

Futurismo e Matematica 4

Ardengo Soffici, per un'estetica futurista o del nuovo mondo

Ardengo Soffici, towards a futurist aesthetics or of a New World

Ugo Piscopo

Abstract

Ardengo Soffici, writer and artist, fervid temperament, as young sympathizer with European movements of vanguard, as impressionism, postimpressionism, modernist requiring of new (Picasso, Modigliani, Cocteau), from 1900 to 1907 lived in Paris and wrote the first Italian monograph about Rimbaud. From 1912 to 1916 he was futurist and after, with Palazzeschi and Papini, he went out of this movement, but for some years he continued to think as futurist artist. He originally contributed to discussions about a new art and a new aesthetic. His idea was similar to other futurists, but also more significant and rich of inquiries. So, about the problem of connection among new art and scientist languages and progress, above all chemistry, he proposed a new, exciting way of apperception text.

Poeta, saggista, prosatore, pittore, teorico di estetica, polemista, Ardengo Soffici (1879-1964), che portava nel nome barbagli di accensioni e di fiamme, ha vissuto l'esistenza e la sua attività come un'avventura al calor bianco, d'impulso di tensioni estreme. Non fa, quindi, meraviglia che, nelle rivisitazioni critiche sia, se non una specie di Ufo, certamente una figura controversa. D'altronde, è questo il destino dei personaggi plurali, per sovrappiù reattivi sul campo alle banalità, alle coattività, alle rimozioni. E la rimozione sociale, che non perdona mai, alla sua scomparsa si vendicò, cercando di affondarne la memoria nell'oblio e cancellandone le tracce in nome di una nuova Italia, uscita dalle rovine della guerra e dai disastri del fascismo. Sulla sua attività, fu apposto un timbro di damnatio capitis e la sua pratica fu girata agli archivi.

Ma, al di là delle condanne e delle espulsioni ideologiche, Ardengo Soffici è ancora vivo e attuale. Di lui, occorre riscoprire ancora la spontaneità,

insieme con l'attualità dell'immediatezza e dell'istintività, della genuinità e interezza dell'uomo. Su questi aspetti apre squarci e suggestioni un suo ritratto essenziale di Mario Richter compreso nella *Galleria novecentesca Incontri da Soffici e Zanzotto* di recente pubblicazione¹. L'autore di questa "galleria" o, meglio, itinerario novecentesco fra scrittori e intellettuali di alto profilo, con garbo e discrezione disoccolta di Soffici il temperamento brusco, ma genuino, impegnato come individuo, che scommette tutto sulla sua audacia e sulla spontaneità. Egli scelse giovanissimo Soffici a suo importante referente artistico-letterario un po' per caso, innamorandosene vivamente. Forse fu allora che nel suo animo si gettarono e cominciarono a germinare i semi degli interessi per gli impressionisti, Rimbaud, Apollinaire, Picasso, Rousseau il Doganiere, Braque e dintorni, tutti autori fondamentali per la modernità, che il giovane Soffici, grazie ai suoi "anni parigini", si fece carico di far conoscere da pioniere e innovatore in Italia.²

Quando il giovanissimo Richter, ancora studente universitario, prese l'ardire di pubblicare sulla "terza pagina" di un giornale veneto un articolo su di lui e di mandarglielo in lettura, Soffici rispose al giovinetto in tono rude, se non sgarbato, come ordinariamente non si suole fare, rimproverandogli varie carenze, ma sottolineando che in quelle parole (oggettivamente paterne) in filigrana si dovesse anche leggere un consiglio al destinatario di rimboccarsi le maniche e mettersi al lavoro, per poi poter ficcare il naso in questioni complesse, su cui si erano misurati i protagonisti del XX secolo, scontrandosi spesso tra di loro. Il testo della lettera, rimasta finora inedita, è integralmente riportato nella *Galleria Novecentesca* da Richter, e qui adesso lo si cita, in quanto documento di comportamenti non usuali e di schiettezza generosa nei confronti di un giovanissimo apprendista delle lettere: "Poggio a Caiano, 10 genn. 56. // Caro Signor Richter, // ho ricevuto e letto il suo articolo sul mio libro e la ringrazio, tanto di averlo scritto quanto di aver avuto la cortesia di mandarmelo. // L'articolo, nonostante che tra le riserve e le lodi vi sia spesso contraddizione, e che la stima da lei fatta di certi episodi sia poco giusta, è un buon articolo. // Vi si sente naturalmente l'immaturità giovanile dell'autore, la sua scarsa conoscenza dei fatti e delle cose del tempo trattato dal libro, e soprattutto la sua poca pratica della vita con la filosofia e il senso estetico-morale che essa comporta; ma lo scritto denota anche in lei una buona facoltà di centrare il giudizio sull'essenziale della cosa presa in

¹ M. RICHTER, *Galleria Novecentesca Incontri da Soffici a Zanzotto*, Ed. Storia e Letteratura, Roma 2017.

