

Futurismo

Umberto Boccioni



Umberto Boccioni, *Forme uniche nella continuità dello spazio*, 1913, Museo del Novecento, Milano.

Un uomo che corre nella realtà moderna. La superficie del suo corpo appare trasfigurata dall'attrito del vento, la velocità lo esalta in una creatura aerodinamica, dove la forma sembra sfogliata e sfaldata, dove sguisciano, da un nucleo solido e compatto, membra scattanti come ali, lacerti scatenati come pinne, volumi aguzzi e sporgenti come lame. È l'uomo "incontenibile" di Umberto Boccioni, la risposta visionaria all'"Uomo che cammina" di Rodin, un essere che vive in perfetta sinergia con la natura che lo circonda, fatto di materia viva che, sopraffatta da forze centrifughe e centripete, si scartoccia all'esterno per porsi in rapporto continuo con l'ambiente. È l'uomo moderno, dinamico e instancabile.

Se si osserva lateralmente la scultura, si può riconoscere facilmente una figura umana in cammino priva però di alcune parti (ad esempio le braccia) e, per così dire, del suo "involucro" esterno. La figura appare così per un verso come uno "scorticato" anatomico (si riconoscono distintamente alcuni muscoli, come i polpacci, e l'articolazione del ginocchio), per un altro come una "macchina", come un ingranaggio in movimento. L'opera inoltre si sviluppa mediante l'alternarsi di cavità, rilievi, piani e vuoti che generano un frammentato e discontinuo chiaroscuro fatto di frequenti e repentini passaggi dalla luce all'ombra. Osservando la figura da destra, il torso ad esempio pare essere pieno ma se si gira intorno alla statua e la si osserva da sinistra esso si trasforma in una cavità vuota. In tale modo sembra che la figura si modelli a seconda dello spazio circostante ed assume così la funzione per così dire di plasmare le forme. Anche la linea di contorno si sviluppa come una sequenza di curve ora concave, ora convesse: in tal modo i contorni irregolari non limitano la figura come di consueto ma la dilatano espandendola nello spazio. L'interno stesso della statua è attraversato da solchi e spigoli che "tagliano" i piani, come se le figure fossero più di una e si sovrapponevano di continuo. Se vista lateralmente, la statua dà l'impressione di un movimento avanzante che si proietta energicamente in avanti. Tuttavia se la si guarda frontalmente o a tre quarti si può notare una torsione o avvitamento delle forme nello spazio: più di una linea infatti si avvolge attorno alla figura in un moto a spirale, coinvolgendo i diversi piani in una rotazione che suggerisce un'ulteriore espansione delle forme.

Umberto Boccioni, pittore, scultore futurista e inventore del *Dinamismo Plastico*, nasce a Reggio Calabria il 19 ottobre 1882, ma trascorre infanzia e adolescenza in varie città perché il padre, impiegato statale, è costretto a frequenti spostamenti. La famiglia, originaria di Forlì, si trasferisce a Genova, poi a Padova nel 1888 e in seguito a Catania nel 1897, dove Umberto consegue il Diploma in un Istituto Tecnico. Nel 1899 si trasferisce a Roma presso una zia, frequenta la Scuola Libera del Nudo e lavora presso lo studio di un cartellonista. In questo periodo il giovane pittore, dallo stile molto realista, conosce l'altrettanto giovane **Gino Severini** e con lui frequenta lo studio di **Giacomo Balla**, che in quegli anni, a Roma, è maestro molto famoso, per approfondire la ricerca sulle tecniche divisioniste.

