

PRZEMYSŁAW STROŻEK

Panorama di collaborazioni internazionali. Enrico Prampolini e i suoi contatti con gli ambienti dell'avanguardia polacca

Negli ultimi anni sono stati pubblicati due importanti lavori dedicati all'opera di Prampolini. Nel 2013 è apparsa la monografia di Giovanni Lista dal titolo *Enrico Prampolini futurista europeo*, due anni dopo quella di Andrea Baffoni, dal titolo *Contro ogni reazione. Enrico Prampolini teorico e promotore artistico*¹. In ambedue i casi si evidenzia il ruolo di Prampolini come propagatore del futurismo al di fuori dell'Italia e come grande visionario del nuovo teatro. Nei due libri si evidenzia il suo ruolo di organizzatore della vita artistica e curatore di importanti mostre dedicate all'avanguardia internazionale, piuttosto che quello di autore di concrete opere letterarie. I due studiosi sottolineano la fondamentale importanza del cosiddetto *networking*, ossia la strategia di elaborazione di un'utile rete di contatti reciproci con i creatori dell'arte nuova. Questo tipo di rete fu particolarmente significativo e ampio nel caso di Prampolini: egli collaborò con dadaisti, costruttivisti, artisti della Cecoslovacchia, dell'Austria, della Svizzera, della Francia e della Germania. Non a caso Lista definisce Prampolini un "futurista europeo" e lo considera l'ambasciatore europeo del futurismo.

I due libri che ho menzionato sono opere di alto valore scientifico che hanno aperto nuovi orizzonti sull'importanza che il futurista italiano ha avuto per l'avanguardia europea. Vale tuttavia la pena rilevare che, al pari di tutte le precedenti monografie dedicate a Prampolini, essi hanno ignorato i suoi stretti contatti con artisti e letterati polacchi². In realtà, questi contatti sono stati molto vivaci e sono durati fino alla fine degli anni Trenta, il che rende ancora più evidente l'ampiezza dell'attività di *networking* esercitata dal futurista italiano. Da quando, nel 1923, a Roma, Prampolini rinnovò la rivista «Noi» e si mise in contatto con la rivista «Zwrotnica» di Cracovia e con Jalu Kurek, e più tardi, nel 1930, con Jan Brzękowski, le sue relazioni con gli ambienti polacchi s'intensificarono costantemente. Ciò ebbe grande significato per la recezione della sua opera in quella parte d'Europa. Fra l'altro, è grazie a quei contatti, che Prampolini donò al Museo di Łódź il quadro *La Tarantella*, un atto che testimonia l'importanza della collaborazione fra il futurista italiano e l'avanguardia polacca.

¹ G. LISTA, *Enrico Prampolini futurista europeo*, Roma 2013; A. BAFFONI, *Contro ogni reazione. Enrico Prampolini teorico e promotore artistico*, Roma 2015. Cfr. anche: G. LISTA, *Prampolini futurista europeo*, in: *Prampolini futurista. Disegni, dipinti, progetti per il teatro 1913-1931*, Milano 2006, pp. 73-84. Per i rapporti col futurismo ceco cfr. anche: M. TRIA, *Marinetti e Prampolini a Praga: contatti futuristi con l'avanguardia cecoslovacca fra le due guerre*, in: *Gli altri futurismi. Futurismi e movimenti d'avanguardia in Russia, Polonia, Cecoslovacchia, Bulgaria, Romania. Atti del Convegno Internazionale Pisa, 5 giugno 2009*, a cura di G. Tomassucci e M. Tria, Edizioni Plus, Pisa 2010, pp. 37-54.

² Solo alcune lettere di artisti polacchi a Prampolini e di Prampolini a Jalu Kurek sono state stampate in: E. PRAMPOLINI, *Carteggio 1916-1956*, a cura di R. Siligato, Roma 1992, e E. PRAMPOLINI, *Carteggio futurista*, a cura di G. Lista, Roma 1992.

Gli anni Venti: «Noi», «Zwrotnica» e Jalu Kurek

L'idea di una collaborazione sovranazionale fra artisti dell'avanguardia iniziò a svilupparsi su ampia scala a partire dal ben noto Congresso di Düsseldorf del 1922, al quale Prampolini prese parte in qualità di rappresentante del futurismo italiano³. Al congresso partecipavano rappresentanti di vari paesi del calibro di El Lisickij per la Russia, Hans Richter per la Germania, Theo van Doesburg per l'Olanda, Henryk Berlewi per la Polonia: aspiravano tutti all'elaborazione delle basi di uno stile collettivo e progressivo nell'arte contemporanea. Sostanziale corollario di questo evento fu il rafforzamento delle aspirazioni all'internazionalizzazione degli scambi fra i vari raggruppamenti. Acquistò importanza il ruolo delle riviste che funzionavano da organi dei raggruppamenti nei vari paesi. E furono le riviste che divennero piattaforme per le proclamazioni programmatiche e le discussioni, strumenti di diffusione delle nuove idee, mezzi di comunicazione e dibattito col pubblico e di confronto con i fruitori dell'arte. Soprattutto si creò qualcosa di simile alla "rete", ossia quello scambio di concezioni artistiche e di idee che costituiva il più rapido mezzo di acquisizione delle informazioni sulle più recenti sperimentazioni dell'avanguardia nel circuito internazionale⁴. La nascita delle riviste costituiva una specie di passaporto degli ambienti dell'avanguardia internazionale, offrendo anche la possibilità di figurare nella lista internazionale delle riviste del modernismo. Di questo testimoniava in Italia il rinnovamento di «Noi» (seconda serie, 1923-1925), e in Polonia la fondazione di «Zwrotnica» (prima serie, 1922-1923) ad opera di Tadeusz Peiper.

