

Boccioni.
La fondazione futurista dell'opera d'arte

Gino Zaccaria

La seguente comunicazione richiede una breve premessa.

Nel suo avvio, il discorso potrebbe apparire strano giacché non è di immediata comprensibilità. Lo stesso potrebbe accadere durante l'ascolto della sua conclusione. Diversa è invece la parte centrale, che dovrebbe scorrere più facilmente. E tuttavia quest'ultima non avrebbe alcun senso senza le due “stranezze” dell'avvio e della conclusione.

Il discorso appartiene a un più ampio tentativo di pensiero che, seguendo il *Denkweg* di Heidegger, mira al chiarimento della provenienza dell'arte, ossia di quel regno che, vigendo già prima di ogni arte, dona all'arte la sua compiuta essenza. Solo su questo piano, dunque, si potrà stabilire se il discorso colga nel segno o meno. Esso consiste in una diagnosi genitoriale della fondazione futurista dell'opera d'arte.

I

Nel titolo compare la parola «fondazione». Fondare non vuol dire qui semplicemente gettare le basi di una pratica ideativa e produttiva. La fondazione, nel caso del cammino di Umberto Boccioni, è il concepire innanzitutto *quel* fondamento, scorto come l'unico attendibile, che faccia sì che l'arte attinga la sua configurazione *finalmente* fondamentale — posto che con il termine «arte» s'intenda una specifica attitudine dell'umano genio, ossia: la forza vitale che sente impressioni in stati d'animo temprate.

Ma quale fondamento? L'artista lo chiama «dinamismo universale». In un appunto del 1910, leggiamo:

... Per quanto i miei amici mi chiamino “il filosofo della compagnia”, ciò mi lusinga poco, e non ci credo.¹

In realtà però gli amici coglievano nel segno: Boccioni fu a suo modo “filosofo”, giacché concepì, da scultore e pittore (come nessun altro della “sua compagnia”), il fondamento — ossia, diciamo ora, l'*essere* — dell'arte, dell'opera e dell'artista.

Dinamismo universale, dunque. Non dobbiamo leggere questa espressione con l'occhio del nostro corrente vocabolario, che ci propone le trite immagini del “tutto scorre” e del “tutto si muove”. L'aggettivo «universale» vuol dire: «che è l'unico verso, l'unico senso e fondamento di tutto», mentre la parola «dinamismo» dovrà essere intesa alla luce del sostantivo «dinamica», in

¹ Umberto Boccioni, *La gran madre. Pensieri sull'arte*, a cura di F. Zollo, Pistoia: Via del vento edizioni, 2014, pp. 18-19.

cui parla la voce greca δύναμις, che dobbiamo qui tradurre con il termine «potenza». Così il dinamismo indica, nell'esperire di Boccioni (senza che egli ne sia però pienamente consapevole), la costitutiva intrinseca motilità della potenza, ovvero: il suo muoversi *verso* sé stessa, il restare in sé come potenza, potenza perennemente “in potenza”, cioè incessantemente potenziale, potenza che si vuole come tale e che non può voler altro che tale volersi: potenza *per* (la) potenza secondo il modo della volontà *per* (la) volontà. Il dinamismo è allora qualificato come universale giacché è avvertito come per l'appunto il fondamento dell'essente: come quell'unico verso di fondo, che, tutto dinamizzando in dinamica totalità, dà a ogni essente di tale totalità il tono del *centro di forza*, ossia la temprà, diciamo adesso, dell'*oggetto energetico* — se nella parola «energia» sentiamo etimologicamente (ἐν-ἐργεῖα) l'essere-in-azione sotto il potere della potenza, l'essere simultaneamente effetto e accensione di potenza, l'ἔργον, l'operazione, in definitiva, del dinamismo, la quale, sostanziandosi come corpo dinamico-dinamizzante, sempre nuovamente lo suscita, lo istiga, lo aziona, concretandolo in questa o in quella forma. L'oggetto energetico è l'essente-in-atto, l'ente attuale, il corporeo attuarsi, in concrezione-di-forze, del dinamismo universale², che impone all'uomo il pensare mediante valori come unica forma di pensiero.

Adesso chiediamo: qual è, quale *sarà*, il suo tempo? Anzi: che *significherà* «tempo» là dove il dinamismo universale sia infine riconosciuto come ineludibile fondamento? Per rispondere al quesito, notiamo dapprima che lo stanziarsi del dinamismo è tale per cui chi lo scorge e lo assume, vivendone la potenza di *fondamento del tutto*, dovrà anche necessariamente essere colto dalla seguente triplice visione (che prende all'istante il carattere dell'indiscussa evidenza³): 1. che la conoscenza del mondo come concrezione del dinamismo diviene possibile per l'uomo solo quando il genio abbia già a lungo vissuto e molto abbia veduto, provato e sperimentato; 2. che l'intero trascorso, il passato, ormai non è che un niente rispetto all'avvenire, al futuro (il cui nulla si mostra invece gravido di inaudite possibilità dinamiche); 3. che l'emergere del senso d'essere del dinamismo segna il crollo del valore delle opere di quella progenie che a lungo dovette disconoscerlo. Sicché il tempo *nel* dinamismo, il «tempo dinamico», chiamiamolo così, sarà un temporizzarsi imposto dal potenziale del possibile, sarà un prodotto della potenzialità dell'avvenire, un “effetto di futuro”⁴; sarà insomma quella *temperie* nella quale tutto è sottratto all'annientamento del trascorre: la temperie che nulla farà più apparire come passato, cessato, morto ma, all'opposto, come avvenuto *per* l'inaudito, come stabilmente pronto per le continue poste in gioco del dinamismo, per le potenzialità e le forze ininterrottamente messe in atto dal

² Fondamento omni-dinamizzante.

