

ARDENGO SOFFICI

PRIMI PRINCIPI

DI UNA

ESTETICA
FUTURISTA

FIRENZE
VALLECCHI, EDITORE
1920

H
YMATOZ
O.
TEPH

Φ0

02690/Sof

BH
204
.563
1920
c.L



PRIMI PRINCIPI
DI UNA
ESTETICA FUTURISTA

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 00035/1920

06400/12703

OPERE DI ARDENGO SOFFICI

IGNOTO TOSCANO. — Firenze, 1909.

IL CASO ROSSO E L'IMPRESSIONISMO. — Firenze, 1909.

ARTHUR RIMBAUD. — Firenze, 1911.

LEMMONIO BOREO. — Firenze, 1911.

CUBISMO E OLTRE. — Firenze, 1913.

CUBISMO E FUTURISMO. — Firenze, 1914.

ARLECCHINO. — Firenze, 1914; 1918.

GIORNALE DI BORDO. — Firenze, 1915; 1918.

BiF&ZF+8. SIMULTANEITÀ, CHIMISMI LIRICI. — Firenze, 1915;
1920.

KOBILEK. GIORNALE DI GUERRA. — Firenze, 1918; 1918;
1919.

LA GIOSTRA DEI SENSI. — Firenze, 1919; 1920.

SCOPERTE E MASSACRI. — Firenze, 1919.

LA RITIRATA DEL FRIULI. — Firenze, 1919.

STATUE E FANTOCCI. — Firenze, 1919.

ARDENGO SOFFICI



H.A. 21

PRIMI PRINCIPI
DI UNA
**ESTETICA
FUTURISTA**

FIRENZE
VALLECCHI, EDITORE
1920

AL FELICE GENIO DELL' AVVENIRE

DEDICO

QUESTI ASSAGGI

D' ANTESIGNANO

QUESTI CONATI

DI LIBERAZIONE

PREFAZIONE

Non credo ci sia bisogno di avvertire il lettore che questi Principi di Estetica non debbono essere considerati come la dottrina del Movimento Futurista diretto da F. T. Marinetti. Il Futurismo, il quale ha dei Manifesti, non ha — nè, per la sua stessa natura anticulturale ed istintolatra, può avere — una dottrina. Non l'ha, in ogni caso, mai formulata con qualche rigore. E se anche il titolo di questo libretto porta la parola *futurista*, non si deve dunque vedervi altro che un tentativo mio personale di ridurre a teoria diversi postulati estetici che quella scuola, cui un momento appartenni, aveva posti solo oscuramente alla base delle sue esperienze poetiche ed artistiche.

Non sarà nemmeno necessario dire che non si tratta di un'opera organica, o comunque metodica e sistematica. Sono semplici note ed appunti da me scritti durante alcuni anni, con l'unico intento di mettere in chiaro alcune questioni di estetica che via via mi si presentavano sotto un aspetto nuovo; di porre e risolvere provvisoriamente alcuni quesiti concernenti l'ar-

te, curiosi o irritanti. Più che di un tentativo di preparar materiali per un trattato di estetica, si tratta insomma di quest'altro: di registrare cioè un certo numero di argomenti in favore di una *possibilità estetica*. Data l'ipotesi che una forma d'arte quale la preconizzava il Futurismo potesse esser creata, su che fondamento teorico o filosofico poteva riposare? Rispondere succintamente a questa domanda è stato il mio unico compito.

L'ho fatto appoggiandomi a tutte le dottrine, italiane e straniere, che mi offrivano ragioni e giustificazioni intorno ad ogni punto preso in considerazione; cosicchè molti degli argomenti da me addotti in queste pagine in favore di questa o quella idea, non sono nuovi. Di nuovo (oltre ad una cert'altra copia d'idee mie, facilmente riconoscibili) c'è però il modo costante di sviluppare il pensiero, spesso appena accennato, di ogni autore, fino all'estremo limite delle sue illazioni; e ciò per una volontà di approfondimento e di unificazione di quei concetti che più mi parevano capaci di corroborare la verità che intendevo di dimostrare, o almeno di accennare.