Come redattore capo di «Noi», Prampolini ambiva a fare della rivista una piattaforma d'informazione sul futurismo e sull'arte internazionale. Dell'inizio della collaborazione con la Polonia testimonia la regolare presenza di informazioni concernenti la rivista italiana in «Zwrotnica», e viceversa. I redattori Prampolini e Peiper si scambiavano numeri delle due riviste e davano notizie sull'attività degli artisti legati ai due periodici. Questa strategia non solo contribuiva allo sviluppo del *networking* internazionale, ma favoriva la reciproca conoscenza della creatività degli artisti d'avanguardia nei due paesi. Spesso ignorata dalle istituzioni governative ufficiali, l'arte nuova poteva diffondersi nei circuiti internazionali grazie alla "rete" di scambio avanguardista. Nel numero 6 di «Zwrotnica» del 1923 si poteva dunque leggere:

Nella nuova rivista futurista italiana «Noi», che si preannuncia come una delle più importanti pubblicazioni europee dedicate all'arte nuova, compare in prima posizione il manifesto dei futuristi italiani rivolto al governo fascista [...]⁵.

³ Cfr. A. BAFFONI, *Contro ogni reazione*, cit., pp. 135-141.

⁴ Negli ultimi anni si usa con sempre maggiore frequenza il termine "rete" – "network". Timothy O. Benson e Éva Forgács se ne sono serviti in relazione alla creazione dei contatti reciproci fra i vari centri dell'avanguardia (T. O. BENSON, É. FORGÁCS, *Introduction*, in: *Between worlds. A Sourcebook of Central European Avant-gardes*, a cura di T. O. Benson, É. Forgács, Cambridge 2002, p. 22). Peter Brooker, redattore di uno studio in tre volumi dedicato alla storia delle riviste del modernismo, si è soffermato sull'idea di "rete" in relazione alle pubblicazioni periodiche, idea che caratterizzava tutto il modernismo europeo: "The resulting series of constellated studies will, it is hoped, prove both the diversity and networked exchange across borders characterizing European modernisms and the role of magazines in articulating and mobilizing these" (P. BROOKER, *General Introduction*, in: *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. 3, a cura di P. Brooker et. al., Oxford 2013, p. 21).

⁵ *W "Noi"...*, in «Zwrotnica», 6, 1923, p. 194. Questa breve nota si riferiva al manifesto *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al governo fascista* («Noi», 1, 1923), pubblicato sulla prima pagina della rivista.

Da parte sua, nella rivista italiana si leggeva la seguente informazione su «Zwrotnica»:

«Zwrotnica», direttore T. Peiper, Cracovia.

I gruppi dell'avanguardia polacca si schierano a favore di questa dignitosa e seria rivista. Essi non hanno ancora trovato la loro via o brancolano tra l'espressionismo, il futurismo e il costruttivismo. [...]» VAS [Ruggero Vasari]⁶.

Vale la pena ricordare anche che «Noi» pubblicava una rubrica regolare dal titolo *Bollettino futurista*, che forniva informazioni di attualità su quello che accadeva nel mondo internazionale dell'arte. Nell'annata successiva, la rivista italiana rendeva nota in quella rubrica la comparsa del più recente numero di «Zwrotnica»:

L'ultimo numero di «Zwrotnica» rivista futurista di Cracovia diretta da Peiper, è interamente dedicato al movimento futurista italiano. Contiene, oltre a un appello di Marinetti ai futuristi polacchi, studi sulla letteratura, teatro ed arti figurative futuriste⁷.

L'interruzione delle pubblicazioni di «Zwrotnica» nella seconda metà del 1923 portò, per forza di cose, alla fine della collaborazione di Peiper con «Noi». Tuttavia, lo scambio d'informazioni che si era verificato fra la rivista romana e quella cracoviana rese possibile lo sviluppo di quegli stretti contatti dei futuristi italiani con Jalu Kurek che avrebbero dato i loro frutti in seguito.

Il diciannovenne poeta cracoviano debuttò sulle colonne di «Zwrotnica» del 1923 (n. 6) proprio con la traduzione di poesie di F.T. Marinetti. Allo stesso tempo, nella rubrica *Bollettino futurista*, «Noi» informava che a Cracovia e in altre città polacche venivano tenute delle conferenze sul futurismo italiano⁸. L'attività di divulgazione svolta dal giovane collaboratore di «Zwrotnica» non poteva sfuggire all'attenzione degli artisti italiani, che videro in lui una personalità significativa e la possibilità di instaurare un prezioso contatto per gli scambi d'informazione fra gli ambienti dell'avanguardia italiana e polacca.

Fin dalla giovinezza Kurek era affascinato non solo dalla poesia futurista, ma anche da tutta l'attività teatrale di Prampolini⁹. Mentre raccoglieva informazioni sul teatro polacco, Kurek si mise in contatto col fratello di Prampolini, Vittorio Orazi, co-redattore di «Noi». In una lettera del 7 aprile 1924 Orazi promise a Kurek di inviargli il numero di «Noi» (1924, n. 6-9), interamente dedicato alle nuove soluzioni sceniche dell'avanguardia internazionale¹⁰. Nel numero comparivano schizzi di scenografie di futuristi italiani, dell'avanguardia teatrale ceca, francese, olandese, tedesca, austriaca e lettone, nonché uno dei più importanti manifesti del teatro futurista, ossia *L'Atmosfera scenica futurista* firmata da Prampolini.