² Cfr. A. SOFFICI, *Il caso Rosso e l'impressionismo*, La Voce, Firenze 1909; ID, *L'impressionismo e la pittura italiana*, in "La Voce", I, 1909, n. 16, n. 18, n. 20, n. 21; ID, *L'impressionismo a Firenze*, in "La Voce", II, 1910, n. 22; ID, *Henry Rousseau*, in "La Voce", II, 1910, n. 40; ID, *Arthur Rimbaud*, Quattrini, Firenze 1911, - fu, questa, la prima monografia italiana sul grande poeta francese; ID, *Picasso e Braque*, in "La Voce", III, 1911, n. 34; ID, *Auguste Renoir*, in "La Voce", IV, 1912, n. 7; ID, *Cubismo e oltre*, La Voce, 1913; ID, *Cubismo e futurismo*, ivi 1914.

esame; che in questo senso è il lato storico e documentario, prima che letterario del mio libro. // Torno perciò a ringraziarla, incoraggiandola insieme a perseverare nei suoi studi in attesa che la vita per conto suo le insegni il resto, e salutandola cordialmente, // Suo // Ardengo Soffici”.³

Per molte altre sfaccettature del personaggio uomo e intellettuale, si rinvia al ritratto fattone da Richter. Tra queste schegge, però, non si può non segnalare un altro illuminante passaggio, concernente la prima visita fatta all'artista a casa sua a Poggio a Caiano dal giovanissimo Richter, che si presenta là, senza aver concordato nulla preventivamente. Bussa e aspetta. A un certo punto si apre una finestra e si affaccia una signora seccata e adirata, che era la moglie dell'artista, e lo avverte che Soffici non c'è, significandogli che se ne può andare via (da seccatore noioso e inopportuno). Richter chiede scusa e prende ad andarsene, quando si sente chiamato a fermarsi e a tornare da una voce cordiale. Si gira e vede sulla soglia di casa Soffici. “Gli andai incontro”, scrive Richter, “con slancio. Gli dissi chi ero. Fu visibilmente contento e subito cordialissimo. Mi fece subito entrare in casa e passare nello studio. Quell'uomo anziano (lui settantasette anni, io venti) manteneva tutti i modi e i gesti e i gusti delle persone giovani. Aveva il portamento che mi aspettavo”.⁴

Ardengo Soffici, tuttavia, per chi sta scrivendo questo tracciato, ha costituito un fattore di straniamento. Fin dal tempo del liceo, egli leggeva con attenzione ed entusiasmo Soffici, Papini e gli altri vociani, che lo intrigavano in particolare per i richiami (impliciti o espliciti) a suggestivi simboli dei primordi, dall'Orco, ai comportamenti “salvatici”, all'agonismo, all'indipendenza dagli schemi usuali. Una particolare e sempre più avvolgente attrazione, però, lo legava ad Alberto Savinio, a cui dava un consenso totale. Di lui lesse tutto il pubblicato, passò poi, per una monografia che stava preparando, a scorrere le carte manoscritte dell'archivio personale di Savinio, grazie alla fiducia accordatagli dalla gentilissima vedova dell'artista, Maria, ancora tanto innamorata di *lui*. Era giunto, nella sua presunzione, a credere di aver inquisito tutto e di essersi appropriato del modo di scrivere e di pensare di Savinio. Ma un giorno, leggendo una rivista primo novecentesca, si fermò su un intervento firmato A. S. Era, questa, la sigla di cui si serviva Alberto Savinio. Ma quell'intervento gli sembrava abbastanza dissonante dallo stile saviniano, un po' rasposo e urticante, si disse. Nella medesima rivista incontrò poco dopo un altro intervento abbastanza simile a quello precedente firmato sempre A. S., così considerò che dovessero i due testi appartenere a un altro che si serviva di contrabbando di quella famosa sigla. Infine, scoprì che ne era autore Ardengo Soffici. Quella sigla, dunque, era legittimamente adoperata dal suo possessore. Per rappacificarsi, allora, concluse

³ In M. Richter, *op cit.* pp. 96-97.

⁴ *Op. cit.*, p. 98.

che si trattava di uno scherzo delle congiunture astrali, che avevano messo in convivenza due che si conoscevano, ma non sapevano di essere due in uno.

