

BOCCIONI

FUTURISTA

PA-II-60

PITTURA  
SCULTURA  
FUTURISTE

(DINAMISMO PLASTICO)

CON 51 RIPRODUZIONI  
QUADRI SCULTURE  
DI BOCCIONI - CARRA  
RUSSOLO - BALLA  
SEVERINI - SOFFICI



EDIZIONI FUTURISTE  
DI "POESIA,,

MILANO - CORSO VENEZIA, 61

1914

# MOVIMENTO FUTURISTA

Diretto da F. T. MARINETTI

---

## POESIA

F. T. Marinetti — Paolo Buzzi — A. Palazzeschi  
E. Cavacchioli — Corrado Govoni — Libero Altomare  
Luciano Folgore — G. Carrieri — G. Manzella-Frontini  
Mario Bétuda — Auro d'Alba — Armando Mazza  
Dinamo Correnti — Francesco Cangiullo — Giovanni Papini  
Ardengo Soffici — Italo Tavolato — Guglielmo Jannelli

## PITTURA

U. Boccioni — C. D. Carrà — L. Russolo — G. Balla  
G. Severini — Ardengo Soffici, ecc.

## MUSICA

Balilla Pratella

## SCULTURA

Umberto Boccioni

## AZIONE FEMMINILE

la poetessa Valentine de Saint-Point

## ARTE DEI RUMORI

Luigi Russolo

## ANTIFILOSOFIA

Giovanni Papini

---

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA :

Corso Venezia, 61 - MILANO

10.

**Dinamismo.**



## 10.

**Dinamismo.**

Il dinamismo è l'azione simultanea del moto caratteristico particolare all'oggetto (moto assoluto), con le trasformazioni che l'oggetto subisce nei suoi spostamenti in relazione all'ambiente mobile o immobile (moto relativo).

Dunque non è vero che la sola decomposizione delle forme di un oggetto sia dinamismo. Certamente la decomposizione e la deformazione hanno in sè un valore di moto in quanto rompono la continuità della linea, spezzano il ritmo siluettistico e aumentano gli scontri e le indicazioni, le possibilità, le direzioni delle forme. Ma questo non è ancora il Dinamismo plastico futurista, come non lo è

ancora la traiettoria, il dondolio a pendolo, lo spostamento da un punto *A* a un punto *B*.

Dinamismo è la concezione lirica delle forme interpretate nell'infinito manifestarsi della loro relatività tra moto assoluto e moto relativo, tra ambiente e oggetto, fino a formare l'apparizione di un tutto: *ambiente* —|— *oggetto*. E' la creazione di una nuova forma che dia la relatività tra peso ed espansione. Tra moto di rotazione e moto di rivoluzione, insomma è la vita stessa afferrata nella forma che la vita crea nel suo *infinito succedersi*.

Questo *succedersi*, mi sembra ormai chiaro, non lo afferriamo con la ripetizione di gambe, di braccia, di figure, come molti hanno stupidamente supposto, ma vi giungiamo attraverso la ricerca intuitiva della *forma unica che dia la continuità nello spazio*. Essa è la forma-tipo che fa

vivere l'oggetto nell'universale. Dunque all'antichissimo concetto di divisione netta dei corpi; al più moderno concetto impressionista di suddivisione, di ripetizione, di abbozzo delle immagini, noi sostituiamo il *concetto della continuità* dinamica come forma unica. E non a caso dico forma e non linea perchè la *forma dinamica* è una specie di quarta dimensione in pittura e scultura, che non può vivere perfetta senza l'affermazione completa delle tre dimensioni che determinano il volume: altezza, larghezza, profondità.