³ Si tratta di un triplice convincimento che assume il tono del dogma.

⁴ La dizione «futuro» appartiene alla medesima radice del φῦω greco (antico latino *fuō*), che significa lasciar sorgere, far avvenire, produrre; la parola indica allora la dimensione propria del vero sorgere, della sempre mai assorta insorgenza.

suo circuito; così ogni realtà dinamica resterà viva in quella che fatalmente dovrà superarla.

Il tempo dinamico occuperà il grado più elevato fra i nuovi valori dell'epoca incipiente, e non potrà che consistere, per così dire, in una particolare forma di “eternità”: non l'èvo senza termini (il vuoto sincronismo degli indeterminati pro-cedere e retro-cedere *ad infinitum*) bensì il campo di gioco dell'*attimo eterno*, dell'attimo quale momento-potenza, momento-energia, che, sempre infuturandosi, tutto sempre infutura. L'attimo eterno, infatti, non è il punto bloccato della atemporalità, la fissità del qui-e-ora nel senza-spazio, ma l'attimo che ognora torna attimo, *l'in-sé* solidale *con sé*, l'attimo identicamente solido, cioè che si potenzia da sé e che quindi punta a *durare*: *l'atomo-gene* della *durata pura*. Quest'ultima, lungi dall'essere naturalmente il mero arco temporale, è ogni volta un determinato consolidarsi della potenzialità della potenza, un calcolato stabilizzarsi della sua — costantemente voluta — futuribilità.⁵ Il tempo dinamico, in quanto durata pura, è dunque la temperie “futurista”; con una sola voce: (tempo)-*futurismo*. Il dinamismo vuole il futurismo come temperie di fondo dei suoi essenti, degli oggetti energetici, dei corpi dinamici. (Si noti incidentalmente che l'aggettivo latino *aeternus* viene dal più antico *aevi-ternus*, a sua volta da *aevum* [gr. αἰών] mediante il suffisso *-ternus*, che darebbe il senso della stabilità. La *aeternitas* [forse un conio di Cicerone per il greco αἰωνιότης] sarebbe pertanto la durata in sé stabilizzata. Stesso senso ha il tedesco *ewig*/*Ewigkeit*.)

II

Se dunque il termine «futurismo» poté suonare come un plausibile titolo tecnico-programmatico del movimento artistico-culturale-politico del primo Novecento italiano (il “movimento di ogni altro movimento”, “l'avanguardia di ogni altra avanguardia”, qualcuno dice), ebbene ciò si deve, ancorché in modo inesplicito e nascosto, al senso del tempo, e ancor prima del concretarsi del mondo, appena delucidati — sensi che si dispensano alle nostre umanità generando un'epoca che chiamiamo «età della tecnica».

Come è noto, l'autore della parola fu Filippo Tommaso Marinetti.⁶ Nel *Manifesto del Futurismo* del 1909, il poeta scrive:

Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!... Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'impossibile? Così il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata *l'eterna velocità onnipresente*.

Il «promontorio estremo dei secoli» è il vertice epocale “dal quale” l'uomo discerne

⁵ La *durata pura* è l'esplosiva dilatazione dell'attimo eterno che per questo è detto «atomo-gene». Essa è il puro divenire di potenza (puro dinamismo). Le durate pure non sono confrontabili in termini di misurazioni cronometriche (macchina periodica) bensì in termini di *quantum* di potenza raggiunta e conservata, e quindi incrementabile.

⁶ Il quale forse l'assunse da Gabriel Alomar, poeta e nazionalista catalano, che, nel 1904, aveva pubblicato un opuscolo intitolato *El Futurisme*, dal contenuto comunque estraneo agli intenti “fondativi” del poeta italiano.

finalmente il dinamismo universale avvertendo la perentorietà del suo richiamo verso «l'impossibile»⁷, mentre «il tempo e lo spazio» che «morirono ieri» sono la temporalità e la spazialità istituite dai loro stantii concetti (l'uno come indistinto trascorrimento, l'altro come indifferente estensione). Ora tutto è mutato. Inizia l'era del tempo dinamico, della durata pura, del tempo-futurismo, che è già in sé nuovo spazio, nuova geometria: l'era spaziale dell'«eterna velocità onnipresente» (che i Futuristi «hanno creato» nel senso che l'hanno scorta e assunta come origine della verità delle loro azioni creative). Questa espressione è estremamente efficace. Essa è in realtà un altro nome del senso d'essere indicato con il termine «dinamismo universale» (le due formule sono sostanzialmente sinonime), un nome che ne esplicita un tono di fondo, ovvero: la reciproca compenetrazione anzi la “fusione” di tempo e spazio, in forza della quale essi si mostrano come fattori controllabili e dominabili, rendendo così possibile un senso inaudito dell'aver-luogo. Questo tono appare grazie allo scorgimento della velocità quale tratto costitutivo del dinamismo stesso. Che è infatti la *velocità* se non quello stato energetico (o valore dinamico) nel quale l'uomo (il genio) può inebriarsi del divenire spazio del tempo e del divenire tempo dello spazio, ossia, qui⁸, dello spaziarsi dell'attimo eterno nell'omni-presentarsi⁹ del punto spaziale? Non è forse la velocità l'estasi della durata pura? Nella celerità vissuta, insomma, il tempo si fa spazio e lo spazio si fa tempo nel formato del tempo-spazio, del “crono-topo futurista” (proprio mentre essi perdono però i loro rispettivi tratti originari¹⁰). Il dinamismo universale non è altro dunque che l'universo della velocità, che diviene così la prima fra le bellezze (Marinetti). Essa, «eterna onnipresente», concede all'uomo la potenza del vivere nell'assoluto, del vivere cioè nella volontà che si vuole incondizionatamente — in breve: *del vivere e agire nel regime delle durate pure* (o anche delle continuità assolute).