Tra i due, però, correva una bella differenza. Savinio era un po' più giovane di Soffici, e, per avvisare l'altro inquilino della non immortalità dell'essere umano, morirà prima di lui. Anche Savinio era impegnato sul versante del nuovo, ma su mandato del surrealismo, di cui era stato un anticipatore, come gli riconosce Breton, e, non diversamente da Soffici, praticava pittura, poesia, narrativa, critica e teoria dell'arte e tanta ironia, con in più anche musica, scenografia e drammaturgia.

Sulla figura e sulla stagione futurista di Soffici, si rinvia al limpido e molto puntuale profilo che è in *Il dizionario del futurismo*, a cura di Ezio Godoli, Vallecchi, Firenze 2001, t. II. Soffici si forma come artista e come letterato nella Firenze *fin de siècle*, facendo un balzo audace e decisivo in avanti durante la residenza ininterrotta 1904-1907 nella Parigi della matura Belle Epoque e durante i successivi periodi di permanenza ogni anno (1908-1910), in quello che era incontestabilmente il centro più suggestivo allora sul piano internazionale, per quanto riguarda arte, cultura, moda, stile di vita brillante e raffinata. Quando fu lanciato il movimento futurista (1909) e cominciò a fare clamore, Soffici assunse un atteggiamento fortemente critico nei suoi confronti, perché gli sembrava che esso equivallesse alla scoperta dell'acqua calda. Era in sostanza, dal suo punto di vista, essenzialmente materiale di riporto dagli ambiti di ricerca del nuovo francesi ed europei, nient'altro che un movimento *rétro*, tutto nutrito da concrezioni e ritagli vari di marca postimpressionista e cubista. Schietto e agonico com'era, alle Giubbe Rosse di Firenze, in un provocatorio intervento, fece una celebre stroncatura, che fu subito riferita a Marinetti e a Boccioni. I quali decisero di vendicarsi alla loro maniera, con una delle loro proverbiali "scazzottature". E partirono per la spedizione punitiva, ma Soffici, grazie a una opportuna soffiata, scansò la durissima lezione che gli doveva essere impartita. Da questo rapporto tempestoso restò, tuttavia, scosso e interessato a conoscere meglio il futurismo, prese quindi a osservarlo e a rifletterci, e decise in breve di passare da quest'altra parte. E dette al futurismo la sua piena adesione, offrendo dei contributi originali, insieme con Papini e altri amici fiorentini, con i quali fondò la rivista più incisiva e prestigiosa in quel momento del futurismo, "Lacerba" (1913). Presto, però, insieme con Papini, Palazzeschi e altri si tirò fuori dalla militanza attiva e polemologica, marcando da questo momento in poi, proprio come i suoi compagni di strada, non di essere contro il futurismo, ma contro quello che con i suoi amici fiorentini inventavano come "marinettismo", cioè l'interpretazione del movimento imposta, secondo loro, da Marinetti agli adepti radicalmente, catechisticamente in chiave macchinista (e di regressione, con la conseguenza di procedere da bulldozer a rottamazioni massicce e brutali della civiltà del passato). Soffici, di contro, con Papini e gli altri amici fiorentini, dopo la rottura, continuò a svolgere un la-

voro di perfezionamento e di riaggiustamento dell'asse futurista sul piano critico-teorico e su quello creativo, ma guardando già ad altri orizzonti. Il riscontro concreto è nelle opere letterarie e artistiche degli anni 1916-1920, tra cui non si possono non citare *Kobilek. Giornale di guerra* (1918), *La giostra dei sensi* (1919), *Scoperte e massacri* (1919), *Statue e fantocci* (1919) e *Bif&zf + 18. Simultaneità. Chimismi lirici* (1915, edizioni La Voce; 1920, edizioni Vallecchi) e *Primi principî di una estetica futurista* (1920).

Per quanto riguarda la presente ricerca sui rapporti tra futurismo, matematica e le altre scienze, il contributo di Soffici è stato generoso e significativo sia all'interno del movimento per un perfezionamento e una lievitazione della poetica futurista, sia all'esterno, sia su un orizzonte molto più vasto, per una sollecitazione all'estetica moderna di dialogo e di attivazione di sinergie con le situazioni in movimento sui versanti delle nuove scienze e della cultura delle nuove tecnologie.