Dal 1903 al 1906 Umberto Boccioni partecipa alle esposizioni annuali della Società Amatori e Cultori, ma nel 1905, in polemica con il conservatorismo delle giurie ufficiali, organizza con Severini, nel foyer del Teatro Costanzi, la "Mostra dei rifiutati". Per sfuggire l'atmosfera provinciale italiana, nella primavera del 1906 Boccioni si reca a Parigi, dove rimane affascinato dalla modernità della metropoli. Da Parigi, dopo alcuni mesi, fa un nuovo viaggio in Russia prima di tornare in Italia e stabilirsi a Padova per iscriversi all'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove si laurea. Per conoscere a fondo le nuove correnti pittoriche, derivate dall'evoluzione dell'impressionismo e dal simbolismo, Boccioni intraprende un altro viaggio fermandosi a Monaco, incontrando il movimento "Sturm und drang" tedesco e osservando l'influsso dei preraffaelliti inglesi. L'Italia del primo Novecento ha una vita artistica ancorata alle vecchie tradizioni, ma Milano è diventata una città dinamica, ed è qui che Boccioni si stabilisce al ritorno dal suo ultimo viaggio in Europa per sperimentare, sotto l'influenza del divisionismo e del simbolismo, varie tecniche.

Dal gennaio 1907 all'agosto 1908, Umberto Boccioni tiene un dettagliato diario nel quale annota gli esperimenti stilistici, i dubbi e le ambizioni che scuotono l'artista che si barcamena fra il divisionismo, il simbolismo, verso il futurismo, dipingendo ritratti, quadri a carattere simbolico e qualche veduta di città. Finalmente, dopo aver conosciuto Marinetti, si avvicina al movimento avanguardista e, nel 1910, scrive, con Carlo Carrà e Luigi Russolo, il *Manifesto dei pittori futuristi* e il *Manifesto tecnico della pittura futurista* firmati anche da Severini e Balla.

Boccioni modernizza la propria riconoscibile espressione pittorica utilizzando un linguaggio proprio. Intanto partecipa attivamente a tutte le iniziative futuriste, diventando il pittore più rappresentativo di questa corrente. Allestisce, nelle varie capitali europee, Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, mostre dei pittori futuristi e scrive il *Manifesto della scultura futurista*, dove espone le proprie teorie sulla simultaneità e sul dinamismo, già parzialmente espressa nel *Manifesto tecnico della pittura futurista*, suggerendo l'impiego di materiali diversi, come il legno, la carta, il vetro e il metallo, in una stessa opera, cominciando a un incorporare frammenti di oggetti nei modelli in gesso delle sculture.

Dal 1912, anno della prima esposizione futurista a Parigi, presso la Galerie Bernheim-Jeune, Boccioni applica il concetto di "Dinamismo plastico" anche alla scultura, mentre continua lo studio del dinamismo del corpo umano, attraverso una lunga serie di disegni e acquarelli. Dal 1913 collabora alla rivista "Lacerba", organizzata dal gruppo futurista fiorentino capeggiato da Ardengo Soffici, ma il Dinamismo Plastico incontra l'ostilità di alcuni ambienti culturali futuristi e il disinteresse del pubblico. Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale Umberto Boccioni, come molti intellettuali, è favorevole all'entrata in guerra dell'Italia, si arruola volontario nel Battaglione Lombardo Ciclisti e parte per il fronte con Marinetti, Russolo, Sant'Elia e Sironi. Il battaglione è disciolto nel dicembre 1915 e nel luglio dell'anno successivo Boccioni viene assegnato all'artiglieria da campo e destinato a Verona. Applicando il Dinamismo plastico ai suoi dipinti, Umberto Boccioni abbandona l'impostazione tradizionale fondendo interno ed esterno, i dati reali e quelli del ricordo, in una singola immagine. Con questo intento sviluppa le caratteristiche "linee-forza" che tracciano le traiettorie di un oggetto in movimento nello spazio.

Negli anni di guerra Umberto Boccioni collabora con la rivista "Avvenimenti" e si riavvicina al vecchio maestro Balla. Il suo stile personalissimo, alla ricerca di dinamismo, lo porta ad accostarsi all'espressionismo e al cubismo allo scopo di mettere lo spettatore al centro del quadro per farlo sentire coinvolto e partecipe.

Umberto Boccioni diventa l'artista che meglio degli altri sa ritrarre la vita moderna, frettolosa e dinamica, di cui la macchina in movimento è il simbolo principale.