Mi rammento di aver letto che il cubismo con i suoi spaccati dell'oggetto e lo svolgimento delle parti dell'oggetto sulla superficie piana del quadro si avvicinava alla quarta dimensione.... Invece questo procedimento non è che la traduzione, sul piano della tela, dei piani dell'oggetto che la sua accidentale posi-

zione prospettica ci impedisce di vedere. È un procedimento razionale che vive nella relatività non in un assoluto intuitivo. La nozione integrale dell'oggetto vive, con quel procedimento, nelle tre concezioni di altezza, larghezza, profondità, quindi, ripeto: nel relativo, nel finito della misurazione. Se mai con l'intuizione artistica è possibile avvicinarsi al concetto di una quarta dimensione, siamo noi futuristi che per i primi ci avviciniamo. Infatti noi con la forma unica che dà la continuità nello spazio creiamo una forma che è la somma degli svolgimenti potenziali delle tre dimensioni conosciute. Perciò non una quarta dimensione *misurata e finita* noi possiamo dare, ma una continua proiezione delle forze e delle forme intuite nel loro infinito svolgersi. Infatti la forma unica dinamica da noi proclamata non è che il suggerimento d'una forma del moto che appare un

—  
 Linea proiettiva

istante per poi perdersi nell'infinito succedersi della sua varietà.

Concludendo, noi futuristi diamo il metodo per creare una concezione più astratta e simbolica della realtà, ma non definiamo la misura fissa e assoluta che crea il dinamismo.

La forma dinamica, per la sua essenza mutevole ed evolutiva, è una specie di alone invisibile tra l'oggetto e l'azione, tra il moto relativo e il moto assoluto, tra il visibile e l'invisibile, tra l'oggetto e il suo proprio indivisibile ambiente. E' una specie di sintesi analogica che vive ai confini tra l'oggetto reale e la sua potenza plastica ideale e solamente afferabile a colpi di intuizione.

Mi sembra che quanto affermo non sia un'astrazione pazzesca, come hanno creduto tutti coloro che hanno sorriso sulle nostre ricerche. Al contrario è la statica degli antichi un'astrazione contro-

*dogma Dinamico*

natura, una violentazione, un distacco, una concezione fuori della legge di unità nel moto universale. Noi non siamo quindi **contro-natura**, come credono gl'innocenti ritardatari del verismo e del naturalismo, ma **contro-arte**, cioè contro la statica, che da secoli ha sempre dominato, salvo rarissimi tentativi che riscontriamo nelle opere più calde e nelle epoche più vive. Nella realtà il gesto statico dell'arte greca e dell'arte egiziana è ben più arbitrario della nostra continuità dinamica. Non bisogna mai dimenticare che l'arte futurista segue una tappa del processo di compenetrazione, di simultaneità, di fusione che l'umanità va operando attraverso la velocità da migliaia d'anni.

Siamo dunque più vicini alla natura e concepiremo sempre più il mondo secondo verità, trasportandoci dentro le cose e non riproducendole con succes-

sione descrittiva. Solo col dinamismo l'oggetto determina il suo dramma ed ispira la misura per essere creato.

Quindi nella pittura e nella scultura futuriste, non daremo un oggetto in moto, facendone un press'a poco pel timore di fermarlo e di ucciderlo nel definirlo (impressionismo); non ci limiteremo alla creazione di formule astratte o schematiche sempre limitate ad un concetto esteriore e statico dell'oggetto (cubismo); ma ci preoccuperemo piuttosto del moto dell'oggetto, o meglio della forma che viene creata dal succedersi dei suoi stati di moto, i quali rappresentano la sua potenzialità. E' lo spazio tra oggetto e oggetto che determina il loro valore plastico, le loro reciproche influenze, cioè la loro forza drammatica.

Col dinamismo dunque, l'arte sale ad un piano ideale superiore, crea uno stile, esprime la nostra epoca di ve-

*il nuovo oggetto  
creato dal  
suo moto*

locità e simultaneità. Quando ci vengono a dire che nel mondo vi sono dei moti ma anche dei riposi e che non tutto corre con velocità, noi rispondiamo che nella nuova pittura è la *concezione* che domina il *visivo*, il quale non scorge che il frammentario e perciò suddivide. Quindi il *Dinamismo* è una legge generale di simultaneità e di compenetrazione che domina tutto ciò che nel *movimento* è apparenza, eccezione o sfumatura.