La sua posizione si contraddistingue da quella di Marinetti e dei marinettiani, - tra i quali, però, bisogna fare una serie di distinzioni, in rapporto alla loro sensibilità e alle loro interpretazioni della modernità - per la sua fondamentale diffidenza nei confronti del macchinismo. Per lui, la modernità va costruita, non sulla filosofia e sulla metafisica o su idolatrie di questa o quella icona, ma su griglie diverse da quelle della tradizione. E su tale obiettivo è in piena concordanza con Marinetti e Boccioni, ma si differenzia notevolmente da quegli altri, per l'assunzione di un'auscultazione attenta dei nuovi tempi e delle suggestioni provenienti dalla/e matematica/e, dalla fisica, dalla chimica e dai nuovi sistemi di comunicazione e di interrelazione sociale, nella prospettiva della semplificazione e della razionalizzazione del tempo e dei messaggi. Per lui alle molte parole del passato se ne possono sostituire più efficacemente e più in consonanza col presente poche, più arricchite però di valenze semantiche e più aperte verso le novità scientifico-tecnologiche. Sotto tale aspetto, egli è perfino disponibile a considerare l'ipotesi nel futuro di una sparizione e disinfestazione del parlato. "Poche tinte, poche linee (pittura);" egli scrive, "poche forme e volumi (scultura, architettura); poche parole (poesia); poche note (musica), possono bastare a suggerire per mezzo di ripercussioni ampie, di risonanze infinite, di lontane analogie, un mondo di bellezza. Un accozzo di due colori sopra una superficie; una parola scritta in una pagina possono dare una incredibile gioia. // E' stato detto che la suprema sublimazione della parola è il silenzio. Il più raffinato sensualismo si appaga di una carezza, di uno sfioramento, di un profumo".⁵

Dalla matematica egli è suggestionato per una possibile contattazione della nudità e dell'essenzialità del reale, che si possono racchiudere come in cifre ideali di incontestabile inequivocità. A tal proposito, bisogna considerare come Soffici si serva di un numero per mandare da guastatore in frantumi

⁵ A. SOFFICI, *Primi principî di una estetica futurista*, Ed. Vallecchi, Firenze 1920, p. 58.

le modulazioni tradizionali del titolo di un libro (o di qualunque altro prodotto trasmessoci dalle passate consuetudini umanistiche). Alla sua raccolta di poesie forse più icastica e più densa di energia del periodo futurista (e di tutta la sua vita) egli appone un titolo, che equivale a un trattatello teorico di un'altra poetica. Il titolo, che oppone grosse difficoltà alla lettura e ancora più al parlato, è apertamente una sfida alle vecchie usanze e una minaccia di sconvolgimento degli assetti ordinari, lo scandaloso, celebre *Bif&zf + 18*, che ognuno può leggersi per conto suo e alla propria maniera, ma a proprio rischio e pericolo. Si veda l'impasto esplosivo del titolo fatto di una miscela di vocali e consonanti e, insieme, di un segno tipografico convenzionale nelle rendicontazioni e dintorni e di un numero, che in coda marca la perentorietà e l'eteroclisia del nuovo insieme. Il modulo è il crittogramma, quale viene messo in circolazione negli ambiti postimpressionisti e postsimbolisti, soprattutto in ambito dadaista.

Ai numeri, in questa raccolta, l'autore dedica un'intera lirica, che merita anche per la sua suggestività di essere riproposta nella sua integrità. Essa inizia con un impatto brusco, ma poi viene avvolgendosi in una spirale di svolazzi, che, associati insieme evocano scenari di una realtà non statica, ma in scorrimento secondo un flusso di dinamismi cangianti, che modificano o espellono questo o quel dettaglio precedente, che rinnovano, attraverso le varianti, le equazioni attivate e portate a termine qualche attimo primo e simultaneamente propongono all'attenzione altri dettagli, altri aspetti, in totale concordanza col flusso temporale e con le attese della modernità. Ecco il testo:

“NUMERI”

3 27 90

**Numeri fermi alle porte
Complotti municipali**

estrema degenerazione di una cascata di pitagorie stellari al cuore buio delle famiglie Questo ghimè fiorito sul giallo di un antico **2** cigno sorpreso dalle storie ostili dalle scienze in marcia è tutto il cielo e il mistero che ci resta galettotti di una vita senza azzardi a tavola in un crudo alone di acetilene.

