

Futurismo e Matematica:

2. Tutt'altro sguardo. Umberto Boccioni

Ugo Piscopo

Abstract

Marinetti's relationship with mathematics, geometry and science is basically aesthetic and, secretly, of hegemonic control as over an alike province to be annexed to the domains of futurism.

According to Boccioni, instead, the relationship with the sciences is much more compelling and interactive, filtered through a personal meditation, which meanwhile takes care of opening spaces and glimpses into a future to be invented at the confluence and in response to moving researches.

According to him, the sciences, in their forward impulse, are much more than traveling companions.

They offer, instead, essential methodological directions, and are the central and decisive terms for developing, in the linguistic, artistic, anthropological revolution proposed by futurism, those figures of consistency, accountability, systematic for building and testing a quite similar procedure, in a vivifying listening to energy of matter, which is all alive.

Rispetto all'esuberante ubiquità marinettiana dislocata su tutte le più svariate latitudini culturali, proiettata a ridefinire olisticamente una nuova antropologia costituita sulla cifra della modernità e dell'interrelazionalità complessa fra tutte le energie vitali, si colloca la posizione di Umberto Boccioni orientata a riconsiderare sì e a inquisire l'ampio spettro delle questioni del rinnovamento della sensibilità e dell'espressività, ma per dare una solida griglia



Fig. 1 - Dinamismo del corpo umano

istituzionale e teorico-critica alla poiesi artistica futurista. Con Boccioni, il discorso si imbriglia e corregge rispetto alle tentazioni di una narratologia imperiale-universale come quella di Marinetti, e si legittima sul terreno della disciplina, del sistemico, della necessità di mettere alla luce del sole le proprie ragioni, di spiegarle e di autorizzarle a calarsi concretamente nel presente, in quanto solo d'impulso di questa intesa fra soggettivo e oggettivo, fra creativo e

storico si può andare all'appuntamento con le situazioni in movimento, che sono in quanto sono sé stesse e non schemi, non stanche tautologie del passato, né scontate tensioni in un futuro sviluppo coatto, perché l'esistenza, come l'arte, sempre corre a rischio sul filo del rasoio della possibilità dell'evento. Funambolicamente e pericolosamente essa si muove su un crinale di nodi da sciogliere e di biforcazioni che rinviano ad altre biforcazioni. Su uno scenario in continuo ridisegno di sé, che deve ispirare meno supponenza e pretese di definitività che prudenza e ritegno.



Fig. 2 - Umberto Boccioni

Tale procedimento è dettato a Boccioni non da petizioni di principio e postulati sociali e scolastici di una Bildung fondata su misure di cautela, ma da una sua formazione etico-civile attenta alle istanze di emancipazione dei ceti sociali deboli, che saranno, forse anche per suggestioni latenti della realtà meridionale nel cui contesto è venuto al mondo a Reggio Calabria, avvolgenti nel suo immaginario fino alla fine, anche se progressivamente, dal 1912 alla morte immatura nel 1916, emendate da ogni semplicismo e riduttivismo democraticistico. Negli anni di formazione precedenti all'adesione al futurismo, egli intrattiene un lievitante dialogo con i socialisti e, con entusiasmo, disegna la copertina per l'"Avanti! della domenica". Ma in quegli stessi anni viene assumendo e metabolizzando a referenti essenziali del suo fare arte suggerimenti che derivano dagli

svolgimenti evolucionisti francesi e inglesi del dopo positivismo e dalle teorie intuizioniste di Henri Bergson. Il concetto, che viene acquistando in Boccioni sempre maggiore spessore della funzione dell'intuizione nell'ambito della conoscenza e della ricerca, oltre che degli stati d'animo plastici, risale esplicitamente alle teorie bergsoniane. Non sappiamo se Boccioni abbia letto di Bergson *Materia e memoria* del 1896 e *Il riso* del 1901, certamente però ha riflettuto sull'idea bergsoniana dell'opera *L'evoluzione creatrice* del 1907, che dette subito grande celebrità a livello europeo al filosofo francese. Insieme, come provano le carte del giovane artista del 1907, fa sue varie aspettative incoraggiate dalla ricerca scientifica e dal travolgente progresso della tecnica e della meccanica. Spunti gli vengono dal divisionismo e dal postimpressionismo, ma anche dalle

