

Schmalzigaug, Balla and other Futurist eccentric references

FABIO BENZI

When Jules Schmalzigaug decided to move to Italy in April 1912, he chose to settle in Venice, a city he was familiar with having previously sojourned there between October and December of 1905. Since that first visit, he had sensed an affinity with Venice, which became the city where he felt his soul belonged.¹

His upbringing had been international, and having lived just about everywhere in Europe – in Belgium, Germany, France, and Italy of course – Schmalzigaug was fluent in many languages: French was his mother tongue, and he also mastered German, Flemish and, although he was not too confident of his writing skills, he could even speak Italian rather well.²

Schmalzigaug's linguistic competences give us an idea of his level of ease in interacting with the French, Italian, and German cultural scenes, a circumstance that clearly broadened the horizon of his cultural inspiration on his decision to embrace the avant-garde vision, which in fact in his case encompassed Futurism (which represented his main and most decisive orientation) as well as other French and German artistic trends. Thanks to his knowledge of Italian, in Schmalzigaug's eyes, Futurism represented not only a sheer visual and emotional matter, but also a theoretical vision he could acutely and intimately address and interpret.

Before moving to Italy, Schmalzigaug had lived in Paris from November 1910 to April 1912, and so far, his artistic training had not yet led him to a clear and precise stylistic vision. At the time, he used to be active as an art critic and as a secretary of Belgian art society *L'Art Contemporain*. He studied painting with two rather mediocre artists, Lucien Simon and Emile René Ménard.³ Simon's plain realistic Impressionism and Ménard's dim figurative Symbolism could only hinder a contemporary painter's stride towards modernity, imposing respectively pure figure and form studies from life devoid of any chromatic feature.⁴ Schmalzigaug was also acquainted with Charles Cottet, whose influence was more fruitful in terms of innovation, drawing him towards a somewhat Vallotton-inspired Realism which can be traced in the best works of Jules' pre-avant-garde output.

[01]

Jules Schmalzigaug
Saint Mark from the
piazzetta
1912-1913

> p.022

[02]

Jules Schmalzigaug
Saint Mark from the
piazzetta
1913

> p. 032

194

Schmalzigaug, Balla en andere bijzondere futuristische relaties

FABIO BENZI

Toen Jules Schmalzigaug in april 1912 besloot om naar Italië te verhuizen, koos hij Venetië als woonplaats. Hij kende de stad al omdat hij er van oktober tot december 1905 had verbleven. Venetië was voor hem vanaf zijn eerste bezoek de plek waaraan hij zijn hart had verpand.¹

Schmalzigaugs omzwervingen door verschillende Europese landen als België, Duitsland, Frankrijk en, inderdaad, Italië hadden hem tot een kosmopoliet gemaakt. Hij was Franstalig en sprak goed Duits en Vlaams en meer dan redelijk Italiaans, al schreef hij het niet foutloos.²

Mede door zijn talenkennis kon Schmalzigaug zich dus gemakkelijk en zelfbewust op het Franse, Italiaanse en Duitse cultuurfront bewegen. Dat stelde hem, vanaf het moment dat hij aansluiting zocht bij de avant-garde, in staat de voedingsbodem voor zijn culturele inspiratie niet alleen uit te breiden tot het Italiaanse futurisme (al zou dat overheersend en bepalend blijken) maar ook tot andere experimenten, met name Franse en Duitse. Niet alleen werd hij visueel en emotioneel door het futurisme gefascineerd, hij legde ook een grote, subtiele kundigheid aan de dag in het interpreteren van de futuristische, in de Italiaanse taal verankerde theoretische termen.

Voor hij naar Italië ging, had Schmalzigaug geruime tijd, van november 1910 tot april 1912, in Parijs doorgebracht. Maar tot dan toe had zijn artistieke leerperiode niet tot een afgetekend succes geleid, noch tot een precieze stilistische overtuiging. Hij was onder andere werkzaam geweest als kunstcriticus en als secretaris van de vereniging *Kunst van Heden*. In zijn aanvallige artistieke vorderingen werd hij begeleid door twee Franse schilders van het tweede plan bij wie hij les volgde: Lucien Simon en Emile René Ménard.³ Natuurlijk kon het banale impressionistische realisme van eerstgenoemde en het zwakke figuratieve symbolisme van de tweede niet anders dat een remmende invloed hebben op een hedendaagse schilder die haakte naar modernisme – ze spoorden hem aan tot het respectievelijk schetsen naar model van figuren en van pure vormen, losgezongen van de kleur.⁴ Een krachtiger moderne in-

[01]

Jules Schmalzigaug
San Marco vanaf de
piazzetta
1912-1913

> p. 022

[02]

Jules Schmalzigaug
San Marco vanaf de
piazzetta
1913

> p. 032

195

However, there were two events in Paris that made a breach into Schmalzigaug's slumbering adhesion to traditional painting, a breach that was only psychological at first, for its effects would positively appear only much further on during his career. The two events were the *Salon des Indépendants* of April 1911, and the Futurist exhibition at the Bernheim-Jeune gallery in February 1912. Schmalzigaug himself left a record of the deep impression made on him by the Cubist works he saw at the *Indépendants*⁵ – a vision that his master Simon tried to impede, however unsuccessfully, for we know that Schmalzigaug secretly returned to visit the exhibition several times. The same hap-

pened even with the Futurist exhibition, which struck even stronger and more complex chords, eventually inspiring Jules to consider modernity in painting, and inducing him to put a stop to his training with Simon and, soon after, leave Paris and head for Venice.⁶

Although he probably retained vivid memories of what he had seen at the Paris exhibition and had documentation of it at hand, during the early stages of his sojourn in Venice Schmalzigaug remained true to a traditional painting style. At that time, in fact, his art shifted towards an 'intimate' Impressionism with bright chromatic reverberations, somewhat reminiscent of Pierre Bonnard and Edouard Vuillard, described in a letter to his brother (March 27, 1913) as his favourite painters, together with Gino Severini,⁷ the Futurist that had so far made the greater impression on him for his integration of fragmented shapes, colours, and speed.⁸

Although Schmalzigaug mentioned his possible adhesion to Futurism in his letter of March 27, 1913 to his brother, and then again in another letter of May of that same year, his painting was to that date still far from embracing the movement.⁹ In January 1913, he travelled to Paris and paid a visit to Ménard to present him his latest paintings. [Fig. 01-02] Although the study he probably showed Ménard was still reminiscent of Simon's style and was surely followed by other pictures much closer to the art of Vuillard painted that spring, it was



[Fig. 01-02]

vloed kwam van de nabijheid van Charles Cottet, die met zijn bijna Vallottonachtig aandoend realisme een stempel drukte op deze pre-avant-gardistische periode van de kunstenaar in kwestie.

Er waren evenwel twee gebeurtenissen tijdens Schmalzigaugs Parijse periode die hem uit zijn traditionalistische verdoving deden ontwaken – in psychologische zin tenminste, want in de praktijk zouden ze pas veel later een vruchtbare weerslag vinden in zijn werk: de *Salon des Indépendants* in april 1911 en de tentoonstelling van de futuristen in de galerie Bernheim-Jeune in februari 1912. Schmalzigaug maakte melding van de diepe indruk die de presentatie in de kubistische zaal bij de *Indépendants*⁵ op hem had nagelaten, ondanks de spottende opmerkingen van zijn leermeester Simon. Hij zou er in het geheim nog enkele keren teruggaan, zoals hij ook meermalen de tentoonstelling van de futuristen bezocht. Die had hem op een nog indringender en complexere manier geraakt en hem ertoe aangezet zichzelf vragen te stellen over het probleem van het modernisme in de schilderkunst. En dat bracht hem ertoe zijn leermeester Simon te verlaten en Parijs te verruilen voor Venetië.⁶

Hoewel hij de documentatie over en de levendige herinnering aan de tentoonstelling met zich mee droeg, nam hij in de eerste periode in Venetië geen afstand van een traditionele manier van schilderen. Hij ging steeds meer de richting op van een 'innerlijk' impressionisme met felle kleuraccenten, tussen Pierre Bonnard en Edouard Vuillard in, die hij in een brief

aan zijn broer van 17 maart 1913 zijn favoriete schilders noemt, samen met Gino Severini,⁷ de futurist die het meeste indruk op hem had gemaakt vanwege de manier waarop hij gefragmenteerde vormen, kleuren en snelheid integreerde.⁸

In een volgend schrijven aan zijn broer, van 27 maart, heeft Schmalzigaug het dan wel over een mogelijke toetreding tot het futurisme – nog eens herhaald in een brief van mei – maar toch lukte het hem nog niet om daar in zijn manier van schilderen vorm aan te geven.⁹ In januari 1913 reisde hij naar Parijs en trok hij naar Ménard om hem zijn laatste studies te tonen. [Fig. 01-02] De studie die hij waarschijnlijk aan Ménard liet zien, deed nog steeds denken aan de stijl van Simon en werd gevolgd door andere werken geschilderd in de trant van Vuillard. Het was vermoedelijk pas halverwege dat jaar dat zijn toenadering tot het futurisme uitgesproken werd. Hoewel Giovanni Lista dat moment aandachtig heeft onderzocht, moeten een aantal van diens aannames beslist worden weerlegd.¹⁰

De contacten met Schmalzigaugs vrienden-bohemiens (zo blijkt tenminste uit zijn briefwisselingen) volstaan in het geheel niet om het daadwerkelijk door de kunstenaar gevolgde parcours te reconstrueren. Hem in verband brengen met de rusteloze maar traditionele Ferruccio Scattola en Luigi Tarra en Mario (en niet Astolfo) de Maria levert geen plausibele verklaring op voor de radicale standpunten die Schmalzigaug vanaf mei of juni innam. Ook niet als daaraan de namen van Fabio Mauroner en Nino Springolo worden toege-

only towards the summer that Schmalzigaug's approach to Futurism became more explicit and experimental. Although this phase in our artist's life has been thoroughly studied by Giovanni Lista, we believe some of his assessments should be reconsidered.¹⁰

Schmalzigaug's bohemian companions of the time (as we infer from his letters), do not direct us towards an understanding of the painter's artistic evolution. Nor do his acquaintances with the exuberant but yet traditional painters Ferruccio Scattola, Luigi Tarra, and Mario de Maria (not Astolfo). All these relations fail to explain the origin of Schmalzigaug's new radical positions which surfaced approximately between May and June of 1913; nor do his contacts with Fabio Mauroner and Nino Springolo, and those with the more significant figure of Nino Barbantini, an artist very much inclined to a critical endorsement of Fauvism, Secession art (somewhat coinciding with Schmalzigaug's Vuillard-phase of early 1913), and expressing moderate sympathies towards Futurism.

Schmalzigaug's firm connection to Futurism was in fact surely encouraged by two new acquaintances – Arturo Martini and Gino Rossi – whom the artist interestingly does not mention much in his letters. Martini's name is unequivocally related to Schmalzigaug for we know that our artist bought an etching by Martini at the *Mostra giovanile d'Arte di Ca' Pesaro* (18 May 18 – October 5, 1913),



[Fig. 04]

making even his brother Walter, on his arrival in Venice that August, buy a small sculpture by Martini (which would remain in Jules' studio), and perhaps one other etching.¹¹ [Fig. 03] At that stage, in mid-1913, Jules surely enjoyed close relations with Martini, described in a letter of that September as a 'poor but highly talented guy'.¹² But what is most important, is an indication reported by Paerels

196

voegd, of de nog relevantere naam van Nino Barbantini, die meer sympathie had voor het fauvisme en het secessionisme (wat in zekere zin samenvalt met Schmalzigaugs voorliefde voor Vuillard uit de eerste maanden van 1913) en die een veel gematigder futurist was.

