

## SPIS TREŚCI

### WSTĘP

PRZEMYSŁAW STROŻEK

ENRICO PRAMPOLINI.  
FUTURYZM, SCENOTECHNIKA  
I TEATR POLSKIEJ AWANGARDY

11

ANDREA BAFFONI

PRAMPOLINI – POCZĄTKI.  
MANIFESTY  
I PROJEKTY TEATRALNE  
W PIERWSZEJ DEKADZIE XX WIEKU

29

GÜNTER BERGHAUS

PRAMPOLINI I TEATR LAT 20.  
WYSTAWY  
PROJEKTÓW SCENICZNYCH,  
TEATR MECHANICZNY I TANIEC

49

MARIA ELENA VERSARI

DO MOICH PRZYJACIÓŁ  
ZE „ZWROTNICY” – MARINETTI,  
PRAMPOLINI I DEBATY  
NA TEMAT ESTETYKI MASZYNY  
W EUROPIE WSCHODNIEJ  
97

PRZEMYSŁAW STROŻEK

SCENOTECHNIKA  
FUTURYZMU I TEATR POLSKIEJ  
AWANGARDY (1919–1940)  
121

MONIKA CHUDZIKOWSKA

„KUBISTA O ŻELAZNYM RYGORZE  
I ZAGORZAŁY ROMANTYK”.  
TWÓRCZOŚĆ SCENOGRAFICZNA  
ANDRZEJA PRONASZKI  
W LATACH 1924–1937  
153

DAVID RIFKIND

ENRICO PRAMPOLINI – ARCHITEKT  
213

GIOVANNI LISTA

PRAMPOLINI – ABSTRAKCJA,  
SZTUKA POLIMATERYCZNA  
I MIĘDZYNARODOWA AWANGARDA  
LAT 30  
241

PAULINA KURC-MAJ

TARANTELLA  
W KOLEKCJI GRUPY A.R.  
265

MARINETTI W POLSCE.  
FOTORELACJA  
281

MANIFESTY  
PRAMPOLINIEGO  
287

RELACJE  
I WSPOMNIENIA  
303

WYBRANA  
BIBLIOGRAFIA  
321

NOTY O AUTORACH  
325

INDEKS OSÓB  
329

Książka, którą oddajemy w Państwa ręce, jest częścią serii wydawniczej będącej efektem nieprzerwanego zaangażowania Muzeum Sztuki w refleksję nad dziedzictwem awangardy. Poszczególne tomy serii, o tytułach *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody*, *Muzeum rytmu*, *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*, *Enrico Prampolini. Futuryzm, scenotechnika i teatr polskiej awangardy*, *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, a także *Organizatorzy życia. De Stijl, polska awangarda i design*, to efekt pracy zespołu kuratorskiego nad zagadnieniami, które pojedynczo mogą wydawać się marginalne dla obszaru uznawanego za główny nurt polskiej awangardy. Jednak dziedziny podjętych przez nas eksploracji wynikają z próby spojrzenia na problemy twórców awangardowych z punktu widzenia najbardziej żywotnych nurtów nauki i humanistyki obecnej doby. Daje to szansę na poszukiwanie zarówno nowych wątków w jeszcze nie dość dokładnie rozpoznanej historii, jak i współczesnych kontynuatorów dzieła awangardzistów.

Rok 2017 jest czasem rocznic i celebracji związanych z najbardziej radykalnymi ruchami w sztuce XX wieku. To jednocześnie szansa na powtórne spojrzenie na kluczowe zagadnienia twórczości, ale także na cele społeczne i polityczne, jakie przyświecały artystom związanym z awangardami. Muzeum Sztuki – ufundowane na tych ideach i ciągle im wierne – skupia się w tej serii publikacji na mało zbadanych dotąd związkach sztuki z szerszym polem kultury.

Zespół Muzeum Sztuki w Łodzi

## Enrico Prampolini i włoski futuryzm

Enrico Prampolini to niewątpliwie jedna z najważniejszych osobowości artystycznych międzynarodowej awangardy. W jego twórczości odnaleźć można echa niemal wszystkich prądów nowej sztuki I połowy XX wieku od futuryzmu, który współtworzył wraz z ugrupowaniem Filippa Tommasa Marinettiego, przez dada, konstruktywizm i surrealizm aż po udział w kręgu paryskich abstrakcjonistów: Cercle et Carré. Prampolini był artystą, który tworzył eksperymenty we wszystkich możliwych dziedzinach sztuk wizualnych: był malarzem, rzeźbiarzem, scenotechnikiem, choreografem, architektem, grafikiem, projektował reklamy, plakaty, fotomontaże, wielkie murale, oprawy plastyczne do kilku filmów. Nade wszystko postanowił odrzucić terminy „scenografia” i „dekoracja teatralna” na rzecz pojęcia „scenotechniki”, bliższego nie malarstwu, lecz architekturze i nowoczesnemu, technicznemu pojmowaniu przestrzeni sceny. Był wielkim wizjonerem nowego teatru, organizatorem życia artystycznego we Włoszech, Czechach i Paryżu, a także kuratorem międzynarodowych wystaw. Pisał manifesty i artykuły, redagował futurystyczne pisma, w tym „Noi” i „Stile Futurista”, które informowały o najważniejszych zjawiskach awangardowych na świecie. I to właśnie Prampolini utrzymywał niezwykle znaczące kontakty międzynarodowe: z dadaistami w Zurychu, najróżniejszymi kręgami awangardy w Paryżu, De Stijl w Holandii, 7 Arts w Belgii, Novembergruppe i Bauhausem w Niemczech, Contimporanul w Rumunii, środowiskami awangardowymi z Czech, Węgier, Polski, Bałkanów czy nawet krajów Bałtyckich. Dlatego też nie bez powodu Giovanni Lista, w ostatniej monografii *Enrico Prampolini: futurista europeo* (2013), podkreślił wyraźnie w tytule książki znaczenie nadanego mu przydomka „europejskiego futurysty”<sup>1</sup>. Prampolini był w końcu najprawdziwszym ambasadorem włoskiego futuryzmu poza granicami kraju, angażując się w całe życie artystyczne europejskiej awangardy aż do wybuchu II wojny światowej.