situazioni americane, che si vanno imponendo sia come modelli (egemonici) anche per tutto l'Occidente, sia come veicoli di interrogazioni aperte per nuovi comportamenti, non solo nel quotidiano, ma anche nell'ambito estetico e filosofico. Quest'attenzione in Boccioni per le nuove frontiere americane si accentua dopo l'adesione al futurismo, fino al punto di proporre l'America a valore spirituale disinfestato di ogni germe di passività mentale e di altre concrezioni passive e vischiose di artisticità e dintorni. E a ragione. E', infatti, negli Stati Uniti che nasce e si divulga l'idea di una modernità più significativa e seducente dell'antichità, di un congegno meccanico più bello della più bella scultura del mondo antico, come audacemente annunzia, molto prima di Mario Morasso e di F. T. Marinetti Ralph W. Emerson negli *Essays*. Il futurismo dà ulteriore slancio e motivazione alle sue idee moderniste e alla sua scommessa totale sulla scienza e sulla tecnica. Ma la scientificità e la tecnicità in Boccioni non sono feticci, né alterità rispetto ai comportamenti dell'uomo moderno e dell'arte moderna, piuttosto invece esse si calano, ed è questo il fondamentale merito delle riflessioni bocconiane, nella propositività stessa e nello svolgimento e nell'articolazione dell'argomentazione teorica e concettuale, (che per Boccioni ha assoluta priorità rispetto all'opera di pittura o di scultura e alla visione artistica), come dimostra tutta la complessa attività dell'autore, dai manifesti all'epistolografia. E come splendidamente e perentoriamente documentano i brani di seguito riportati dagli ultimi due capitoli, il sedicesimo e il diciassettesimo, rispettivamente dedicati alla simultaneità e agli stati d'animo plastici, dell'opera più completa e sistematica di Boccioni, *Pittura e scultura futurista: il dinamismo plastico* (1914), ora in *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Zeno Birolli, pref. di Mario De Micheli, Feltrinelli, Milano 1971, vol. I, pp. 75-204.

Simultaneità

“[...]

La simultaneità è per noi l'esaltazione lirica, la plastica manifestazione di un nuovo assoluto: la velocità; di un nuovo e meraviglioso spettacolo: la vita moderna; di una nuova febbre: la scoperta scientifica.

Io non posso dimenticare con quanto scetticismo e con quanta derisione furono accolte dagli artisti giovani e vecchi, dal pubblico e dalla stampa le nostre violentissime affermazioni di fede nella modernità, soprattutto in Italia; la nostra affermazione indiscutibile della necessità di calpestare l'*artistico* e la mania culturale; la necessità di divenire brutali, rapidi, precisi; la necessità di americanizzarci, entrando nel vortice travolgente della modernità attraverso le sue folle, i suoi automobili, i suoi telegrafi, i suoi nudi quartieri popolari, i suoi rumori, i suoi stridori, le sue violenze, le sue crudeltà, i suoi cinismi, il suo arrivismo implacabile; l'esaltazione insomma di tutti i selvaggi aspetti antiartistici della nostra epoca. Molti videro in ciò un puerile perditempo dietro i fatterelli che si

svolgono nella strada. Un cinematografo estetico-sentimentale...
Lasciamo andare...

Gioverà piuttosto un altro specchietto per dimostrare come tutte le ricerche plastiche futuriste abbiano il loro fondamento nella simultaneità.

DINAMISMO

(Simultaneità di moto assoluto + moto relativo)

LINEE-FORZA

(Simultaneità di forze centrifughe + forze centripete)

SOLIDIFICAZIONE DELL'IMPRESSIONISMO

(Simultaneità di oggetto + ambiente + atmosfera)

COMPLEMENTARISMO DINAMICO

(Simultaneità complementare di colore + forma + chiaroscuro)

COMPENETRAZIONE DI PIANI

(Simultaneità dell'interno con l'esterno + ricordo + sensazione)

Simultaneità è la condizione nella quale appaiono i diversi elementi che costituiscono il dinamismo. E' dunque l'effetto di quella grande causa che è il *dinamismo universale*. E' l'esponente lirico della moderna concezione della vita, basata sulla rapidità e contemporaneità di conoscenza e di comunicazioni.

Se consideriamo le diverse manifestazioni dell'arte futurista noi vediamo in tutte affermarsi violentemente la simultaneità.