De duidelijke toenadering van Schmalzigaug tot het futurisme was in feite te danken aan twee nieuwe vriendschappen, die de kunstenaar vreemd genoeg niet expliciet in zijn brieven vermeldt. Het betreft Arturo Martini en Gino Rossi. De naam van Martini komt onmiskenbaar ter sprake in de context van Schmalzigaug, aangezien hij op de *Mostra giovanile d'Arte di Ca' Pesaro* van 1913 (18 mei – 5 oktober) een ets van Martini kocht en hij ook zijn broer Walter (die in augustus in Venetië arriveerde) een klein beeldje en wellicht nog een andere ets van hem liet kopen.¹¹ [Fig. 03] Op dat moment, halverwege het jaar, stond Jules in nauw contact met Martini, die hij in een brief van september zou beschrijven als een 'garçon de grand talent mais pauvre'.¹² Maar belangrijker is een door Willem Paerels opgetekende getuigenis met een toespeling op het advies dat Schmalzigaug kreeg van een 'beeldhouwer', die niemand anders dan Martini kan zijn geweest: 'Pourquoi ne pas faire un dessin où tu synthétiserais tout ce que te dise l'église de Saint-Marc, autant par l'épanouissement de son décor de surface, que par le recueillement intérieur, sous ses voûtes dorées?'¹³ Deze uitgesproken futuristische suggestie aan het adres van Schmalzigaug om zijn conventionele behandeling van onderwerpen achter zich te laten, raakt niet alleen aan

[03]

Arturo Martini
Vrouw met
gekruiste armen
1913

[04]

Jules Schmalzigaug
Intérieur van de
basiliek San Marco
1913

> p. 035



[Fig. 03]

[03]

Arturo Martini
Woman with her Arms
Crossed
1913

[04]

Jules Schmalzigaug
Interior of Saint Mark's
Basilica
1913

> p. 035

that mentions advice Schmalzigaug received from a 'sculptor', who can only be Martini: 'Why not draw a picture that would synthesise all the ways in which the Saint Mark Church speaks to you, under its golden arches, as much through the wealth of its surface decor as through contemplation?'¹³ These explicitly Futurist instructions that Martini offers Schmalzigaug, suggesting the break away from his conventional rendition of subjects, address the theme of interaction and overlapping of a building's interior and exterior (a typical theme of early-Futurism), and that of an intimate dialogue ('inner disposition') with the object ('all the ways in which the Church speaks to you', a notion that is surely reminiscent of Carlo Carrà's painting *Ciò che mi ha detto il tram* (*What the Tram Told Me*)).¹⁴

Martini's indications led to what can be defined as Schmalzigaug's earliest Futurist painting, *Interior of Saint Mark's Basilica* of 1913. [Fig. 04] In the picture, we recognise the interior of Saint Mark's Basilica's domes, the cross over the iconostasis, and also the Basilica's pressing exteriors intersecting with streaks of gold. This painting must clearly be dated to an earlier date than that suggested by Mertens,¹⁵ and precisely to the summer of 1913, around the time when Schmalzigaug in a letter to his parents (June 26) remarked: 'My work is currently rapidly evolving'.¹⁶

We must now try to outline the exact cultural background against which this change of direc-

197

het thema van een interactie en superpositie tussen het interieur en het exterieur van het gebouw (een kenmerkend thema voor het vroege futurisme), maar ook aan een innerlijke dialoog ('gemoedstoestand') met het object (die een duidelijke echo is van het thema van het schilderij van Carlo Carrà, *Ciò che mi ha detto il tram* (*Wat de tram me vertelde*)).¹⁴

Dat alles leidt tot wat gezien moet worden als het allereerste futuristische schilderij van Schmalzigaug: *Intérieur van de basiliek San Marco* van 1913 [Fig. 04]. Op het schilderij is de binnenkant van de koepels van de San Marco te zien, het kruis op de iconostase, en de buitenruimte die oprukt en zich vermengt met sensaties van goud. Het werk dateert zeker van een eerdere datum dan die welke Phil Mertens suggereert,¹⁵ meer dan waarschijnlijk van de zomer van 1913, rond de tijd dat Schmalzigaug zijn ouders in een brief (26 juni) meedeelt: 'Je suis en pleine évolution dans mon travail'.¹⁶

Het is van wezenlijk belang te begrijpen wat precies de culturele context is waarin dit nieuwe gegeven naar voren komt. De relatie met Martini kan zeker niet los worden gezien van de (niet in brieven gedocumenteerde en tot op heden niet door de kunstgeschiedschrijving opgemerkte) relatie met Gino Rossi. Op dat moment was er immers sprake van een zeer hechte, bijna symbiotische band tussen Arturo Martini en Gino Rossi, die toen enthousiaste aanhangers van het futurisme waren en, zoals we zullen zien, stilistisch gesproken zeer dicht bij de aanvankelijke futuristische keuzes van onze kunstenaar stonden.

tion came into being. Although Schmalzigaug never mentioned Gino Rossi in his letters and no other documentary evidence of their relation has yet been found, we can posit that our artist's association with Martini surely involved some form of connection with Rossi, for at that time Martini and Rossi were tied by a very close and almost symbiotic friendship. At that time, Martini and Rossi were two Futurism enthusiasts whose art, as we are about to see, is closely related to Schmalzigaug's early Futurist style.

Best friends Martini and Rossi had brief but substantial contacts with Futurism, as attested by their participation (together with Schmalzigaug) in the *First Free International Futurist Exhibition* held in April-May 1914 at the Galleria Sprovieri in Rome, and as confirmed by the enthusiastic letter they sent to Filippo Tommaso Marinetti, expressing their adhesion to the movement.¹⁷ Some autobiographical records further validate this circumstance: 'I was intimate with Boccioni. While passing through Treviso, Carrà and Boccioni asked me and Gino Rossi whether Van Gogh painted fat or lean'.¹⁸ Martini's first contacts with Futurism probably occurred during the Futurist soiree at the Politeama Garibaldi Theatre in Treviso on June 3, 1911.¹⁹ And despite the interruption of the War, this connection carried on until 1920, when Martini wrote a letter to Barbantini affirming: 'On the request of Marinetti and of the other Futur-

De onafscheidelijke vrienden Martini en Rossi hadden beperkte maar belangrijke contacten binnen het futurisme, hetgeen naast hun aanwezigheid (samen met Schmalzigaug) op de *Esposizione libera futurista internazionale* van april-mei 1914 in de Galleria Sprovieri te Rome vooral is gedocumenteerd in een brief waarin ze zich werkelijk enthousiaste aanhangers betonen van het door Filippo Tommaso Marinetti in gang gezette futurisme.¹⁷ Ook een aantal andere autobiografische fragmenten bevestigen dat: 'Ik was nauw bevriend met Boccioni. Toen ze in Treviso waren vroegen Carrà en Boccioni aan mij en aan Gino Rossi of Van Gogh dik of mager schilderde'.¹⁸ Die eerste kennismaking van Martini met het futurisme heeft waarschijnlijk plaatsgevonden op de futuristische avond in het Teatro Politeama Garibaldi in Treviso op 3 juni 1911.¹⁹ Het was het begin van een contact dat, met onderbreking door de oorlog, in elk geval standhield tot 1920, het jaar waarin Martini in een brief aan Barbantini schrijft: 'Op verzoek van Marinetti en de groep futuristische schilders, Funi, Sironi, Dudreville en Russolo, heb ik het nieuwe manifest van de futuristische beeldhouwkunst opgesteld, dat is ook mijn beeldhouwkunst... probeer als je kunt, niet meteen maar deze zomer, een futuristische tentoonstelling te organiseren, wij zullen allemaal komen met hernieuwd elan en met machtige werken'.²⁰ Het resultaat van Martini's geslaagde toenadering tot het futurisme is te zien in zijn beeldhouwwerken uit 1913-14, zoals *Meisje vol van Liefde* en vooral *Portret van Omero Soppelsa*,

ist painters, Funi, Sironi, Dudreville and Russolo, I have composed the new manifesto of Futurist sculpture, that is my sculpture ... if you can, not now but over this summer, try to organise a Futurist exhibition. We shall come with new spirits and powerful works.²⁰ The outcome of Martini's heartfelt take on Futurism is apparent in his sculptures of 1913 and 1914, such as *Girl Full of Love* and, in particular, *Portrait of Omero Soppelsa*, where a three-dimensional rendition is curiously replaced by a two-dimensional *stiacciato* forcing the viewer to a single view point (a solution that admittedly is not entirely compliant with the ideals of dynamism and simultaneity expressed in Boccioni's manifesto). [Fig. 05]

In these works, the artist's action on the clay or soft chalk appears assured and rapid, creating a centrifugal vortex with a somewhat pictorial expressionist undertone. An identical and perfectly contemporary linear tension can also be detected in Gino Rossi's works of the period, such as those displayed in the Venetian exhibition of 1913 (f.i. *Small Representation of Asolo*), and that Schmalzigaug saw and studied alongside those by Martini, in which the Gauguin-inspired plastic masses receive a dynamic injection of curved and innerving dark signs, delivering a cloisonné effect rather distant from the modes approved by the central committee of the Futurist movement. [Fig. 06]

[Fig. 05]



[Fig. 06]



[05]

Arturo Martini
Portrait of Omero
Soppelsa
1913

[06]

Gino Rossi
Small Representation
of Asolo no. 2
1913

> p. 034

[07]

Gino Rossi
The Saint of Padua
1913

[08]

František Kupka
Amorpha: Fugue in
Two Colours
1912

> p. 036

[09]

Giacomo Balla
Swifts: Paths of
Movement
+ Dynamic
Sequences
1913

> p. 074

198

waarin de driedimensionale plasticiteit heeft plaatsgemaakt voor een merkwaardig tweedimensionaal reliëf dat dwingt tot een enkelvoudig gezichtspunt (een element dat eigenlijk niet erg strookt met de idealen van dynamisme en simultaneïteit waar Boccioni het in zijn manifest over heeft). [Fig. 05]

In deze werken beweegt de kunstenaarshand snel en zeker in een centrifugale draaikolk over de klei of het zachte gips, wat het effect sorteert van een bijna picturale expressionistische accentuering. Ook in het werk van Gino Rossi uit deze periode zien we eenzelfde volmaakt contemporaine lineaire spanning. Het betreft de op de Venetiaanse tentoonstelling van 1913 geëxposeerde werken (bv. *Kleine voorstelling van Asolo*) – Schmalzigaug bestudeerde ze samen met de werken van Martini – waarin plastische massa's van Gauguinachtige origine dynamisch zijn gemaakt met behulp van donkere, generfde en kromme lijnen. Dat brengt een cloisonné-effect teweeg dat ver afstaat van de voorbeelden van de schilders van het centrale futuristische comité. [Fig. 06]

Schmalzigaug heeft zich in zijn eerste futuristische werk, dat wordt gekenmerkt door kromme, elkaar doorsnijdende lijnen, duidelijk laten inspireren door deze voorbeelden van Gino Rossi; ook door diens tekeningen, zoals *Il Santo di Padova* uit 1913,²¹ die waarschijnlijk vergelijkbaar zijn met de in 1914 in Rome tentoongestelde tekeningen. [Fig. 07] In *Intérieur van de basiliek San Marco* komen we nog geen rechtstreekse verwijzingen naar Severini tegen. De fu-

turistische visie van Rossi, die zich ontwikkelde vanuit het secessionistische synthetisme, was op dat moment vermoedelijk meer aan hem besteed.