La voce «Futurismo» che Marinetti scrisse per l'Enciclopedia Italiana nel 1932, inizia con l'elencazione delle “idee fondamentali”:

[FUTURISMO. — Movimento artistico-politico svecchiatore, novatore, velocizzatore, creato da F. T. Marinetti a Milano nel 1909. Le sue idee fondamentali furono così enunciate nei vari manifesti:]

Arte-Vita esplosiva. Italianità parossista. Antimuseo. Anticultura. Antiaccademia. Antilogica. Antigrazioso. Antisentimentale. Contro città morte. Modernolatria. Religione della novità originalità velocità. Inegualismo. Intuizione e incoscienza creative. Splendore geometrico. Estetica della macchina. Eroismo e pagliaccismo nell'arte e nella vita. Caffè-concerto, fisicofollia e serate futuriste. Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Sensibilità geometrica e numerica. Parole in libertà

⁷ L'impossibile è ciò che non può essere fatto dall'uomo proprio perché è ciò che lo fa essere come tale, ciò che tutto fa essere, ciò che ogni cosa rende possibile. Il dinamismo è dunque innanzitutto: richiamo a riconoscerlo come il supremo impossibile.

⁸ «Qui» significa: detto in termini di dinamismo universale in quanto potere alla potenza secondo incondizionata volontà.

⁹ Temporizzarsi in ubiquità. Nella velocità sorge la durata pura, tutto si fa “solo” durata. Durezza del tempo-velocità.

¹⁰ La velocità, nel suo inebriare, costituisce la *frattura* dello spazio-di-tempo ($v = s/t$).

rumoriste. Tavole parolibere sinottiche colorate. Declamazione sinottica marciante. Solidificazione dell'impressionismo. Sintesi di forma-colore. Lo spettatore nel centro del quadro. Dinamismo plastico. Stati d'animo. Linee-forza. Trascendentalismo fisico. Pittura astratta di suoni, rumori, odori, pesi e forze misteriose. Compenetrazione e simultaneità di tempo-spazio, lontano-vicino, esterno-interno, vissuto-sognato. Architettura pura (ferro-cemento). Imitazione della macchina. Luce elettrica decoratrice. Sintesi teatrali a sorpresa senza tecnica e senza psicologia. Simultaneità sceniche di gaio-triste, realtà-sogno. Dramma di oggetti. Scenodinamica. Danza parolibera meccanica del corpo moltiplicato. Danza aerea e teatro aereo. Arte dei rumori. Intonarumori. Rumorarmonî. Archi enarmonici. Pesi misure prezzi del genio creatore. Tattilismo e tavole tattili. Alla ricerca dei nuovi sensi. Parole in libertà e sintesi teatrali olfattive. Flora artificiale. Complesso plastico motorumorista. Vita simultanea. Protezione delle macchine. Declamazione politimbrica. Aeropittura. Aeropoesia. Cucina futurista. Fotografia futurista. Arte sacra futurista.

Ognuna di queste «idee», dette a buon diritto «fondamentali», meriterebbe di essere analizzata accuratamente; potremmo così constatare come tutte, ciascuna a suo modo, discendano dal senso d'essere del dinamismo, che, in quanto eterna velocità onnipresente, è la matrice del tempo-spazio (dello «splendore geometrico»¹¹) per la nuova umanità, cioè per la moderna *polis* dinamica (che consisterà nell'implementazione del regime delle durate pure [si pensi alla velocità]). Quelle idee sono dunque innanzitutto i nuovi *valori politici* di fondo: esse fondano l'opera d'arte futurista per fondare il futuro della città.¹²

Nell'elenco spiccano alcune espressioni foggiate tecnicamente dal “filosofo della compagnia”: modernolatria, solidificazione dell'impressionismo, sintesi di forma-colore; lo spettatore nel centro del quadro, dinamismo plastico, stati d'animo, linee-forza, trascendentalismo fisico; compenetrazione e simultaneità di tempo-spazio, lontano-vicino, esterno-interno, vissuto-sognato.

Si tratta, come è noto, di alcuni concetti guida del trattato che Boccioni elaborò nel 1914 intitolandolo *Pittura e Scultura futuriste. Dinamismo plastico*. Uno scritto che consta di 17 capitoli, compatto e senza fronzoli, nel quale la fondazione dell'arte è condotta ricavando dal dinamismo universale sia il disegno costitutivo (il modello) dell'opera sia il contegno creativo (la volontà di plasmazione) dell'artista.

