasso y Severini sufrieron algunos cambios. Picasso, al parecer, nunca tomó en serio las manifestaciones que los futuristas llevaban a cabo ni sus radicales manifiestos.

³⁴ RICHARDSON, J.: *op. cit.*, pág. 229.

³⁵ *Mis relaciones con los cubistas y Picasso eran entonces cordialísimas; sobre todo con Picasso mis relaciones se estrecharon siempre más. Parecía no querer tomar muy en cuenta a los cubistas de Montparnasse, mientras nosotros vivíamos en Montmartre.*

(...) En Montmartre nos veíamos a menudo con Braque, Dufy, Suzanne Valadon, Utrillo, Modigliani, Gris, Max Jacob, y otros; pero con Picasso, como he dicho, se encontraba cada tarde en la Brasserie de l'Ermitage, boulevard Rochechouart, junto a Marcoussis, que en aquel momento no pintaba, pero hacía diseños humorísticos para el Assiette au beurre.

*(...) Lo que me separaba de Picasso es que, en el fondo, él veía en Corot uno de sus maestros de aquel momento histórico; yo en cambio cogí a Seurat como punto de partida y como maestro. Él consideraba mi postura un poco superada, sobre todo después de los "fauves"; y no tenía quizás todos los equívocos; pero esta no era una razón para volver a aquellas fórmulas que precedieron al impresionismo. SEVERINI, G.: *op. cit.*, págs. 105-106.*

Apollinaire, amigo íntimo de Picasso, aunque desvalorizaba las muestras futuristas, respaldó los trabajos de Severini para la exposición futurista de 1912 en París y los consideró como las pinturas más interesantes de las presentadas en la muestra.

Fu con me il meno severo, non perché lo conscevo da tempo, ma soprattutto per la visibile influenza di un neo-impressionismo digerito e ricreato che si manifestava nel mio grande quadro "Le Pan-Pan à Monico". Tuttavia trovò in un altro mio quadro l'influenza di Van Dongen, cosa che mi è stata difficile di perdonargli, anche perché detestavo la pittura di questo artista³⁶.

Delaunay, por su parte, se enfrenta directamente a los pintores italianos con testimonios como el que mostramos a continuación, referido a la obra de Severini *Danse du Pan Pan à Monico*:

La vostra arte mira ad sprimere la velocità servendosi del cinematografo. (...) una filosofia che conosciamo ormai troppo, il mito dei movimenti in successione delle folle in unanimità³⁷.

Severini contesta, meses más tarde y con motivo de su exposición individual en la *Malborough Gallery* de Londres, que sus quehaceres artísticos nada tienen que ver con las técnicas del cine y que la síntesis dinámica se obtiene mediante la dislocación del objeto y por la sensación de continuidad con el ambiente que le rodea.

Las controversias entre cubismo y futurismo continuarán con la polémica que protagonizarán Apollinaire, Delaunay y Boccioni con respecto al nacimiento del orfismo y a la supremacía de conceptos como el de "simultaneidad":

Fu a quel momento che venne fuori l'Orfismo, nella Rivista "Montjoie", creata e diretta da Ricciotto Canudo, simpatico amico che chiamavamo il "barigino" (le Barisien) perché era nato a Bari.

Inclusi in questa tendenza erano soprattutto Delaunay, Marcel Duchamp, Picasso. Le basi estetiche e teoriche venivano dal Futurismo. In primo luogo, si

³⁶ Fue conmigo el menos severo. No porque nos conociésemos desde hacía tiempo, sí sobre todo por la visible influencia de un neo-impressionismo digerido y recreado que se manifestaba en mi gran cuadro "Le Pan-Pan à Monico". Todavía encontré en otro cuadro mío la influencia de Van Dongen, cosa que me ha sido difícil de perdonarle, también porque detestaba la pintura de aquel artista. SEVERINI, G.: "Una felice stagione...", en *Tutta la vita...*, pág. 18.

³⁷ Vuestro arte apunta a expresar la velocidad sirviéndose del cinematógrafo. (...) una filosofía que conocemos ya demasiado, el mito de los movimientos en sucesión de las muchedumbres en unanimidad. Véase DRUDI GAMBILLO, M., y FIORE, T.: *Archivi del Futurismo*, vol. 1, Roma, De Luca, 1986, pág. 255.

riportava in prima linea il "soggetto", che Apollinaire non aveva voluto ammettere al momento dell'Esposizione Futurista, e cioè un anno prima.