In de daaropvolgende maanden, van juni-juli 1913 tot april 1914, waaierte Schmalzigaugs onderzoek uit. Op de futuristische tentoonstelling in Rome presenteerde hij maar liefst zes schilderijen. De invloed van Severini is manifest aanwezig in de opzet van *Dynamisch gevoel van de dans (Intérieur van een nachtbar)* van 1913 – al kan het heldere witte vlak ook van een latere datum zijn – en in *Ontwikkeling van een ritme: Elektrisch licht + 2 danseressen* van 1914. Maar de onrustige geest van de kunstenaar wordt meteen zichtbaar in *Goud + Vaandels + Parasols: San Marcoplein* van 1913. Op dat schilderij, net als in het volgende, *Volume + Licht: de zon schijnt op de della Salutekerk* van 1914, komt de invloed van František Kupka tot uiting, een schilder die groot succes had geoogst met zijn (ook veel in tijdschriften afgebeelde) *Amorpha* op de Parijse *Salon d'Automne* van 1912. [Fig. 08] *Ontwikkeling van een thema in rood: Carnaval* van 1914 verraadt Schmalzigaugs belangstelling voor Wassily Kandinsky, die hij zeker moet hebben bestudeerd via het tijdschrift *Der Sturm* en de almanak *Der Blaue Reiter*. Dat Kandinsky hem geïnspireerd heeft, zou later nog duidelijker naar voren komen in een (niet in Rome tentoongesteld) schilderij zonder titel uit de tweede helft van het jaar.²²

Van de contacten die Schmalzigaug met verschillende futuristen had, was dat met Giacomo Balla – die

[05]

Arturo Martini
Portret van Omero
Soppelsa
1913

[06]

Gino Rossi
Kleine representatie
van Asolo nr. 2
1913

> p. 034

[07]

Gino Rossi
De Heilige van
Padua
1913

[08]

František Kupka
Amorpha: Fuga in
twee kleuren
1912

> p. 036

[09]

Giacomo Balla
Zwaluwen:
Bewegingspaden
+ Dynamische
reeksen
1913

> p. 074



[Fig. 07]



[Fig. 08]



[Fig. 09]

From June-July 1913 to April 1914, Schmalzigaug's research expanded, and at the Futurist exhibition in Rome he was able to display six paintings. At this stage the influence of Severini, whose work Schmalzigaug had already admired in Paris, is clearly legible in the compositional layout of *The Dynamic Sensation of the Dance (Night Bar Interior)* of 1913, although the bright white deletion at the center might be of a later date, and in *Development of a Rhythm: Electric Light + 2 Dancers* (1914). But the artist's disquieted spirit breaks through in *Gold + Flags + Parasols: Saint Mark's Square* (1913): in this painting, and in the following *Volume + Light: The Sun Shines on the Church of the Salute* (1914), we can in fact detect František Kupka's influence, a painter who at the time enjoyed a very positive critical reception (and who was widely published in magazines), author of *Amorpha* presented at the Parisian *Salon d'Automne* of 1912. [Fig. 08] And later, in *Development of a Theme in Red: Carnival* (1914), Schmalzigaug also displays an apparent interest in Wassily Kandinsky, an artist he must certainly have studied on the pages of the periodical *Der Sturm* and of the *Blaue Reiter Almanac*, and whose influence surfaces even more clearly in an untitled painting of the second half of the year (which was not exhibited in Rome).²²

Among the connections Schmalzigaug had with the members of the Futurist movement, his relationship with Giacomo Balla – the main focus

of this paper – was the one that proved to be the deepest and most productive, from a human and formal point of view. His interest for Balla initiated even before they personally met during the two months Schmalzigaug spent in Rome between early April and early June of 1914. This circumstance is confirmed by a painting surely dating to March 1914 which was presented in April of that same year in Rome, entitled *Light + Mirrors and Crowd: Interior of a Popular Ball Room in Antwerp*, with lines describing paths of movement and a sequence of fragmented triangles reminiscent of Balla's 1913 *Swifts: Paths of Movement + Dynamic Sequences* (New York, MoMA), published in Boccioni's book *Pittura scultura futurista*, that we know the author sent Schmalzigaug before March 7, 1914, the day Jules wrote to Boccioni to thank him. [Fig. 09]

Schmalzigaug entered the Futurist circle at a time when the movement was experiencing a crucial phase, while Boccioni was gradually stepping aside, making way for Marinetti and then for Balla in the definition of the theoretical and practical principles of the movement.

Relations among the Futurists started to become strained during the first trimester of 1913, with the formation of two factions: the original Milanese group on one side, and the Florentine Futurists of *Lacerba* on the other (whose affiliation to the Futurist group was not yet questioned). In an article of December 1914 that put an end to a

hier met name wordt belicht – vanuit menselijk en formatief oogpunt het meest diepgaand en vruchtbaar. Zijn belangstelling voor Balla begint nog voor ze met elkaar kennismaken tijdens de twee maanden die Schmalzigaug in Rome doorbrengt naar aanleiding van de tentoonstelling van begin april tot begin juni 1914. Dat blijkt uit een schilderij van maart 1914 dat een maand later wordt geëxposeerd in Rome: *Licht + Spiegels en Menigte: Intérieur van een populaire balzaal te Antwerpen*. De lijnen en de opeenvolging van gebroken driehoeken in het werk doen denken aan een schilderij van Balla van eind 1913, *Zwaluwen: Bewegingspaden + Dynamische reeksen* (New York,

MoMA), afgebeeld in Boccioni's *Pittura scultura futurista*. De auteur moet het boek vóór 7 maart 1914 aan Schmalzigaug hebben gestuurd, want dat is de datum waarop de kunstenaar hem per brief bedankt voor het 'zojuist ontvangen' boek. [Fig. 09]

De toetreding van Schmalzigaug tot de kringen van de futuristen vond trouwens plaats op een voor de beweging cruciaal moment, namelijk toen Boccioni het definiëren van de theoretische en pragmatische lijnen gaandeweg aan Marinetti en Balla overliet.

In het eerste trimester van 1913 begonnen de banden tussen de futuristen onderling moeilijker te worden door het ontstaan van twee facties: de oor-

close collaboration, Ardengo Soffici and Giovanni Papini explained what had led to this enthusiastic yet not idyllic phase.²³ The intense correspondence between Soffici, Carrà and Papini,²⁴ sheds light on Boccioni and Marinetti's roles as leaders who guided Futurism from its original belief in an aesthetic of freedom to its authoritarian and dictatorial involution. This notion appears several times in their correspondence and we can read a clear explanation in a confidential letter Carrà wrote to Papini: 'I saw Picasso lately. We spoke at length and we clarified many matters and misunderstandings. He is almost one of us, were it not for his hatred for Ciacelli, Giannattasio and all those other imbeciles who by proclaiming themselves Futurists shed a terrible light on us, with terrible consequences for us all. I must say, once more, that Marinetti and Boccioni's strategy is no good at all.'²⁵

But did Marinetti and Boccioni share the same positions and views in directing the movement? It is honestly hard to say, and to find an answer to this question we should venture into the meanders of the group's psychological dynamics, something that is far beyond the reach of our private and epistolary documentation. Yet, based on our sources, we can outline three distinct phases in relation to this aspect: a first early phase when Boccioni had Marinetti's total and unconditioned support and the movement followed a rigorous 'boccionian' vision based on an elitist conception, avoiding any

form of contamination and hybridization, and precluding access to anyone who did not fully agree with Boccioni and the group's aesthetic codes. The second phase, approximately dating between 1913 and 1914, was characterized by the emergence of a Boccioni-Marinetti diarchy, as it were, with the movement welcoming a variety of eclectic personalities not necessarily so loyal to the movement's ideals. The third phase, that to some extent determined Futurism's development, began between late 1914 and early 1915, and was characterised by the movement's maximum level of aperture under the guidance of Marinetti (while Balla affirmed himself as the group's director). The group's identity was at that stage based not so much on strict aesthetic observance, but rather on the members' instinctive, free, and somewhat devout adhesion, without impeding individual or eccentric visions, on the condition they were original and fanciful. This last phase saw no more expulsions or weighty theoretical discussions, with Futurism stretching out to encompass all aspects of the word and of life, welcoming very many adepts whose number will never be quantified exactly.

The sequence of these three consecutive phases is supported by an accurate analysis of facts, yet this article will not venture into an in depth study of the group's dynamics, better and duly examined in other papers.²⁶

spronkelijke Milanese groep aan de ene kant en de Florentijnen van het tijdschrift *Lacerba* aan de andere kant. Wat het einde heeft ingeluid van een zo niet idyllische, dan toch op zijn minst enthousiaste periode, wordt verklaard door Ardengo Soffici en Giovanni Papini in een artikel van december 1914, waarin zij een streep zetten onder de nauwe samenwerking.²³ Uit de uitgebreide briefwisseling tussen Soffici, Carrà en Papini vormt zich het beeld van Boccioni en Marinetti als de twee leiders die het oorspronkelijke futuristische geloof in een esthetiek van vrijheid deden omslaan in een absolutistische en dictatoriale doctrine.²⁴ De redenen daartoe worden door Carrà helder uiteengezet in een vertrouwelijke brief aan Papini: 'Onlangs zag ik Picasso. Ik heb lang met hem gesproken – veel zaken en veel misverstanden opgehelderd. Hij had zich bijna bij ons aangesloten, ware het niet dat hij de Ciacelli's, de Giannattasio's en de andere imbecielen haat die, door zichzelf futuristen te noemen, antireclame voor ons maken, met de desastreuze gevolgen voor ons allemaal van dien. Het moet me nogmaals van het hart dat de tactiek van Marinetti en Boccioni helemaal niet goed is.'²⁵

Toch dienen we onszelf de vraag te stellen of Marinetti en Boccioni werkelijk een eenstemmig front vormden aan het hoofd van de beweging. Het antwoord valt eerlijk gezegd niet eenvoudig te geven; daarvoor zouden we dieper moeten graven in de psychologische dynamiek van de groep dan mogelijk is op basis van privédocumenten en brieven. Niette-

min heb ik, uitgaande van die bronnen, de indruk dat er dienaangaande drie verschillende fasen te onderscheiden zijn. In een eerste fase handelt Boccioni met de maximale steun en zonder voorbehoud van Marinetti, en zien we dus een overheersing van een intrinsigente Boccioniaanse visie. Die elitaire opvatting van het futurisme moet waken over aantasting door hybride mengvormen, en wel door personen van toetreding uit te sluiten die niet geheel en al instemmen met de door Boccioni vastgelegde – overigens ook door zijn kameraden gedeelde – esthetische denkbeelden. In een tweede fase zien we een soort diarchie Boccioni-Marinetti, gekenmerkt door een grotere openheid van het futurisme jegens uiteenlopende personen, die minder trouw zijn en dus onvermijdelijk meer eclecticisch. In grote lijnen loopt deze fase van eind 1913 tot 1914. De derde fase is eind 1914–begin 1915 te situeren en zal in zekere zin bepalend zijn voor de toekomstige ontwikkelingen van het futurisme; hierin zien we de grootste ideologische openheid van de beweging onder leiding van Marinetti (met wellicht een toemerkende leidende rol voor Balla). Deze fase wordt gekarakteriseerd door een instinctieve, vrije en op een bepaalde manier devote adhesie van de afzonderlijke componenten (meer dan door een strenge esthetische toetsing ervan). Een adhesie die altijd ruimte laat voor individuele of excentrieke visies, mits die origineel en fantasierijk zijn. In deze laatste fase is er niet langer sprake van uitsluitingen of strenge principiële discussies, en zal het futurisme zijn vleugels uitslaan

The policy of accurately avoiding the admittance of young newcomers and proselytes into the movement, unlike Marinetti had done in his field of poetry and literature, came to an end with the *Free International Futurist Exhibition* held in Rome, in April 1914. This change of direction occurred after Boccioni's prohibition to participate in first-level international manifestations, such as the New York *Armory Show* in 1913, a decision that proved to be a strategic error that cost the Futurists the chance to be publicised in the American media.