Era desiderio di Kurek pubblicare un proprio scritto sul teatro di Prampolini sulle colonne

⁶ *Zwrotnica*, direttore: T. Peiper, Cracovia..., in «Noi», 3-4, 1923, p. 22.

⁷ *L'ultimo numero...*, in «Noi», 6-9, 1924, p. 23.

⁸ *Il futurista Kurek tiene una serie di conferenze sul futurismo italiano, a Cracovia e in altre città di Polonia*, in «Noi», 6-9, 1924, p. 24.

⁹ Dell'ammirazione per il teatro di Prampolini testimoniava già il dramma giovanile *Golebie Winićji Claudel* del 1924, nel quale compaiono indicazioni di scena che prescrivono di far uso delle sperimentazioni di Prampolini nella scenografia del dramma. Sul dramma di Kurek cfr.: P. STROŻEK, *Applausi esclusi. Jalu Kurek e Teatro Futurista Italiano*, traduzione di Giovanna Tomassucci, in: *Gli altri futurismi*, cit., pp. 113-123, 125-132.

¹⁰ Lettera di V. Orazi a J. Kurek, 7.4.1924, Biblioteka IBL PAN, Archiwum «Linii», segn. 89. Cfr. anche: G. CARPI, *Il teatro di Prampolini nella rivista "Noi"*, in: *Prampolini futurista. Disegni, dipinti, progetti per il teatro 1913-1931*, Milano 2006, pp. 23-28.

di una rivista dell'avanguardia polacca, ma «Zwrotnica» cessò la sua attività. Al suo posto comparve a Varsavia nel 1924-1925 il periodico «F24. Almanach Nowej Sztuki», concepito come continuazione del precedente organo dell'avanguardia letteraria polacca. Nel giugno del 1924, il direttore del periodico Stefan Kordian Gacki chiese a Kurek di preparare per il terzo numero un testo sintetico sulle più recenti conquiste del teatro futurista¹¹. L'articolo di Kurek, tuttavia, non venne stampato su «F24», ma vide la luce solo più di un anno dopo, nell'ottobre 1925 su «Wiadomości Literackie».

Nel frattempo Kurek aveva ricevuto non solo le ultime pubblicazioni di Prampolini sul teatro pubblicate in «Noi», ma aveva anche conosciuto il futurista italiano personalmente. Nel 1924, grazie ad una borsa di studio, era infatti andato a Napoli ed aveva avuto la possibilità di incontrare Prampolini. Nell'articolo *A Capri, in visita da Marinetti*, stampato su «Głos Narodu» del 6 ottobre 1924, scriveva di aver visitato il futurista italiano e di aver visto i suoi lavori a Roma:

Il maggior contributo al rinnovamento della scenografia teatrale viene oggi da Enrico Prampolini, pittore e scenografo futurista di grande talento. I suoi progetti, che ho avuto modo di vedere a Roma, sono veramente splendidi. Basta vederli per immaginare quali straordinari effetti di colore e dinamismo si possono raggiungere se si guarda alle cose da un punto di vista più ampio. Ho parlato con Prampolini di arte, in particolare della sua amata scenografia. Mi è bastato osservare nel suo laboratorio gli schizzi e i progetti nei quali egli a volte dedica vari disegni ad un unico movimento dell'abito del protagonista, oppure dove si sforza di studiare su vari piani le pieghe del costume di un'attrice che solleva una gamba, per avere la sensazione che proprio qui, a Roma, si trova uno dei più originali riformatori della scenografia odierna¹².

Nelle sue memorie avrebbe poi descritto come il futurista italiano lo aveva accompagnato nei vari angoli della Città Eterna:

In Piazza Venezia a Roma ci sediamo la sera a cielo aperto in un caffè, suona la musica, une feerie di luci. Di fronte a noi le accecanti scale bianche che portano al Campidoglio, al centro la statua equestre di Vittorio Emanuele.
– Ecco un Gran Pissoir d'Italia – dice Prampolini, eccellente pittore, indicando quel “miracolo” dorato innalzato in mezzo ai marmi davanti ai nostri occhi¹³.

Tutti e due poi s'incontrarono a Capri da Marinetti:

Ricordo benissimo la mia visita a Capri a casa del leader del futurismo, Filippo Tommaso Marinetti. Mi aveva mandato un telegramma da Napoli dicendomi di andare da lui [...]. Presso il proprietario dell'abergo Pagano a Capri, dove mi ha portato Marinetti, vedo quadri dei futuristi: G. Severini, G. Balla, C. Carrà.

– E invece la mia Grotta Azzurra si trova nella collezione Gwynn a Londra – butta lì con fierezza Prampolini. È una personalità notevole. Zoppicava leggermente a una gamba¹⁴.

¹¹ Lettera di S. K. Gacki a J. Kurek, 26.6.1924, in: T. KŁAK, *Materiały do dziejów awangardy*, Wrocław-Warszawa 1975, p. 229.

¹² J. KUREK, *U Marinettiego na Capri*, in «Głos Narodu», 228, 1924, p. 6.