Był także najdłużej aktywnym artystą u boku Marinettiego, wiążąc się z futuryzmem włoskim aż do lat 40. Ruch ten nie bez powodu narodził się w Italii, gdzie świadomość związków z dawną kulturą i niemożności wydostania się spod jej ciężaru zrodziła radykalny gest, który miał prowadzić do wyjścia artystów na ulicę, burzenia muzeów i bibliotek. *Akt założycielski i manifest futuryzmu* Marinettiego, ogłoszony 20 lutego 1909 roku w paryskim „Le Figaro”, uznawany za pierwszy manifest awangardy, podkreślał wyraźnie:

<sup>1</sup>  
G. Lista, *Enrico Prampolini: futurista europeo*, Roma 2013.

Chcemy opiewać miłość niebezpieczeństwa, przyzwyczajenie do energii i do zuchwalstwa.

[...] Chcemy zburzyć muzea, biblioteki, akademie wszystkich rodzajów, chcemy zwalczać moralizm, feminizm [...].

To z Włoch rzucamy w świat ten nasz manifest gwałtowności niszczycielskiej i podpalającej, którym ustanawiamy dziś Futuryzm, ponieważ chcemy uwolnić ten kraj od śmierdzącej gangreny profesorów, archeologów, zawodowych przewodników i antykwariuszy.

Zbyt długo już były Włochy targowiskiem tandeciarzy. Chcemy uwolnić je od niezliczonych muzeów, które pokrywają ten kraj niezliczonymi cmentarzyskami<sup>2</sup>.

Na przestrzeni 35 lat działalności (1909–1944) futuryzm pozostał pod wieloma względami pojęciem wielofunkcyjnym. Obejmował wszystkie dziedziny literatury i sztuki: od poezji przez plastykę, fotodynamizm, teatr po architekturę. Głosił pochwałę „piękna przemocy” i człowieka mechanicznego, antyklerykalizm i antytradycjonalizm, otaczał uwielbieniem cywilizacyjny postęp. Tę nową rzeczywistość dynamizmu, symultanizmu życia nowoczesnego, maszynizmu i technologii futuryści pragnęli jako pierwsi przełożyć na nowy język sztuki. Malarstwo, rzeźba i teatr wyrażać miały ducha dynamicznej i mechanicznej epoki, a nowa architektura miała przyczynić się do radykalnej modernizacji włoskich miast-muzeów. Dlatego też warto zaznaczyć, że ruch Marinettiego był także ruchem politycznym, który od lat 30. zjednał się ściślej z faszyzmem. Faktyczny koniec futuryzmu wyznaczyła śmierć Marinettiego nad Lago di Como w 1944 roku.

Prampolini dołączył do grupy futurystów w roku 1913, a więc cztery lata po ogłoszeniu *Aktu założycielskiego* i trzy po publikacji manifestu malarzy futurystycznych, który określił istotę dynamizmu plastycznego. Od momentu przyłączenia się do grupy Prampolini przechodził w swej twórczości najróżniejsze fazy: od fascynacji eksperymentami malarskimi Umberta Boccioniego i Giacoma Balli przez sztukę maszyny lat 20. aż po fuzję różnych awangardowych stylów w latach 30., 40. i 50. I mimo że po dziś dzień uchodzi za jednego z najważniejszych artystów futuryzmu, to jednak stosunkowo rzadko organizowano mu monograficzne wystawy. W 1961 roku odbyła się jedna z pierwszych pośmiertnych przekrojowych ekspozycji pt. *Enrico Prampolini, 1894–1956* w Galleria Nazionale d'Arte Moderna w Rzymie. W następnych latach warta odnotowania okazała się wystawa *Enrico Prampolini 1913–1956*, której kuratorem był Achille Bonito Oliva, a za moment przełomu należy z pewnością uznać ogromną, wielowarstwową ekspozycję *Prampolini dal Futurismo all'Informale* przygotowaną z okazji *XII Quadriennale* w Rzymie w Palazzo delle Esposizioni (25.03–25.05.1992). Wystawa ta z założenia miała

<sup>2</sup>  
F. T. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, [w:] C. Baumgart, *Futuryzm*, Warszawa 1986, s. 34–36.

<sup>3</sup>  
*Prampolini: Dal futurismo all'informale*, red. E. Crispolti, R. Siligato, Palazzo delle Esposizioni (25.03–25.05.1992), Roma 1992.

<sup>4</sup>  
*Prampolini futurista: Disegni, dipinti, progetti per il teatro, 1913–1931*, red. D. Fonti, Roma 2006; *Laboratorio Prampolini: Disegni schizzi bozzetti progetti e carte oltre il futurismo*, red. G. Riccio, F. Pirani, Roma 2017.

obejmować całokształt twórczości włoskiego futurysty, a katalog służył za rodzaj *Catalogue Raisonné*, choć nie zgromadził całego dorobku artysty<sup>3</sup>. Od 1992 roku aż do dziś nie zorganizowano już tak dużej prezentacji dzieł Prampoliniego. Co prawda urządzano włoskiemu futuryście jeszcze pojedyncze wystawy, ale zakrojone na mniejszą skalę<sup>4</sup>.

Dzieła Prampoliniego eksponowano na największych zbiorowych wystawach o włoskim futuryzmie. Pojawiły się one na słynnej *Futurismo & Futurismi* w Palazzo Grassi w Wenecji (1986), *Futurismo 1909–1944* w Palazzo Reale w Mediolanie (2009), przygotowanej przez Giovanniego Listę i Adę Masoero z okazji stulecia futuryzmu, a także na ostatniej największej ekspozycji włoskiej sztuki futurystycznej w Stanach Zjednoczonych, w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku (2014): *Italian Futurism: 1909–1944*, której kuratorką była Vivien Greene. Pokazano tam kilka ważnych prac Prampoliniego: Teatr Pantomimy, projekty architektoniczne z mediolańskiego *Triennale*, a także prace związane z idealizmem kosmicznym i motywami futuryzmu sakralnego. Wszystkie one były świadectwem jego znaczącego udziału w kształtowaniu się futurystycznej sztuki na przestrzeni 35 lat działalności włoskiego ruchu.