Vorrei aggiungere che oggi, nel momento in cui riunisco in volume questi accenni teorici, dopo nuove meditazioni ed esperienze, il problema dell'arte mi si presenta sotto un aspetto ben differente, e assai più semplice di quel che mi apparisse al tempo della loro prima pubblicazione. Ma questa è una questione personale, e non significa affatto ch'io li sconsigli senz'altro, o ritenga che il loro effetto sia stato dannoso, in

genere. L'arte che questi scritti volevano annunziare o spiegare non s'è forse mostrata in atto nel supposto splendore ; ma sarebbe ingiustizia affermare che qualche segno vivo e bello non ne sia apparso ; e ch'essi non abbiano perciò contribuito alla creazione di uno spirito fresco e nuovo di cui la gioventù ha potuto avvantaggiarsi in Italia e fuori. La qual cosa basterebbe da sola a legittimare la mia grata fatica.

Ritengo sempre, in ogni modo, che qualunque via può e deve esser tentata per giungere alla scoperta di verità nuove, per allarmanti che siano, nel campo dello spirito, che è libero ed infinito. Poichè non è detto che quel che oggi appare assurdo non possa esser considerato assolutamente fondato e chiaro domani.

Non è detto — per parlare più precisamente — che un'arte futurista, quale è caratterizzata in queste pagine, e che per l'istante stimo anch'io prematura, non possa, per una ulteriore educazione dei sensi e dello spirito, fiorire e fruttificare in un tempo a venire.

A. S.

PARTE PRIMA

PARTE PRIMA

NECESSITÀ DI UNA NUOVA ESTETICA.

I.

Sono ormai numerosi coloro ai quali sembra giunto il momento di stabilire i principî di una estetica nuova, purgata da ogni residuo utilitario, civile, politico (prendo questa parola nel suo senso più largo); un'estetica che possa servire di fondamento a un giudizio originale adeguato alle espressioni di un'arte purificata, fatta senz'altro fine che il proprio splendore.

[Il termine stesso di *estetica* dovrebbe essere abolito, ma si conserva qui per comodità di discorso].

II.

Direttamente, indirettamente; sia pure senza, o contro, il preciso proposito del suo autore, ogni estetica ha sinora fatto parte, insieme alla logica,

e all'etica, di uno o altro sistema filosofico. È per questa ragione che, da vicino o da lontano, ogni estetica ha dovuto necessariamente procedere parallela e quelle due parti di una dottrina che integrava; subirne le leggi imprescindibili, adattarsi a una solidarietà ideale indispensabile. Sopportare l'empiètement, l'infiltrazione sottile, sotterranea, subdola, ma fatale, dell'una e dell'altra. Ed è per questa seconda ragione che ogni criterio posto generalmente a base di ogni giudizio intorno alle opere di mera bellezza s'è risentito più o meno della sua origine anfibia, bastarda, ed è apparso impuro e deformato. Partendo da una prudente o grossolana confusione di valori, di metodi e di fini, domandando a una forma di attività dello spirito le regole, i caratteri e la direzione che sono, debbono o possono essere propri di altre, siamo stati tratti a cercare ed a sopravvalutare nell'opera artistica gli elementi accessori, parassitari: si è chiesto un nesso logico, ragionevole alla fantasia, una funzione, sia pur lontanamente, sociale alla creazione artistica. Si è fatto di più e di peggio: si è trascurato per quegli accessori e superfetazioni il centro stesso e l'essenza dell'opera creativa; si è preteso su quell'erronea confusione stabilire la gerarchia delle manifestazioni del genio! Un'opera d'arte superiore è ancora per la maggioranza dei critici quella che si manifesta secondo un ordine sillogistico naturale, cioè tradizionale e comune; che incarna per via

di simboli una qualche idea morale d'interesse generale umano, cioè sociale —

— Non è che questi principî siano chiari a coloro stessi che se ne servono, ma un attento esame degli *aboutissements* di tutte le estetiche passate e presenti li mette invariabilmente in evidenza.

III.

Per ovviare a questi inconvenienti e per essere in grado di stabilire un giudizio aderente, penetrante, adeguato all'arte di oggi e di domani, è dunque necessario :

1º) creare una nuova coscienza della bellezza, ciò che chiamiamo per ragioni che si vedranno poi, un'estetica futurista.

2º) che questa estetica sia *autonoma* : che non possa cioè riferirsi e collegarsi ad alcun sistema, ma rampolli unicamente dal fatto artistico ed a quello unicamente si attenga e si riferisca.