Del resto noi ci siamo chiamati i « primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata ». Questo ammetteva implicitamente una chiarissima visione delle nostre possibilità creative. Dovendo *tutto ricreare* noi futuristi siamo costretti a fare e dare quello che possiamo fare e dare. Altri verranno forse migliori di noi, forse più coraggiosi e scopriranno altri campi dove il nostro genio non ha potuto giungere. Ben vengano. Noi ce ne

Concezione  
Dinamismo

andremo con la gioia di aver indicata la strada e creati i mezzi per procedervi.

\*  
\* \*

Solo un cervello fiacco e addormentato può affermare che il concetto statico in tutta l'arte fino ad oggi provi che l'immobilità sia l'elemento essenziale del capolavoro. E qui si vede quanto può essere balordo un meraviglioso verso: « Je hais le mouvement qui déplace la ligne » (Baudelaire).

Non è l'immobilità che ci affascina nel capolavoro, ma la serenità che gli viene dalla *certezza nella legge che lo guida!* Altri dopo di noi semplificheranno la formula del dinamismo che noi abbiamo data, se oggi può sembrare pesante e ingombra di dimostrazione. Quelli che verranno avranno la gioia della certezza che le nostre ricerche e le nostre angosce hanno preparata.

## **La pittura dei suoni, rumori, odori.**

**(Manifesto futurista)**

Prima del 19° secolo, la pittura fu l'arte del silenzio. I pittori dell'antichità, del rinascimento, del Seicento e del Settecento non intuirono mai la possibilità di rendere pittoricamente i suoni, i rumori e gli odori, nemmeno quando scelsero a tema delle loro composizioni fiori, mari in burrasca e cieli in tempesta.

Gl'impressionisti, nella loro audace rivoluzione, fecero qualche confuso e timido tentativo di suoni e rumori pittorici. Prima di loro, nulla, assolutamente nulla!

Però dichiariamo subito che dal brulichio impressionista alla nostra pittura futurista dei suoni, rumori e odori vi è una enorme differenza, come fra un brumoso mattino invernale e un torrido e scoppiante meriggio d'estate, o, meglio

ancora, come fra i primi accenni della gravidanza e l'uomo nel pieno sviluppo delle sue forze. Nelle loro tele, i suoni e i rumori sono espressi in modo così tenue e sbiadito come se fossero stati percepiti dal timpano di un sordo. Non è il caso di fare qui una disamina particolareggiata dei principii e delle ricerche degl'impressionisti. Non è il caso d'indagare minuziosamente tutte le ragioni per le quali i pittori impressionisti non giunsero alla pittura dei suoni, dei rumori e degli odori. Diremo soltanto che essi, per ottenere questo risultato avrebbero dovuto distruggere:

1. Il volgarissimo *trompe-l'œil* prospettico, giochetto degno tutt'al più di un accademico, tipo Leonardo, o di un balordo scenografo per melodrammi veristi.

2. Il concetto dell'armonia coloristica, concetto e difetto caratteristico dei Francesi, che li costringe fatalmente nel gra-

zioso, nel genere Watteau, e perciò nell'abuso del celestino, del verdino, del violettino e del roseo. Abbiamo già detto più volte quanto disprezziamo questa tendenza al femminile, al soave, al tenero.

3. L'idealismo contemplativo, che io ho definito *mimetismo sentimentale della natura apparente*. Questo idealismo contemplativo contamina le costruzioni pittoriche, degl'impressionisti, come contaminava già quelle dei loro predecessori Corot e Delacroix.

4. L'aneddoto e il particolarismo che (pure essendo, come reazione, un antidoto alla falsa costruzione accademica) li trascina quasi sempre nella fotografia.

Quanto ai *post-* e *neo-*impressionisti, come Matisse, Signac, e Seurat, noi constatiamo che, ben lungi dall'intuire il problema e dall'affrontare le difficoltà del suono, del rumore e dell'odore in pit-

tura, essi preferirono rinculare nella statica, pur di ottenere una maggior sintesi di forma e di colore (Matisse) e una sistematica applicazione della luce (Seurat, Signac).