(...) Nella suddetta esposizione teorica ritornava in primo piano l'idea di "simultaneità", ma sembrava soprattutto inerente ai contrasti dei colori nella espressione visiva della luce³⁸.

Pero volviendo a la polémica exposición parisina, vemos como Boccioni y Severini son mencionados en algunas de las críticas que se escribieron en los diarios contemporáneos y, de una manera especial, por Apollinaire que les condena en *Il piccolo blu* del 9 de febrero, por compartir *con la maggior parte dei pittori "pompieri" la mania di dipingere degli stati d'animo*³⁹.

En una carta escrita a Soffici meses después de la exposición, Severini niega la influencia de Picasso —no viéndolo así en el caso de Boccioni y Carrà— considerando su obra "conceptual", "estática", "analítica" y "abstracta" en contraposición a su representación de la "emoción" —el motivo— en términos formales:

En el momento de nuestra exposición de Bernheim, los cubistas, Picasso y mis amigos futuristas me acusaron más o menos abiertamente de impresionismo objetivo o neoimpresionismo. La abstracción analítica, la pintura de concepto creada por Picasso gustaba mucho a Boccioni y a Carrà; y me pareció entonces quedar como un tonto porque no había experimentado la más mínima influencia al respecto. Por eso hice la serie de cuadros que conoces y que fueron expuestos en Roma; en ellos quiero conciliar el exterior y el interior de las cosas, la forma concebida por sí misma y la forma emotiva; por fortuna mi intuición me salva del estatismo y de un análisis cubista casi a pesar de mí mismo⁴⁰.

Significativa es otra carta que Severini le escribe, en este caso, a Boccioni en octubre de 1912 donde, después de visitar el *Salon d'Autumne* y contemplar las

³⁸ Fue en aquel momento cuando surgió el Orfismo, en la revista *Montjoie*, creada y dirigida por Ricciotto Canudo, simpático amigo al que llamábamos el "barigino" (le barisien) porque había nacido en Bari.

Incluidos en esta tendencia estaban sobre todo Delaunay, Marcel Duchamp, Picasso. En primer lugar, se retomaba el motivo, que Apollinaire no había querido admitir en el momento de la *Exposición Futurista*, un año antes.

(...) En la ya nombrada exposición teórica volvía a ponerse en primer lugar la idea de "simultaneidad", pero parecía sobre todo inherente a los contrastes de color en la expresión visible de la luz. SEVERINI, G.: "Una stagione d'arte..." pág. 19.

³⁹ ... con la mayor parte de los pintores "pompieri" la manía de pintar los estados de ánimo.

Apud AA. VV.: *Boccioni e il suo tempo*, Milán, Cat. de exposición, Palazzo Reale, 1973. pág. 35.

⁴⁰ Carta de Severini a Soffici de septiembre de 1913 en AA. VV.: *Futurismo 1909-1916*, Cat. de exposición, Barcelona, Museu Picasso, Àmbit Serveis Editorials, 1996, pág. 183.

obras cubistas, subraya la influencia que Picasso ha tenido en ellas y, salvo en contadas excepciones, lo poco interesante que le resultan estos patrones cubistas. En cuanto a lo expuesto en la *Seccion d'Or*, reprocha a Gleizes por "pintar sus cuadros con prisa" y a Metzinger por confeccionar retratos "mezquinos, grotescos y sin color". El único artista que le resulta interesante en ambas exposiciones es Fernand Léger.

De igual modo, Severini comenta un encuentro con Apollinaire y Delaunay donde el primero le pone al día de la publicación de su próximo libro *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*. Esta carta, posiblemente, contiene la más temprana información que llega a territorio italiano sobre la separación que el poeta realizó de las diferentes "secciones" dentro del movimiento cubista:

Él distingue a los cubistas en "cubistas físicos" (Gleize) [sic], que añaden algún elemento dramático a su expresión de realidad exterior, "cubistas científicos" (Picasso, Metzinger) y orphiques (esta última clasificación te la digo en francés porque no sé traducirla); según Apollinaire los Orphiques buscan elementos nuevos para expresar realidades abstractas; y nosotros los futuristas pertenecemos a estos últimos.