ORIGINE DEL FATTO ARTISTICO.

Una tradizione volgare vede l'origine del fatto artistico in questa leggenda : Un antichissimo giovane amava una bella ragazza che doveva partire

e restar lontana per molto tempo da lui. L'ultima sera che dovevano passare insieme erano seduti nel canto del fuoco, e il chiarore della fiamma disegnava nel muro il profilo della fidanzata. L'innamorato, triste al pensiero di dover rimaner tanto a lungo senza vedere quelle care fattezze, posò a caso gli occhi sull'ombra fedele, e subito pensò che sarebbe stato meno duro restare almeno con quel ricordo, se lo fissasse. Prese un carbone e disegnò amorosamente il profilo sulla parete.

Fu quella la prima pittura del mondo.

La storia dell'arte dice invece che il disegno e la pittura ebbero origine nelle caverne dove i cacciatori preistorici cominciarono a raffigurar sulla pietra e sugli ossi il corpo e gli atti dei bisonti e delle renne.

Parallelamente la poesia e la musica nascevano fra gli amanti e i sacerdoti.

Considerando questi supposti e favolosi inizi di un'attività che ha trionfato sui secoli e su tutte le barbarie, ci troviamo davanti a un dilemma; dilemma grave sul quale s'impernia ogni possibile giudizio sull'arte: Qual'era il movente e lo scopo di quegli uomini primordiali? Dipingevano, cantavano, suonavano, quei primitivi artisti, per dare sfogo alla piena traboccante dei loro sentimenti, per una propulsione istintiva del loro genio; o dipingendo, cantando e suonando avevano essi di mira uno scopo, quale che fosse, da raggiungersi; un fine ulteriore, per arrivare al quale la loro arte non era che il

mezzo, per loro più semplice e diretto? In altre parole, il pittore, il poeta, il musico delle prime epoche del mondo, trovava nella sua arte il totale appagamento della sua interna aspirazione, o si serviva di quell'arte come di un strumento per arrivare alla soddisfazione di un desiderio posto altrove?

Abbiamo visto che la favola ci straderebbe verso quest'ultima conclusione. L'innamorato non disegna il suo profilo per il solo bisogno e piacere di farlo, perchè il disegno sia il linguaggio della sua sensibilità, ma per venire con quello in aiuto al ricordo della sua passione, e tenerlo vivo. I poeti, i musici delle età antichissime erano generalmente sacerdoti e legislatori, ed anche per essi vale la supposizione che la loro potenza lirica fosse messa al servizio dei culti e delle leggi; quando non aveva il più semplice compito di sedurre o adulare. Abbiamo d'altra parte gli artisti delle grotte, i pastori e i cacciatori trogloditi, e intorno ad essi il giudizio deve essere certamente più cauto. È difficile stabilire se l'impulso a creare venisse loro dall'ozio contemplativo dei loro riposi, da un bisogno di sollazzo spirituale, o se non piuttosto dalla necessità di comunicare ad altri un loro rozzo pensiero, di servirsi per i propri fini pratici del disegno formale come di un modo, mnemonico, convenzionale, precorrente il geroglifico e la scrittura. Tenendo presenti i caratteri fondamentalmente utilitari delle nature elementari, si potrebbe forse inclinare verso quest'ultima ipotesi. Comunque, qui non si trat-

terebbe ancora che di arte più o meno disinteressata. Di un'arte in gran parte istintiva, se si vuole, ma che non è ancora trasformata in pura creazione cosciente e volontaria.

V Ora, è con la coscienza artistica che comincia il fatto arte.

QUANDO COMINCIA IL FATTO ARTE.

I.

Stabiliamo dunque questo principio :

Il fatto arte non ha la sua origine vera nell'istinto creativo, ma nel giudizio che si porta sull'espressione spontanea e sopra i suoi modi.

Il fatto arte comincia con la critica.

II.

Allorchè, trascurando il significato, il senso di una rappresentazione, si fissa la nostra compiacenza sul mistero emotivo risultante dalla connessione degli elementi materiali dell'opera (colori, linee, piani, volumi ; superfici, proporzioni ; parole, ritmi, immagini ; suoni, accordi) allora solo

si entra in contatto col fenomeno artistico, se ne possono stabilire le leggi profonde; ed è su questo schema che può cominciare a cristallizzarsi la nostra sensibilità geniale.