Il nero dei **4** degli **1** dei **7** eroismi e biblismi militarizzati nel quadro povero di un orizzonte astratto Musiche defunte insieme al resto reintegrate con la notte che preme dalla strada sui sonni dei fratelli

9 3 6 0 5 8

Numeri Paesaggi simboli ridotti a un'iride di porcellana suggello d'esistenze gelose dietro un muro impersonalità attrattive dell'eterna diffusione delle passioni e dei mondi

O tutto il nostro destino è ancora in questi angoli e circoli che riempie l'alchimia delle albe dei tempi cristallizzati in orari d'angoli travestiti da portalettere".⁶

I numeri, in questa raccolta, sono non solo elementi deflagranti nel titolo o argomento euristico nella lirica sopra riportata, ma ritornano o qua e là esplicitamente come costruttori di poesia o, intrecciati con altri concetti matematici per motivi di ispirazione e di composizione. A documento della prima soluzione, ecco un brano da *Caffè* dedicato a uno squarcio notturno di un locale illuminato, che richiama gli avventori:

“A un'isteria di fuoco cuore leggero di civiltà circolarmente qui l'affluenza della notte rifranta in delta d'eterni anonimi abissi stellari di numeri nei cristallami addotti al concreto della semplice aritmetica di un commercio **O 25 0 50 0 75** nella vernice dei piattelli sulla tavola Caffè moderno Nella liquidazione di un valzer idiota di musiche monturate scarlatte funicoli funiculà.

Mendicanti rimuginio al ricordo delle campagne ombra elettrica fronde in un'iride d'absinthe di tre ippocastani lungo il marciapiede andare e venire di possibilità amorose”.⁷

Della seconda soluzione, cioè del ricorso a concetti matematici e geometrici, si offre a campione uno stralcio da un'altra lirica, *Natura morta*:

“Nell'inquadratura del nero tenebra limite a ventaglio di ogni evocazione il blocco ottuso dell'ombra si spiega a gradi a piani concorrenza verso una genesi di zona aranciata accumulantesi a pieghe per intensità di toni in esaltazione ricordo in famiglia di primigenia energia solare Un cerchio per orizzonte franto con durezza a perpendicolo per un'elevazione di cono convergenza verde d'irradiazioni domate riposo di smeraldi all'occidente lungo la rigidità di un golfo cupo intorno a un pistillo di fuoco puro cilindro appena sdoppiato a fasce anelli nella propagazione della sua virtù luminosa. Diagonalmente torno torno la base del lume come a un fulcro in sordina d'ellissi e d'acuti una liquefazione d'oro peso muto inzuppa i triangoli in fuga nel piano fino alle trincee dei chiaroscuri avamposti del buio sulla tovaglia. E nel globo vibrante secondo una diffusione di elettroni rubini ambra perle la cristallizzazione intersecata dei bianchi in curva di porcellana ballerina capovolta larga corolla con per cuore e dono alla nostra anima una trasposizione a sfere a spicchi a linee di sezione della carne e del sangue delle campagne assenti fuori che per un cenno di giallo di porpora di pasta violetta e grigio glauca svariati d'ombra più folta”.⁸

⁶ A. SOFFICI, *Bif&zf + 18*, Vallecchi Ed., Firenze 1920 [ma 1919], pp. 83-84.

⁷ *Op. cit.*, p. 79.

⁸ *Op. cit.*, pp. 73-74.

In *Bif&zf + 18*, insieme con la matematica e la geometria, è la chimica chiamata come archetipo a intervenire in maniera decisiva, se non dominante. Ad essa Soffici ricorre come per suggerimenti e per legittimazione di un procedimento del tutto analogo, che egli chiama dei *chimismi lirici*. La chimica, infatti, fondata su atomi che si modificano e acquistano un nuovo profilo e nuove funzioni d'impulso dai processi molecolari, può fornire un modello concreto e intrigante anche per la poiesi sia nelle arti figurative, sia in musica, sia nella lirica e più generalmente nella letteratura. In poesia, lemmi e suoni, come più tardi è stato messo in luce negli studi linguistici e fonologici, le parole hanno senso non per sé stesse, ma esclusivamente nell'interrelazionalità e nelle sinergie reciproche con le altre parole, negli allacciamenti di cinghie del particolare con l'universale, dell'interno con l'esterno, del buio con la luce, delle vicinanze con le lontananze, dell'ordine col disordine.