In quel che segue, ci limiteremo a un solo cenno, che tuttavia coglierà l'essenziale, giacché all'essenziale ci riferiremo, ovvero all'elemento, in sé enigmatico, che, per Boccioni, rende necessaria la fondazione futurista¹³, al *motif*, insomma, dell'opera pittorica e scultorea. E il *motif*, il motivo-movente, è qui *l'apparizione dell'oggetto nel suo energetico imprimersi nella forza vitale del soggetto, un imprimersi che ne esprimerebbe (ne estrinsecherebbe) lo stato d'animo plastico (l'emozione ricettivo-produttiva di forme)*. A tale oggettuale impressione, che sarebbe per l'appunto già in sé potenziale moto plasmante, si addice e risponde (corrisponde) la creazione della figura futurista, nella quale

¹¹ ... del regime delle durate pure; nuova geometria e nuove metriche.

¹² Qui «idea» significa «valore».

¹³ ... rivelandone in un certo senso la fatalità. Il Futurismo sarebbe così un destino.

soltanto sarebbe posta plasticamente in opera la verità del corpo dinamico (quella verità che si cela allo sguardo non educato e non aduso, non accostumato al dinamismo). *Solo nell'opera e grazie all'opera, dunque, diverrebbe flagrante (per l'artista come per lo spettatore) la celata intrinseca, e pur sempre intesa, energia dell'oggetto, la nascosta, e pur già sempre scorta, dinamica del corpo.*

Ci faremo guidare dai pensieri esposti nel sesto capitolo (intitolato «Perché non siamo impressionisti»), il quale si presta perfettamente agli intenti del nostro discorso.

Il capitolo esordisce con una valutazione sintetica della storia dell'arte occidentale, dai Greci fino ai Futuristi. Senza entrare nello specifico dello schema boccioniano, non esaminando cioè i presupposti e il senso della scansione in fasi delle epoche artistiche individuate (Boccioni ne annovera quattro: la greco-romano-bizantina, la cristiana, la naturalista e la futurista), possiamo così riepilogare il suo resoconto storico: l'arte classica si sarebbe esaurita con l'elaborazione cristiana del Rinascimento italiano, che avrebbe visto in Michelangelo il punto di discriminazione. Da Michelangelo in avanti, sarebbe iniziata la lunga fase che avrebbe poi trovato il proprio apice nell'esordio futurista. Ma il vero momento di svolta verso quest'ultimo sarebbe giunto con l'Impressionismo.

Per comprendere il passaggio impressionista, è allora necessario indicare i caratteri distintivi della sua pittura. Tali caratteri, per Boccioni, sono essenzialmente due: l'uno negativo-regressivo, l'altro positivo-evolutivo. Leggiamo direttamente dal trattato.

Circa il primo carattere, egli scrive:

Lo studio della natura non era (e non poteva essere) un mezzo che servisse alla scelta di elementi plastici per comporre una concezione plastica interna, un ponte per creare... ma era lo scopo in sé! Il Quadro era già un qualsiasi studio frammentario di un qualsiasi oggetto o episodio di vita. Nel quadro impressionista affluivano mille tesori di amorosa e febbrile osservazione, ma esso lasciava sempre la penosa impressione di un relativo che rassomigliava a qualche cosa e che poteva continuare all'infinito, senza legge...¹⁴

Circa il secondo, invece, osserva:

Con gli Impressionisti, le pietre, le piante, gli animali cominciano a cambiare forma e soprattutto colore. E, quello che è più importante, cominciano a perdere il loro valore sentimentale di immagine. Si crea così il *motivo* impressionista. Per quanto timidamente, le cose diventano già il nucleo di un ambiente circostante, e quest'ambiente è una vibrazione atmosferica che comincia a divenire plasmabile. Essi perdono, è vero, con ciò una dimensione: la profondità; ma hanno per sempre conquistato e creato un nuovo corpo: l'atmosfera. Per la prima volta un oggetto vive e si completa con l'ambiente dando e ricevendone le influenze. Per la prima volta si vede sulla guancia fino ad ora rosea, l'accidentalità verde del prato sul quale ci troviamo e sul nostro vestito il rosso del canapè sul quale siamo seduti. Occorreranno trent'anni prima che questa compenetrazione e simultaneità, limitata nell'Impressionismo al colore, si evolva anche alla compenetrazione e simultaneità delle forme, e questa

¹⁴ Umberto Boccioni, *Pittura e scultura futuriste (dinamismo plastico)*, a cura di Zeno Birolli con uno scritto di Mario Micheli, Milano: SE, 1997, p. 51.

evoluzione così logica e così chiara, susciterà lo scherno e l'ostilità feroci che il buon pubblico prodiga ai pittori futuristi.¹⁵

Ciò detto, è ora necessario discernere i caratteri differenziali (la “differenza evolutiva”) del Futurismo rispetto all'Impressionismo. A che mirano i loro fondatori? Qual è il loro intento? E come deve concepirsi l'opera d'arte futurista? Boccioni risponde:

Quello che noi pittori e scultori futuristi vogliamo, invece, è un opposto che si fonda sulle loro basi [i. e. le basi degli Impressionisti]. È cioè la ripresa e la continuazione logica delle ricerche impressioniste prima della loro involuzione e decadenza.¹⁶