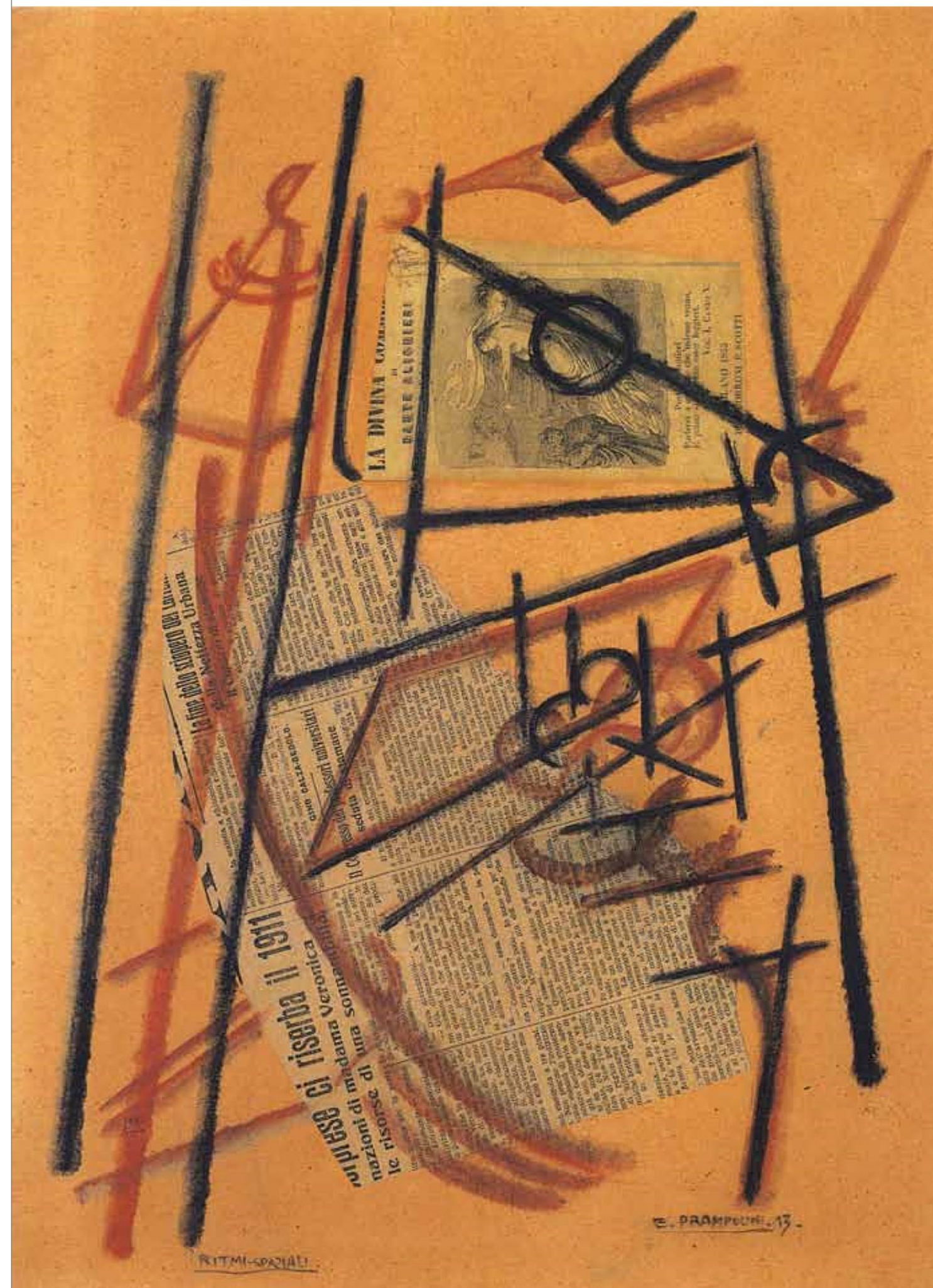
Na tle historii retrospektywnych wystaw włoskiego futuryzmu oraz monograficznych przeglądów twórczości Prampoliniego ekspozycja w Muzeum Sztuki w Łodzi jest pierwszą tak obszerną prezentacją jego prac od 1992 roku. Jest też jedną z nielicznych wystaw poświęconych mu do tej pory poza Włochami. To właśnie w Łodzi po raz pierwszy pojawią się nigdy wcześniej nie wystawiane prace artysty. Wśród nich, co znamienne, znajdzie się autorska rekonstrukcja modelu Teatru Magnetycznego przygotowana ze strony Muzeum specjalnie na tę okazję.

## Enrico Prampolini w Muzeum Sztuki w Łodzi. Idea wystawy

Otwarta w 2017 roku w Muzeum Sztuki monograficzna wystawa o twórczości Prampoliniego zbiega się z jubileuszową rocznicą stulecia polskiej awangardy. Tak ważny jubileusz stwarza równocześnie znakomitą okazję do przyjrzenia się relacjom między włoskim futuryzmem a polskimi twórcami nowej sztuki.

Enrico Prampolini (1894–1956)

Ritmi spazjalne, 1913  
tempera, kolaż, papier, 48 x 31 cm  
kolekcja prywatna, Rzym, Futur-izm





Enrico Prampolini (1894–1956)  
Maska teatralna, 1920  
pastele, karton, 32,2 × 42 cm  
kolekcja prywatna, Rzym, Futur-ism



Enrico Prampolini (1894–1956)  
Symultaniczność krajobrazu, 1922  
tempera, karton, 22,2 × 17,7 cm  
kolekcja prywatna, Rzym, Futur-ism



# DER FUTURISMUS

Monatschrift / Herausgeber: Vasari

Leitung der Futuristischen Bewegung: Berlin W 35, Magdeburgerplatz 1. — Verkaufspreis: Litzow 6000

4 August 1922

## Scénographie futuriste

(Manifeste)

**Reformons la scène**

Admettez, meses qu'une scène existe jusqu'aujourd'hui, c'est évident qu'elle n'est qu'un accident. Elle est, absolument aveugle. La scène réagissait pas à un fait réel, elle est muette. Elle est muette, elle est muette, elle est muette. Elle est muette, elle est muette, elle est muette. Elle est muette, elle est muette, elle est muette.

**Reformons la scène**

Admettez, meses qu'une scène existe jusqu'aujourd'hui, c'est évident qu'elle n'est qu'un accident. Elle est, absolument aveugle. La scène réagissait pas à un fait réel, elle est muette. Elle est muette, elle est muette, elle est muette. Elle est muette, elle est muette, elle est muette. Elle est muette, elle est muette, elle est muette.