Il poeta Marinetti ha creato (*Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 maggio 1912) la simultaneità in poesia, coll'*immaginazione senza fili* (cioè allargamento infinito e intreccio sempre più complesso delle analogie) e *le parole in libertà* (distruzione della sintassi), Marinetti ha poi raggiunto degli effetti potenti di simultaneità col *lirismo multiplo*. Citerò qui la prefazione del suo libro *Zang tumb tumb (Adrianopoli)*, pag. 27:

“Nell'agglomerazione intitolata *Mobilizzazione*, ho ottenuto mediante le seguenti parole in libertà: *eserciti di caratteri in marcia sulle colline di Adrianopoli*, quella simultaneità lirica che ossessiona i pittori futuristi quanto noi poeti futuristi. Non mi sono però accontentato di questo primo risultato; ho fatto perciò nell'agglomerazione di parole in libertà intitolata *Ponte*, un'altra innovazione che io chiamo *lirismo multilineo*, mediante la quale sono convinto di ottenere le più complicate simultaneità liriche”.

Il poeta lancerà su parecchie linee parallele, parecchie catene di colori, suoni, odori, rumori, pesi, spessori, analogie. Una di queste linee potrà essere per esempio pittorica, l'altra musicale, l'altra odorosa, ecc.

[...]

Nel campo delle ricerche musicali la simultaneità è stata raggiunta dal mio caro amico Balilla Pratella con la *compenetrazione atonale* di ritmi diversi e successivi e la relativa distruzione della classica quadratura (*Manifesto tecnico della musica futurista*, 29 marzo 1911).

Luigi Russolo, inoltre, coll'enaarmonia degli *intonarumori* e il dinamico divenire, suddividersi e sfumarsi di un tono nell'altro, ottiene *simultaneità di tono*. Cioè ogni frazione è una individualità a sé e nel medesimo tempo legata alla frazione di tono vicina per le possibilità dinamiche del suo sfumarsi e fondersi in lei (*Arte dei rumori*, Manifesto, 11 marzo 1913).

[...]

Ecco dunque intervenire nella costruzione del quadro moderno la scoperta futurista di *ricordo e sensazione*.

Si tratta di unire al concetto di *spazio*, a cui si limita il cubismo, il concetto di *tempo*. Si tratta di dare una costruzione plastica in cui i due concetti di spazio e di tempo si equilibrano a vicenda per la soluzione dell'emozione. Si tratta non solo di costruire degli oggetti arricchiti e rinnovati dal contributo della conoscenza tattile e della visione accidentale, ma di creare un ambiente plastico nel quale gli oggetti possano sviluppare tutta la loro potenzialità plastica emotiva. Si tratta insomma di aggiungere al rinnovamento plastico oggettivo dei francesi un rinnovamento plastico soggettivo, di creare quindi una nuova valutazione emotiva che scaturisca dalla caratteristica potenzialità plastica dell'oggetto. E siccome i valori plastici degli oggetti variano quanti sono gli oggetti, cioè all'infinito, bisogna perciò reagire a questo impressionismo, diremo così etico, che ci ha fatto fino ad oggi accumulare e analizzare in uno stesso quadro elementi plastici disparati, inutili, inefficaci. Bisogna creare una disciplina che coordini e dia ad ogni elemento del quadro la sua funzione adeguata.

Questa disciplina, ebbi già a dirlo, non è fissa ma intuitiva e ubbidisce alla necessità misteriosa del quadro, alla sua *composizione*. Si comprenderà facilmente che, accettato il quadro come gerarchia dei valori plastici, tutto un nuovo orizzonte si apre davanti a noi. E' la rivoluzione impressionista incanalata nell'*ordine dinamico* futurista. Ci avviciniamo allo stato d'animo plastico.

Quindi i concetti di velocità, di compenetrazione, di simultaneità attraverso i quali noi futuristi interpretiamo le cose ci portano ad unire in uno stesso quadro i valori plastici che ci colpirono ieri, un anno fa, con quelli che oggi ci hanno spinti a cercare il pennello o la stecca e a lavorare.

Noi vogliamo creare un nuovo dramma nel quadro che ci dia la possibilità di riunire, per esempio, attorno all'oggetto che ci sta davanti agli occhi, elementi o parti (analogamente necessarie) degli oggetti che ci stanno intorno, dietro le spalle, lontani da noi, che passarono, ci commossero e non torneranno mai più.