Noi futuristi affermiamo dunque che portando nella pittura l'elemento suono, l'elemento rumore e l'elemento odore tracciamo nuove strade. Abbiamo già creato negli artisti l'amore per la vita moderna essenzialmente dinamica, sonora rumorosa e odorante, distruggendo la stupida mania del solenne, del togato, del sereno, dell'ieratico, del mummificato, dell'intellettuale, insomma.

**L'immaginazione senza fili, le parole in libertà, l'uso sistematico delle onomatopée, la musica antigraziosa senza quadratura ritmica e l'arte dei rumori** sono scaturiti dalla stessa sensibilità futurista che ha generato la pittura dei suoni, dei rumori e degli odori.

È indiscutibile che: 1° il silenzio è statico e che suoni, rumori e odori sono dinamici; 2° suoni, rumori e odori non sono altro che diverse forme e intensità di vibrazione; 3° qualsiasi succedersi di suoni, rumori, odori stampa nella mente un arabesco di forme e di colori. Bisogna dunque misurare questa intensità e intuire questo arabesco.

### **LA PITTURA DEI SUONI, DEI RUMORI E DEGLI ODORI NEGA:**

1. Tutti i colori in sordina, anche quelli ottenuti direttamente, senza il sussidio trucchistico delle pàtine e delle velature.

2. Il senso tutto banale del velluto, della seta, delle carni troppo umane, troppo fini, troppo morbide e dei fiori troppo pallidi e troppo avvizziti.

3. I grigi, i bruni e tutti i colori fangosi.

4. L'uso dell'orizzontale pura, della verticale pura e di tutte le linee morte.

5. L'angolo retto, che chiamiamo *apassionale*.

6. Il *cubo*, la piramide e tutte le forme statiche.

7. L'unità di tempo e di luogo.

### **LA PITTURA DEI SUONI, DEI RUMORI E DEGLI ODORI VUOLE:**

1. I rossi, roooooossssi rooooooosssississimi che griiiiiidano.

2. I verdi, i non mai abbastanza verdi, veeeeerdiissssssimi, che striiiiiidono; i gialli non mai abbastanza scoppianti; i gialloni-polenta; i gialli-zafferano; i gialli-ottoni.

3. Tutti i colori della velocità, della gioia, della baldoria, del carnevale più fantastico, dei fuochi d'artificio, dei café-chantants e dei music-halls, tutti i colori

in movimento sentiti nel tempo e non nello spazio.

4. L'arabesco dinamico come l'unica realtà creata dall'artista nel fondo della sua sensibilità.

5. L'urto di tutti gli angoli acuti, che già chiamammo gli angoli della volontà.

6. Le linee oblique che cadono sull'animo dell'osservatore come tante saette dal cielo, e le linee di profondità.

7. La sfera, l'ellissi che turбина, il cono rovesciato, la spirale e tutte le forme dinamiche che la potenza infinita del genio dell'artista saprà scoprire.

8. La prospettiva ottenuta non come oggettivismo di distanza, ma come compenetrazione soggettiva di forme velate o dure, morbide o taglienti.

9. Come soggetto universale e sola ragione d'essere del quadro, la significazione della sua costruzione dinamica (insieme architettonica polifonica). Quando

si parla di architettura si pensa a qualche cosa di statico. Ciò è falso. Noi pensiamo invece a una architettura simile all'architettura dinamica musicale resa dal musicista futurista Pratella. Architettura in movimento delle nuvole, dei fumi nel vento, e delle costruzioni metalliche quando sono sentite in uno stato d'animo violento e caotico.

**10.** Il cono rovesciato (forma naturale dell'esplosione), il cilindro obliquo e il cono obliquo.

**11.** L'urto di due coni per gli apici (forma naturale della tromba marina), coni flettili o formati da linee curve (salti di clown, danzatrici);

**12.** La linea a zig-zag e la linea ondulata.

**13.** Le curve elissoidi considerate come rette in movimento.

**14.** Le linee, i volumi e le luci considerati come trascendentalismo plastico,

cioè secondo il loro caratteristico grado d'incurvazione o di obliquità, determinato dallo stato d'animo nel pittore.