**FRAMPOLINI**

Dynamische Architektore

Architectore dynamique

Architectore dinamica

Histe des futuristischen Bühnen Vasari

Histe de poete futuriste Vasari

Histe del poeta futurista Vasari

LITHO: Zolt — Dinkal

Alle Werke sind vertriehen.

FRAMPOLINI — Raumgestaltung / Landschaft

Construction spaziale / Paysage — Construction spaziale / Poesaggio

## Intervertissons les rôles

Le moyen matériel pour exprimer cette scène dynamique, c'est la scène elle-même. Elle est muette, elle est muette, elle est muette. Elle est muette, elle est muette, elle est muette. Elle est muette, elle est muette, elle est muette.

## Créons la scène

Le moyen matériel pour exprimer cette scène dynamique, c'est la scène elle-même. Elle est muette, elle est muette, elle est muette. Elle est muette, elle est muette, elle est muette. Elle est muette, elle est muette, elle est muette.





Można do tego dodać projekty i urządzenia sceniczne do *Wulkanu* Marinettiego, wystawionego przez Compagnia del Teatro d'Arte Pirandello w Teatro Valle 31 marca 1926 roku. Wszystkie te widowiska umożliwiły Prampoliniemu zebranie doświadczenia i ośmieliły go do założenia własnej grupy, z którą mógłby realizować koncepcje nakreślone w swoich manifestach. Tak też się stało – krótko po przyjeździe do Paryża założył Ballets Italiens, nawiązujące nazwą do Ballets Russes Siergieja Diaghilewa i Ballets Suédois Rolfa de Marégo. Współdyrektorką i mecenaską przedsięwzięcia została Maria Ricotti, która zatrudniła zespół Théâtre de la Madeleine oraz Vladimira Golschmanna w roli dyrektora muzycznego. Trupa przyjęła oficjalną nazwę Compagnie de Pantomime Italienne (Kompania Włoskiej Pantomimy) i rozpoczęła próby w grudniu 1926 roku.

56

## Théâtre de Pantomime Futuriste

Paryskie występy odbywały się w okresie maj – czerwiec 1927 roku i składały się z dziesięciu inscenizacji o dość heterogenicznym charakterze. Nie sprostały jednak ambitnym założeniom Prampoliniego, choć były na tyle pomyślne, że zostały wytypowane do zagranicznego tournée. Ostatecznie jednak występy w londyńskim Atheneum Theatre, Europie Wschodniej i Stanach Zjednoczonych nie doszły do skutku, a skorygowany program wystawiono w Turynie (6–7 marca), Bergamo (13 marca) i Mediolanie (16–22 marca 1928).

„Futurystyczna pantomima” była formą teatralną opowiadającą historie za pośrednictwem języka ciała, przede wszystkim za pomocą gestów i mimiki. Była rodzajem tańczonego i odgrywanego bez słów dramatu, jaki zyskał popularność na początku XX wieku. Prampolini wykorzystywał pantomimę, aby wydobyć „geometryczny splendor ultranowoczesnej maszyny”, a także zaprezentować:

1. maszynę jako symbolicznego stróża uniwersalnego dynamizmu [...];
2. estetyczne zalety maszyny i metafizyczne znaczenie jej ruchów [...];
3. plastyczną egzaltację maszyny i jej mechanicznych części [...];
4. stylistyczne ekspresje mechanicznej sztuki, wyrastające z maszyny jako mediatora pomiędzy duchową koncepcją przedmiotu i plastyczną ewaluacją podmiotu<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> E. Prampolini, *La Pantomime futuriste al Théâtre de la Madeleine*, „La Fiera Letteraria” 1927 (08.05), s. 3.

57

W programie paryskiej inscenizacji Teatru Pantomimy Prampolini położył nacisk na charakter spektaklu jako *Gesamtkunstwerk*, odnosząc go do rewolucji w scenografii, jaka dokonywała się od połowy drugiego dziesięciolecia XX wieku:

Chodzi o porzucenie wszelkiego naśladownictwa w projektowaniu sceny – ponieważ jest ono zaledwie powierzchowne – i należy wejść na teren architektury – ponieważ jest ona związana z głębią. Wszelkie elementy w muzyce, malarstwie czy gestach muszą ze sobą harmonizować, nie tracąc jednocześnie niezależności. Rytm dźwięku i przestrzeni musi tworzyć psychologiczną synchroniczność w duszy widza<sup>16</sup>.

W późniejszej wypowiedzi, opublikowanej w 1946 roku, Prampolini konstatawał pokrewieństwo między mechanizacją współczesnego świata a rytmiczną jakością pantomimy futurystycznej, czyniąc z niej teatralny ekwiwalent tzw. „słów na wolności”, które Marinetti tworzył w swojej poezji futurystycznej:

W tym nowym rodzaju spektaklu, będącym ekspresją nierealnego życia w ruchu, wszystkie elementy sceniczne zbiegają się w dynamicznej egzaltacji rytmu, w orkiestracji i interpretacji wizji na wolności [...]. Ta mechanizacja gestu i rytmu nie ogranicza się już dłużej do dekoracyjnej powierzchowności ludzkiej postaci, lecz ucieka z centrum i wypełnia całkowicie przestrzeń sceny<sup>17</sup>.

W wyniku nieporozumień z Ricotti, jego partnerką w tym przedsięwzięciu, podczas tournée we Włoszech w 1928 roku Prampolini samodzielnie pełnił rolę menedżera zespołu, a także odpowiadał za reżyserię, choreografię i scenografię. Pomimo zainteresowania tańcem, nie posiadał jednak odpowiedniego zmysłu, aby zbudować prawdziwie futurystyczną choreografię. Stało się to oczywiste, kiedy razem ze Zdenką Podhąską stworzył kolejny program, tym razem dla futurystycznego festiwalu w Turynie. Zawierał on choreografię do *Tańca śmigła* i dwa tańce inspirowane sportem: *Tenis* do muzyki Silvia Mixa i *Pilkę nożną* do muzyki Františka Hradila. Wystawiono je przed Pawilonem Futurystycznym w Parco del Valentino podczas *Esposizione del Decennale della Vittoria* 22 czerwca 1928 roku<sup>18</sup>.