¹³ IDEM, *Mój Kraków*, Kraków 1978, pp. 109-110.

¹⁴ IVI, p. 112.

Fu questa visita sull'isola italiana che, a cavallo tra settembre e ottobre 1924, offrì a Kurek l'occasione di scrivere il già menzionato articolo della «Voce del popolo». Kurek vi precisava esplicitamente che negli anni Venti il volto del futurismo era mutato, non era più il futurismo dei poeti e dei pittori Aldo Palazzeschi e Umberto Boccioni, ma quello delle nuove sperimentazioni teatrali di Marinetti e Prampolini. Egli sottolineava anche che l'avanguardia italiana si concentrava soprattutto sul rinnovamento del teatro. Ne scrisse più ampiamente in *Il teatro futurista. Enrico Prampolini*, interamente dedicato agli esperimenti scenici del futurista italiano. Kurek menzionava il successo ottenuto dai suoi progetti scenografici all'Esposizione Internazionale del Teatro che si svolse a Vienna nel 1924, in particolare rilevò l'approvazione che il pubblico aveva manifestato per la messa in scena del Tamburo di fuoco che il futurista italiano aveva realizzato insieme agli artisti cechi¹⁵. Nel suo articolo Kurek inserì la riproduzione degli schizzi fatti per le scene delle pièce *Psychologia Maszyny* [Psicologia della Macchina], e *Odrodzenie Duchy* [La rinascita dello Spirito]. Per l'analisi delle più rilevanti sperimentazioni sceniche di Prampolini Kurek si servì delle informazioni contenute nel numero di «Noi» (1924, n. 6-9) che gli aveva inviato Orazi:

Secondo Prampolini, la scenografia dominante, concepita come descrizione di una realtà inventata, come finzione realistica del mondo visibile, deve essere condannata, poiché costituisce un compromesso statico che si contrappone al dinamismo scenico che è l'essenza dell'azione tetrale [...], la tecnica teatrale si indirizza verso il dinamismo plastico della vita contemporanea, ossia dell'azione. I principi fondamentali della nuova estetica teatrale sono il dinamismo, la simultaneità e l'unità di azione dell'uomo e del luogo. Mentre la tecnica del teatro tradizionale ha portato al dualismo del principio dinamico, ossia dell'uomo, e del principio statico, ossia il luogo, i futuristi hanno riportato all'unitarietà e alla contemporaneità scenica i principi dell'uomo e del luogo, incrociandoli l'uno con l'altro in una sintesi scenica vivente [...]. È sulla base di questi presupposti che Prampolini crea la scena dinamica. Giungendo alla scenografia (descrizione pittorica degli elementi realistici) attraverso la scenosintesi (assemblamento architettonico di superfici colorate) e la scenoplastica (costruzione tridimensionale di elementi plastici sulla scena), fino alla scenodinamica (architettura spaziale-coloristica di elementi dinamici nell'atmosfera prodotta dalla luce di scena. [...] Ogni rappresentazione sarà uno strumento meccanico dell'eterno fluire della materia, sarà una magica rivelazione del mistero – sintesi panoramica dell'azione concepita come celebrazione mistica del dinamismo spirituale – centro di astrazione spirituale della nuova religione del futuro¹⁶.

Il 10 ottobre 1925 Prampolini scrisse personalmente una lettera in cui ringraziava Kurek per l'articolo che aveva scritto¹⁷. Grazie a quell'articolo, il nome del futurista italiano acquistò notorietà negli influenti ambienti della rivista «Wiadomości Literackie», che avrebbe poi pubblicato ancora due lavori sui suoi successivi esperimenti teatrali, ossia sul cosiddetto Teatro Futurista della Pantomima¹⁸.

Non c'è dubbio tuttavia che il primo a far conoscere l'opera di Prampolini in Polonia negli anni Venti fu Kurek: egli aveva preso contatto con lui, dando seguito alla collaborazione iniziata

¹⁵ Questo dramma doveva essere rappresentato anche a Varsavia, ma non si giunse mai alla realizzazione del progetto, nel quale Kurek si era impegnato personalmente. Cfr. P. STROŻEK, *Marinetti i futuryzm w Polsce (1909-1939). Obecność – kontakty – wydarzenia*, Warszawa 2012, pp. 174-179.

¹⁶ J. KUREK, *Teatr Futurystyczny. Henryk Prampolini*, in «Wiadomości Literackie», 41, 1925, p. 2.

¹⁷ Lettera di E. Prampolini a J. Kurek, 10.10.1925, Biblioteka IBL PAN, Archiwum «Linii», sygn. 89.

¹⁸ A. WYLEŻYŃSKA, *Włoska pantomima futurystyczna*, in «Wiadomości Literackie», 35, 1927, p. 2; Z. TONECKI, *Aliterackie eksperymenty teatralne. Oskar Schlemmer i Enrico Prampolini*, in «Wiadomości Literackie», 31, 1930, p. 2.

nel 1923 da «Zwrotnica» e «Noi». Grazie all'iniziativa di organizzare scambi d'informazione fra le avanguardie, Prampolini e gli altri futuristi italiani poterono contare su una più ampia ricezione in Polonia, e Kurek e i futuristi polacchi divennero noti in Italia. I contatti di Prampolini con la Polonia continuarono negli anni Trenta, solo che allora il vero punto di riferimento non era più Kurek, ma l'altro rappresentante dell'Avanguardia di Cracovia, già collaboratore della seconda serie di «Zwrotnica», Jan Brzękowski.