Il 17 agosto 1916 Boccioni muore dopo una caduta da cavallo a Sorte (Verona), nel pieno della sua rivoluzione pittorica che lo ha portato dal futurismo al Dinamismo Plastico.

Umberto Boccioni e il dinamismo universale

Anche in pittura il Futurismo punta alla **rappresentazione del movimento, della velocità, del dinamismo**; il nuovo modello di bellezza è l'automobile, e quindi anche in questo campo dell'arte (propriamente detta) si deve "farle onore".

Non va dimenticato che un'altra importante esigenza è la creazione di **nuovo linguaggio**, attraverso il quale esprimere i valori innovativi di cui si fa portatrice. Chi per primo affronta e approfondisce questa problematica è il pittore Umberto Boccioni (1882-1916). La semplice rappresentazione oggettiva della realtà non lo soddisfa, e proprio questo, insieme alla sua volontà di dipingere la vita moderna, che lo caratterizza sin dagli inizi, lo porterà a incontrare Marinetti nel 1910. Egli punta però ad una diversa idea del movimento e della "simultaneità", e lo fa **descrivendo l'immagine in più punti della sua traiettoria**.

Tutto comincia con un assioma: un corpo fermo si muove (in quanto partecipa del dinamismo universale) non meno di uno che si sposta. Boccioni non è interessato tanto al principio ottico della persistenza delle immagini sulla retina (su cui si basano invece, come vedremo nel paragrafo seguente, i dipinti "cronofotografici" di G. Balla e le "fotodinamiche" di A.G. Bragaglia), quanto al motivo della persistenza dei contenuti della coscienza, ovvero del principio della "durata", teorizzato da Bergson. La "durata", che è sintesi di tempo passato, presente e futuro, si realizza nella dimensione della memoria e della coscienza. Che al tempo stesso è "memoria, è "slancio vitale", cioè divenire e creazione in atto: anche questa suggestione si riversa sul futurismo boccioniano. Ma allo spiritualismo di Bergson, Boccioni, che parla di "vibrazione universale", integra il dato della sensazione e **il principio della luce**, la quale si presenta corposa, densa e molecolare.



Umberto Boccioni, *Elasticità*, 1912

Materia e movimento sono termini non contraddittori, ma riconducibili allo stesso principio dell'energia: valore fisico, psichico e dinamico che investe la stessa vitalità della psiche. Il 1912 è l'anno più esplosivo per Boccioni: viaggia per l'Europa, dipinge, scolpisce e scrive anche il *Manifesto tecnico della scultura*; la sua attività plastica è ora precisata teoricamente.

L'interesse per la costruzione della forma dinamica si riflette anche nei quadri dipinti in questo stesso anno; del resto un dissidio tra pittura e scultura, nell'attività del pittore, non esiste: più che il colore in sé, o la forma in sé, il suo fine espressivo è **l'ambientazione dinamica**. Connessa alle ricerche plastiche è *Elasticità*. L'opera si impone per l'aggressività plastica dell'immagine ed è uno degli esempi a cui la poetica boccioniana aderisce perfettamente: **vortici di**

linee-forza e il dinamismo di un ambiente industriale sono ricostruiti con tensione tipicamente futurista. Il dinamismo è per Boccioni un motivo lirico, di carattere metafisico. Solo così ci si può spiegare come mai egli ritorni, in certi momenti, alle figure più statiche. Come scrive egli stesso, in queste ricerche cerca di rendere il movimento universale e non quello relativo.

Anche il 1913 è un anno importante, nel quale prevale ancora l'esigenza di rendere, in pittura e in scultura, il movimento in tutti i sensi. Le opere di questo periodo raggiungono una astrazione finora mai toccata, astrazione che però non esclude la riconoscibilità del soggetto nelle sue linee di tensione dinamica.

Con il tema del "dinamismo" si introduce nell'arte quello che viene inteso come il nuovo valore assoluto della modernità. Non più un'arte statica, estranea al flusso del reale, ma un'arte capace di incorporare in sé la vita in quanto pulsione vitale.