Już w ogłoszonym w 1917 roku *Manifestie tańca futurystycznego* Marinetti zaproponował, aby tancerze imitowali lot samolotu, a wprowadzenie do tańca ruchów sportowców zostało zrealizowane jeszcze wcześniej przez Wacława Niżyńskiego w jego tenisowym balecie *Jeux*, mającym premierę 15 maja 1913 roku w Théâtre des Champs-Élysées. W tym kontekście projekt Prampoliniego okazał się już wówczas wtórny. Mimo to, futurystyczne ciążenie ku wszelkim gatunkom spod znaku „aero” (aeromalarstwo, aeromuzyka, aeroliteratura itd.) oznaczało, że idea „aerotańca”, którą podjęli także Wy Magito i Giannina Censi, została na nowo ożywiona. W odniesieniu do tych ostatnich należy przy tym wspomnieć, że daje się u nich zauważyć, podobnie jak w produkcjach teatralnych Prampoliniego, istotny kontrast między ambitnymi koncepcjami teoretycznymi a niemogącą im sprostać praktyką sceniczną.

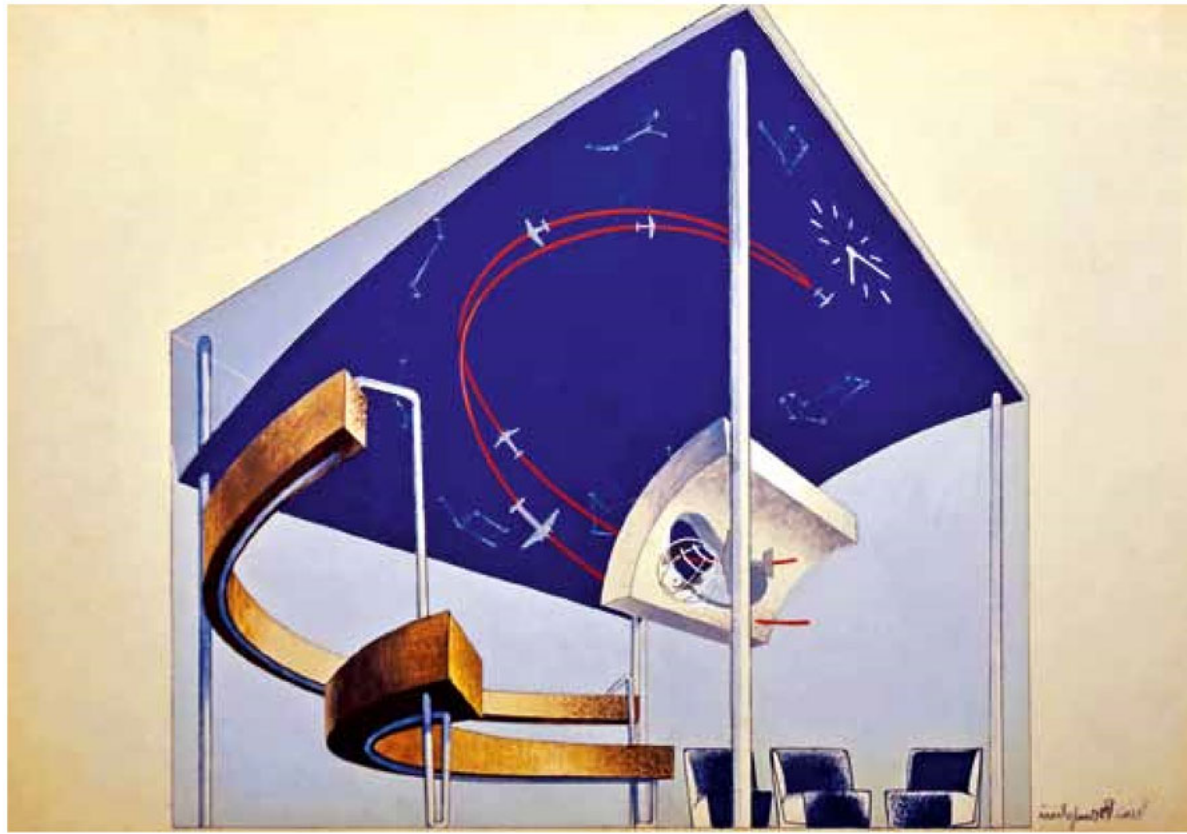
<sup>16</sup> Program paryskiego występu: *Théâtre de la Pantomime Futuriste. Direction Maria Ricotti, E. Prampolini*, Paris 1927, s. 1. Tę samą jednoczącą i synestetyczną koncepcję podkreślał Prampolini w wywiadzie: E. Prampolini, *La pantomima italiana a Parigi*, „La Tribuna” 1927 (03.05).

<sup>17</sup> R. Carrieri, *La danza in Italia, 1500–1900*, Milano 1946, s. 85. Szczegółowe omówienie *Théâtre de la Pantomime Futuriste* w: G. Berghaus, *Italian Futurist Theatre*, s. 449–463.

<sup>18</sup> Zob. Prampolini *dal futurismo all'informale*, red. E. Crispolti, R. Siligato, Roma 1992, s. 133, 252–253, 263.

Thais, 1916–1917  
reżyseria: Anton Giulio Bragaglia  
scenografia: Enrico Prampolini  
studio: Novissima-Film  
domena publiczna online





Enrico Prampolini (1894–1956)  
 Plan instalacji architektonicznej  
 na Triennale w Mediolanie, 1932–1933  
 tempera, karton, 32,5 × 48 cm  
 kolekcja prywatna, Rzym

Enrico Prampolini (1894–1956)  
 Projekt architektoniczny  
 Teatru Jajko na wystawę E-42, 1940–1941  
 tempera, karton, 72 × 69 cm  
 kolekcja prywatna, Rzym



z futurystycznym dynamizmem. Ruch jest nieokiełznany, artysta lubuje się w liniach przekątnych i ukośnych.

Także dzieła pokazywane krótko potem na wystawie *Peintres Futuristes Italiens* w Galerie 23 (1929–1930) świadczą o podobnej tendencji do różnorodności. Ta faza przejściowa skończyła się szybko, a w kolejnych latach poszukiwania Prampoliniego ostatecznie obrały dwa kierunki: z jednej strony „idealizm kosmiczny”, czyli osobista interpretacja aeropiktury, która zgodnie ze spirytualizmem, od zawsze cechującym jego wrażliwość, stawiała go w pobliżu surrealistów, z drugiej zaś jego eksploracje fizycznych i plastycznych cech materii, mające go naprowadzić na trop polimateryczności.