III.

Primo corollario : *L' inutilità e l'artificio debbono essere i caratteri fondamentali della pura creazione estetica !*

IV.

Può darsi che un'opera prodotta dal semplice istinto espressivo possieda qualità artistiche superiori; è certo tuttavia che codeste qualità si troveranno necessariamente frammiste a elementi spurî; emergeranno appena da una fondamentale convenzionalità dell'insieme; da un aggregato generale di forme impure e di punti morti,

L'arte popolare offre generalmente esempi di queste opere prive di unità di stile, dove si vede la sensibilità vergine accoppiata e prostituita alla banalità prosastica dei concetti comuni; subordinata a una visione positiva, utilitaria, pratica, discorsiva della realtà. È anzi un fatto caratteristico che quelle stesse qualità artistiche non possono es-

sere considerate come reali se non nel giudizio di chi sappia sceverarle dalle impurità circostanti; e però a tutto rigore non dovrebbero essere considerate che come accidenti fortuiti e materia bruta naturale assimilabile, la quale non trova la sua vera ragion d'essere e il suo pieno sviluppo se non incorporata in un organismo artistico superiore, che sia cioè il prodotto di una coscienza creativa ulteriormente raffinata.

Gli è che infatti l'artista istintivo, il popolano, mancando in modo assoluto di facoltà critiche e riflessive, non sanno valorizzare con sicurezza le loro scoperte espressive nè far materia di quelle, e soltanto di quelle, per tutta la loro opera. Accade loro invece di rimpastare codeste ricchezze fortuite nella materia inerte che è la sostanza preponderante del loro essere comunale ed incolto. Non essendo aiutati da una vera e propria volontà creatrice, non arrivano a canalizzare la loro sensibilità in una data direzione, a staccarsi dai modi abituali di concepire la realtà, per costruirne una personale ed arbitraria.

La quale considerazione ci conduce naturalmente ad affermare che:

Non si dà arte e stile all'infuori della volontà e dell'arbitrio.

V.

Secondo corollario : *La volontà e l'arbitrio sono condizioni necessarie all'esistenza del fatto artistico.*

LA VOLONTÀ CREATIVA.

Intendo per volontà creativa il diritto che ogni vero artista arroga a se stesso di condurre le forme reali a un significato personale, all'infuori di ogni considerazione che sia estranea al suo fine *unicamente artistico*. Il diritto anche di ritenere di quelle forme i soli elementi che gli sono necessari e di utilizzarli, trasformarli e disporli in quella certa maniera che ritiene più conveniente al raggiungimento del fine stesso.

Data una visione da suggerire, e un punto di partenza, coordinare tutte le ricerche in un senso unico; sottrarre la realtà alle sue proprie leggi contingenti, per sottoporla a una legge nuova, che è un ritmo, un nesso armonico e non altro.

Il musicista, e forse l'architetto, hanno soli fino ad oggi dato l'esempio di una creazione indipendente dai modi d'esistenza abituali degli esseri e delle cose. Non c'è nessuna relazione diretta fra

una sinfonia e la realtà che l'ha ispirata, fra un tempio, un palazzo e una qualunque cosa naturale. Il poeta, il pittore non hanno quasi mai saputo astrarsi tanto dal fatto bruto, reale, neglegere gli aspetti e i concatenamenti della vita (necessari soltanto per l'esercizio pratico della vita); e i pochi che l'hanno talvolta osato non hanno raggiunto vera forza e bellezza che quando l'hanno fatto. Un'estetica nuova presuppone questa forza volitiva che metta sempre il pittore e il poeta nella condizione del musicista e dell'architetto davanti al mondo quotidiano.

L'ARBITRIO.

La volontà creativa s'integra nell'arbitrio che è un'emancipazione ancora più completa da ciò che si dice natura. La volontà creativa domina il mondo delle forme di cui si serve per una composizione emotiva; si tuffa nel reale per impinguarsene e renderlo trasfigurato; l'arbitrio creativo dà facoltà d'inventar forme nuove, indipendentemente dalla verosimiglianza, concatenamenti sconosciuti, nessi e leggi senza esempio: altri mondi nel mondo. Più che sul fatto, l'arbitrio creativo opera sui modi del fatto; sulla materia dell'organismo artistico più che sull'organismo stesso.