Le «basi», anzi *la base*¹⁷ è — precisa l'artista — il *rapporto tra la forma (che rinvia all'intelletto) e il colore (che rinvia invece alla sensazione) nel riferimento alla luce*. Ciò permette a Boccioni di classificare i pittori impressionisti in due categorie “metodologiche” e “tecniche”: vi sarebbe chi lavora sul colore (e quindi sulla sensazione) a scapito della forma (cioè a scapito dell'intellezione conoscitiva), e chi, invece, opera sulla forma subordinandovi il colore (tra i primi, ad esempio, Renoir e Monet; fra i secondi, Cézanne e van Gogh). Sensazione povera di intelletto, ossia prevalenza del colore, per un verso, intellezione povera del sentire, ossia prevalenza della forma, per l'altro. Nella pittura impressionista dunque — conclude Boccioni — il rapporto forma-luce-colore non sarebbe stato inteso nella sua pienezza plastica. Dall'angolo visuale del dinamismo universale, gli Impressionisti appaiono insomma come coloro che non comprendono fino in fondo il carattere valoriale del colore e della forma, giacché ignorerebbero il principio che suona: *il colore dà forza alla forma, la quale, così rafforzata, potenzia il colore* — in un circolo che, quando sia condotto al suo culmine mediante il computo armonico di linee, masse e toni *nella* luce, genera la possibilità (e la potenza) della *vera* messa-in-opera figurativa dell'oggetto nella sua concreta dinamicità.

Ecco dunque delinearci quell'opposto voluto dal Futurismo, un opposto che ha il carattere di un plusvalore in termini di modellatura: esso è costituito dal rapporto forma-luce-colore vissuto finalmente *in quanto tale*, cioè *nella sua unità*, cioè ancora come *sintesi plastico-dinamica per entro la luminosità* — la quale (luce), concepita come energia che irradia i corpi, quindi fissata e irrigidita in “formato radiale” (o *format* radiale), è essa stessa riguardata come elemento plasmabile. *L'apparire della plasmabilità della luce — il computarla come oggetto fra oggetti, come corpo fra corpi — è il sigillo dell'opposto cui i Futuristi mirano, il suggello della loro voluta differenza (evolutiva) rispetto all'Impressionismo e dell'abisso che di fatto li separerebbe dall'arte passata*. Chiamiamo questo *opposto*, giusto per intenderci,

¹⁵ *Ibid.*, pp. 51-52.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 52-53.

¹⁷ ... il fondamento comune agli Impressionisti e ai Futuristi — ciò che, per Boccioni, determina l'essere l'uno per l'altro un “genere prossimo”.

dati i termini adoperati, la *modellatura morfo-radio-cromatica* — in formula abbreviata: il modello-MRC. (Non ci si stupisca del linguaggio matematizzante e geometrizzante, giacché proprio di questo si tratta; per «modello» qui si deve intendere il principio matematico della plasmazione, la preconstituita prospettiva geometrica della volontà plasmante. «Le nostre opere di pittura e di scultura, scrive Boccioni in un denso testo sull'architettura, sono fatte di calcolo perché l'emozione scaturisca da un'emozione interna [architettonica] e sfugga l'accidentalità visiva».)

Ebbene, cogliamo adesso il concetto dell'opera futurista secondo Boccioni: essa sarà ogni volta un'attuazione/operazione (in pittura, in scultura) del modello-MRC, ossia una modellatura dell'oggetto energetico in un determinato morfo-radio-cromatismo, modellatura (ecco il punto essenziale) che è l'impressione stessa del soggetto (termine che raccoglie in uno l'artista e lo spettatore). La copula «è» qui non rinvia però al rappresentare o al riprodurre, bensì, conformemente al senso d'essere del dinamismo secondo il modo delle durate pure, rimanda al dare solidità, al consolidare e solidificare (“eternare”).¹⁸

L'opera d'arte futurista: *null'altro, dunque, che il solidificarsi dell'impressione dell'oggetto energetico mediante quel modellare morfo-radio-cromatico voluto e imposto dal dinamismo.*

Comprendiamo più distintamente questo risultato se ritorniamo alla determinazione boccioniana dell'impressione approfondendola brevemente.

Come s'è detto, per Boccioni quest'ultima è l'impronta dell'apparizione dell'oggetto (del *motif*) nella forza vitale del soggetto, impronta che è già in sé potenziale plasmazione. Essa è insomma l'oggetto *visuto*, cioè il corpo estratto dalla sua apparenza di sostanza statica (tutta solo “fuggevole esteriore fissità”) e ottenuto come dinamico valore-vita, come “dramma di forze” (ecco un sinonimo di “energetico”). In altri termini, si potrà parlare propriamente di *impressione* là dove l'oggetto segni e coinvolga il vivere, ossia generi in esso una *sensazione*, costringendolo a divenire un costruire, una *costruzione*. In tal senso, la vera oggettualità (dell'oggetto) è un plesso: il plesso di *sensazione* (dovuta all'apparire) + *costruzione* (dovuta al conoscere). Ora, nell'economia della fondazione futurista, è chiaro 1. che la conoscenza (costruttiva) riguarda l'oggetto come *corpo in sé*, come in sé stesso strutturato nelle sue proprie masse, nelle sue linee-forza e volumi-forza; 2. che l'apparizione (sensibile) dell'oggetto consiste nel suo essere un corpo *fuori di sé*, cioè un oggetto in correlazione con gli altri oggetti e con l'atmosfera che, a suo modo, lo determina.

Osservando più dappresso, con l'occhio del dinamismo, l'impressività dell'oggetto¹⁹, ci accorgiamo facilmente di due sue costitutive motilità energetiche. Quando l'oggetto sia attinto come corpo *in sé*, cioè vissuto come un conoscibile, le sue masse componenti “si energizzano” in

¹⁸ Eternare/eternizzare vuol dire solidificare, dare durata. Perché la durata è eternità? È l'eterno come continuo, ripetuto ritorno dell'oggetto in sé, come continua riaffermazione dell'oggetto nella sua oggettualità.