## „Idealizm kosmiczny” i wystawy Prampoliniego (1930–1932)

Włoski artysta wystawiał po raz pierwszy obrazy tworzone w duchu poetyki nazwanej przez siebie „idealizmem kosmicznym” na ekspozycji zbiorowej w 1930 roku w Librairie-Galerie La Cible, prowadzonej przez Rosjanina Jacques’a Povolotzkiego. Osobista przyjaciółka artysty, pisarka Marie-Antoinette de Helle, recenzowała wystawę, chwalać „potężną fakturę” i „duchowość koncepcji” tych nowych dzieł, w których dopatrywała się niespotykanej dotąd „religii artystycznej”. Pisarka dokonała jednak fundamentalnego rozróżnienia:

Będąc jak Marinetti futurystą, Prampolini przeciwstawia się zasadniczo francuskiej szkole surrealistów, której jednak przyznaje siłę dociekania kosmicznego absolutu. W ostatecznym rozrachunku obie tendencje, choć dążące do tego samego celu, wychodzą albo z zasady syntezy (jest to przypadek Marinettiego), albo z zasady psychoanalitycznej (chodzi o Bretona)<sup>2</sup>.

Kosmiczny idealizm Prampoliniego, generalnie tak jak futurystyczny, odmawia bowiem przyjęcia freudowskiego podejścia, które z kolei zajmuje centralne miejsce w surrealizmie.

W odmianie idealizmu kosmicznego aeropiktura Prampoliniego uzupełnia surrealistyczną skojarzeniowość tylko o powinowactwo form symbolicznych i o niejednoznaczność stosunków między mikrokosmosem a makrokosmosem. W rzeczywistości włoski artysta przyswaja francuski surrealizm jedynie po to, by eksplorować to, co w poetyce *stati d'animo* (stanów duszy) Umberto Boccioni określał jako „przeznaczenie nowoczesnego świata”, to jest pierwotny wymiar wizjonerskiej

244

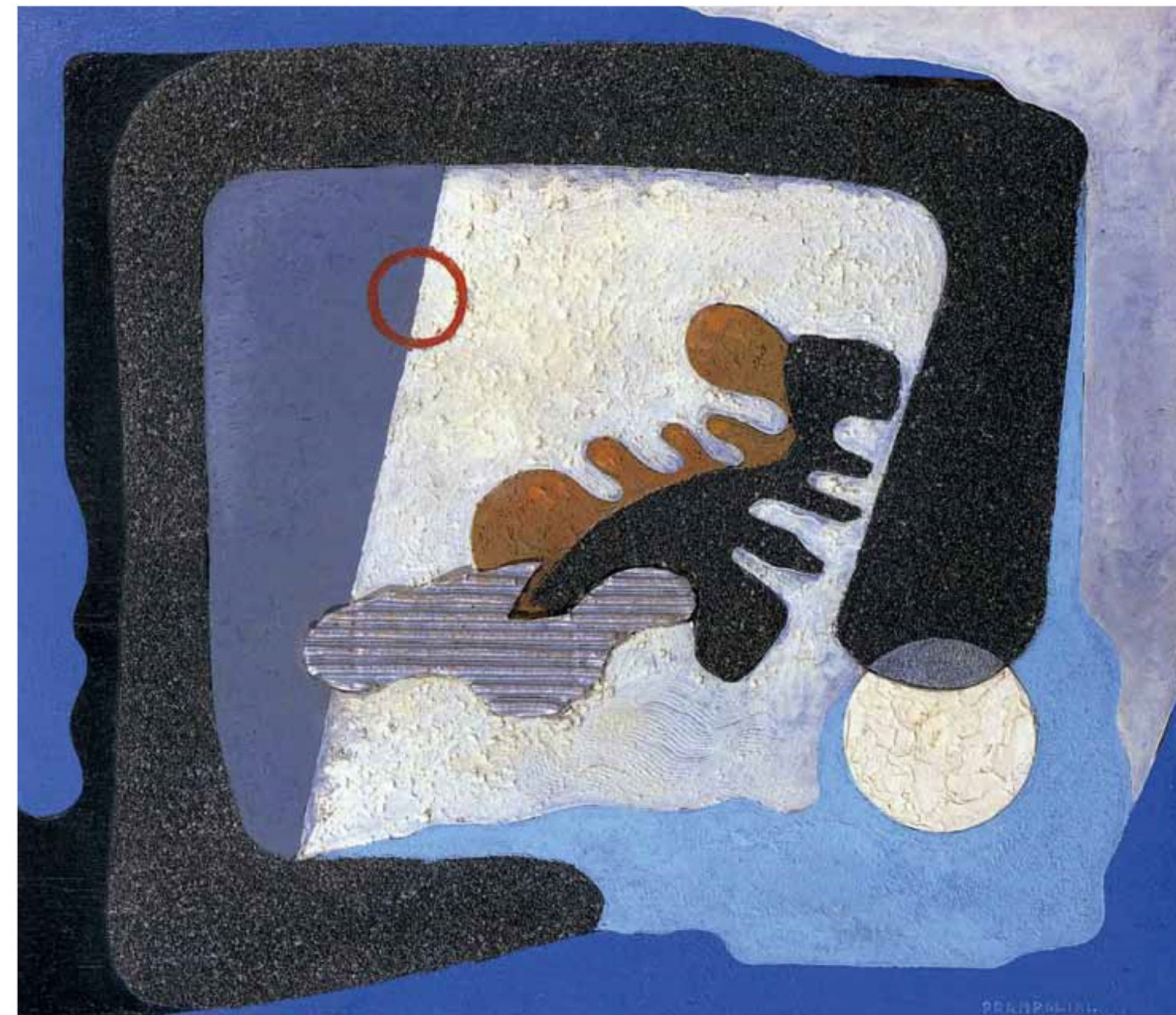
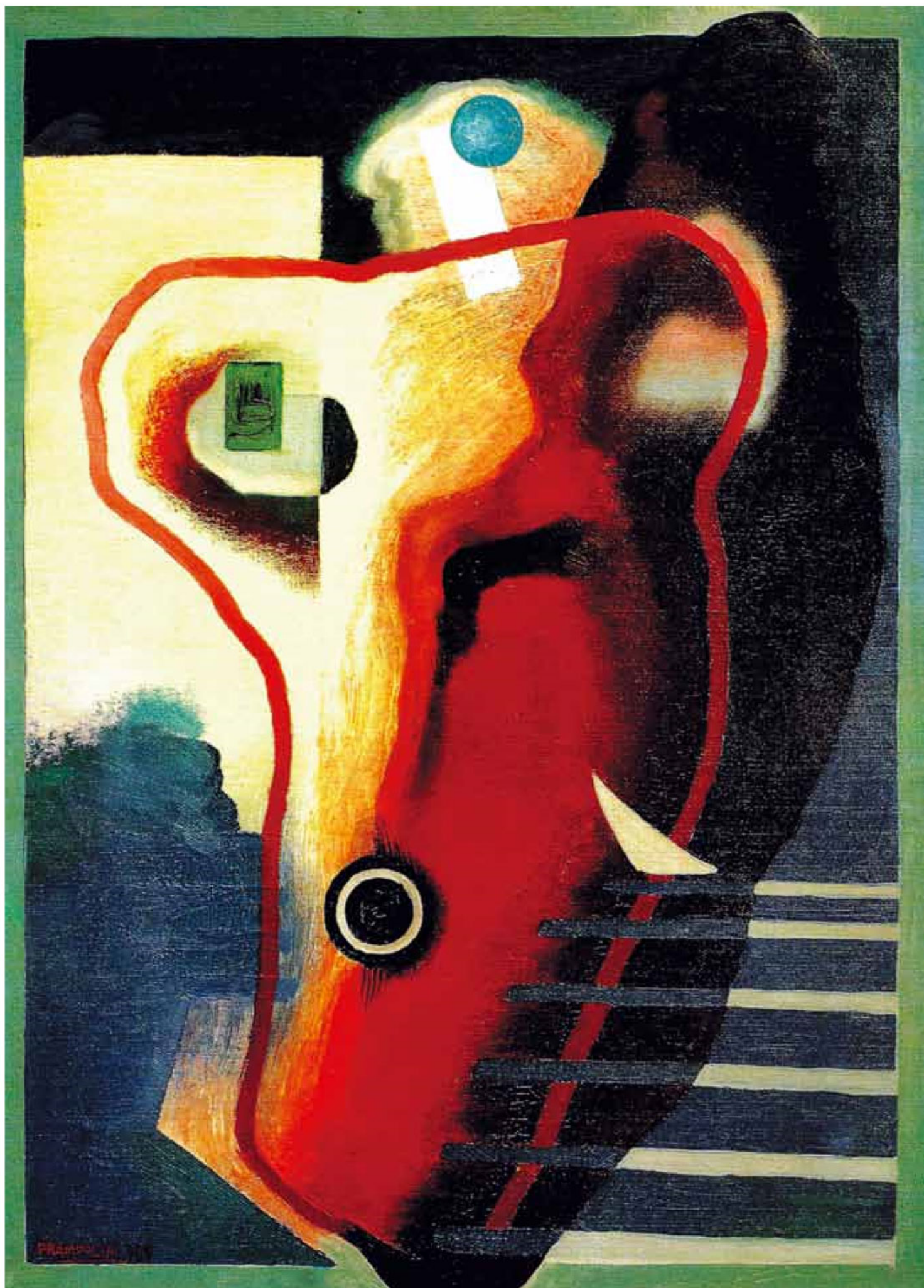
245