Una dimostrazione di tutto ciò è la splendida serie dei *Dinamismi*: qui l'artista orchestra una soluzione che gli fa fondere i corpi in movimento con lo spazio attraversato, forme e colori divengono quasi forze centrifughe e ne risulta come un rilievo colorato che tende a espandersi dai centri di

forza seppur dominato plasticamente nella misura quadrata. In *Dinamismo di un foot-baller*, per esempio, (nella critica c'è chi ha voluto vedere in questa un'opera conclusiva del periodo futurista) tutta l'attenzione



Umberto Boccioni, *Dinamismo di un foot-baller*, 1913, New York. The Museum of Modern Art



Umberto Boccioni, *Dinamismo di un ciclista*, 1913

del pittore si sofferma sui movimenti del corpo di un uomo mentre gioca una partita di calcio. L'osservatore è di nuovo chiamato a ricostruire l'immagine, anche se non ancora del tutto riconoscibile. Tagli obliqui, luce colori vivaci e contrastanti, resa pittorica a piccoli tocchi realizzano una composizione fortemente dinamica.

Un caso simile è *Dinamismo di un ciclista*: un uomo in sella ad una bicicletta è un soggetto congeniale a Boccioni, una combinazione ideale per rappresentare il dinamismo e la velocità tipici del Futurismo. È la dinamica della pedalata del ciclista, la

fusione tra l'uomo-bicicletta e l'ambiente circostante ad interessarlo e a permettergli di creare un'opera dai colori brillanti, dai tagli diagonali e dalla compenetrazione di piani.

Alla esplosione vitalistica dei colori fa sempre riscontro un espressionismo inquietante e quindi lontano dagli allegri e giocosi ideali marinettiani. Una tale profondità lo rende profondamente differente dall'amico Marinetti, la cui complessità è invece nel senso di un'affermazione di vitalità giocosa e ottimistica. È questo latente contrasto di idee, seppur nella forte solidarietà d'azione, che condurrà Boccioni, nel 1915, a un sostanziale distacco da Marinetti e all'isolamento nel movimento futurista.

Umberto Boccioni, *Il dinamismo plastico*

Su l'importanza storica dell'impressionismo, del neo-impressionismo e del post-impressionismo quale idiota o analfabeta può ancora dissentire? Chi può ancora mettere in dubbio l'influenza di Cézanne per la rinnovazione delle forme nella pittura moderna e per un ritorno al volume, e l'influenza delle sue pericolose indicazioni classiche secondo gli antichi maestri italiani, che i Cubisti si sono affrettati ad adottare, a esagerare fino alla cristallizzazione e all'immobilità pre-impressionista? Chi può ancora deridere o credere un bluff reclamista la formula del Dinamismo e tutte le sue conseguenti manifestazioni come: **simultaneità, complementarismo plastico, linee-forza, compenetrazione di piani**, ecc. che noi propugniamo? Non ci arrivano forse lettere d'entusiastica adesione di giovani pittori da tutta l'Europa, dall'America, dal Giappone? **Tutti i giovani artisti moderni sono ormai scossi e elettrizzati**. Essi adottano, applicano e sviluppano la formula del dinamismo. Chi può dubitare ancora della pittura pura? Gl'italiani soli ridono, forse..., ma esistono dei pittori italiani dal 500 fino a noi pittori futuristi? Solo i nostri poveri pittori o scultori provinciali possono ancora ignorare il disprezzo con cui si è parlato fino ad oggi all'estero della pittura e scultura italiana moderna. Dunque **l'ignoranza e l'accidia mentale del nostro paese ci addolorano ma non ci scoraggiano, perché siamo sicuri di vincere**. Non v'è in noi un semplice e giovanile istinto di ribellione Noi siamo i primi e i soli assertori di una verità plastica nella quale dovrà fatalmente affluire tutta la sensibilità plastica futura.

Noi lavoriamo per la gloria d'Italia malgrado lo scherno che ci copre e l'incuria in cui ci si vorrebbe lasciare. A ogni giorno che passa nella vita intellettuale italiana si sente sempre più pesare la forza della nostra fede e della nostra opera. Ben presto non vi sarà pittore italiano mediocrementemente intelligente che non sia costretto ad inchinarsi e a seguirci.