¹⁹ La sua forza d'impressione.

direzione *centripeta*: esse muovono verso il centro, restando al tempo stesso legate al fuori, all'esterno. È la *motilità intrinseca* (l'endo-dinamismo). Quando invece l'oggetto sia afferrato come corpo *fuori di sé*, ossia in quanto determinato dall'atmosfera e dagli altri oggetti dell'ambiente, le masse si energizzano in direzione *centrifuga*: vanno via dal centro, restando simultaneamente accentrate. È la *motilità estrinseca* (l'eso-dinamismo). Da ciò ricaviamo la compiuta determinazione futurista dell'impressione: essa è l'imprimersi dell'incrocio delle sue due motilità — e questo secondo un “tempo d'impronta” sufficiente perché tale incrocio possa giocare per l'intera sua potenza, cioè nel suo puro durare. *L'impressione ha dunque necessariamente la struttura della durata pura, del puro continuum*. Essa, giacché consiste nel complesso di ‘sensazione + costruzione’ in funzione e in forza dell'incrocio fra l'endo- e l'eso-dinamismo dell'oggetto, deve essere intesa come una *forma unica in svolgimento*²⁰ — forma unica che è anche ogni volta un *unicum*, una singolarità²¹. L'impressione oggettuale, infatti, non è ripetibile o replicabile in modo meccanico; essa è invece atta a ritornare per slancio vitale, è in sé “ritornevole” di potenza: si attua infatti solo se è ogni volta pre-attuata la forza dinamica del soggetto, se è cioè predisposto e assicurato quel potenziale ricettivo-plasmante che si compie nello stato d'animo plastico.

*L'impressione oggettuale, nella misura in cui è una durata pura, è al tempo stesso impulso alla solidificazione di tale sua indole, qualcosa come un “istinto di conservazione” della propria potenzialità vitale. Nasce così l'opera d'arte futurista, cioè l'opera (o l'operazione) della modellatura morfo-radio-cromatica dell'oggetto energetico, nella quale la durata pura della sua impressione è finalmente in sé rinsaldata, dunque: eternata (vale a dire sottratta al niente dell'attimo-successione nella nullità del punto-estensione).*²²

Tutto ciò ci permette di esplicitare infine il tratto fondamentale della fondazione boccioniana dell'arte, tratto che è ovviamente già stato colto e indicato in quanto precede ma che emerge con difficoltà (e questo per dei motivi essenziali che non possiamo ora discutere). Diciamolo con una formula: *l'opera d'arte futurista è ogni volta una riaffermazione del reale mediante il computo morfo-radio-cromatico del suo valore lirico-plastico.*²³ Quest'ultimo — sempre seguendo Boccioni — è costituito dalla somma delle due forze-valore sostanziali dell'imprimersi dell'oggetto: la sua conoscenza costruttiva e il suo apparire sensibile. La prima è dell'ordine del quantitativo: è il *quantum* dell'oggetto, il suo valore intrinseco, il suo *peso specifico*; la seconda è dell'ordine della qualità: è il situarsi dell'oggetto fra gli altri oggetti e nell'ambiente atmosferico; è il valore estrinseco, la sua *espansione specifica*. Ogni oggetto s'imprime in quanto risultante di questi due valori: ‘peso +

²⁰ Si pensi alla scultura *Forme uniche della continuità nello spazio*.

²¹ ... sebbene nella modalità, dice Boccioni, del «trascendentale fisico».

²² Da tutto ciò discende che, per intendere davvero il senso della suddetta modellatura, dovremmo poter essere al cospetto di un'opera di Boccioni, come ad esempio i quadri *Dinamismo di un ciclista* (1913) o *Elasticità* (1912), oppure la scultura *Forme uniche della continuità nello spazio* (1913).

²³ Intendiamo nelle parole «realtà» e «raffermazione» rispettivamente il concretarsi in mondo del dinamismo universale e il dare fermezza in potenza.

espansione' — 'quantità + qualità'. La quantità è la conoscenza del carattere centripeto delle masse; la qualità è l'apparizione, che consiste nel carattere centrifugo delle parti dell'oggetto. Così tra conoscenza e apparizione sussiste una relazione, che l'artista chiama «plastica», e che è la prima "cosa" che il pittore e lo scultore devono sapere: «Chi non comprende e non applica questo, in pittura e in scultura, scrive infatti Boccioni, è fuori della verità».

L'arte trascorsa sarebbe allora fuori della verità, sarebbe nell'errore. Compreso l'Impressionismo, naturalmente. Ma, come abbiamo appreso, l'errare degli Impressionisti sarebbe stato in sé fecondo perché avrebbe preparato l'esordio del Futurismo. Proprio tale "idea" ritroviamo nelle battute finali del nostro capitolo, sorretta però adesso da un riferimento esplicito all'accennata "questione del valore": quest'ultima è infatti assunta come prova decisiva del «perché non siamo Impressionisti», come prova, dunque, della necessità della fondazione futurista dell'arte. Leggiamo il testo. Udremo compendiarsi l'intero nostro odierno discorso:

... [T]ornando agli elementi della struttura elementare dei corpi [le forze-valori del loro imprimersi], noi non neghiamo, come fa la teoria cubista, quelle che furono le conquiste degli Impressionisti: *l'atmosfera, il moto e il lirismo*. Anzi noi abbiamo arricchito [potenziato] l'oggetto, perché, se gli Impressionisti, per creare questa atmosfera per una unità-oggetto del valore di 100, sottraggono 50 di solidità formale per aggiungervi altrettanto di atmosfera, noi creiamo invece una nuova unità oggetto del valore di 150. Perciò avremo: oggetto (100) + atmosfera (50) = oggetto-ambiente (150). Questa concezione profondamente realistica della struttura dei corpi ha creato in scultura e pittura il dinamismo, cioè la solidificazione dell'impressionismo senza amputare l'oggetto o isolarlo dal solo elemento che lo nutre: la vita, cioè il moto. Con ciò eviteremo di cadere in quello che la pittura è stata fino ad oggi: una enumerazione di oggetti intagliati sopra un fondo.