Nel brano sopra riportato da *Natura morta*, ad esempio, il poemetto in prosa, che rinvia al modello archetipico baudelairiano e rimbaudiano, è dedicato espressamente a una natura morta, ma per costruire un divertissement di disoccultamento, attraverso una lettura ai raggi infrarossi, dei reticolati interrelati di fondamento geometrico osservati nella composizione decostruttivamente secondo la lezione cubista. E' l'esaltazione di un codice rigoroso di sinergie e insieme umoroso di suggerimenti, dove i segni che si vengono addensando in un dialogo stringente e fosforescente, alla ricerca di nuova e altra significazione, sono costituiti da forme molecolari, da un cerchio per orizzonte, da durezze perpendicolari, da convergenze e divergenze di irradiazioni, da un cilindro appena sdoppiato a fasce di anelli, da triangoli in fuga nel piano, da traumatici interventi diaconali, da cristallizzazioni, da trasposizioni a sfere e a spicchi, da una rosa delle rette e di altre sollecitanti e lievitanti epifanie dell'universo matematico-scientifico.

In altre composizioni, come in *Passeggiata*, da cui si riporta qui uno stralcio tutto vibrante di dinamiche che rinviano ai procedimenti chimici, la realtà presenta riflessi e segni di uno stato di insorgenze prevalentemente liquide, mobili, lievitanti, chimiche:

“Un piede l'altro piede e tutt'in giro un alone turbinante tamburo di sole schioccato nelle bandiere dell'azzurro intrise d'oro sentirsi inghiottire dalla

liquidità di ogni cosa liquido più vano del fumo della mia sigaretta nelle pieghe laboriose del sobborgo // Delizia respiro elettrico espansione molecolare con l'aria per la geometria delle case [...]"⁹

A questi pochi ed essenziali riscontri si potrebbe aggiungere tutta una selva di altri riscontri, anche da altre opere. Ma qui ci si ferma per rispetto dell'economia della lettura. Intanto come surrogato si propone *infra* una griglia di proposizioni e di indicazioni sistemiche di un lavoro che mette a fuoco le prospettive generali sul piano estetico. Questa estetica *in nuce* della mimesi futurista fu redatta dall'autore tra il 1915 e il 1916, fu quindi pubblicata a puntate nel corso del 1916 su "Lacerba", in attesa di farne un volumetto monografico, che apparve poi nel 1920 presso la Vallecchi.

Essa si costituisce su un codice non a uso di gruppo, ma aperto a rispecchiare più generalmente e succosamente le attese e le tensioni fermentanti nel più vasto arco di ricerche del nuovo del mondo contemporaneo. Si impianta sul patrimonio futurista e, insieme, mira a sollecitarne una definizione più legittimata dalla modernità, esaltandone il meglio, ma nella misura di un possibile avvicinamento di punte con altre tendenze dell'avanguardia storica, la prima delle quali è la cubista. Il crinale di discriminazione, suggerita ma non gridata, rispetto al "marinettismo" è qui rappresentato, come si diceva sopra, dal ripudio della poetica del macchinismo, che inconsapevolmente, nella sua vulgata, presenta scontate ascendenze positiviste. Il nodo, invece, proposto dall'autore è di soffermarsi a scandagliare non la mitologia comune della macchina, diffusa anche dalla cronaca del momento, ma gli effetti di ricaduta del macchinismo e dintorni e, più diffusamente, del complessivo progresso scientifico sulla sensibilità e sull'immaginario dell'uomo contemporaneo. Ed è, questo, perfettamente pertinente al tema che si sta indagando nel presente "esercizio" di lettura, come si potrebbe dire su autorizzazione di Contini.

Dall'ambito matematico-geometrico e chimico, cioè dalla loro estetica,¹⁰ qui derivano dei fondamentali postulati quali la necessità di riduzione della soggettività a favore di una oggettività che si esprime per prove e controprove, la scommessa di fare incontrare su procedimento metodico caso e ordine, documento e interpretazione, le prese di distanza dall'oggettualità estetica e comunicativa naturale a favore di una oggettualità artificiale (di costruzione del nuovo mondo), le comunicazioni e i messaggi sempre nuovi all'interno di un flusso di cambiamenti, di modifiche, di correzioni, l'accettazione della legge dell'entropia di dispersione e perdita delle energie, un investimento totale degli sforzi e delle ricerche sul valore di una modernità costituita più sui procedimenti razionali che sulle speculazioni filosofiche e metafisiche.

Ed ecco qui di seguito alcune preziose schegge del trattatello

⁹ *Op. cit.*, p. 99.

¹⁰ Dell'"estetica matematica" tratta Max Bense in *Estetica*, a cura di Giovanni Anceschi, Bompiani, Milano, pp. 468 sgg.