The greater openness of the Roman exhibition, underlined by the word 'free' in its title, led to the addition of a variety of characters on the Futurist stage: personalities like Schmalzigaug, Martini and Rossi, all of Balla's young followers (Fortunato Depero, Enrico Prampolini, Gino Galli, Mario Sironi), the heretics that Boccioni had previously banned, like Arnaldo Corradini Ginanni (one of the 'imbeciles' Carrà mentioned in the letter and who Balla futuristically renamed 'Ginna' during this exhibition), and many more.²⁷

After Boccioni's early leadership (even during the period prior to his death in 1916), thanks to his versatility, Balla could take on a central role in Futurism. From 1915 onwards, he became the undisputed leader of the movement in Rome, the go-to-man for all the most promising young painters like Depero and Prampolini, in the first place, but also Ivo Pannaggi, Gerardo Dottori, Vinicio Pala-

over elk aspect van de wereld en van het leven, waardoor het wederom een enorme hoeveelheid aanhangers krijgt. Het precieze aantal daarvan is misschien nooit vast te stellen.

Al wordt het bestaan van deze drie opeenvolgende fasen gestaafd door een minutieuze analyse van de feiten, toch is dit niet de plek om de dynamieken ervan diepgaand te bestuderen. Daarvoor verwijzen we naar andere bijdragen.²⁶

De tot 1914 angstvallig gemedene trend om nieuwe leden op te nemen en nieuwe zieltjes te winnen in al dan niet jeugdige geleerden – zoals Marinetti veelvuldig had gedaan op zijn eigen gebied, namelijk dat van de poëzie en de literatuur – begon op de *Esposizione libera futurista internazionale* in Rome van april 1914. Deze eerste beleidsmatige verandering volgde op een bij uitstek Boccioniaanse restrictie die in 1913 zelfs de deelname had verhinderd aan een zeer belangrijke manifestatie als de *Armory Show* in New York. Dat was een tactische fout, die de futuristen in Amerikaanse kringen behoorlijk wat media-aandacht gekost heeft.

Dankzij de grote openheid van de tentoonstelling in Rome, onderstreept door het bijvoeglijk naamwoord *libera*, vrij, zou de futuristische scene voor het eerst plaats bieden aan verschillende personen, onder wie Schmalzigaug, maar ook Martini en Rossi, de hele stoet jonge leerlingen die rond Balla cirkelden (Fortunato Depero, Enrico Prampolini, Gino Galli, Mario Sironi), de door Boccioni voorheen buitengesloten afvalligen, zoals Arnaldo Corradini Ginanni (door Bal-

dini, Gino Galli, De Pistoris, Benedetta, and Julius Evola. The large group of Roman Futurists that formed around Balla shifted the movement's centre from Milan to Rome, strongly influencing the evolution that Futurism experienced after 1915, widely overcoming Boccioni's orientation that had prevailed during the movement's earlier years.

It was at this stage that Schmalzigaug became a member of the Futurist movement. In Rome Jules had been frequenting Balla's studio, becoming acquainted with the master and with all the young avant-garde artists who followed him (we have a drawing by Schmalzigaug dedicated to Prampolini, for example). Balla was at the time experiencing a phase of great creativity: to this period date the *Iridescent Interpenetrations*, and *Abstract Speed* series, the *Swifts* and the *Spessori d'atmosfera*, and in 1913 he also conceived a number of hugely innovative abstract pictorial series. Schmalzigaug, that up to March had been mainly close to Gino Rossi and then to Severini and Carrà, discovered himself to be deeply drawn to Balla's more abstract art.

Despite his brief but intense correspondence with Boccioni, documented by four letters filled with Futurist theories and Venetian chronicles, Schmalzigaug was keener to follow a spiritual and abstract line, as confirmed by his explicit interest for Kupka and Kandinsky running parallel to his Futurist experimentations. We know that Schmalzigaug certainly had at least one meet-

la ter gelegenheid van de tentoonstelling futuristisch 'Ginna' gedoopt) en de door Carrà in de hogerge-noemde brief als 'imbeciel' gekwalificeerde Giannattasio en vele anderen.²⁷

Na Boccioni's vroege leiderschap (en zelfs al voor diens ontijdige dood in 1916) nam Balla, vanwege zijn veelzijdigheid, de functie van centraal aanspreekpunt van het futurisme op zich. Vanaf 1915 werd hij in Rome de onbetwiste leider, tot wie de jongste en meest veelbelovende schilders zich wendden, met name Depero en Prampolini, maar ook Ivo Pannaggi, Gerardo Dottori, Vinicio Paladini, Gino Galli, De Pistoris, Benedetta en Julius Evola. Rond Balla vormde zich dan ook een brede Romeinse kern van het futurisme, waardoor het zwaartepunt duidelijk van Milaan naar Rome werd verlegd. De ontwikkelingen van Balla en van zijn volgelingen zijn zeer kenmerkend voor de vormen en de richtingen van het futurisme in de jaren na 1915, waarin de stijlelementen van Boccioni, die in de allereerste jaren toonaangevend waren geweest, duidelijk werden losgelaten.

Dat is dus de situatie die Schmalzigaug aantrof in Rome, waar hij een regelmatige bezoeker was van Balla's atelier. In Balla vond hij een gelijkgestemde; maar ook in de jeugdige avant-gardistische wereld die op de Romeinse meester leunde, ontdekte hij eenzelfde gezindheid (er is bijvoorbeeld een aan Prampolini opgedragen tekening van Schmalzigaug bewaard gebleven). Voor Balla was het een periode van buitengewone creatieve activiteit: in 1913 had hij enkele

ing with Luigi Russolo,²⁸ whose well-documented theosophical and esoteric spiritualism²⁹ surely prepared our artist for his encounter with Balla. The latter in fact drew inspiration from theosophy for his understanding of the world as a nucleus of dynamic forces and of light as a scientific and mystic source of vision.³⁰ Russolo also certainly inspired Schmalzigaug's interest for colour associated with music, as documented by his letters to Boccioni, a theme that, as we shall see, he extensively dealt with within the Futurist entourage in Rome.

Out of what must have been a conspicuous correspondence, only two postcards from Balla to Schmalzigaug have survived. In his book of 1929 (but published in 1931), Michel Seuphor remembers that 'he was held in high esteem amongst the futurist milieu. Balla showed me a bundle of letters that he wrote in watercolour in various hues, and it might be fruitful, one day, to publish a collection of those letters'.³¹ None of these letters have survived, but if we were to ideally compare them to the neat and tidy writings Jules used to send Boccioni, it would be clear to see that inspiration for these Futuristically coloured letters came from Balla. However, Balla's influence, that certainly had a deep impact on Schmalzigaug on many levels, was not univocal as Seuphor observed in the record quoted above: 'It appears he had a certain influence over his Italian friends.'

If Schmalzigaug did have an influence on Balla, this would relate to the theme of colour and sound, a topic that our artist must have certainly discussed with Russolo and whose terminology he must have studied on the pages of the *Blaue Reiter Almanac* and other avant-garde publications. Schmalzigaug in fact happened to mention this theme before he met Balla in a letter to Boccioni of January 25, 1914 (the same letter in which he mentions Russolo):

'I am thus led to consider the reign of the great optical polyphony. Shall we not succeed in fully separating plastic form from plastic colour (which is the *raison d'être* of colour itself in all three dimensions?) As for me, as I was reading the program of a boulevard play in Paris, with its wealth of calligraphic obsessions, its colourful inscriptions, bright signs, wild figures, and so on... – more than once I found myself wondering whether a day would not come when, in the same way we lock ourselves up in a concert room to enjoy musical instruments playing in unison nowadays, we will all gather in a similar fashion around painted evocations that arise from the harmonious communication between coloured tones.

I assume that the canvas will only be a means, for the composer of colourful music, of finding the right orchestration; that a numbered system of coloured vibrations (similar to that of musical annotations) will allow to 'play', on a keyboard, the suggested brightness; that that keyboard will correspond to

abstracte schilderijencycli uitgewerkt, van de *Iriserende Interpenetraties (Compenetrazioni iridescenti)* tot de *Abstracte snelheid-reeksen (Velocità astratte)*, de *Vluchten van zwaluwen (Volo di Rondini)* tot de *Spessori d'atmosfera*, die binnen het futurisme opzienbarend vernieuwend waren. Schmalzigaug, die tot maart vooral was opgetrokken met Gino Rossi en daarna met Severini en Carrà, voelde een diepe verwantschap met de abstractere tendensen van Balla.

Ondanks zijn even intense als korte briefcontact met Boccioni, gedocumenteerd in vier brieven vol redeneringen en futuristische Venetiaanse nieuwtjes, leek Schmalzigaug meer te neigen naar een spirituelere en abstractere richting, hetgeen wordt onderschreven door zijn uitgesproken belangstelling voor Kupka en Kandinsky. Zeker is in elk geval dat zijn ontmoeting met Luigi Russolo,²⁸ wiens theosofische en esoterische spiritualisme goed gedocumenteerd is,²⁹ Schmalzigaug al ontvankelijk had gemaakt voor de ontmoeting met Balla. Die laatste ontleende aan de theosofie zijn meest pregnante stimuli voor het definiëren van een uit dynamische krachten bestaande wereld en voor de analyse van het licht als wetenschappelijke en mystieke bron van het zien.³⁰ Aan Russolo ontleende hij beslist ook zijn duidelijke interesse voor het zien van met muziek geassocieerde kleur, gedocumenteerd in zijn brieven aan Boccioni, waarover hij in Romeinse kringen uitgebreid kon debatteren.

Er resten slechts twee ansichtkaarten van Balla aan Schmalzigaug, maar de correspondentie moet heel wat uitgebreider geweest zijn. Michel Seuphor wijst er in een uit 1929 stammend (maar in 1931 gepubliceerd) boek op: 'On l'appréciait hautement dans tout le milieu futuriste. Balla m'a montré de lui tout un lot de lettres écrites en diverses couleurs à l'aquarelle, lettres qu'il serait peut-être intéressant de publier un jour dans un livre.'³¹ Geen van die brieven is bewaard gebleven, maar als we ze hadden kunnen vergelijken met de ootmoedige, keurige brieven die Schmalzigaug aan Boccioni schreef, zou de conclusie zijn dat het Balla is geweest die hem leerde zijn epistels in te kleuren met futuristische vormen. Toch was die (in velerlei opzichten grote) invloed van Balla op Schmalzigaug geen eenrichtingsverkeer, zoals Seuphor niet nalaat op te merken in het zojuist geciteerde werk: 'Il eut, paraît-il, à son tour une certaine influence sur ses amis italiens.'

Als een invloed van Schmalzigaug op Balla al denkbaar is, zal die in de eerste plaats te maken hebben gehad met zijn opvattingen over klank-kleur, die hij zeker ook besproken zal hebben met Russolo en waarvan hij de termen diepgaand zal hebben bestudeerd in de bijdragen aan de *Der Blaue Reiter*-almanak en in andere avant-gardistische geschriften. Hij schrijft er in elk geval over in een brief aan Boccioni van 25 januari 1914, de brief waarin hij Russolo noemt:

'Et me voilà conduit à entrevoir le regne de la grande polyphonie optique. N'arriverons-nous pas à scinder entièrement forme plastique et couleur plastique

a gigantic machine (whose origin can be traced back to today's bright front signs) where all possible sources of suggested brightness and colourfulness would come into play: light bulbs, incandescent lamps, fluorescent lamps, gases that are colored by the addition of oxygen or chemicals, magnetism, pyrotechnic explosives, all the array of footlights and scenic effects, which are still not exploited to their full potential, etc... in a word, everything that can contribute to creating a suggestive optical illusion. Our palette would be, to that gigantic machine, what the piano is to an orchestra. Is that a utopia? – Aren't we, in fact, closer to it than we think?'