Cercherò di spiegare che occorre avere un'ambizione ancora maggiore di quella che abbiamo avuta, più violenta e più alta. Bisogna comprendere che noi siamo definitivamente alla testa dell'arte mondiale e che noi futuristi dobbiamo dirigere, nelle arti plastiche, la sensibilità europea.

Già abbiamo visto con l'Orphisme in Francia, che **i cubisti hanno fatto tesoro del nostro dinamismo, della simultaneità** e quel che è più importante (ora che parlo degli stati d'animo) del soggetto. Ciò significa che anche i francesi, che erano quelli che più potevano resistere ad una rinnovazione italiana, grazie alla loro meravigliosa tradizione ultima, (dall'impressionismo al cubismo), hanno sentito che il concetto di **una pura pittura la quale altro non curasse che le relazioni di piani e di volumi** non poteva procedere senza ripetersi ed involgersi in sé stesso, hanno sentito che questa pittura avrebbe generato un infinito succedersi di gelide opere analitiche per quanti sono gli innumerevoli effetti pittorici o plastici in cui appare un oggetto, senza mai giungere ad una sintesi universale della moderna sensibilità.

Questo lo dico per la Francia che è stata fino ad oggi alla testa della pittura europea. Osserviamo ora brevemente se altri popoli che, per ragioni storiche, etniche e sociali dovrebbero trovarsi in una situazione più favorevole dell'Italia, siano dotati plasticamente di qualità maggiori delle nostre per potere ereditare dalla Francia la direzione della sensibilità plastica mondiale.

I tedeschi sono, con i russi, i più entusiasti protettori dell'arte d'avanguardia. Le nostre continue e fortunate vendite e l'entrata dei nostri nomi nelle più severe collezioni di Germania stanno a provarlo.

[...] Nella pittura russa i tentativi del Kandinsky mostrano una tendenza musicale interessante. Ma anche qui il senso plastico soccorre poco. La musica plastica si elabora nel Kandinsky sotto l'influenza ossessionante del poema sinfonico, delle sinfonie, delle sonate, ecc., che è quanto dire del museo del suono... Ne risulta un quadro che è una superficie colorata di onde cromatiche violentissime, gradevoli, ma che non divengono materia plastica. I colori rimangono colori, le forme hanno una sola dimensione, l'arabesco è spesso preso in prestito dai giapponesi e il quadro rimane stoffa... tappeto... o decorazione. Anche in Kandinsky la preoccupazione per il contenuto soverchia la preoccupazione per un raffinamento della sensibilità che giunga a creare una nuova intuizione plastica della vita.

[...] Non voglio qui analizzare un'opera scritta da un pittore che è un fervido talento. Dirò soltanto che noi futuristi non dobbiamo disinteressarci di queste varie tendenze della moderna sensibilità europea.

[...]Non dobbiamo dimenticare noi italiani destinati a riassumere, che in tutte le tendenze europee dell'ultimo secolo vi sono stati dei tentativi per esprimere per mezzo di una nuova forma e di un nuovo colore, qualche cosa di inespresso che si agita nel fondo della nostra modernissima sensibilità, che rappresenta lo spirito dei nostri tempi, e che non possiamo trascurare, qualche cosa di completamente nuovo che è la negazione e la continuazione di quello che ha formato l'oggetto dell'arte in tutti i tempi.

[...]Affermiamo finalmente con coraggio, ascoltando dal profondo la nostra sensibilità, che noi c'incamminiamo verso una nuova grande arte di convenzione, la quale per l'ampiezza della formula sarà la più vasta, la più grandiosa, la più luminosa che sia mai esistita.

Questa costruzione che noi futuristi abbiamo sempre propugnata, questo «passare dalla melodia alla sinfonia», è la più bella dimostrazione che lo spirito costruttivo italiano torna a dominare nell'arte della nostra epoca.