Modernità

[...] ciò che caratterizza la nostra epoca, ed a cui diamo, in questo senso, il nome di modernità, sono i prodotti delle scienze, specialmente della meccanica e della chimica, per i quali tutte le apparenze del mondo, in cui conduciamo la nostra vita giornaliera sono trasformate; la fisionomia delle cose mutata, come i loro rapporti; - lo scenario della nostra esistenza totalmente cambiato. E' una comunaltà dire, per esempio, che l'invenzione della lampada ad arco ha trasfigurato le vie delle nostre città; che quella del treno ha travisato la fisionomia di alcuni paesaggi; che lo sviluppo della réclame a colori ha fatto lo stesso: che, generalmente, l'elettricità, i vapori, i chimismi, con tutte le loro applicazioni, alla locomozione, alla illuminazione, alla grafica, alla navigazione, all'aviazione, e che so io ancora, hanno radicalmente alterato la faccia della terra, del mare e del cielo.

Ciò che invece non si riconosce abbastanza, è quanto sotto l'impressione di tanti cambiamenti e degli spettacoli nuovi che ne risultano, anche il nostro intelletto sia stato modificato – e, insieme, la nostra visione dell'universo.

Cominciamo col dire che le misure stesse sulle quali si ordinano la sensazione e i pensieri – lo spazio ed il tempo – si trovano per noi considerevolmente alterate. Lo sviluppo formidabile della velocità negli spostamenti da un punto all'altro della terra e dell'aria ha prodotto un tale effetto; ed è un fatto che, per chi corre o vola fulmineamente in un automobile o in aeroplano, la sua nozione delle distanze e della durata differisce molto da quella che potevano averne gli uomini del passato. Dal che deriva che le stesse dimensioni del globo, stabilite – psicologicamente – sulla lunghezza dello sforzo necessario a misurarne l'estensione, si trovano oggi ridotte in modo considerevole; e ciò non senza una correzione sensibile delle idee fondamentali relative al mondo; e persino dei concetti della metafisica.

Sì, la terra è più piccola per chi può fare in un giorno il tragitto che in altri tempi richiedeva un viaggio di mesi; - né per costui le ore rappresentano lo stesso lasso di tempo che per i nostri padri.

Similmente lo sviluppo prodigioso di tutti gli altri ritrovati, con l'artificialità portata in quasi tutti i centri della vita sociale, ha contribuito in modo potente a sovvertire la nostra concezione di quello che è il sostegno di ogni senso e pensiero e che si chiama Natura.

Questo, per quanto riguarda l'azione esercitata dalla modernità sul nostro spirito. Vediamo adesso come, di qui, tale azione si rifletta nel campo dell'estetica, la quale dello spirito è appunto una fra le principali manifestazioni.

Influenza della velocità' sulla visione artistica

1° Il passaggio rapido da un luogo ad un altro fa sì che la posizione delle cose varia, con l'effetto di un raggruppamento maggiore nello spazio, e pertanto di una diversa loro efficacia sulla nostra sensibilità.

2° L'alterazione che ne deriva del senso della durata produce lo stesso risultato, in quanto, spettacoli e fatti, vengono ravvicinati fra loro, stabilendo nella nostra memoria relazioni reciproche imprevedute.

Prima conclusione. – Dalla modificazione per mezzo della velocità fisica (naturalmente convertita in velocità ancora maggiore di lavoro cerebrale) della nostra percezione dello spazio e della durata, risulta la contiguità e la contemporaneità di cose e fatti quali stimoli della nostra sensibilità. Cioè la *simultaneità* di visione e di emozione.

Parentisi

Osserviamo, tra parentisi, che la diminuzione sensibile delle dimensioni del globo e la sua causa – rapidità di spostamento da un punto all'altro – contribuiscono, la prima ad un affievolimento del senso dell'immensità, dell'ignoto della terra e del cielo: a una più grande indipendenza di giudizio sui valori che quel senso creava, e perciò stesso, ad un'attitudine spirituale più leggera ed ironica. La seconda, ad eliminare ancora più le differenze di cultura e di razza, i pregiudizi e i misteri psicologici, e quindi a stabilire un'unità internazionale di sentimento e di espressione. (E una commistione di linguaggi).

Influenza dell'artificiosita' sulla visione della natura

1° Le applicazioni della fotoelettrica e della chimica, creando illuminazioni violente, policrome, semoventi, e trasfigurazioni e mascherature fantastiche della realtà, rivelano nelle cose caratteri prima insospettabili, e deformano perciò il nostro tradizionale concetto della Natura.

2° Resulta da questo che la nostra immaginazione, colpita da quegli aspetti artificiali, non può fare a meno di accettarli come elementi di emozione, che elabora, come fa degli altri dati d'esperienza del reale comune, a profitto della creazione artistica. – Il che equivale a fare entrare nella visione della natura, come è stata concepita fin qui, tutta una serie di modificazioni prodotte dall'artificio scientifico, ma ritenute legittime in vista della rappresentazione.