(...)

Noi concepiamo dunque l'oggetto come un nucleo (costruzione centripeta), dal quale partono le forze (linee-forme-forza) che lo definiscono nell'ambiente (costruzione centrifuga) e ne determinano il carattere essenziale. Noi creiamo con ciò una nuova concezione dell'oggetto: l'oggetto-ambiente, concepito come una nuova *unità indivisibile*. Dunque se per gli Impressionisti l'oggetto è un nucleo di *vibrazioni* che appaiono come colore, per noi Futuristi l'oggetto è inoltre un nucleo di *direzioni* che appaiono come forma. Nella caratteristica potenzialità di queste *direzioni*, noi troviamo lo *stato d'animo plastico*. È con questa nuovissima concezione dei moti della materia, espressi *non* come valori accidentali di interpretazione sentimentale e narrativa del vero, ma come equivalenti plastici della vita in sé, che noi giungiamo alla definizione dinamica dell'impressione, che è l'intuizione della vita.²⁴

III

Resta tuttavia una questione aperta. Resta cioè da decidere se l'interpretazione dell'impressionismo, proposta da Boccioni, sia attendibile. Certo, se *non* lo fosse, la stessa fondazione futurista dell'opera d'arte si mostrerebbe in sé vocata all'inattendibilità²⁵, giacché il progetto della figura in quanto modellatura morfo-radio-cromatica trova la sua *ratio* proprio in

²⁴ *Ibid.* pp. 58-59.

²⁵ Controversa, o addirittura sarebbe scossa alle fondamenta nel senso che ne emergerebbe l'inattendibilità.

quell'interpretazione. L'eventuale sua inattendibilità non sarebbe però il segno di un'insensatezza²⁶ o il sintomo di uno scacco, bensì, quando fosse rettamente pensata, un richiamo rivolto al meditare che interroga l'arte nel verso della sua provenienza.

Ciò che invece *non pare* essere in decisione è la plausibilità *tecnica* della fondazione boccioniana. Con «plausibilità tecnica» non intendiamo la generica ammissibilità o razionalità delle regole applicate in una prassi ideativa e compositiva né l'effetto della perizia, pittorica o scultorea, di qualcuno, bensì questo: l'inverarsi di un metodo (o di un procedimento) produttivo-conoscitivo costruito²⁷ su assunti operazionali, che qui chiamiamo «format», riconducibili a dei concetti ontologici conati e perfezionati nelle poche grandi filosofie dell'Occidente.

Ora, la congetturata plausibilità tecnica della fondazione futurista sarebbe di un rango singolare. Si potrebbe infatti far vedere come essa (fondazione) debba la sua costruibilità alla formatazione dei *due* concetti ontologici con i quali²⁸ si è compiuta la tradizione di pensiero iniziata nell'antica gremità: innanzitutto *la volontà per la potenza quale senso d'essere dell'essente*, concetto destinato a formarsi in «dinamismo universale», e, di conseguenza, *l'eterno ritorno dell'identico quale temporalità di fondo dell'intero dell'ente*, concetto formatabile in ciò che abbiamo chiamato «tempo-futurismo». Tali concetti furono elaborati in quella posizione metafisica ove il filosofare dovette assumere il carattere definitivo del pensare per valori, ossia nella filosofia di Nietzsche.

Si precisa così la nostra diagnosi della fondazione futurista dell'arte: essa, senza che i suoi fautori e attori potessero saperlo e neppure sospettarlo, avrebbe ottenuto la propria plausibilità tecnica dal dispensarsi, alle nostre umanità, di quel senso d'essere che fu testimoniato *filosoficamente* come *Wille zur Macht*, cioè nella forma del compimento della metafisica.²⁹ Il Futurismo sarebbe stato allora un esordio all'ombra di una fine, articolato, come s'è visto, mediante i tre interrelati *format*: la potenza, la durata pura, il valore. Un esordio che avrebbe, a suo modo, contribuito all'innescò della compiuta tecnicizzazione dell'arte. La quale, facendo tutt'uno con il definitivo tecnicizzarsi della scienza, determina da cima a fondo i modi del nostro abitare, predisponendone via via l'avvenire. Chiamiamo questo “far tutt'uno” «tecnicità», ovvero anche — giacché si tratta di un fenomeno in cui il “fare per fare” prevale sul “sapere per fare” — «fattuazione».

Forse che la plausibilità tecnica esclude l'attendibilità, e anzi genera celatamente l'inattendibile? E come pensare allora la tecnicità in quanto fattuazione? E come, ma ancor prima, l'attendibilità artistica? Ovvero — e in uno e daccapo: come interrogare l'arte nel verso

²⁶ ... il sintomo che il futurismo non sia “vera arte”...