Non è facile immaginare una transustanziazione di tutto l'essere in un colore, in una parola, in una linea, in un suono ; pure non c'è artista genuino che non conosca questa possibilità : trasfondersi intero in questi segni — divenuti simboli pieni e completi per la sua sensibilità ultrapotente.

RAPPORTO FRA ARTE E NATURA.

Il punto più oscuro e difficile di ogni meditazione intorno alla bellezza e all'arte s'incontra sempre là dove si tratta di definire con esattezza quale sia il rapporto fra questa e ciò che si dice natura ; fra la visione interna e il mondo esteriore dei fenomeni e delle forme. Se si stabilisce che l'opera d'arte deve formare un organismo a sè, con leggi proprie, dettate da un arbitrio geniale, una logica rigorosa porta facilmente a questa conclusione, che l'artista può, e anzi deve, trascurare totalmente la realtà apparente e comune per trarre unicamente dalla propria fantasia gli elementi della sua opera ; volgere le spalle alla natura e profundarsi tutto nell'astrazione. D'altra parte, è un fatto positivo che ogni opera d'arte non è viva se non è capace di comunicare (sia pure ad uno strettissimo gruppo d'iniziati) l'emozione risentita dal suo autore ; e una tale emozione non si può comunicare se non per

mezzo di forme riconoscibili, atte a suscitare *una certa visione e non un'altra*. La sterilità, infatti, di certe opere modernissime dipende soprattutto da questo, ch'esse riposano esclusivamente su presupposti teorici e cerebrali, senza nessuna relazione con la realtà apparente, o con una relazione così lontana che, tranne l'autore, nessuno può scorgerla.

Non si esce da questa difficoltà se non ricorrendo al profondo senso della misura che è la suprema intelligenza.

perché?
è sempre un simbolo?
Diciamo dunque che ogni opera d'arte, essendo un simbolo, è e deve essere necessariamente di natura astratta. Abbiamo visto che parte assegniamo all'arbitrio creativo in questa estetica; ma per arbitrio non s'intenda disordine, nè tanto meno anarchia e negazione di limiti, sibbene libertà massima e genuinità d'interpretazione e di uso degli elementi fornitici dalla realtà. L'importante è di stabilir subito che l'astrattismo dell'arte non è quello, per esempio, della geometria o della matematica, ma quello piuttosto della chimica che stabilisce le sue formule su dati positivi e controllabili purchè si conoscano i metodi e i processi di quella scienza che ha per campo la natura.

E alla scienza dovrebbe veramente potersi eguagliare ogni arte che, resa alla sua purità, analizzasse e rivelasse sinteticamente gli aspetti segreti e sempre nuovi del mondo. È stato osservato che l'ipo-

tesi delle quattro dimensioni potrebbe avere la sua corrispondenza estetica nella pittura cubista; perchè non ammettere che ogni forma d'arte è l'ipotesi di una natura possibile? Basta che gli elementi di cui è formata emergano non dal freddo raziocinio ma dal reale, di cui non saranno la negazione ma la trasfigurazione. E insieme la previsione di un reale più complesso e interessante.

Quando si dice che l'artista moderno deve emanciparsi dalla natura, s'intende dalla natura quale è vista e sentita dal comune degli uomini. Tutti gli artisti del mondo, si dirà, hanno fatto così, e va bene; ma nessuno l'ha fatto in modo così decisivo da non mostrare con la sua opera ch'egli concepiva ancora un poco la realtà al modo volgare e borghese. L'artista nuovo considera la natura come un campo d'esperienza, come uno stimolo per la sua sensibilità, come un materiale di cui può variare all'infinito le combinazioni e le armonizzazioni, senza punto curarsi della somiglianza apparente fra le sue rappresentazioni e il fenomeno che le ha generate.

L'arte è una convenzione, ma i suoi termini vogliono essere reali e concreti. Un altro forte argomento contro il puro astrattismo è questo, che le forme concepibili per via della sola immaginazione sono limitate e schematiche, mentre la realtà ne offre un numero illimitato e in rapporto sempre diverso fra loro; il che genera la varietà

infinita, la sorpresa e quindi il massimo godimento e soddisfazione estetica.

L'arte sta alla natura come l'iride al prisma.

L'ARTE E IL SENTIMENTO.