Ecco perché, come dissi parlando degli impressionisti, noi non andiamo a caccia di effetti, di gesti, di episodi e soprattutto non ne *attendiamo il ritorno sul vero*, per strappare qualche nuova piccola dose di verità che nuoce sempre all'unità emozionale del quadro. "Mentre gli impressionisti fanno un quadro per dare un *momento* particolare e subordinano la vita del quadro alla sua somiglianza con quel *momento*, noi sintetizziamo tutti i momenti (di tempo, luogo, forma, colore-tono) e ne costruiamo il quadro. E questo quadro, come organismo indipendente, ha una sua propria legge, e gli elementi che lo compongono obbediscono a questa legge creando così la rassomiglianza del quadro con se stesso" (cap. 6).

Dunque come vogliamo che l'emozione sia la legge suprema dei componenti architettonici del quadro (oggetti), così vogliamo che l'interpretazione dell'oggetto sia un giusto equilibrio tra *sensazione* (apparizione) e *costruzione* (conoscenza) (cap. 6). Quindi anche per il cubismo come per l'impressionismo: mentre accettiamo alcuni postulati cubisti come punto di partenza, il loro sviluppo nel nostro temperamento italiano ci conduce a conclusioni completamente opposte.

Invece di controllare il quadro sulla realtà apparente (impressionismo), invece di ridurre il quadro ad una gelida e astratta costruzione di schemi oggettivi (cubismo), noi dobbiamo sviluppare la purezza della sensazione e accordarla con la concezione moderna della vita. Ecco quello che ho sempre proclamato e tenacemente difeso come carattere della nostra arte fundamentalmente italiana, ecco lo sforzo dei miei amici pittori futuristi. Ripeto qui quanto dicevo sulle linee-forze al capitolo 11: "Non si tratta, come tutti credono, di fare *soltanto* una pittura astratta, intellettuale; si tratta oltre a ciò di attuare e rendere plastico e concreto, attraverso un raffinamento della sensibilità, quello che finora era considerato incorporeo, implasmabile, invisibile."

[...]

Trascendentalismo fisico e stati d'animo plastici

Parlando del *Trascendentalismo fisico e degli Stati d'animo*, tocco forse il punto più controverso della pittura futurista.

[...]

V'è qualche cosa in noi modernissimi che non si appaga più dell'effetto per l'effetto, dell'oggetto per l'oggetto, del tono o del piano, ecc., dati col solo scopo voluttuario di ridare il tono e il piano. 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 un nuovo colore, qualche cosa di inespresso che si agita nel fondo della nostra modernissima sensibilità. [...]

In questi tentativi v'è l'aspirazione a dare un nuovo contenuto trascendente e lirico alle impassibili analisi veristiche e naturalistiche. Insomma bisogna convincerci che misurare, contare, pesare, in pittura come in scultura, non vuole ancora dire essere saliti al canto e alla danza.

Il periodo della negazione in ogni campo del pensiero moderno sta per tramontare e noi c'incamminiamo verso nuove affermazioni, nuovi assoluti.

[...]

Bisogna [...] 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*.

E' 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.

[...]

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 concetto frammentario dell'universo cui corrisponde 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.

[...]

Vi sono elementi emotivi sparsi che si possono *riunire* in una composizione plastica emotiva. Questi elementi sentimentali sono strettamente connaturati alla forma degli oggetti, anzi sono gli stessi elementi plastici della realtà.

Vi sono nei moti della materia degli elementi di passionalità che fanno convergere le linee di un dramma plastico verso una determinata catastrofe. La composizione quindi di uno stato d'animo plastico non si basa sulle disposizioni dei gesti di figure o nell'espressioni di occhi, di visi, di atteggiamenti (tutto vecchio bagaglio letterario che noi disprezziamo), ma consiste nella ritmica distribuzione delle forze, degli oggetti, dominate e guidate dalla energia stessa dello stato d'animo a comporre l'emozione. Quello che ho intuito negli stati d'animo è questa sintesi, cioè lo sforzo di far vivere degli elementi plastici rinnovati nella corrente di un'emozione plastica rinnovata.

[...]

Il Dinamismo si propone di unire gli sforzi impressionisti e gli sforzi cubisti in un tutto che possa dare una forma *unica integrale e dinamica* all'idea di vibrazione (dinamismo impressionista), all'idea di volume (statica cubista).

Lo stato d'animo è la sintesi, anzi, l'architettura emotiva delle forze plastiche degli oggetti interpretate nella loro evoluzione architettonica.