L'opera d'arte impressionista è stata un frammento che aspirava invano a un centro. L'opera d'arte cubista tenta creare un centro (composizione), ma è una composizione esteriore, anti-impressionista, inquinata di arcaismo e perciò affetta di senilità precoce più vicina alle vecchie formule di Ingres, di Poussin, di Raffaello, che non alla sensibilità della nostra epoca.

Bisogna invece dimenticare quello che fino ad ora si è chiesto al meccanismo esteriore del quadro e della statua. Bisogna considerare l'opera d'arte di pittura o di scultura come costruzione di una nuova realtà interna che gli elementi della realtà esterna concorrono a costruire per una legge di analogia plastica quasi completamente sconosciuta prima di noi.

Ed è per questa analogia - essenza stessa della poesia - che noi giungiamo agli stati d'animo plastici. È vero che se non si passa attraverso il concetto di pittura pura è impossibile distruggere tutte le volgari abitudini letterarie e filosofiche, ma bisogna anche rammentare che non possiamo accontentarci di puri accordi di toni, o di volumi, o di linee.

Se a questi accordi di toni, di volumi, di linee noi accordiamo la possibilità di una evoluzione lirica, vediamo che essi sono il principio degli stati d'animo plastici: anzi sono lo stesso stato d'animo in potenza. Siamo convinti perciò che dalle reciproche influenze dell'ambiente con l'oggetto, dai suggerimenti della potenzialità plastica degli oggetti, dalla loro forza, che ho chiamata psicologia primordiale, scaturisce l'organizzazione coordinatrice dello stato d'animo plastico, e ciò senza che la forza plastica della pittura e della scultura possa esserne diminuita.

[...]Michelangelo è l'ultimo colosso del paganesimo cristiano, ed è stramorto; non lo ricordiamo più. Il suo sublime ci fa pietà, la sua terribilità ci mette di buon umore; è finito, e non ci fa più paura! Ma Rembrandt... Rembrandt è il primo colosso del cristianesimo-razionalista, è di un'altra razza, è glorioso, trionfa, impera sempre sui latini con la sua tozza e bamboccia profondità pittorica. Rovesciamolo! Nessuno forse ha pensato che nella lotta contro il passato sono più temibili i vicini che i lontani. Ormai Cézanne è più dannoso di Fidia.

[...]Che cosa rispondere agli incompetenti che ci hanno accusati, riguardo al dinamismo, di andare alla caccia di accidenti frammentari o a chi ci ha accusati di portare nell'arte una concezione democratica? Noi vogliamo invece, poiché viviamo nel concetto unitario di oggetto + ambiente interpretato nella sua trasformazione evolutiva, creare una pittura unitaria in antitesi al concerto frammentario dell'universo cui corrispondente naturalmente un'arte frammentaria.

Noi lavoriamo per la creazione d'una formula sintetica trasmissibile, che guidando l'intuizione dia la possibilità della costruzione liberata dal peso gravoso della ricerca analitica. Vogliamo finirla col laboratorio in arte, per cominciare realmente un'era di creazione secondo la formula evolutiva del dinamismo.

Uno dei caratteri della sensibilità futurista, anzi il più importante, è il suo entusiasmo. Il simultaneo apparire della sintesi nella analisi, dell'affermazione nella negazione, della fede nella critica. Noi ci siamo chiamati i primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata, perché sentiamo alle volte in noi l'incertezza dei primitivi nella ricerca, per ogni oggetto, del mezzo adeguato per esprimerlo e lo stupore per lo spettacolo che ci circonda. Osservare un oggetto anche nello specchio del ricordo interno, e dipingerlo, e scolpirlo non vuole ancora dire creazione. Questo procedimento, per quanto sia spinto nella deformazione, rimane sempre un impressionismo soggettivo. Ecco perché noi futuristi vogliamo superarci. Bisogna dunque liberare l'oggetto dalla relatività della rassomiglianza. È questa la via che conduce alla sintesi che fa sommare e concorrere tutti gli elementi di un'opera d'arte alla formazione del tipo.