I contatti degli anni Trenta. Brzękowski, Pronaszko e la Triennale di Milano

In seguito agli sconvolgimenti dello scenario politico e alla presa di potere dei governi totalitari, che sostenevano tendenze artistiche classicizzanti, ed anche in seguito all'esaurimento delle idee del costruttivismo internazionale che aveva il suo centro propellente a Berlino, all'inizio degli anni Trenta Parigi divenne di nuovo la capitale dell'avanguardia europea. Qui si aggregavano i gruppi dell'astrattismo internazionale, qui vivevano i futuristi italiani Prampolini e Luigi Russolo. A Parigi viveva anche, dal 1928, Brzękowski che ambiva ad assumere il ruolo di rappresentante dell'avanguardia polacca nel nuovo centro dell'avanguardia internazionale, diffondendo la conoscenza della nuova poesia e dell'arte polacca.

Nel contesto parigino, i suoi legami con i raggruppamenti dell'astrattismo e la posizione di redattore della rivista bilingue «L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna» (1929-1930) favorirono la formazione di importanti contatti anche con i futuristi italiani. La rivista non era l'organo di un gruppo e aveva piuttosto la funzione di diffondere la letteratura e l'arte d'avanguardia. Tutti i numeri del periodico francese-polacco si aprivano con un ciclo di saggi di Brzękowski intitolato *Kilométrage/Kilometraż*: questi saggi procurarono all'autore una notevole fama nell'ambiente parigino. Prampolini, che in quel tempo viveva nella capitale francese, rimase impressionato dai saggi scritti dal poeta polacco e si propose di pubblicare i *Kilométrage* in traduzione italiana sulla rivista «La Città futurista» (1928-1929). Il 13 aprile 1929 i due s'incontrarono in un caffè parigino per discutere del progetto¹⁹, dando così inizio ad un'importante relazione letteraria. Prampolini aveva per l'autore di *Kilométrage* la stessa stima che il redattore della rivista «L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna» aveva per la sua pittura, tanto che ben presto si adoperò per assicurare uno dei suoi quadri alla collezione del Museo dell'Arte contemporanea di Łódź.

La creazione di questa raccolta di opere d'arte fu un'idea del gruppo polacco "a.r.", fondato dagli ex collaboratori della cracoviana «Zwrotnica» (Julian Przyboś, Jan Brzękowski) e da alcuni ex membri del gruppo Praesens (Władysław Strzemiński e altri). I membri del gruppo "a.r." pubblicarono il loro programma artistico nella forma di quelli che essi chiamavano *Komunikaty* [Comunicati] e avevano anch'essi come finalità primaria la divulgazione di conoscenze sull'arte contemporanea. La creazione di una raccolta internazionale di opere d'arte dell'avanguardia per il Museo della Città di Łódź fu l'iniziativa più rilevante del gruppo e Brzękowski, che abitava a Parigi, ebbe il ruolo più significativo nell'acquisizione di opere di pittori stranieri. Grazie alla sua conoscenza personale con Prampolini riuscì a far giungere a Łódź una delle sue prime opere, *la Tarantella*, del 1920-22 (olio su tela, 80x80 cm), che era stata messa in mostra a Parigi ancora

¹⁹ Lettera di J. Brzękowski a J. Przyboś, 14.4.1929, in: T. KŁAK, *Źródła do historii awangardy*, Ossolineum, Wrocław 1981, p. 44.

nel giugno del 1929²⁰. Prampolini fu uno dei primi artisti a donare un quadro al nuovo museo²¹, l'opera giunse in Polonia già nell'agosto di quello stesso anno ed entrò a far parte dei 27 quadri installati nel Museo Cittadino di Storia dell'Arte, secondo l'accordo del 15 febbraio 1931²².

I contatti di Brzękowski con Prampolini furono continui e fruttuosi, sempre all'insegna della diffusione di conoscenze sul futurista italiano a Parigi e in Polonia e, dall'altra parte, sulla produzione artistica dell'avanguardia polacca in Italia. Ancora nel 1930 Brzękowski comunicava a Julian Przyboś che aveva fatto vedere a Prampolini e Fillia il primo *Comunicato a.r.*²³. Poco dopo scriveva che su «L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna» del 1930 intendeva pubblicare una riproduzione delle opere del futurista italiano²⁴. Realizzò questo progetto nel saggio *Kilométrage* 3, in cui discettava sui fondamenti della pittura d'avanguardia, inserendo l'opera giovanile di Prampolini *Donna e ambiente*, del 1915, nonché uno degli ultimi quadri, ossia la tela *Maternità cosmica* (1929-30). Brzękowski definiva il primo servendosi delle categorie di “deformazione e costruzione”, mentre al secondo applicava le categorie di “espressione letteraria”²⁵. Secondo il poeta polacco questi concetti definivano le basi della pittura d'avanguardia che egli credeva di scoprire proprio nella creazione del futurista italiano. La pubblicazione delle opere di Prampolini nella rivista «L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna» del 1930 (n. 3) e le discussioni che le accompagnarono erano senza dubbio testimonianza eloquente di gratitudine per il dono che Prampolini aveva fatto alla collezione di Łódź.