**15.** Gli echi di linee e volumi in movimento.

**16.** Il complementarismo plastico (nella forma e nel colore) basato sulla legge dei contrasti equivalenti e sull'urto dei colori più opposti dell'iride. Questo complementarismo è costituito da uno squilibrio di forme (perciò costrette a muoversi). Conseguente distruzione dei *pendants* di volumi. Bisogna negare questi *pendants* di volumi, poichè simili a due grucce non permettono che un solo movimento avanti e indietro e non quello totale, chiamato da noi espansione sferica nello spazio.

**17.** La continuità e simultaneità delle trascendenze plastiche del regno minerale, del regno vegetale, del regno animale e del regno meccanico.

**18.** Gl'insiemi plastici astratti, cioè ri-

spondenti non alle visioni ma alle sensazioni nate dai suoni, dai rumori, dagli odori e da tutte le forze sconosciute che ci avvolgono.

Questi insiemi plastici, polifonici e poliritmici astratti risponderanno a necessità di disarmonie interne, che, noi pittori futuristi, crediamo indispensabili alla sensibilità pittorica. Questi insiemi plastici sono, per il loro fascino misterioso, più suggestivi di quelli creati dal senso visivo e dal senso tattile, perchè più vicini al nostro spirito plastico puro.

Noi pittori futuristi affermiamo che i suoni, i rumori e gli odori, si incorporano nell'espressione delle linee, dei volumi e dei colori, come le linee, i volumi e i colori s'incorporano nell'architettura di un'opera musicale. Le nostre tele esprimeranno quindi anche le equivalenze plastiche dei suoni, dei rumori e degli

odori del Teatro, del Music-Hall, del cinematografo, del postribolo, delle stazioni ferroviarie, dei porti, dei garages, delle cliniche, delle officine, ecc., ecc.

*Dal punto di vista della forma:* vi sono suoni, rumori e odori concavi e convessi, triangolari, elissoidali, oblungi, conici, sferici, spirali, ecc.

*Dal punto di vista del colore:* vi sono suoni, rumori e odori gialli, rossi, verdi, turchini, azzurri e violetti.

Nelle stazioni ferroviarie, nelle officine, in tutto il mondo meccanico e sportivo, i suoni, i rumori e gli odori, sono in predominanza rossi; nei ristoranti e nei caffè sono argentei, gialli e viola. Mentre i suoni, i rumori e gli odori degli animali sono gialli e blu, quelli della donna sono verdi, azzurri e viola.

Non esageriamo affermando che gli odori bastano da soli a determinare nel nostro spirito arabeschi di forme e di

colori tali da costituirne il motivo e giustificare la necessità di un quadro. Tanto è vero che se noi ci chiudiamo in una camera buia (in modo che il senso della vista non funzioni) con dei fiori, della benzina e con altre materie odorifere, il nostro spirito plastico elimina a poco a poco le sensazioni di ricordo, e costruisce degli insiemi plastici specialissimi e in perfetta rispondenza di qualità, di peso e di movimento con gli odori contenuti nella camera. Questi odori, mediante un processo oscuro, sono diventati forza-ambiente determinando quello stato d'animo che per noi pittori futuristi costituisce un puro insieme plastico.

Questo ribollimento e turbine di forme e di luci sonore, rumorose e odoranti è stato reso in parte da me nel *Funerale Anarchico* e in *Sobbalzi di fiacre*, da Boccioni negli *Stati d'animo* e nelle *Forze*

*d'una strada*, da Russolo nella *Rivolta* e da Severini nel *Pan-Pan*, quadri violentemente discussi nella nostra prima Esposizione di Parigi (Febbraio 1912). Questo ribollimento implica una grande emozione e quasi un delirio nell'artista, il quale, per dare un vortice, deve essere un vortice di sensazioni, una forma pittorica, e non un freddo intelletto logico.

Sappiatelo dunque! Per ottenere questa **pittura totale**, che esige la cooperazione attiva di tutti i sensi, **pittura-stato d'animo plastico** dell'universale, bisogna dipingere, come gli ubbriachi cantano e vomitano, suoni, rumori e odori!

C. D. CARRA'

*Milano, 11 Agosto 1913.*