These rather original notions certainly captured Balla's interest. Due to his contacts with Russolo and the Ginanni Corradini brothers (more about them below), Balla was probably already familiar with theosophical theories, but up to that stage these themes were articulated in terms of a scientific vision that could reveal the invisible, of luminous electromagnetic or spiritual waves crossing space, not so much related to the synesthetic musical theories mentioned by Schmalzigaug. This was a field of investigation that, for that matter, Russolo had already surpassed in his research by a far more technical and avant-garde study on noise. The influence of these ideas, that Schmalzigaug's enthusiastic perorations may have increased, surfaced, we believe, in 1916, when Balla designed the sets for Stravinsky's *Feu d'artifice* organised by Di-

aghilev's *Ballets Russes* and staged in 1917.³² The morphology of the abstract elements of the 'ballet' scene (with its transparent veils and coloured light beams evoking an unprecedented sense of depth and space) is in fact a three-dimensional, or rather, a multi-dimensional evolution of the marvelous 1915 series of interventionist paintings, with their pure chromatic synthesis of aleatory shapes.³³ The stage design in fact consisted only of brightly coloured geometrical shapes and mobile flashing lights filtered by silk veils: there were no dancers, and movement on stage was entirely entrusted to light and to an abstract and incorporeal flux of beams and colours, staging what can be defined as a truly ground-breaking theatrical representation.³⁴ [Fig. 10]

Although extremely original, this innovation of a total abstract scene and choreography was deeply related to the theosophical context, which Balla was very familiar with, and also to the ideas expressed in general terms by Schmalzigaug. There is no doubt that these aspects, which have never emerged in the many studies carried out on this representation, certainly inspired Balla and also developed from his reflections on a similar experiment carried out by Russian composer Aleksandr Skrjabin, who on March 20, 1915 presented at the Carnegie Hall in New York a version of his *Prometheus*, accompanied by a light performance based on a synesthetic combination of

(ou *raison d'être* de la seule couleur dans les 3 dimensions)? Pour ma part, en lisant le spectacle d'une page de boulevard à Paris, avec ses obsessions calligraphiques et colorées d'inscriptions, réclames lumineuses, silhouettes endiablées etc. ... – je me suis plus d'une fois demandé s'il n'arrivera pas un jour où, comme on s'enferme aujourd'hui dans une salle de concert pour la joie d'entendre fonctionner à l'unisson les instruments de musique – ou ne se réunira pas d'une façon analogue, pour des évocations picturales suggestives par les communications sympathiques d'accords colorés.

Je suppose que la toile ne servira plus, au compositeur de musique colorée, que comme moyen pour trouver ses orchestrations; qu'un système chiffré des vibrations colorées (semblable à celui de l'annotation musicale) permettra de "jouer", sur un clavier, la suggestion lumineuse; que ce clavier correspondra à un énorme appareil, (dont l'enfance serait dans la réclame lumineuse d'aujourd'hui) – où joueraient tous les facteurs possible de la suggestion lumineuse et colorée: ampoules, contacts à incandescence, tubes à mercure, des gaz colorés par l'insufflation d'oxygène ou de matières chimiques, du magnétisme, des explosives pyrotechniques, tout le jeu, si mal employé encore, des feux de lampe, effets de scène etc..., enfin, tout ce qui peut servir à l'illusion optique suggestive.

Notre palette serait à cet appareil géant, ce qu'est le piano à l'orchestre. Utopie? – De fait, ne sommes nous pas plus près de la chose qu'il ne semble?'

Deze tamelijk originele denkbeelden moeten Balla zeker geënthousiasmeerd hebben. Dankzij zijn contacten met Russolo en de gebroeders Ginanni Corradini (over wie later meer) was Balla waarschijnlijk reeds bekend met theosofische theorieën, die tot dan eerder gearticuleerd werden in termen van een wetenschappelijk zien dat het onzichtbare onthult, van elektromagnetische of spirituele lichtgolven die de ruimte doorkruisen, en niet zozeer in de specifieke termen van Schmalzigaugs synesthetische muziek. Dit was een onderzoeksveld dat Russolo al had oversteegen door zijn technischer en meer avant-gardistische studie naar geluid. De invloed van deze denkbeelden, die wellicht mede door Schmalzigaug met veel enthousiasme werden verbreid, wordt mijns inziens duidelijk wanneer Balla in 1916 in opdracht van de Ballets russes-stichter Sergej Diaghilev het decor ontwerpt voor Stravinsky's *Feu d'artifice*.³² De morfologie van de abstracte elementen van Balla's 'ballet'-decor is de driedimensionale ontwikkeling (of liever: polydimensionale,³³ een kenmerk dat in de enscenering wordt geaccentueerd door transparante sluiers en kleurige banen licht die ongekende diepte en dimensionaliteit moeten suggereren) van zijn magnifieke reeks interventionistische schilderijen uit 1915, pure chromatisc syntheses van willekeurige vormen. Het is een decor van bontgekleurde geometrische vlakken en bewegende, knipperende lichten, gefilterd door zijden sluiers. Er zijn geen dansers: de scenische dynamiek wordt slechts opgeroepen met behulp van licht, met



[Fig. 10]

(that could operate seventy-six different coloured light combinations, and that was so complex that on the second night it short-circuited, leaving the stage half lit), is clear to see. And so is the convergence with what Schmalzigaug must have talked about in Rome with Balla and Ginna (who had also addressed the theme with Boccioni). Skrjabin's adhesion to theosophical principles and the news of his performance in New York with its abstract connections of sound and colour must have certainly reached Balla through a very direct channel, providing him extremely interesting information and inspiration which he soon translated into his own innovative work. Balla in fact turned the Russian composer's purely environmental creation (the coloured lights merely accompanied the music played by the orchestra) into an autonomous theatrical and dynamic solution. The widespread interest for chromatic synaesthesia that Skrjabin's music had fostered in the artistic avant-garde of the time (especially with his *Prometheus*, that had risen to the status of an experimental manifesto), is testified by the many articles on the topic. Among these is one by Leonid Sabaneev that was published in 1912 in the *Der Blaue Reiter Almanac*, edited by Kandinsky and Marc, and which Schmalzigaug certainly read.

Balla surely introduced Schmalzigaug to the study of the principles of light propagation by showing him his *Iridescent Interpenetrations* (or: *Compenetrazioni Iridescenti*), which the Italian

[10]
Giacomo Balla
Study for Igor
Stravinsky's Set of the
'Feu d'artifice' Ballet
1915-1916

[11]
Giacomo Balla
Iridescent
Interpenetration
(Study)
1913
> p. 137

[12]
Jules Schmalzigaug
Colour Study
1914-1916
> p. 133

[13]
Jules Schmalzigaug
Speed
ca. 1914
> p. 081

204

onstoffelijke en abstracte stromen van licht en kleuren – een absolute noviteit op theatergebied.³⁴ [Fig. 10]

Hoe buitengewoon origineel ook, dit concept van totale scenische en choreografische abstractie valt niet los te zien van de theosofische context waarmee Balla zich sterk verbonden voelde, noch van de door Schmalzigaug geuite ideeën. Het lijkt geen twijfel dat die aspecten, die nooit naar voren zijn gekomen in de talrijke analyses van de voorstelling, Balla hebben geïnspireerd, net zoals een vergelijkbaar experiment van Aleksandr Skrjabin.³⁵ Die Russische componist presenteerde namelijk op 20 maart 1915 in het New Yorkse Carnegie Hall een versie van zijn *Prometheus*, begeleid door op de synesthesie van muzieknoden en kleuren gebaseerde lichteffecten. Daartoe had hij een special instrument ontworpen: het *clavier à lumière*, een toetsenbord dat circuits aanstuurde die bij elke noot een andere kleur licht activeerden.³⁶ Schmalzigaug had het, zoals hoger aangehaald, over het "jouer", sur un clavier, la suggestion lumineuse; que ce clavier correspondra à un énorme appareil'. De gelijkenis met het door Balla gefabriceerde knoppenpaneel om de toonlampen te bedienen is opvallend. Het paneel voorzorg in 76 verschillende combinaties van gekleurd licht en was zo complex dat het tijdens de tweede voorstelling kortsluiting veroorzaakte waardoor het decor in duisternis gehuld bleef. Hetzelfde geldt voor de overeenkomsten met hetgeen Schmalzigaug met Balla en Ginna besproken moet hebben in Rome (zoals hij ook al met Boccioni had gedaan). Het feit dat ook Skrjabin

in theosofische kringen verkeerde, heeft er vermoedelijk voor gezorgd dat het bericht over diens performance in New York en over de principes van abstracte verbindingen van klanken en kleuren de theosoof Balla via een zeer rechtstreeks kanaal ter ore kwam en dat het hem opwindende stof tot nadenken verschafte. Hij aarzelde niet om ze op zeer innovatieve wijze in praktijk te brengen door de zuivere omgevingsuggesties van de Russische componist (de gekleurde lichten waren louter begeleiding van de door het orkest gespeelde muziek) te transformeren tot een definitieve scenische, theatrale en dynamische entiteit. Overigens is de grote, door de muziek van Skrjabin (en in het bijzonder door *Prometheus*, dat het experimentele manifest was van zijn onderzoek) gewekte belangstelling voor kleuren-synaesthesie bij de artistieke avant-gardes van die tijd geboekstaafd in een veelheid aan publicaties. We vermelden met name een artikel van Leonid Sabaneev dat in 1912 verscheen in *Der Blaue Reiter*, onder de redactie van Kandinsky en Marc, en dat Schmalzigaug ongetwijfeld heeft gelezen.

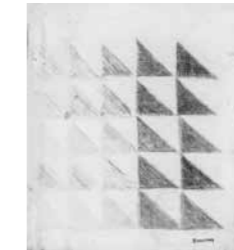
Maar Schmalzigaug leerde op zijn beurt van Balla dat het mogelijk was de wetten van de voortplanting van het licht te bestuderen door kennis te nemen van de *Iriserende Interpenetraties*, een reeks die Balla in die tijd nog niet had geëxposeerd maar die hij Schmalzigaug in zijn atelier zeker heeft laten zien.³⁷ [Fig. 11] De opmerkelijke hoeveelheid geometrische studies over kleur (Balla noemde de *Interpenetraties* ook 'regenbogen') die Schmalzigaug maakte nadat hij Balla had leren ken-

nen, geven zeer duidelijk aan hoezeer hij diens voorbeeld volgde, tenminste: tot 1916,³⁸ toen hij een reeks theoretische beginselen opstelde over licht-kleuren en vielt-kleuren als basis van de compositie.³⁹ [Fig. 12]

[Fig. 11]



[Fig. 12]



205

[10]
Giacomo Balla
Studie voor Igor
Stravinsky's scène
van het ballet 'Feu
d'artifice'
1915-1916

[11]
Giacomo Balla
Iriserende
interpenetratie
(studie)
1913
> p. 137

[12]
Jules Schmalzigaug
Kleurenstudie
1914-1916
> p. 133

[13]
Jules Schmalzigaug
Snelheid
ca. 1914
> p. 081

nen, geven zeer duidelijk aan hoezeer hij diens voorbeeld volgde, tenminste: tot 1916,³⁸ toen hij een reeks theoretische beginselen opstelde over licht-kleuren en vielt-kleuren als basis van de compositie.³⁹ [Fig. 12]

In een ongepubliceerde aantekening over *Panchromie* citeert hij de term 'compenetratie' of 'penetratie', die door Balla duidelijk in algemene zin wordt gebruikt (de kunstenaar zou de term pas na de Tweede Wereldoorlog in specifieke zin hanteren), hetgeen aangeeft dat er een rechtstreeks verband is met Balla's beschouwingen over licht: 'Panchromie= pénétrations de zones colorées.' Maar ook werken als *Bewegingsstudie*, *Straat met bomen – Kleuren en bewegingsstudie*, *Dynamische expressie van een motorfiets in beweging*, *Dynamische uitdrukking van een snelrijdende auto*, *Snelheid*, etc. verwijzen naar de abstracte snelheden, de draaikolken en de dynamieken van Balla tussen 1913 en 1914. [Fig. 13]