[...]Occorre che gli oggetti dettino attraverso l'emozione il ritmo di segni, di volumi, di piani, di gamme astratte e concrete che saranno all'occhio quello che il sonoro e non la musica è all'udito. Occorre quindi che le forme e i colori rappresentino e comunichino un'emozione plastica, avvolgendo nel ritmo plastico colui che osserva, ricorrendo il meno possibile alle forme concrete (oggetti) che lo hanno suscitato.

[...]Così le parole in libertà di Marinetti hanno distrutto «il sollevarsi monotono del periodo e il suo cadere graduale di onda sulla spiaggia».

Sono note le violente discussioni avvenute a Parigi quando presentai per la scultura una nuova costruzione a spirale invece di quella tradizionale a piramide che volgarmente si chiama, in linguaggio da atelier, «il ben piantato».

[...]Noi vogliamo, attraverso la nostra sensibilità trasformata, sviluppata e raffinata nel nuovo brivido della vita moderna, portare nella pittura e nella scultura quegli elementi della realtà che fino ad oggi la paura di offendere il tradizionale e la nostra rozzezza ci avevano fatti considerare come plasticamente inesistenti e invisibili.

Quindi: creazione dell'atmosfera come nuovo corpo esistente tra oggetto e oggetto (solidificazione dell'impressionismo); creazione di una nuova forma scaturita dalla forza dinamica dell'oggetto (linee-forza); creazione di un nuovo oggetto + ambiente (compenetrazione di piani); creazione di una nuova costruzione emotiva al di là d'ogni unità di terne di luogo (ricordo e sensazione, simultaneità).

Noi non daremo dunque una formula astratta al di fuori di noi, ma daremo una formula che sarà in noi e con noi, attraverso la sensazione.

Questa formula che sarebbe la integrazione completa di ciò che ho chiamato trascendentalismo fisico nasce dall'intuizione della realtà concepita come moto. Quindi se la potenzialità plastica dei corpi suscita emozioni che noi interpretiamo attraverso i loro moti, sono questi moti puri che noi fisseremo.

Questi moti puri mi facevano affermare nella prefazione al catalogo della mia I^a Esposizione di scultura (1913), che io cercavo «in scultura non già la forma pura, ma il ritmo plastico puro, non la costruzione dei corpi, ma la costruzione dell'azione dei corpi».

[...]Credo che non vi possano essere dubbi sulle nostre intenzioni.

Noi vogliamo modellare l'atmosfera, disegnare le forze degli oggetti, le loro reciproche influenze, la forma unica della continuità nello spazio. Questa materializzazione del fluido, dell'etereo, dell'imponderabile; questa trasposizione nel concreto di quello che si potrebbe chiamare il nuovo infinito biologico e che la febbre dell'intuizione illumina, è forse letteratura? Tutte le ricerche umane nel nostro tempo non anelano forse verso questo imponderabile che è in noi, attorno a noi e per noi? Non dimentichiamo che la vita risiede nell'unità dell'energia, che siamo dei centri che ricevono e trasmettono, cosicché noi siamo indissolubilmente legati al tutto.

[...]

Le ultime ipotesi scientifiche, le incommensurabili possibilità offerteci dalla chimica, dalla fisica, dalla biologia e da tutte le scoperte della scienza, la vita dell'infinitamente piccolo, l'unità fondamentale dell'energia che ci dà la vita, tutto ci spinge a creare delle analogie nella sensibilità plastica con queste nuove e meravigliose concezioni naturali.

Intorno a noi vagano energie che vengono osservate e studiate; dai nostri corpi emanano fluidi di potenza, di attrazione o di ripulsione (le categorie: simpatia, antipatia, amore, non ci interessano).