Como es sabido, el análisis que creó Apollinaire no fue exactamente así, ya que tanto Severini como Boccioni pertenecían, en su estudio, al apartado del "cubismo instintivo":

El cubismo instintivo, arte de pintar composiciones nuevas no tomadas de la realidad visual, sino de la sugerida por el artista por el instinto y la intuición, tiende hacia el orfismo desde hace tiempo. Lo que les falta a los artistas instintivos es lucidez y fé artística; el cubismo instintivo incluye a un gran número de artistas. Este movimiento, nacido del impresionismo francés, está extendiéndose ahora por toda Europa⁴¹.

(...) El cubismo instintivo forma un movimiento importante, comenzado hace ya mucho tiempo, y de brillante éxito en el extranjero. Louis Vauxcelles, René Blum, Adolphe Basler, Gustave Kahn, Marinetti, Michael Puy, han defendido a ciertas personalidades competentes en este arte; engloba a numerosos artistas como Henri-Matisse, Rouault; André Derain, Raoul Dufy, Chabaud, Jean Puy, Van Dongen, Severini, Boccioni, etc., etc.⁴².

En la introducción del catálogo de la exposición individual de Severini en la Marlborough Gallery londinense (1913) —de gran repercusión posterior en la

⁴¹ APOLLINAIRE, G.: *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, París, Figuière, 21 de junio de 1913, pág. 32.

⁴² *Ibid.*, pág. 86.

formación de la vanguardia inglesa— se apoyaban las manifestaciones futuristas por encima de los trabajos de Matisse o de los cubistas franceses, anteponiendo la "abstracción" italiana a los "arabescos" fauvistas y la mera búsqueda cubista de las "masas" sobre el plano:

This, in short, is the conception of Futurist Painting.

Painting will no longer translate some spectacle (Anecdote) or the outward semblance of some person who has been an expression either of gaiety or sadness (Literature or Psychology), and will no longer limit itself to the simple pursuit of arabesques upon a plane (Matisse), or of masse (the Cubist), but by means of abstract forms will give the pictural rhythm of an ideal world⁴³.

En este mismo año, en los meses de octubre y noviembre, Severini escribe *Le analogie plastique del dinamismo. Manifiesto futurista*⁴⁴, donde queda definido el germen de su obra *Ballerina + mare = vaso di fiori* y el comienzo de la apertura de una fase de "pintura y escultura de las analogías plásticas", esto es, el fruto artístico que propicia el acercamiento entre objetos que, aparentemente, no tienen nada en común, pero que sus características plásticas les hace acercarse y convivir en la obra de arte:

Analogie apparenti: l'espressione plastica dello stesso mare che per analogia reale evoca in me una danzatrice, mi dà al primo sguardo, per analogia apparente, la visione di un gran mazzo di fiori⁴⁵.

Aunque los escritos de 1913 parecen carecer de comentarios hacia Picasso y el cubismo y basarse en la explicación de su propia obra, Severini continuará haciendo alusiones referentes a la obra del pintor español durante toda su carrera artística, sin abandonar nunca el episodio cubista y sus protagonistas. Como buen integrante de la variopinta escena cultural del pasado siglo, sus consideraciones hacia Picasso variarán en función de los acontecimientos sociales y artísticos de su tiempo y, también, de las innumerables apariencias del universo picassiano.

⁴³ *Esta es, en breve, la concepción de la pintura futurista. La pintura ya no traducirá ningún espectáculo (anecdote) del semblante exterior de cualquier persona que haya sido una expresión de felicidad o tristeza (literatura o psicología), y ya no se limitará a la simple búsqueda de arabescos sobre un plano (Matisse), o de la masa (los cubistas), sino que por medio de formas abstractas concederá el ritmo pictórico de un mundo ideal. The futurist painter Severini exhibits his latest works, Marlborough Gallery, Londres, abril de 1913, en Archivi del Futurismo... págs. 113 y ss.*

⁴⁴ *Le analogie plastique del dinamismo. Manifiesto futurista* aunque fue redactado por Severini en 1913, no fue publicado hasta el año 1957, en *Archivi del Futurismo...*, pág. 8.

⁴⁵ *Analogías aparentes: la expresión plástica del mismo mar que por analogía real evoca en mí una bailarina, me da a primera vista, por analogía aparente, la visión de un gran ramo de flores. Ibidem.*