Uno fra i più gravi errori che si siano commessi allorchè si è trattato dei fini e dell'essenza dell'arte, è stato quello di ammettere una qualunque relazione fra essa e gli affetti, e i sentimenti. Si dà frequentissimo il caso di vedere stabilito un giudizio estetico sulla commozione sentimentale risentita e comunicata dall'artista mediante un'opera plastica, letteraria o musicale; presupponendo che sia necessario al creatore trovarsi in uno stato passionale, quando inventa le sue forme e le sue immagini, e necessario che lo spettatore, il lettore o l'ascoltatore siano scossi da quei moti dell'animo comunicati, perchè l'opera sia bella e viva.

La verità è che l'arte vera non ha nulla che fare con tali affetti e sentimenti. Non solo, ma la loro manifestazione è la prima prova dell'inferiorità del prodotto artistico. Commuovere, agitare gli animi in un senso o nell'altro, comico o doloroso, non fu mai la funzione dell'arte, come non fu mai

incitare a un'azione cosiddetta buona o cattiva particolare o collettiva.

Il carattere fondamentale dell'arte vera è la lucidità, la freddezza radiosa del diamante; la calma divina che deve avere, anche per questo, in comune con la scienza. L'una e l'altra sono una espressione di rapporti, senza finalità all'infuori di questa: manifestare l'armonia misteriosa della vita e del mondo. Bisogna dunque, per far ciò, che l'artista, come lo scienziato, operi con la massima calma, chiarezza e disinteresse. Non si tratta per lui di dimostrare qualcosa, di additare possibili direzioni agli uomini; d'educare, incitare o dominare, ma unicamente di attuare un accordo nuovo e perfetto di sensazioni, di forme e d'immagini.

In fondo, tutto si riduce a una magia di numeri, e ogni arte potrebbe esser definita: musica. E come la musica non è che un calcolo intuitivo, una ritmazione dei contatti reattivi fra l'io e il mondo, così ogni arte è un'operazione del genio che misura e fissa con esattezza le rispondenze segrete fra le cose e i sensi.

L'entusiasmo artistico consiste nell'esaltazione del genio per la propria fredda lucidezza.

Il teatro, il romanzo, la satira, per la letteratura; l'opera e le composizioni da salotto o da piazza, per la musica; i quadri storici, di genere, il ritratto,

la caricatura, per la pittura ; i monumenti commemorativi, i busti di famiglia, le allegorie patriottiche, funebri ecc, per la scultura, non hanno alcun rapporto con l'arte, se non per via di frammenti ed eccezionalmente; e ciò in primo luogo perchè il fine di coteste opere è di commuovere, di esaltare, di svegliare l'amore, l'odio, la tristezza o il ridicolo. Un'estetica nuova deve rigettare tali forme spurie e ibride nella categoria degli sports e degli spassi, come la caccia alla volpe, le corride, il cinematografo, e la danza del ventre.

Nell'arte pura, tutto si risolve in un godimento sereno, in una contemplazione spirituale, in un perfetto equilibrio dei sensi e dell'intelligenza, soddisfatti appieno in un'armonia superumana di pensieri e di immagini; in una tranquillità estasiata simile a quella di un cielo stellato e infinito.

La serenità e l'impassibilità dell'artista deve essere uguale a quella del filosofo che scuopre una nuova verità, dello scienziato che scuopre una nuova forza e una nuova legge della natura.

Arte, vertice solare dell'universo visto con gli occhi più fermi e chiari.

Arte: felice meraviglia; étonnement hereux.

L'ARTE COME GENERATRICE DEL MERAVIGLIOSO.

Analizzando la pura sensazione, che secondo la nostra estetica è il primo fondamento dell'arte, — tutta l'arte, si potrebbe magari dire — si arriva a scoprire ch'essa non è in fondo che una sorpresa prolungata davanti a una realtà che si rivela sempre nuova e imprevedibile. Esprimere questa sorpresa, comunicarla per mezzo di segni e di rapporti è dunque insieme la necessità e lo scopo primo dell'artista. Il Cavalier Marino, il quale, come tutti i Barocchi fu un creatore di forme nuove, un pioniere della modernità (e questo sia detto contro gl'incompetenti che in quella scuola vedono una decadenza anzichè una coraggiosa e feconda rinascita) il Cavalier Marino scrisse questo verso che per noi acquista oggi il valore di una verità fondamentale :

E del poeta il fin la meraviglia.