Het is opvallend hoe Schmalzigaug in zijn futuristische periode de voorkeur geeft aan Balla, Severini en, incidenteler, Carrà; veel minder duidelijk is de aantrekkingskracht van Boccioni's werken. Maar dat lag ongetwijfeld aan Schmalzigaugs uitgesproken hang naar het abstracte, waarvan Balla de ultieme belichaming vormde, net als de Severini van 1913-1914 – terwijl Boccioni na een abstractere periode in 1914 was teruggekeerd naar compactere vormen. Niet toevallig was Schmalzigaugs lievelingsschilderij van Boccioni *Elasticità* (zoals beschreven in een brief aan de kunstenaar van 25 januari 1914), een van de meest abstracte

An unpublished note on the *Panchromie* includes the exact term 'interpenetration' or 'penetration', expressions Balla used colloquially (the artist used the term specifically only after World War II), indicating Schmalzigaug's direct reference to Balla's studies on light: 'Panchromaticity = penetration of coloured zones.' But even works like *Movement Study*, *Street with Trees – Study of Colours and Movement*, *Dynamic expression of a Fast Car*, *Speed*, etc., also very much relate to Balla's abstract speed, vortexes, and dynamisms of 1913 and 1914. [Fig. 13]

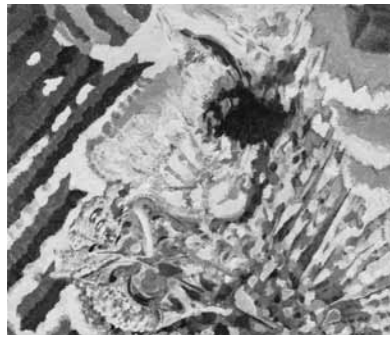
It is interesting to see how in his early Futurist phase Schmalzigaug favoured Balla and Severini, only seldom turning to Carrà. His relation to Boccioni is less marked, but that is certainly due to Schmalzigaug's inclination towards abstract painting, a trend that Balla fully epitomised, along with Severini between 1913 and 1914. Boccioni instead, after an abstract phase, in 1914 turned to more compact renditions. It is no coincidence that in a letter to Boccioni (January 25, 1914), Schmalzigaug affirmed that the painting he favoured the most was *Elasticity*, one of Boccioni's most abstract creations. Even the sources of inspiration Schmalzigaug found beyond Futurism confirm his preference for abstract painting: his works are in fact often reminiscent of Kupka and Kandinsky whose echoes he mixed with Futurist schemes.



[Fig. 13]

werken die Boccioni ooit heeft gemaakt. Zelfs de inspiratiebronnen die Schmalzigaug buiten het futurisme aanwendde, bevestigen zijn voorkeur voor abstractie; zijn werken reminisceren vaak aan Kupka en Kandinsky, vaak gecombineerd met futuristische schema's.

Andere contacten die Schmalzigaug tijdens zijn twee Romeinse maanden legde, inspireerden duidelijk een aantal werken die afwijken van de heersende richtlijnen van het futurisme, zoals *Uitdrukking van kleur en beweging* van 1915 en andere verwante studies. Door de gespannen situatie waar de expositie in Rome van 1914 een uiting van was, werden in het futuristische debat denkbeelden geïntroduceerd die men tot dan toe terzijde had geschoven. [Fig. 14] Dat gold met name voor de op theosofische ideeën gebaseerde abstracte kunst van Arnaldo Ginna (net zoals Balla, maar dan in een meer letterlijke en minder creatieve



[Fig. 14]

na had in fact conceived an imaginative 'mood' painting that in 1911 was even projected at the cinema, in four (now lost) short films with hand painted film frames.⁴¹ We do not know whether Ginna brought his innovative and extraordinary films to Rome for the exhibition, but the works he exhibited surely captured Schmalzigaug's interest. [Fig. 15] As probably did Ginna's experiments (which he had started back in 1909, with his brother Bruno Corra) on a 'chromatic piano, with twenty-eight keys each corresponding to twenty-eight coloured projectors with frosted glass screens', which 'allows one to 'play' Mozart, Mendelssohn, Chopin by transposing the notes in a range of seven colours and twenty-eight tonal variations', in perfect accord with Jules' ideas.⁴²

What we can say for certain is that Schmalzigaug's vibrant and original shapes surely influenced some of the members of Balla's entourage, such as Prampolini, Galli, and Evola in the early stages of his career. [Fig.16] The Belgian artist's diverse art forms, between plastic Futurism and spiritual abstract art, were certainly positively greeted into the volcanic melting pot of the avant-garde atelier of Giacomo Balla, the new leader of Futurism since 1915.

Another connection that Schmalzigaug established during those two months in Rome certainly inspired some works that are distant from Futurist art, such as *Expression of Colour and Movement* of 1915, and other related studies: the short circuit caused by the 1914 Roman exhibition led to the interpolation of ideas that were foreign to Futurism and that had been so far kept out of the movement. We refer in particular to the abstract art that Arnaldo Ginna elaborated drawing from theosophical ideas (just like Balla but in a more literal and less creative way) along the lines of Charles Leadbeater and Annie Besant's thought-forms.⁴⁰ [Fig. 14] Gin-

[14]
Jules Schmalzigaug
Expression of Colour
and Movement
1915
> p. 117

[15]
Ginna (Arnaldo
Ginanni Corradini)
Waking with Open
Window
1910

[16]
Julius Evola
Tendencies of
Sensorial Idealism
1916-1918

206

zin) die gemodelleerd was op Charles Leadbeaters en Annie Besants gedachtevormen.⁴⁰ Ginna maakte een excentriek schilderij van 'gemoedstoestanden', dat in 1911 in de bioscoop werd vertoond door middel van vier (verloren gegane) kortfilms met handgeschilderde frames.⁴¹ We weten niet of Ginna zijn vernieuwende en verbazingwekkende films ter gelegenheid van zijn deelname aan de tentoonstelling meenam naar Rome, maar zijn geëxposeerde werken volstonden zeker om Schmalzigaugs belangstelling te wekken. [Fig. 15] Waarschijnlijk waren het ook zijn (in 1909 samen met zijn broer Bruno Corra begonnen) experimenten met 'een kleuren piano voorzien van een toetsenbord met 28 toetsen die corresponderen met 28 kleurenprojectoren, afgeschermd met geëmailleerd glas [...] die het mogelijk maakt Mozart, Mendelssohn, Chopin te 'spelen' door de noten te transponeren in een gamma van zeven kleuren en 28 tonale variaties'. Dit ligt geheel in de lijn van Schmalzigaugs denkbeelden.⁴²

Maar ook staat vast dat de originele en vitale vormen van Schmalzigaug een aantal leerlingen uit Balla's entourage inspireerden, van Prampolini en Galli tot de vroege Evola. [Fig. 16] De verschillende, zich tussen plastisch futurisme en spirituele abstractie bewegende vormen van de Belgische kunstenaar vonden met succes hun weg naar de dynamische smeltkroes van het atelier van Balla, de nieuwe leider van het futurisme vanaf 1915.



[Fig. 15]



[Fig. 16]

[14]
Jules Schmalzigaug
Uitdrukking van kleur
en beweging
1915
> p. 117

[15]
Ginna (Arnaldo
Ginanni Corradini)
Waken met open raam
1910

[16]
Julius Evola
Tendensen van
sensorieel idealisme
1916-1918

207

Endnotes

1 Phil Mertens determined this date in her pioneering monograph on the artist: Phil Mertens, *Jules Schmalzigaug, 1882-1917* (Antwerp and Brussels, R. and J. Van de Velde, I.C.S.A.C., 1984), p. 56 – from a letter to the artist's parents dated April 12, in which Jules announces his imminent departure from Paris to move to Venice. The very many letters the artist wrote to his parents and siblings are a valuable source of biographical information.

2 The fact that he was fluent in Italian but that he preferred not to write in this language to avoid mistakes is clear in some excerpts of a lively Italian conversation precisely reported in a letter to Boccioni dated February 17, 1914. (Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, Umberto Boccioni Papers, Acc. No. 880380; the letters (four in total) are partly quoted in f.i. Giovanni Lista, 'Dynamisme pictural et abstraction. Jules Schmalzigaug et les futuristes italiens', in Michel Draguet and Valerie Verhack (eds.), *Jules Schmalzigaug - un futuriste belge*, exh. cat., Brussels, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, 29.10.2010 – 06.02.2011 (Ghent-Kortrijk: Snoeck, 2010). In a letter to Boccioni of later date (February 20) Schmalzigaug specifies: 'Pardonnez moi si j'écris toujours en français – mais je fais trop de fautes en écrivant en italien et cela vous serait plus désagréable que suivre mon fil de pensée en un langage étranger.'

3 Not André Ménard, as reported in Phil Mertens, op. cit., 49.
4 Ibidem, pp. 49-50.
5 Ibidem, pp. 51-52.
6 He visited the exhibition many times and attended a conference held by Marinetti on February 15 (see Willard Bohn, 'Parmi les 'jeunes fous'. Jules Schmalzigaug et le futurisme à Venise', in Michel Draguet and Valerie Verhack (eds.), *Jules Schmalzigaug - un futuriste belge*, op. cit., p. 137).

7 Ibidem, p. 137.
8 Phil Mertens, op. cit., p. 79. See Giovanni Lista, 'Dynamisme pictural et abstraction. Jules Schmalzigaug et les futuristes italiens', p. 108.

9 Phil Mertens, op. cit., p. 60 and p. 61.

10 Apart from the general discourse, there is one aspect that must be amended in the authors' interpretation of the letter to Boccioni of February 17, 1914, mentioning De Maria's curiosity for Futurism (Giovanni Lista, op. cit., p. 110) De Maria mentioned in the letter is certainly Mario De Maria, and not his son Astolfo, who at the time was still a student and whose interest in Futurism would have been of little consequence. Mario de Maria, conversely, had already had direct exchanges with the Futurists in 1913 at the *Mostra d'Arte Libera* in Milan (see Elena Di Raddo (ed.), *Mario de Maria (Marius Pictor). Il pittore delle lune. 1852-1924*

(Bologna: Franco Angeli Edizioni, 2013), p. 20.

11 See Giovanni Lista, op. cit., pp. 110-111 and Willard Bohn, op. cit., pp. 143-144.

12 See Willard Bohn, op. cit., p. 143.

13 Willem Paerels, 'Jules Schmalzigaug', in *L'Art Libre*, May 15, 1919, p. 48, as quoted in Phil Mertens, op. cit., pp. 80-81. Mertens however does not guess Martini's name.

14 Schmalzigaug expresses his specific interest for Carrà also in a letter to Boccioni dated January 25, 1914: 'Telles constructions peuvent être imaginées à l'infini et, je me rencontre là avec Carrà, en admettant qu'elles peuvent être suggestives, et évoquer un rapport de sensations, qu'il s'agisse de sons ou d'odeurs ou qu'il s'agisse d'états d'âmes etc ...'

15 Phil Mertens, op. cit., p. 81: the author dates it to the autumn-winter of that year.

16 See Willard Bohn, op. cit., p. 143.

17 The short letter, or better, the note, is mentioned in Fabio Benzi (ed.), *Arturo Martini. Gli anni di Anticoli Corrado* (Rome: Quasar, 1991), p. 6, and in Fabio Benzi, *Il Futurismo* (Milan: Federico Motta Editore, 2008), p. 195. This record can be dated to 1913 due to its reference to foreign exhibitions, and reads as follows: 'Si, a Vienna! A Berlino! Ricordateci! Accorreremo, e con noi centinaia di giovani ven-

eziani. Gino Rossi e Martini' (The Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University, Bx 17, f. 20).

18 Gino Scarpa, *Colloqui con Arturo Martini* (Milan: Rizzoli, 1968), p. 128. Translation ours.

19 Circumstance that would explain the fact that prior to their journeys to France they had never personally seen any of Van Gogh's paintings, of which they ask the two artists who instead had already lived and exhibited in Paris. The previous year however, Boccioni had presented his works in Venice at Ca' Pesaro, where Martini and Rossi, friends with Barbantini, were well introduced.