²⁷ ... in forza dell'oblio di ogni richiamo all'autoconsapevolezza...

²⁸ Per ragioni di tempo, siamo costretti ad affermarlo senza dimostrazione.

²⁹ «Filosoficamente» vuol dire: «con l'intento di fondarne l'attendibilità per istituirci l'essere-uomo, l'essenza della verità e il senso della presa-di-misura».

della sua provenienza? E quali rotte tale interrogare dovrà seguire affinché sia già un istituire?

Si tratta — per noi, qui — di interrogativi suscitati dalla citata questione dell'interpretazione boccioniana dell'impressionismo. Proponiamo allora — in guisa di conclusione — l'avvio di un suo chiarimento, affidandoci ancora all'interrogare.

In breve: nella pittura dei Pissarro e dei Cézanne, dei Monet o dei van Gogh era davvero in gioco qualcosa come l'“impressione”? E fu quel dipingere realmente *un modellare*, il quale, come abbiamo letto, avrebbe potuto «continuare all'infinito, senza legge»? Si ha poi ragione di credere che, nel loro *motif*, si venisse creando «un nuovo corpo: *l'atmosfera*»? E che, di conseguenza, il rapporto tra la forma e il colore restasse, in un Pissarro o in un Cézanne, avvolto in una caratteristica oscurità³⁰, interessante solo perché in sé potenzialmente sviluppabile in un suo opposto, cioè nella modellatura morfo-radio-cromatica? E infine: possiamo fondatamente ritenere che la luce fosse da questi artisti intesa come un'energia che irradia i corpi, i cosiddetti oggetti?

Quesiti ineludibili, ci pare, la cui trattazione può trovare un sostegno in una fugace osservazione di Cézanne, contenuta in una lettera indirizzata a Pissarro dall'*Estaque* il 2 luglio del 1876. Si accenna al senso del *motif* e della luce nell'*en plein air*, così come alla relazione tra il colore e la forma, nonché alla logica del disegno, e in definitiva al problema della “verità in pittura”, e quindi della provenienza dell'arte al di là di ogni sua attuale o possibile “fondazione”. Da pittore a pittore:

... Ma vi sono dei *motifs* che avrebbero bisogno di tre o quattro mesi di “tormento intelligente” (*travail*³¹), e sarebbe possibile trovarli giacché la vegetazione qui non muta. Sono ulivi e pini che conservano sempre le loro foglie. Il sole è qui talmente spaventoso (*effrayant*) che mi sembra che le cose si ritraggano in sagoma (*s'enlèvent en silhouette*) non solo in bianco e nero [cioè in chiaro-oscuro], ma in blu, in rosso, in bruno, in violetto. Posso sbagliarmi, ma mi pare che sia il contrario (*l'antipode*) del modellato, della modellatura...³²

Il «contrario della modellatura» di cui Cézanne si avvede — e che chiamerà «modulazione» — non pare affatto essere il tratteggiare “impressionista” che Boccioni gli presta e a cui vuole opporsi con la tecnica del morfo-radio-cromatismo. La modulazione cézanneiana è certamente “un contrario”, “un antipode”, ma non si contrappone a nulla. Libera *ab origine* da ogni computo

³⁰ ... accettabile solo nella misura del suo costituire una preparazione dell'esordio futurista?

³¹ Si dice che Cézanne invocasse gli Dei del *travail* e della *intelligence*. In francese, la parola *travail* parla diversamente dalla nostra parola «lavoro», con cui abitualmente la traduciamo. *Travail* suona come «travaglio», quindi tormento, sofferenza, ossia: fermezza con cui un uomo si dedica a un compito costitutivo. *Travail* in senso originario vuol dire: soffrire l'essere avendone cura, cioè offrirgli il proprio stanziarsi come reconsona, e questo senza alcun calcolo: dedicare il proprio essere all'essere di qualcosa. Così l'intelligenza è “ciò” che ogni volta deve accompagnare il dedicarsi affinché esso non degeneri in un mero affaccendarsi, in uno sterile torturarsi. Il *travail intelligent*, il tormento o il dolore intelligente del pittore, sarà allora un dedicarsi alla pittura assecondando ciò che la sua indole via via chiede.

³² Paul Cézanne, *Correspondance*, recueillie, annoté et préfacée par John Rewald, Paris: Grasset, 1978, p. 194.

valoriale, così come da cose quali “dinamismi”, “energie” e “forze”, “soggetti” e “oggetti”, “atmosfera” e “vibrazioni”, essa non avverte più la luce in base al *format* radiale, e ciò proprio mentre scorge il colore come principio dell'apparire, eleggendolo, *solo e unicamente per tale motivo*, a principio primo della messa-in-forma pittorica.

Ma questo è un altro discorso — nel senso che è (dobbiamo affermarlo senza poterlo dimostrare) il presagio di *un* altro (o *dell'altro*) inizio dell'arte, un inizio che è lungi dall'essere attinto e anche solo presunto, e che dunque a suo modo (ci) attende oltre tutti i futuri e sempre futuribili futurismi:

Sono troppo vecchio — annota Cézanne alla fine della sua vita — non ho realizzato e non realizzerò ora. Resto il primitivo del cammino che ho scorto.³³

³³ E. Bernard, J. Gasquet, M. Denis, K-E Osthaus, G. Geffroy, R. P. Rivière et J. F. Schnerb, A. Vollard, etc., *Conversations avec Cézanne*, Paris: Editions Macula, 1978, p. 73.