intuicji towarzyszący zdobywaniu kosmicznej przestrzeni przez człowieka. Prampolini uważał się za spadkobiercę Boccioniego w poetyce *stati d'animo*, lecz stosował rozwiązania formalne dość odległe od wciąż figuratywnego i post-dywizjonistycznego malarstwa Boccioniego. Wyrzucał najgłębsze pierwiastki oniryczne i przede wszystkim władze nieświadomości, ignorując w ten sposób erosa, seks, śmierć, strach, trwogę, ukryte upiory, fobie i wyparte pożądanía. Prampolini tworzył obrazy subtelnie liryczne i nieopisowe, przeniknięte poczuciem metafizycznej tajemnicy. Wraz z jego kosmicznym idealizmem futurystyczny mit nowoczesności zyskuje charakter wtajemniczenia i przybiera posmak wieczności.

Na początku lat 30. artysta skutecznie w ten sposób przemianę kierunku estetycznego i stylistycznego. Jego język formalny i malarska wyobraźnia nagle zaczęły sięgać interplanetarnego, bezczasowego świata, posuwając się aż do najgłębszych obszarów psychiki. Tam odnajdywał formy pierwotne, symbole, aparaty ikoniczne w pół drogi między abstrakcją a organicystyczną metaforą. Jego malarstwo osiągnęło wymiar semantyczny na tyle bogaty, a zarazem zwarty, że sprowadzało się do niemej i wieloznacznej wizji metafizycznej. Odrzucając się od wszelkich obrazów odnoszących się do ziemskiego świata, Prampolini przenosił w całości kompozycję wizualną na płaszczyznę introspekcji, umysłowego porywu i czystej intuicji. Przeprowadzał w ten sposób, już od początków aeropiktury, wyrafinowaną i subtelną kompenetrację między językiem intelektualnej spekulacji, konsekwentnej i przemyślanej, a językiem instynktownej intuicji, bezkształtnym i nieodłącznym od ontologicznej kondycji jednostki oraz od nierozwiązywalnych zagadnień związanych z sensem bytowania człowieka na świecie.

W tej początkowej fazie malarstwa, którą później miał zawrzeć w formule „idealizmu kosmicznego”, artysta zrealizował szereg dzieł o wielkim walorze formalnym. Język formalny idealizmu kosmicznego zaszczerpał swój ładunek semantyczny w ikonoceno-kulturowej pamięci tradycji klasycznej i mitologii śródziemnomorskiej, ustanawiając bezpośrednią korespondencję pomiędzy treściami kultury pierwotnej a ikonografią symboliczną, ugruntowaną i zakorzenioną w dziedzictwie wizualnym tejże kultury. Wśród nowych obrazów, namalowanych na początku 1930 roku, *Il Palombaro delle nuvole* (Nurek chmur) był pierwszym dziełem całkowicie osadzonym w rozbudowanym systemie alegorycznym; dziełem pełnym sugestii, nadprzyrodzonych ambicji, projekcji kosmicznych przestrzeni zawieszonych w autoreferencyjnej scenarii czasoprzestrzennej; syderecznych atmosfer, trwogi, niepokoju poszukiwania i oczekiwań objawienia. Wizualizując nieprzeniknioną kulistość ciał niebiańskich i tajemnicę wszechświata, Prampolini wprowadził do tego formalny motyw sfery, błękitnej i białej – symbolicznego znaku odsyłającego do interplanetarnego wymiaru i do kosmosu w ogóle. Sfera, enigmatyczna bryła bardziej niż jakakolwiek inna związana z ciszą, występowała już w obrazie *Le Chant d'amour* Giorgia De Chirica.