Il principio stesso dell'emozione pittorica è uno stato d'animo. Esso è l'organizzazione di elementi plastici della realtà interpretati nella emotività stessa della loro dinamica, non la trascrizione di immagini riflettenti idee letterarie e filosofiche. Esso è la valutazione lirica dei moti della materia, espressi attraverso le forme.

Occorre quindi che le sensazioni naturali suggeriscano al pittore degli stati di colore, degli stati di forma, in modo che le forme e i colori esprimano in sé, senza ricorrere alla rappresentazione formale degli oggetti né di parti di essi. I colori e le forme debbono perciò divenire concetti architettonici.

Occorre che gli oggetti dettino attraverso l'emozione il ritmo di segni, di volumi, di gamme astratte e concrete che saranno all'occhio quello che il sonoro e non la musica è all'orecchio. 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.

[...]

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 tempo e di luogo (ricordo e sensazione, simultaneità).

Noi dunque non daremo 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.

[...]

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.

La nostra sensibilità deve essere l'esponente di questi sconfinati intrighi di energie: dimentichiamo perciò tutti i miserabili valori morali ed estetici... perché la scienza può avere il coraggio di formulare ipotesi, che trascendono lo sperimentale, e l'arte, che è l'intuizione stessa, deve rimanere ancora la fabbricazione di copie sperimentali della realtà e di giuochetti sentimentali nostalgici? Perché avere il terrore di scostarsi dalla rappresentazione tradizionale? La teoria elettrica della materia, secondo la quale la materia non sarebbe che energia, elettricità condensata e non esisterebbe che come *forza*, è un'ipotesi che ingigantisce la certezza della mia intuizione.

Noi possiamo affermare e creare plasticamente le vibrazioni, le emanazioni, le densità, i moti, l'alone invisibile tra l'oggetto e la sua azione, la sintesi analogica che vive ai confini tra l'oggetto reale e la sua plastica ideale, tutto quello insomma che rappresenta la vita dell'oggetto.

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 e di repulsione (le categorie: simpatia, antipatia, amore non ci interessano); le morti sono prevedute a distanza di centinaia di chilometri; i presentimenti ci animano di forza o ci annientano di terrore. Le onde Hertziane portano a migliaia di chilometri attraverso gli oceani, attraverso i deserti il febbrile pulsare delle razze. 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 visibile 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. Noi andiamo creando qualche cosa di analogo a quello che il fisiologo Richet chiama *eteroplastica* o *ideoplastica*. Per noi il mistero biologico della materializzazione medianica è una *certezza*, una *chiarezza* nell'intuizione del trascendentalismo fisico e degli stati d'animo plastici.

Nello stato d'animo plastico la sensazione è la veste materiale dello spirito.

E con ciò finalmente l'artista non guarda, non osserva, non misura, non pesa; egli *sente*, e le sensazioni che lo avvolgono gli dettano le forme e i colori che susciteranno le emozioni che lo hanno fatto agire plasticamente.

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, altra 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 se stesse al di fuori degli oggetti che le esprimono. Le opere pittoriche saranno forse vorticose 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 *rinnovata e interpretata come esponente assoluto della Modernolatria*.

Esteticamente, lo stato d'animo è la via d'uscita dalla scettica negazione analitica, è l'aspirazione esaltante per una futura *distinzione* e *gerarchia* tra la scoraggiante uguaglianza dei valori plastici ed emotivi che ingombrano la nostra mente troppo razionalista. E' la creazione di un nuovo **ordine**, di una nuova **chiarezza**, opposti al concetto classico che ne aveva Puvis de Chavannes e scaturiti dall'odio futurista per le leggi antiche e le ultime schiavitù democratico-veriste.

E' la nausea per le piccole e infinite accidentalità plastiche che ci commuovono e gridano il loro diritto ad ogni istante; è la conseguente volontà di coordinarle e subordinarle ad un concetto superiore unico e dinamico ed evolutivo.

Desiderare un concetto coordinatore in pittura non è fare dell'aneddoto, della descrizione sentimentale, lo ripeto! Dipingere qualsiasi cosa ed enumerare all'infinito senza una misura superiore, ecco un concetto vecchio e superato, ecco il segno di una mente senza una direttiva che trascenda dall'immediato, senza

aspirazione d'ascesa, ecco insomma il segno di uno snervante impressionismo etico e quindi plastico.

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 mondo 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 5.000, 10.000, 20.000... all'infinito? Unica necessità, unica volontà: SALIRE