Ripensare al mare, al cielo, ai boschi rischiarati di riflettori; alle proiezioni cinematografiche sulle piante e sull'asfalto dei boulevards, per esempio. O al fronte.

Ai lumi tricolori degli aeroplani incrociantsi nella tenebra notturna, a migliaia di metri di distanza.

L'accendersi e lo spengersi, il turbinio delle réclames luminose versicolori sulle folle in movimento. I razzi colorati, i segnali e le esplosioni della guerra.

[...]

Simultaneità

Tradotta in modo di espressione artistica, la prima delle due formule conclusive precedenti dà, per la simultaneità:

Fasci d'immagini (di forme e colori, di ritmi) condotti di lontano, dalle profondità di una coscienza lirica in moto, vibrante, volante, veloce, e associate intuitivamente in un nesso sintetico, metalogico, partecipante, appunto, anche nella coordinazione apparente degli elementi particolari a ogni arte, della novissima relazione reciproca delle cose e dei fatti che hanno stimolato la fantasia creatrice.

(Intersecazione asintattica di membri lirici; deformazione, compenetrazione di volumi colorati e di piani; dissonanze e polifonia).

Sustrato metafisico-ironico.

Poliglottismo.

Simultaneità. – Posto l'artista come centro mobile dell'universo vivente, tutte le sensazioni ed emozioni, senza prospettiva di spazio o di tempo, attirare e fuse in un atto creativo poetico.

Simultaneità di stati d'animo polarizzati per vie analogiche di ricordi, di pensieri remoti, d'impressioni d'altri luoghi e d'altri tempi, come luci d'astri erranti concentrati in uno specchio.

Ovunque e sempre dell'organo sensibile creativo. Influenza dell'ambiente sull'organismo artistico in genesi ed in funzione.

L'opera non è lo svolgimento di un soggetto, né l'espressione di una sensazione unica, e nemmeno di un gruppo di sensazioni presenti e attuali, ma un flusso, un tessuto di sensazioni diffuse concentricamente intorno al punto geniale espressivo – il creatore – connaturato alla casualità dell'attimo e del luogo in cui si opera l'atto creativo.

Esempio: La scatola di cerini che ho davanti a me si lega, come immagine, a un mio pensiero sul mondo, a una memoria amorosa, e questa alla campagna serale che vedo dalla finestra, strettamente complementare del titolo nero *Corriere della Sera*.

Tutto ciò legato con intuitiva magia in un'atmosfera unica fantastica; come tutte le cose dell'universo sono immerse nello spazio e nella durata, eterni. Generalmente un'opera d'arte è sempre stata imbastita sopra un «motivo» (pittorico, letterario) che era una porzione del reale ritagliata nello spazio e nel tempo e inquadrata a sé. L'opera d'arte simultanea consisterà invece in un flusso di sensazioni, senza «motivo» unico, e senza quadro.

Chimismo lirico

E la seconda formula:

Chimismo lirico. Amalgama in un crogiuolo personale degli elementi del reale e dell'artificiale, complementari della natura d'oggi. Distillazione in immagini contrastanti, dinamiche, rutilanti, sviluppano una rete di emozioni multiple nello spirito di scientificismi, cromatismi, musicalità discordi, nostalgiche, prosaicismi, e illuminazioni metafisiche.

Le parole, le forme, i colori, i suoni, considerati come elementi vivi, combinabili liberamente secondo una volontà creatrice, e agenti sullo spirito per mezzo di forti reazioni.

Dato un nucleo di sensazioni poetiche, fissarne graficamente le zone essenziali fluenti, in modo che, per un ravvicinamento inatteso, ne risulti un moto lirico, un'effervescenza emotiva di larga potenza vibratoria.

Stabilire, sul bianco dello spazio animabile, un quadro simultaneo di figure liriche, sostituendo all'ordine formativo ordinario, un legame analogico d'immagini, il cui rapporto, o contrasto, provochi un'irradiazione fantastica: l'atmosfera propria al reale complesso che l'artista moderno vuole esprimere! Per il poeta: – come fa il pittore con la distribuzione di lembi cromatici sopra una superficie, e il musicista con la diffusione di flussi sonori giustificantisi ed esaltantisi a vicenda – organizzare un tutto evocativo verbale capace di propagarsi e di agire, come un fluido o una scarica esplosiva.¹¹

¹¹ A. SOFFICI, *Primi principi di una estetica futurista*, cit., pp. 77 sgg., passim.