[...]Il microbo è inseguito nelle insondabili profondità della materia, studiato nelle sue abitudini, fotografato e fissato nella sua infinitesima individualità. Gli elettroni roteano nell'atomo a decine di migliaia, separati gli uni dagli altri come i pianeti del sistema solare e come questi aventi un'orbita e una velocità inconcepibili alla nostra mente, e l'atomo è già invisibile ai nostri occhi e ai nostri strumenti ottici... Si tagliano i continenti, si sondano gli oceani, si scende nelle gole incandescenti dei vulcani... E noi artisti? Noi ci attardiamo a suddividere la natura in paesaggio, figura, ecc. ecc., a misurare la prospettiva di una strada, e tremiamo dal terrore di non essere compresi, applauditi... tremiamo di dubbio se dobbiamo violentare una luce, sconvolgere una forma, costruire un'opera qualsiasi che si scosti dalle leggi estetiche tradizionali! Convinciamoci che se questo infinito, questo imponderabile, questo invisibile, diventa sempre più oggetto d'indagine e di osservazione è perché nei moderni qualche senso meraviglioso va destandosi nelle profondità sconosciute della coscienza.

La nostra audacia futurista ha già forzato le porte di un mondo sconosciuto.

[...]Usciamo dalla pittura?... Non lo so. Purtroppo la mente umana opera tra due linee d'orizzonte ugualmente infinite: l'assoluto e il relativo, e tra queste la nostra opera segna la linea spezzata e dolorosa della possibilità. Non temano dunque i nostri giovani amici: non vi sarà mai abbastanza audacia per uscire dalla ferrea legge dell'arte che ognuno esercita. Verrà un tempo forse in cui il quadro non basterà più. La sua immobilità, i suoi mezzi infantili saranno un anacronismo nel movimento vertiginoso della vita umana! Altri valori sorgeranno, altre valutazioni, altre sensibilità di cui noi non concepiamo l'audacia... L'occhio umano percepirà il colore come emozione in sé. I colori moltiplicati non avranno bisogno di forme per essere compresi e le forme vivranno per sé stesse al di fuori degli oggetti che le esprimono. Le opere pittoriche saranno forse vorticosi architetture sonore e odorose di enormi gas colorati, che sulla scena di un libero orizzonte elettrizzeranno l'anima complessa di esseri nuovi che non possiamo oggi concepire.

Usciamo forse dai concetti tradizionali di pittura e scultura che imperano da quando il mondo ha una storia? Giungiamo alla distruzione dell'arte come è stata intesa fino ad oggi? Forse! Non lo so! non importa saperlo! L'essenziale è marciare in avanti!

Lo stato d'animo plastico dovrebbe essere il riassunto definitivo di tutte le ricerche plastiche ed espressionistiche di tutti i tempi. Dovrebbe essere la fusione perfetta tra l'impassibile potenza plastica (che emana dall'anonimo arabesco formale della pittura pura) e l'espressione del problema lirico della coscienza completamente rinnovata e interpretata come esponente assoluto della modernolatria.

[...]

Noi futuristi abbiamo un ardore lirico che ci inebria dei nuovi concetti di forza che la Scienza ci ha rivelati. Siamo dogmatici e disciplinati. Amiamo con furore e odiamo! L'accusa di musica, di letteratura, di filosofia, per la nostra pittura o per la nostra scultura, ci fa sorridere...

E infine, ripetiamo la domanda che col terrore nella strozza ci fa ogni artista timorato: «Saremo noi che troveremo definitivamente - le formule dinamiche della continuità nello spazio e dello stato d'animo plastico, o siamo solo destinati ad aprire una strada?» Che cosa importa saperlo?... Giungeremo proprio noi ad elevare il rinnovamento dell'estetica moderna fino alla creazione di nuovi assoluti, di nuovi tipi di bellezza fondati su leggi fino ad oggi ignorate e che noi vogliamo cercare nelle nuove terribilità del inondo moderno creato dalla scienza?

Perché chiederci se il fuoco che portiamo in noi finirà col bruciare noi stessi? Che cosa importa purché si possa propagare l'incendio sul mondo! Noi lavoriamo cantando. La fede che abbiamo nel futuro ci fa disprezzare il nostro avvenire immediato. Siamo forse giunti a sapere a che cosa aspiri la velocità dei 300 chilometri all'ora? Sappiamo perché l'uomo è spinto ad uccidersi per salire a 5000, 10000, 20000... all'infinito? Unica necessità, unica volontà.