Da parte sua Prampolini non mancò di manifestare il suo apprezzamento per l'opera dei futuristi polacchi. In una lettera a Kurek²⁶, Brzękowski comunicava che la rivista italiana «Oggi e Domani» aveva pubblicato un articolo sul terzo numero di «L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna», e già l'anno seguente, su «Futurismo», comparve una nota di Brzękowski dal titolo *Un museo d'arte contemporanea in Polonia (Il Futurismo rappresentato da Prampolini)*²⁷. Nel marzo del 1933 chiedeva ancora se Brzękowski avesse ricevuto un ritaglio di questo secondo articolo e lo informava che aveva l'intenzione di pubblicare un'informazione sul suo nuovo libro e su *Kilométrage*²⁸.

Brzękowski tuttavia non aveva ricevuto la lettera con l'articolo²⁹. Due anni dopo, nel

²⁰ G. LISTA, *Enrico Prampolini*, cit., p. 190.

²¹ Lettera di W. Strzemiński a J. Przyboś, 24.4.1930, in: *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia*, a cura di A. Turowski, in «Rocznik Historii Sztuki», 1973, p. 243.

²² Z. KARNICKA, *Enrico Prampolini. Tarantella*, in: *111 dzieł z kolekcji Muzeum Sztuki*, a cura di J.A. Ojrzyński, Muzeum Sztuki, Łódź 2004, p. 72. Per la storia del Museo dell'Arte, cfr. *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, vol. 1, a cura di A. Jach, K. Słoboda, J. Sokółowska, M. Ziółkowska, Łódź 2015.

²³ Lettera di J. Brzękowski a J. Przyboś, 2.4.1930, in: T. KŁAK, *Źródła*, cit., p. 60.

²⁴ Lettera di J. Brzękowski a J. Przyboś, 13.5.1930, IVI, p. 62.

²⁵ J. Brzękowski, *Kilométrage* 3, in «L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna», 3, 1930, pp. 82-92.

²⁶ Lettera di J. Brzękowski a J. Kurek, 27.4.1931, in T. KŁAK, *Materiały*, cit., p. 63. Dell'evento scriveva anche la Redazione di «Linia»: “La collezione di arte nuova a Łódź [...] ha suscitato grande interesse all'estero (serie di note nella stampa e articoli assai lunghi in riviste come «Comoedia», «Liberté», «Oggi e domani»”. *Kolekcja Nowej Sztuki w Łodzi*, in «Linia», 4, 1932, p. 103.

²⁷ J. BRZĘKOWSKI, *Un museo d'arte contemporanea in Polonia (Il Futurismo rappresentato da Prampolini)*, in «Futurismo», 6, 1932, p. 2.

²⁸ “Avez-vous reçu Futurisme avec votre article? Dans le prochain numéro j'ai fait annoncer votre livre. Je publierai aussi une note sur le kilométrage.” Lettera di E. Prampolini a J. Brzękowski, 25.3.1933, Biblioteka Polska w Paryżu, Archiwum Brzękowskiego, cit. in: T. KŁAK, *Materiały*, cit., p. 63.

²⁹ J. BRZĘKOWSKI, *Futurysty*, in: IDEM, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Kraków 1975, p. 150.

1935, quasi certamente su richiesta di Prampolini, egli scrisse in francese l'articolo *Le Futurisme Italien en Pologne* per la nuova rivista «Stile futurista» (1934-35), che veniva stampata a Torino sotto la direzione del futurista italiano. L'autore rilevava che il futurismo italiano aveva esercitato una grande influenza sul processo di formazione delle nuove correnti artistiche in Polonia e descriveva brevemente l'attività dei futuristi di Cracovia e Varsavia. Non mancò di presentare le critiche indirizzate al futurismo da Peiper, come anche le traduzioni fatte da Kurek. Dava anche la notizia della creazione del Museo d'Arte di Łódź, attirando l'attenzione del lettore sul quadro *La Tarantella* donato da Prampolini³⁰.

Nel 1936 i contatti fra Brzękowski e Prampolini si rinsaldarono grazie alla presenza di artisti polacchi alla VI Triennale di Milano. Prampolini curava la sezione dedicata alle tecniche teatrali dell'avanguardia a livello internazionale e si rivolse a Brzękowski chiedendogli, in una lettera, quali fossero i migliori artisti sperimentali nel campo della scenografia. Brzękowski gli rispose, consigliandogli di contattare Szymon Syrkus e Andrzej Pronaszko, che a suo tempo avevano fatto parte del gruppo "Praesens", e che cercasse anche di ottenere informazioni sui lavori degli scenografi del Teatro Polacco di Varsavia Karol Frycz, Wincenty Drabik, Władysław Daszewski e Stanisław Śliwiński³¹. Prampolini s'interessò dei lavori di Pronaszko, che gli mandò personalmente le fotografie di alcuni suoi progetti in una lettera dell'aprile 1936³². Quelle fotografie vennero poi pubblicate nel libro *Scenotecnica* di Prampolini pubblicato nella serie dei quaderni della Triennale di Milano del 1940: Pronaszko vi figurava come unico rappresentante della scenografia polacca. Nell'introduzione al libro il futurista italiano lo menzionava come uno dei migliori decoratori di scena degli ultimi anni:

La scenografia [...] ha ceduto il passo alla scenotecnica sintetica, plastica, costruttivista, futurista, tridimensionale, dinamica. È l'epoca dei Matisse e dei Picasso e di altri ancora, qui presenti con le loro sensibili audacie pittoriche. Derain e Léger, Maria Laurencin e Braque, la Gontcharowa e Larionoff, Juan Gris e Survage, Pruna e Christian Berard, Touchagues e Barasacq, Sima e Valentine Hugo, Pronaszko e Tchelitchev. La lista potrebbe continuare. Anche in Germania, prima del Nazismo, e attualmente nella Boemia, nella Polonia e nel Belgio si sono avvicendate molteplici esperienze per opera dei più appassionati scenotecnici³³.