Commentiamolo brevemente.

Tutto l'universo, ogni cosa, ogni avvenimento, ogni atto, ogni aspetto del fenomeno, ogni gesto, è insomma un miracolo. La più gran parte degli uomini, il cui sistema sensorio si è smussato, atrofizzato, è stato fatto torpido dall'uso continuo e dall'abitudine, vive in mezzo a questo arcano come in un sistema di luoghi comuni, come in una or-

ganizzazione di ripetizioni, di false identità, di contingenze usuali, di praticismi ottusi e volgari; di routines e di à-peu-près. Soltanto qualche raro individuo privilegiato, dotato di una più grande e persistente impressionabilità, capace di prolungare in sè lo stato infantile, vergine, dei sensi e dell'anima, è in grado di percepire le sfumature infinite, le varietà impercettibili, il divino continuo inedito della misteriosa rappresentazione. E siccome per lui vivere *attivamente* questo inebriante stupore equivale ad *esprimerlo comunicandolo*, è necessario che la sua opera traduca potentemente l'emozione; imprima *coscientemente* l'urto risvegliatore agli spiriti abitudinari, e ciò con l'intensità delle musiche, con l'audacia dei rapporti, con la novità assoluta dei principî e delle forme.

NOTA. — È necessario avvertire che per meraviglioso non s'intende qui il bizzarro, lo strano, il fantastico, il favoloso, a uso Ariosto, Holbein, Dürer, Rops, Poe, Barbey d'Aurevilly, Wells? Fondamentalmente realista, la nostra estetica aborre dalle forme immaginative, grottesche, profetiche, e solo si attiene allo svisceramento, all'esaltazione e illuminazione del concreto sensibile, più portentoso e appassionante di ogni finzione idealistica.

ORIGINALITÀ.

Ogni artista vale *unicamente* per quel che reca di *assolutamente* originale alla somma comune dei valori estetici.

L'originalità non ha limiti, come è senza limiti la varietà degli esseri e delle sensibilità; giacchè originalità non vuol dire, in ultima analisi, che sincerità di sensazione e di espressione.

Essere originale significa concepire e tradurre la realtà in un modo profondamente ed acutamente personale, cioè unico: avere in sè ed esprimere un mondo tutto proprio, con leggi, forme ed armonie particolari, differenti da quello e da quelle di ogni altro individuo.

L'originalità non è tanto una qualità naturale, quanto una laboriosa e dura conquista.

Si nasce geniali: originali si diventa.

La conquista dell'originalità è una conquista di libertà. I mezzi della conquista sono un'affinamento esasperato della sensibilità; la volontà e il coraggio.

Una condizione imprescindibile per arrivare all'originalità è l'assimilazione, l'assorbimento, indi

la necessaria negazione di tutti i valori estetici precedenti.

Una forma d'arte compresa, gustata, fatta nostra, cessa automaticamente di esistere, per la nostra sensibilità, nello stesso modo che l'ieri s'annulla nell'oggi.

Una realtà estetica non deve esser mai ripetuta : essa deve restare come il semplice sustrato invisibile della realtà nuova susseguente.

Originalità = prolungamento d'ipotesi artistiche. Approfondire la sensazione fino a stabilire una corrente emotiva fra le più lontane analogie. Ampliare sempre più l'immagine ; liberarla via via dagli impacci dell'ultimo logicismo, dell'ultimo buon senso, dell'ultima vigliaccheria. Condurla verso la sua pura funzione dinamica espressiva.

Per sincerità estetica non s'intende la beata semplicità del mediocre, il quale, scrivendo, dipingendo o scolpendo le sue visioni comunali, di seconda mano, senza nessuno sforzo, crede bonariamente di significare a quel modo che gli detta dentro amore, secondo il precetto dantesco. Egli non fa in realtà che trivializzare incoscientemente dei valori acquisiti e divenuti di dominio pubblico. Non si deve intendere nemmeno la facilità dell'ingegno pigro che varia appena le forme illudendosi di continuare la tradizione, e non s'accorge di negarla,

perchè tradizione vuol dire sviluppo, rivoluzione, e non piétinement sur place.