20 Arturo Martini, *Lettere* (Treviso: Edizioni di Treviso Libreria Canova, 1954), p. 53. Translation ours.

21 Gino Rossi will quote this iconography in various paintings from around 1920.

22 According to Giuseppe Sprovieri's reconstruction, as referred to me and to other scholars, the 'free' exhibition held in Rome in 1914 included works by Kandinsky, but there is no evidence to prove this fact.

23 Giovanni Papini and Ardengo Soffici, 'Lacerba' il futurismo e 'Lacerba', in *Lacerba*, December 1, 1914.

24 See Fabio Benzi, *Il Futurismo*, pp. 147-159.

25 Carrà's letter to Severini of March 13, 1914, in Massimo

Eindnoten

1 De datum is door Phil Mertens, in haar grensverleggende monografie over de kunstenaar, Phil Mertens, *Jules Schmalzigaug, 1882-1917* (Antwerpen-Brussel, R. en J. Van de Velde, I.C.S.A.C., 1984, p. 56), opgediept uit een brief aan zijn ouders, gedateerd 12 april, waarin hij zijn ophanden zijnde vertrek vanuit Parijs naar Venetië aankondigt. De talrijke brieven van Jules aan zijn ouders en broers vormen de basis van de biografische wetenswaardigheden over de kunstenaar.

2 Het gegeven dat hij de taal vloeiend sprak maar die bij voorkeur niet in schrift hanteerde om fouten te vermijden, komt naar voren uit een aantal zeer levendige Italiaanse gespreksfragmenten die nauwgezet zijn opgetekend in een brief aan Boccioni van 17 februari 1914 (Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, Umberto Boccioni Papers, Acc. Nr. 880380; de brieven (vier in totaal) worden deels geciteerd door o.a. Giovanni Lista, 'Dynamisme pictural et abstraction. Jules Schmalzigaug et les futuristes italiens', in Michel Draguet en Valerie Verhack (reds.), *Jules Schmalzigaug - Un futuriste belge*, op. cit., p. 137).

3 Phil Mertens, op. cit., p. 79. Zie ook Giovanni Lista, 'Dynamisme pictural et abstraction. Jules Schmalzigaug et les futuristes italiens', p. 108.

4 Phil Mertens, op. cit., pp. 60, 61.

5 Ibidem, pp. 49-50.
6 Ibidem, pp. 51-52.
6 Niet alleen bezocht hij de tentoonstelling meerdere keren, hij woonde bovendien een lezing bij van Marinetti, op 15 februari (zie Willard Bohn, 'Parmi les "jeunes fous". Jules Schmalzigaug et le futurisme à Venise', in Michel Draguet en Valerie Verhack (reds.), *Jules Schmalzigaug - Un futuriste belge*, op. cit., p. 137).
7 Ibidem, p. 137.
8 Phil Mertens, op. cit., p. 79. Zie ook Giovanni Lista, 'Dynamisme pictural et abstraction. Jules Schmalzigaug et les futuristes italiens', p. 108.
9 Phil Mertens, op. cit., pp. 60, 61.
10 Afgezien van het algemene perspectief dient een fout te worden gecorrigeerd (Giovanni Lista, op. cit., p. 110) in Lista's interpretatie van de brief aan Boccioni van 17 februari 1914, waarin hij refereert aan de belangstelling van De Maria voor het futurisme: het betreft met zekerheid Mario, niet diens zoon Astolfo, toen nog student, wiens mogelijke belangstelling voor het futurisme niet voor ophof zou zorgen. Mario de Maria daarentegen had al een rechtstreekse en dialectische confrontatie gehad met de futuristen bij de *Mostra d'Arte Libera* te Milaan in 1913 (zie Elena Di Raddo (red.), *Mario de Maria (Marius Pictor). Il pittore delle lune. 1852-1924* (Bologna: Franco Angeli Edizioni, 2013, p. 20).

3 Niet André Menard, zoals wordt vermeld door Ph. Mertens, op. cit., p. 49.

4 Ibidem, pp. 49-50.
5 Ibidem, pp. 51-52.

6 Niet alleen bezocht hij de tentoonstelling meerdere keren, hij woonde bovendien een lezing bij van Marinetti, op 15 februari (zie Willard Bohn, 'Parmi les "jeunes fous". Jules Schmalzigaug et le futurisme à Venise', in Michel Draguet en Valerie Verhack (reds.), *Jules Schmalzigaug - Un futuriste belge*, op. cit., p. 137).

7 Ibidem, p. 137.

8 Phil Mertens, op. cit., p. 79. Zie ook Giovanni Lista, 'Dynamisme pictural et abstraction. Jules Schmalzigaug et les futuristes italiens', p. 108.

9 Phil Mertens, op. cit., pp. 60, 61.

10 Afgezien van het algemene perspectief dient een fout te worden gecorrigeerd (Giovanni Lista, op. cit., p. 110) in Lista's interpretatie van de brief aan Boccioni van 17 februari 1914, waarin hij refereert aan de belangstelling van De Maria voor het futurisme: het betreft met zekerheid Mario, niet diens zoon Astolfo, toen nog student, wiens mogelijke belangstelling voor het futurisme niet voor ophof zou zorgen. Mario de Maria daarentegen had al een rechtstreekse en dialectische confrontatie gehad met de futuristen bij de *Mostra d'Arte Libera* te Milaan in 1913 (zie Elena Di Raddo (red.), *Mario de Maria (Marius Pictor). Il pittore delle lune. 1852-1924* (Bologna: Franco Angeli Edizioni, 2013, p. 20).

11 Zie Giovanni Lista, op. cit., pp. 110-111; Willard Bohn, op. cit., pp. 143-144.

12 Zie Willard Bohn, op. cit., pp. 143.

13 Willem Paerels, 'Jules Schmalzigaug', in *L'Art Libre*, 15 mei 1919, p. 48; geciteerd in Phil Mertens, op. cit., pp. 80-81. Mertens raadt echter niet dat het om Martini gaat.

14 De bijzondere interesse voor Carrà komt ook naar voren in de brief van Schmalzigaug aan Boccioni van 25 januari 1914: 'Telles constructions peuvent être imaginées à l'infini et, je me rencontre là avec Carrà, en admettant qu'elles peuvent être suggestives, et évoquer un rapport de sensations, qu'il s'agisse de sons ou d'odeurs ou qu'il s'agisse d'états d'âmes etc ...'

15 Phil Mertens, op. cit., p. 81: de auteur vermeldt als tijdstip herfst-winter.

16 Zie Willard Bohn, op. cit., p. 143.

17 De korte brief – eerder een kaartje zelfs – die wordt geciteerd in Fabio Benzi (red.), *Arturo Martini. Gli anni di Anticoli Corrado* (Rome: Quasar, 1991), p. 6, en in Fabio Benzi, *Il Futurismo* (Milaan: Federico Motta Editore, 2008), p. 195, kan worden gedateerd in 1913 op grond van de verwijzing naar buitenlandse tentoonstellingen, en bevat deze boodschap: 'Si, a Vienna! A Berlino! Ricordateci! Accorreremo, e con noi centinaia di giovani veneziani. Gino Rossi e Martini' (The Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University, Bx 17, f. 20).

18 Gino Scarpa, *Colloqui con Arturo Martini* (Milaan: Rizzoli, 1968), p. 128.

19 Dat zou ook verklaren waarom zij, voor de reizen naar Frankrijk, nooit rechtstreeks kennis hadden genomen van Van Goghs schilderkunst, waarover ze zich lieven informeren door de twee kunstenaars die in Parijs hadden gewoond en geëxposeerd. Al het jaar daarvoor had Boccioni overigens geëxposeerd in Venetië, in Ca' Pesaro, waar Martini en Rossi als vrienden van Barbantini kind aan huis waren.

20 Arturo Martini, *Lettere* (Treviso: Edizioni di Treviso. Libreria Canova, 1954), p. 53.

21 Gino Rossi zou de iconografie van deze tekening hernemen in verschillende schilderijen van rond 1920.

22 Volgens de reconstructie van Giuseppe Sprovieri, aangehaald door mij en andere wetenschappers, zou ook Kandinsky op de Esposizione Libera in Rome van 1914 hebben geëxposeerd. Die getuigenis wordt echter niet geschraagd door enig bewijs.

23 Giovanni, Papini en Ardengo Soffici, 'Lacerba, il futurismo e "Lacerba"', in *Lacerba*, 1 december 1914.

24 Zie Fabio Benzi, *Il Futurismo*, pp. 147-159.

25 Brief van Carrà aan Severini van 13 maart 1914, in Massimo Carrà en Vittorio Fragone (reds.), *Carlo Carrà, Ardengo Soffici, Lettere 1913/1929*, (Milaan: Feltrinelli, 1983), p. 246.

Carrà and Vittorio Fragonè (eds.), *Carlo Carrà, Ardengo Soffici, Lettere 1913/1929* (Milan: Feltrinelli, 1983), p. 246.

26 See Fabio Benzi, *Il Futurismo*, pp. 147-197.

27 The group was numerous, including artists from Britain, America, and Russia.

28 Schmalzigaug explicitly mentions this occurrence in a letter to Boccioni of January 25, 1914.

29 See Franco Tagliapietra and Anna Gasparotto (eds.), *Luigi Russolo. Vita e opere di un futurista* (Milan: Skira, 2006).

30 See Fabio Benzi, *Balla. Genio Futurista* (Milan: Electa, 2007).

31 Michel Seuphor, *Un renouveau de la peinture en Belgique flamande* (Paris: Les Tendances Nouvelles, 1931), p. 171.

32 The contract between Balla and Diaghilev was signed December 2, 1916 (published in Maria Drudi Gambillo and Teresa Fiori, *Archivi del Futurismo*, vol. 1 (Rome: De Luca Editore, 1962), p. 52. The show opened April 12, 1917 in Rome, at the Costanzi Theatre.

33 On Balla's theosophical references and fourth dimension, see Fabio Benzi, *Balla. Genio Futurista*.

34 A precedent to this innovative conception can be found in an article by Prampolini (Enrico Prampolini, 'Scenografia futurista,' *La Balza Futurista* I, 3, May 12, 1915, pp. 17-21) in which he

affirms that: "The scene won't be a coloured background, but a neutral electro-mechanical architecture, powerfully vivified by chromatic emanations from a source of light, generated by electric generators with multi-coloured glass [...]. The light irradiation of these coloured light beams and levels, the dynamic combinations of these chromatic perspectives will deliver marvellous results, with interpenetrations of light and shade intersections.' It may be that, not unlike other documented cases (see Fabio Benzi, *Il Futurismo*, pp. 268-269), Prampolini's ideas derived from conversations he had had in Balla's atelier, perhaps with Schmalzigaug himself (there is in fact a drawing by Schmalzigaug dedicated to Prampolini), or even with Ginna and Corra (see further on).

35 On the history of the show and on Balla and Diaghilev's relations, see Elena Gigli, *Giochi di luce e forme strane* (Rome: De Luca Editore, 2005); Giovanni Lista, 'Ricostruzione futurista dell'universo,' in Giovanni Lista, Paolo Baldacci and Livia Velani (eds.) *Balla, la modernità futurista* (Milan: Skira, 2008), pp. 141-143. Lista, who in his contribution does not mention Skrjabin as a source for Balla's reflections, mentions the composer in a specific entry (p. 184) describing him as the author of some of the many experimentations in the field, such as the *Victory over the Sun* (with costumes designed by Malevits) and the work of Loïe Fuller who in Paris, in March 1914 had performed *Feu d'artifice*.

36 On this aspect of Skrjabin, see the preface in Maria Girardi, *Aleksandr Skrjabin, Appunti e riflessioni. Quaderni inediti* (Pordenone: 1992), pp. IX-XXXIII, and Marcella Lista, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914* (Paris: CTHS, Institut national d'histoire de l'art, 2006), pp. 23-65.