In una nota dedicata allo scenografo polacco, egli sottolineava che, insieme a Szymon Syrkus, Pronaszko aveva creato il "teatro mobile"³⁴. Prampolini sicuramente intendeva il progetto di Teatro Simultaneo che era stato pubblicato sulla rivista «Praesens» nel 1930 e di cui in Italia si discusse anche due anni dopo sul periodico «Quadrante»³⁵. Il progetto di Teatro Simultaneo ideato da Szymon e Helena Syrkus e Pronaszko prevedeva la mobilità della scena e la collocazione della platea al centro dello spazio teatrale, attorno al quale si snodava la scena suddivisa in una dozzina di parti minori. In questa forma si poteva far girare rapidamente la scena attorno alla platea³⁶.

³⁰ IDEM, *Le Futurisme italien en Pologne*, in «Stile Futurista», 6-7, 1935, p. 27.

³¹ Lettera di J. Brzękowski a E. Prampolini, 15.4.1936, MACRO-CRDAV, Archivio Prampolini, Roma.

³² Lettera di A. Pronaszki a E. Prampolini, 24.4.1936, MACRO-CRDAV, Archivio Prampolini, Roma.

³³ E. PRAMPOLINI, *Introduzione*, in: IDEM, *Scenotecnica*, Milano 1940, p. 7.

³⁴ *Ivi*, p. 31.

³⁵ S. SYRKUS, *Nuova teoria di Teatro*, in «Quadrante», 11, 1932.

³⁶ B. FRANKOWSKA, *Architektura teatralna Pronaszki*, in «Pamiętnik Teatralny», 1964, p. 160.

Il libro di Prampolini vide la luce nel 1940 quando i futuristi, insieme a Marinetti, si impegnarono attivamente nella propaganda visuale delle gesta dei fascisti sui fronti della Seconda Guerra Mondiale. Va detto tuttavia che, nonostante gli sconvolgimenti portati dalla guerra, Prampolini continuava a credere nella grandezza dell'idea di un'avanguardia internazionale. Ne sono testimonianza non solo il libro dedicato alle tecniche scenografiche sperimentali dell'Europa, ma anche il fatto che ancora nel 1944 egli progettava di pubblicare un'antologia intitolata *Artisti d'avanguardia*. Essa era pensata come un omaggio agli artisti dei raggruppamenti delle varie nazioni e doveva presentare anche figure quali George Grosz, Hans Arp, Kazimir Malevič e Fernand Léger, che erano notoriamente convinti antifascisti. Nonostante le condizioni difficili degli anni di guerra, quando i fascisti strinsero alleanza con i nazisti, Prampolini non perse la fede nella potenza dell'arte d'avanguardia creata da artisti di vari paesi. Questo atteggiamento veniva non solo dalle idee di sperimentazione ininterrotta, ma anche dai legami d'amicizia che aveva stretto durante gli anni della sua attività artistica.

Fra i testi che Prampolini preparava per pubblicarli nella sua antologia *Artisti d'avanguardia* (1944) si trovava una lettera di Arp a Brzękowski, in cui il primo spiegava che cosa egli intendesse per dadaismo³⁷. Il testo era inserito in un numero del 1930 di «L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna» che Prampolini sicuramente ebbe fra le mani³⁸. La decisione di stampare questa lettera rispondeva certamente al desiderio di quest'ultimo di sottolineare l'importanza della rivista di Brzękowski, ma rifletteva anche la sua simpatia per il poeta polacco. Da parte sua, nelle memorie pubblicate nel 1975 Brzękowski avrebbe scritto:

Durante una riunione di “Cercle et Carré”, venne una volta Prampolini e mi chiese se potessi metterlo in contatto con l'autore di *Kilométrage*, [...]. Fu questo l'inizio della mia conoscenza con Prampolini, e ne ero particolarmente felice perché apprezzavo la sua pittura. [...] Prampolini, uno dei più significativi rappresentanti della pittura futurista, visse a lungo a Parigi, poi tornò in Italia dove morì più di una decina d'anni dopo la guerra. Lo venni a sapere perché mi era stato mandato il catalogo di una mostra organizzata dopo la morte, il quale conteneva una bibliografia dettagliata degli articoli dedicati a lui. Mi meravigliai non poco di trovare nella lista anche il mio *Kilométrage de la peinture contemporaine* [...]»³⁹.