W 1930 roku Prampolini brał udział w najważniejszych wystawach organizowanych zarówno we Włoszech, jak też za granicą. W katalogu wystawy grupy Cercle et Carré w 1930 roku w Galerii 23 artysta zaprezentował trzy obrazy: *Itinerario plastico* (Droga plastyczna), *Intervista con la materia* (Wywiad z materią), *Intervista con lo spirito* (Wywiad z duchem). Wśród nich tylko pierwsze dwa są łatwe do zidentyfikowania, gdyż były wystawiane w tym samym roku na XVII *Biennale* w Wenecji. Prampolini pokazywał także kompozycje z materii i form na *Il Salon des Surindépendants* razem z licznymi artystami. Twórca był też obecny na *Produktion Paris 1930*, która odbyła się w Kunstsalon Wolfsberg w Zurychu, gdzie wszystkie tendencje abstrakcji geometrycznej i biomorficznej były reprezentowane przez dzieła Arpa, Pieta Mondriana, Maxa Billa, Alberta Gleizesa, Henriego Nouveaus, Fillii, Georges’a Valmiera, Alberta Giacomettiego, Georges’a Vantongerloo, Sophie Taüber, Maxa Ernsta i innych.



Enrico Prampolini (1894–1956)

Organizm ludzki, 1929  
olej, płótno, 73 x 54 cm  
kolekcja prywatna, Rzym

Enrico Prampolini (1894–1956)

Kompozycja biologiczna, ok. 1930  
olej, kolaż na tablicy, 41,2 x 47,4 cm  
kolekcja prywatna, Rzym, Futur-ism



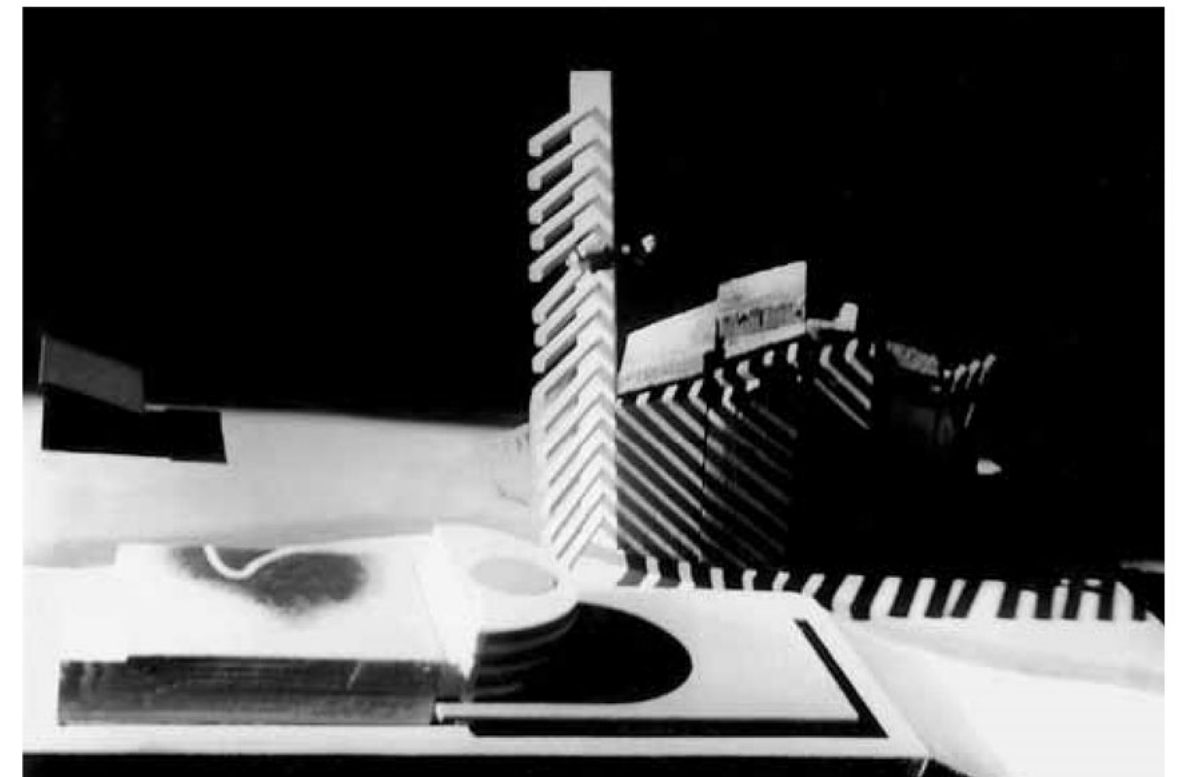
Enrico Prampolini (1894–1956)

Projekt sceniczny do *Sinfonia Tragica*  
Albana Berga, 1944  
tempera na kartonie, 48 x 66 cm  
kolekcja prywatna, Rzym



Enrico Prampolini (1894–1956)

Makieta do filmu *Mani*, 1931  
malowane drewno, 45 cm x 60 cm x 45 cm  
kolekcja prywatna, Rzym, Futur-izm



Enrico Prampolini (1894–1956)

Zdjęcie makiety do filmu *Mani*, 1931  
kolekcja prywatna, Rzym

Enrico Prampolini (1894–1956)

Tarantella, 1920–1922  
olej, płótno, 80 x 80 cm  
Muzeum Sztuki w Łodzi





Wystawy Muzeum Sztuki  
w Łodzi 1930–1970. Widok na prace  
*Tarantella* Prampoliniego.  
Dział Dokumentacji Naukowej  
Muzeum Sztuki w Łodzi