37 On the subject of *Iridescent Interpenetrations*, see Fabio Benzi, 'Giacomo Balla: Compenetrazioni iridescenti e Velocità astratte. Un percorso verso l'astrazione futurista,' in Ilaria Schiaffini and Claudio Zambianchi (eds.) *Contemporanea: Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre* (Rome: Campisano Editore, 2013), pp. 155-165; Ibidem, 'Giacomo Balla: The Conquest of Speed,' in Vivien Greene (ed.) *Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2014), pp. 103-115; Ibidem, 'Giacomo Balla e le Compenetrazioni iridescenti: ancora qualche approfondimento e qualche novità documentaria,' in *Storia dell'Arte*, no. 139, 2014, pp. 157-173.

38 The date Mertens suggests (August 1914) is in fact wrong, for he received a postcard from Balla and Cangiullo with a postal stamp dating September 21, 1914 that was addressed to his home in Venice.

39 1-'L'effet naît de contraste simultané de couleurs lumière et de couleurs-feutre.'

2 -Les couleurs-lumière jouent à travers le tableau, elles se manifestent intégralement dans la zone sur-lumineuse; elles acquièrent leur plus grande puissance chromatique dans les zones intermédiaires, opposées à des couleurs-feutre.

3-Les couleurs-feutre composent les zones qui absorbent de la lumière. Les couleurs-feutre se manifestent intégralement quand une zone correspond à l'ombre d'un foyer lumineux indiqué. Quand les reflets atténuent l'opacité des ombres, les couleurs-feutres mitigent leur puissance d'absorption de lumière par des couleurs-lumières juxtaposées.

4-Le tableau est donc comme tissé de couleurs-lumière pénétrant dans les zones de couleurs-feutres et de couleurs-feutre pénétrant dans les zones lumineuses.

5-Les couleurs-feutre peuvent être voraces de lumière ou repues; elles seront plus colorées dans le premier cas, plus grises dans le second.

6-Les couleurs-feutre, ainsi que les couleurs-lumière vont respectivement, par gammes, du clair au foncé.

7-Les étalons pour les limites d'opacité ou de clarté sont déterminés par les matières colorantes dont on dispose. (Ces étalons varieront en effet selon qu'on dispose pour composer les gammes, des ressources du vitrail, des opalescences de céramique ou de la verrerie (mosaïque) des moiteurs d'encre d'impression (estampes japonaises)

26 Zie Fabio Benzi, *Il Futurismo*, pp. 147-197.

27 Van het zeer talrijke gezelschap maakten ook Engelse, Amerikaanse en Russische kunstenaars deel uit.

28 Expliciet vermeld door Schmalzigaug in een brief aan Boccioni van 25 januari 1914.

29 Zie Franco Tagliapietra en Anna Gasparotto (reds.), *Luigi Russolo. Vita e opere di un futurista* (Milaan: Skira, 2006).

30 Zie Fabio Benzi, *Balla. Genio Futurista* (Milaan: Electa), 2007.

31 Michel Seuphor, *Un renouveau de la peinture en Belgique flamande* (Parijs: Les Tendances nouvelles, 1931), p. 171.

32 Het contract tussen Balla en Diaghilev werd getekend op 2 december 1916 (gepubliceerd in Maria Drudi Gambillo en Teresa Fiori, *Archivi del Futurismo* (Rome: De Luca Editore, 1962), p. 52). De voorstelling vond plaats op 12 april 1917 in het Teatro Costanzi in Rome.

33 Voor theosofische verwijzingen en de vierde dimensie bij Balla, zie Fabio Benzi, *Balla. Genio Futurista*.

34 Dit innovatieve concept kent een precedent in een artikel van Prampolini (Enrico Prampolini, 'Scenografia futurista,' *La Balza futurista*, I, 3, 12 mei 1915, pp. 17-21), waarin hij beweert dat 'het decor niet langer een gekleurde achtergrond zal zijn, maar een

elektromechanische, kleurloze architectuur, sterk verlevendigd door kleurstromen vanuit een lichtbron, gegenereerd door elektrische reflectoren met veelkleurig glas [...] De lichtstralen van die bundels en vlakken van gekleurd licht, de dynamische combinaties van die chromatische stromen, tussen resultaten in schitterende vervlechtingen van elkaar kruisende lichten en schaduwen.' Het is niet uitgesloten dat, net als in andere gedocumenteerde gevallen (zie Fabio Benzi, *Il Futurismo*, pp. 268-269), deze ideeën van Prampolini vooral waren ontsproten aan in het atelier van Balla gevoerde discussies, misschien zelfs met Schmalzigaug – van wie een aan Prampolini opgedragen tekening bekend is – en met Ginna en Corra (zie hierna).

35 Over de geschiedenis van de voorstelling en de betrekkingen tussen Balla en Diaghilev, zie Elena Gigli, *Giochi di luce e forme strane* (Rome: De Luca Editore, 2005); Giovanni Lista, 'Ricostruzione futurista dell'universo,' in Giovanni Lista, Paolo Baldacci en Livia Velani (reds.), *Balla, la modernità futurista* (Milaan: Skira, 2008), pp. 141-143. Lista, die in zijn studie Skrjabin niet vermeldt als voorbeeld voor Balla, noemt de voorstelling (op p. 184) wel als een van de algemene experimenten op dat gebied, samen met de *Vittoria sul solé* (met kostuums van Malevitsj) en met Loïe Fuller, die *Feu d'artifice* in maart 1914 te Parijs had uitgevoerd.

36 Over dit aspect van Skrjabin, zie het voorwoord van M. Girardi bij Aleksandr Skrjabin, *Appunti e riflessioni. Quaderni inediti*, (Pordenone: 1992), pp. IX-XXXIII, en Marcella Lista, *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914* (Parijs: CTHS, Institut national d'histoire de l'art, 2006), pp. 23-65.

37 Over de *Compenetrazioni iridescenti*, zie Fabio Benzi, 'Giacomo Balla: Compenetrazioni iridescenti e Velocità astratte. Un percorso verso l'astrazione futurista,' in Ilaria Schiaffini en Claudio Zambianchi (reds.), *Contemporanea: Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre* (Rome: Campisano Editore, 2013), pp. 155-165; ibidem, 'Giacomo Balla: The Conquest of Speed,' in Vivien Greene (red.), *Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2014), pp. 103-115; ibidem, 'Giacomo Balla e le Compenetrazioni iridescenti: ancora qualche approfondimento e qualche novità documentaria,' in *Storia dell'Arte*, n. 139, 2014, pp. 157-173.

38 Dus lang na zijn vertrek uit Italië, dat moet hebben plaatsgevonden in oktober 1914. De datum die Mertens geeft (augustus 1914), moet worden gecorrigeerd, want hij ontving een ansichtkaart van Balla en Cangiullo met een poststempel van 21 september op zijn adres in Venetië.

39 1– "L'effet naît de contraste simultané de couleurs lumière et de couleurs-feutre."

2– Les couleurs-lumière jouent à travers le tableau, elles se manifestent intégralement dans la zone surlumineuse; elles acquièrent leur plus grande puissance chromatique dans les zones intermédiaires, opposées à des couleurs-feutre.

3– Les couleurs-feutre composent les zones qui absorbent de la lumière. Les couleurs-feutre se manifestent intégralement quand une zone correspond à l'ombre d'un foyer lumineux indiqué. Quand les reflets atténuent l'opacité des ombres, les couleurs-feutres mitigent leur puissance d'absorption de lumière par des couleurs-lumières juxtaposées.

4– Le tableau est donc comme tissé de couleurs-lumière pénétrant dans les zones de couleurs-feutres et de couleurs-feutre pénétrant dans les zones lumineuses.

5– Les couleurs-feutre peuvent être voraces de lumière ou repues; elles seront plus colorées dans le premier cas, plus grises dans le second.

6– Les couleurs-feutre, ainsi que les couleurs-lumière vont respectivement, par gammes, du clair au foncé.

7– Les étalons pour les limites

ou simplement des procédés courants de la peinture (huile, colle, aquarelle, gouaches).

8-On peut estimer les ressources d'une palette par le schéma suivant (*Disegno non riprodotta*)

9-Cette table ne donne encore que les ressources de la palette. Elle doit contenir les éléments pour l'orchestration colorée. On y trouve les notes expressives qui, par groupement simultané, doivent dominer en luminosité l'ensemble de la table.

10-Supposons de groupement suivant:

C.L. Azur clair
Orange clair
Vert intense clair
C.F. terre d'ombre
Pourpre
Vert olive foncé

En montant ou en descendant la gamme, ces groupements changent, c.à.d. que pour obtenir une valeur plus claire que celle que donne l'action simultanées des 3 C.L., il ne faut pas additionner de blanc à chacune de ces couleurs - ou obtiendrait une note grise. Il faudra chercher une nouvelle combinaison de 3 couleurs qui, par leur action simultanée, donnent l'intensité précédente en plus clair, p.ex.:

C.L. + 1 Rose clair
Azur glauque très clair
Vert jaune très clair
C.F. repue mastic
vorace
vert chaud
Havane
lie de vin
Gris fumée
cobalt verdâtre

11-Le tableau sera vivant par l'équilibre entre les étouffements de la lumière des C.F. et les appels ou les heurts des C.L.

12-Il convient de veiller à l'économie des effets; discerner à propos entre les couleurs narratives et celles qui servent à suggérer la sensation atmosphérique. Une surface jaune change de signification selon qu'on a du brun vert ou du bleu violet.

40 See Charles W. Leadbeater, *Man visible and invisible* (London: Theosophical Pub. Society, 1902).

41 See Giovanni Lista, *Cinema e fotografia futurista* (Milan: Skira, 2001), p. 23.

42 Ibidem, Translation ours.

d'opacité ou de clarté sont déterminés par les matières colorantes dont on dispose. (Ces étalons varieront en effet selon qu'on dispose pour composer les gammes, des ressources du vitrail, des opalescences de céramique ou de la verrerie (mosaïque) des moiteurs d'encre d'impression (estampes japonaises) ou simplement des procédés courants de la peinture (huile, colle, aquarelle, gouaches).

8– On peut estimer les ressources d'une palette par le schéma suivant (*Disegno non riprodotta*).

9– Cette table ne donne encore que les ressources de la palette. Elle doit contenir les éléments pour l'orchestration colorée. On y trouve les notes expressives qui, par groupement simultané, doivent dominer en luminosité l'ensemble de la table.

10– Supposons de groupement suivant:
C.L. Azur clair
Orange clair
Vert intense clair
C.F. terre d'ombre
Pourpre
Vert olive foncé

En montant ou en descendant la gamme, ces groupements changent, c.à.d. que pour obtenir une valeur plus claire que celle que donne l'action simultanées des 3 C.L., il ne faut pas additionner de blanc à chacune de ces couleurs - ou obtiendrait une note grise. Il faudra chercher une nouvelle combinaison de 3 couleurs qui, par leur action simultanée, donnent l'intensité précédente en plus clair, p.ex.:

C.L. + 1 Rose clair
Azur glauque
très clair
Vert jaune très clair
C.F. repue mastic
vorace vert chaud
Havane
lie de vin
Gris fumée
cobalt verdâtre

11– Le tableau sera vivant par l'équilibre entre les étouffements de la lumière des C.F. et les appels ou les heurts des C.L.

12– Il convient de veiller à l'économie des effets; discerner à propos entre les couleurs narratives et celles qui servent à suggérer la sensation atmosphérique. Une surface jaune change de signification selon qu'on a du brun vert ou du bleu violet.

40 Zie Charles W. Leadbeater, *Man visible and invisible* (Londen: Theosophical Pub. Society, 1902).

41 Zie Giovanni Lista, *Cinema e fotografia futurista* (Milaan: Skira, 2001), p. 23.

42 Ibidem. Eigen vertaling.