Un quadro della collaborazione internazionale

Negli anni Venti e Trenta i contatti di Prampolini con gli ambienti polacchi si basavano soprattutto sul fatto che conosceva Kurek, Brzękowski e, sia pure in misura minore, Andrzej Pronaszko. L'inizio e il consolidamento di quei contatti fu reso possibile dallo scambio delle riviste «Zwrotnica» e «L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna» con «Futurismo» e «Stile Futurista». Il risultato di quegli scambi fu la creazione di legami fra artisti d'avanguardia di vari paesi e il reciproco sostegno dato ai progetti d'avanguardia, accompagnati dalla diffusione della conoscenza degli ambienti dell'arte nuova al di fuori dei canali ufficiali. Gli artisti sperimentali per lo più non potevano contare sull'appoggio delle autorità o su aiuti finanziari dello Stato. Nel caso degli artisti italiani la situazione cambiò alla metà degli anni Trenta, quando il futurismo si piegò

³⁷ [Manoscritto] Traduzioni fatte preparare da Prampolini per un progettato volume su “Artisti d'avanguardia,” [1944], MACRO-CRDAV, Archivio Prampolini, Roma.

³⁸ H. ARP, *Cher Monsieur Brzękowski*, in «L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna», 3, 1930, p. 102.

³⁹ J. BRZĘKOWSKI, *Futurysty*, in: IDEM, *W Krakowie*, cit., pp. 150-152.

alle esigenze della propaganda fascista. Di questo rende evidenza la Triennale di Milano e il fatto che la cura della sezione teatrale venne affidata a Prampolini che, grazie ai suoi numerosi contatti, nel 1936 riuscì a creare una delle più importanti e insieme una delle ultime mostre di scenografia d'avanguardia del periodo interbellico.

I contatti inizialmente creati grazie alle riviste furono dunque estremamente importanti per i progetti di mostre internazionali. Nel caso delle relazioni con gli artisti polacchi questo era l'unico modo, dal momento che un futurista italiano aveva scarse possibilità di incontrare i colleghi polacchi nelle mostre di arte contemporanea. Nessun artista polacco d'avanguardia partecipò all'Esposizione Internazionale delle Tecniche Teatrali di Vienna del 1924, né all'Esposizione di Parigi del 1925. Quest'ultima venne boicottata dall'avanguardia polacca⁴⁰. Ambedue queste esposizioni furono invece estremamente importanti per la carriera di Prampolini che nella capitale francese ottenne persino il Grand Prix per il progetto del Teatro Magnetico. Non a caso venne considerato anche in Polonia come uno dei più importanti rappresentanti della tecnica scenografica d'avanguardia. Come si è visto da quanto detto sopra, Kurek e Brzękowski avevano grande stima anche della sua pittura.

Fu solo molto tardi, alla metà degli anni Trenta, che l'avanguardia teatrale polacca ebbe la possibilità di incontrare Prampolini grazie alla sua nomina a curatore della sezione internazionale di scenografia alla Triennale di Milano. Non esistevano più a quell'epoca né «Zwrotnica», né «Blok» né «Praesens», e l'unica possibilità di contatto era quella offerta da «a.r.» e Pronaszko. Anche se Brzękowski incoraggiava Prampolini a contattare molti artisti polacchi, fu solo Pronaszko ad attrarre l'attenzione del futurista italiano che lo stimava grandemente.

La storia dei contatti di Prampolini con gli ambienti polacchi testimonia dell'importanza che ebbe l'idea della collaborazione internazionale iniziata dall'avanguardia negli anni Venti. Le molte conoscenze che egli aveva fra gli artefici delle nuove tendenze artistiche danno la misura del ruolo fondamentale svolto dal networking per lo sviluppo dell'arte nuova. Grazie a lui l'avanguardia divenne un fenomeno più eclettico e le differenze fra futurismo, costruttivismo e astrattismo si fecero sempre più sfumate. L'attività di Prampolini negli anni Venti e Trenta dimostra che, per tutto quel periodo, il futurismo godette di ottima salute ed ebbe la possibilità di iniziare la collaborazione con gli artisti polacchi. Pur essendo meno dinamica che con gli artisti cechi o tedeschi, quella collaborazione costituisce tuttavia un episodio importante nella storia degli scambi artistici fra Polonia e Italia. Il risultato più duraturo è costituito dal Museo d'Arte di Łódź che ebbe modo di arricchirsi di una delle tele più importanti del futurismo italiano, ancora oggi conservata nella sua collezione permanente.

⁴⁰ J.M. SOSNOWSKA, *Dlaczego w Paryżu nie było awangardy?*, in: *Wystawa Paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN. Warszawa, 16-17 listopada 2005 roku*, a cura di J. M. Sosnowska, Warszawa 2007, pp. 121-128.

Abstract

PRZEMYSŁAW STROŻEK

An Overview of International Cooperation. Enrico Prampolini and His Contacts with Polish Avant-garde

The article focuses on the reception of Enrico Prampolini's work in Polish Avant-garde circles in the 1920s and 1930s. It shows Prampolini as a central figure in "networking" between artists and illustrates how such "networking" phenomena resulted in the popularisation of Italian Futurism in Poland and Polish Avant-garde in Italy. It highlights the range of Prampolini's contacts with Poland, especially with the «Zwrotnica» circle, Jalu Kurek and Jan Brzękowski, who promoted his theatrical productions and paintings. The outcome of these contacts was most of all a good knowledge of Futurist scenography in Poland, an invitation for Polish scenographers to take part in the "Triennale" which Prampolini organized in 1936 in Milan, and his cooperation with the "a.r." collection of Modern Art in Łódź. The painting entitled *Tarantella* (1920), which Prampolini offered to Brzękowski and was installed in Łódź in 1931, testifies to this important collaboration.

Keywords: Futurism, Prampolini, networking, avant-garde Magazines, avant-garde scenography
«pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi», (VII) 7, 2016, pp. 27-37