Sincerità vuol dire invece approfondimento audace delle proprie tendenze personali e caratteristiche; vuol dire estendere fino alle estreme possibilità la nota singolare delle proprie facoltà creative; esprimere il proprio io fino ai limiti dell'assurdo, senza residui, nè pudori; nè paura di esorbitare dal dominio riconosciuto dall'arte o del gusto corrente.

Dirò di più: a questa sincerità, base imprescindibile dell'originalità, non si oppone, e anzi conferisce, un tantino di fumisterie, di particolare impostura, la quale, avanzando come attuale un vero estetico non ancora scoperto, ma forse possibile, tenta ed avvicina il futuro, vi pone su come un'ipoteca che lo porta in un certo modo nel dominio del presente.

È un fatto che dar per vera una cosa cui non si crede ancora è un poco legittimarla, impegnando inoltre il nostro genio a provocarne davvero l'avvento e corroborarne l'esistenza.

Ogni forma di originalità è legittima purchè resulti da un'attività estetica disciplinata, e ne secondi, sia pure prolungandoli temerariamente, i principî e i caratteri fondamentali.

LIBERTÀ.

Insomma, per molti e molti secoli, l'arte ha avuto nelle varie società e civiltà, una funzione subalterna. Dopo aver servito le idolatrie e le religioni, è divenuta un istrumento in mano delle autocrazie, dei governi, delle politiche, delle caste, e persino delle borghesie e dei commerci. Nella prima società cristiana, per esempio, noi vediamo che la poesia è stata esercitata specialmente per la diffusione della dottrina e delle leggende; la musica per suggestionare e preparare lo spirito alle esaltazioni della fede e della preghiera; l'architettura per impressionare con la sua maestà e perpetuare e popolarizzare i simboli; la pittura per imporre vivamente alle moltitudini analfabete la conoscenza chiara del mito, dei fasti e delle storie della chiesa. I bizantini, Giotto e giù giù, fino alla cosiddetta rinascenza (come gli evangelisti, i cantori, e i costruttori di tempî nella stessa successione di epoche) non hanno fatto altro in fatti che aiutare con la loro opera codesta propagazione di stati d'animo e di avvenimenti religiosi. Certo, non si vuol dire con questo che il genio di quelli artisti fosse mortificato da questo fatto, o non trovasse modo di manifestarsi con forza e splendore. Non è men vero tuttavia che la necessità di sottostare a certe esigenze; di lavorare come sur un tema, sia pure vasto ma ob-

bligatorio, è stato di grave ostacolo alla spontanea e totale manifestazione della loro potenza creativa. Si potrebbe dire che è a malgrado ed in margine di codesto tema che la vera natura del loro spirito ha potuto affermarsi. Giova spiegarsi su questo punto, e per meglio arrivarci, prendiamo ad esempio uno di tali artisti: Giotto; come colui che, conosciuto da tutti, meglio si presta all'uopo.

La sua opera d'illustratore di miracoli, di leggende e di storie sous commande è meravigliosa e tipica. Nessuno ha saputo come lui vivificare con la virtù dello stile uno schema trito, invariabile, trattato prima le mille volte, e divenuto quasi un cliché e un luogo comune rappresentativo. Penso agli episodi della leggenda di Cristo, della vita di San Francesco d'Assisi. Tutto era prestabilito, imposto, obbligatorio, in codesto genere di figurazioni: le fogge, gli atti, i tratti dei personaggi; persino il colore dei loro capelli, delle barbe e degli abiti. Per un prodigio d'energia artistica e di scienza pittorica, egli seppe intessere sur un canevaccio tanto comune di forme un'organizzazione di valori plastici così straordinaria da suscitare l'ammirazione nei secoli.

Eppure basta studiare più addentro la sua grande opera per vedere che la vera personalità di Giotto non s'è manifestata in tutta la sua magnificenza se non eludendo le leggi che gli erano imposte dalla tradizione e dall'autorità degli uomini, assoggettati essi stessi a un'idea, diciamo così, ete-

artistica. C'è un segreto nelle creazioni di questo pittore che pochi hanno scoperto, ma che bisogna scuoprire per comprendere la reale essenza della sua arte. Ed il segreto è questo: Giotto è stato veramente Giotto, cioè un puro artista, non nello svolgimento, ancora che prodigioso, del tema assegnatogli, *ma nei particolari che di quel tema sembrano essere il complemento, mentre ne sono in effetto la parte sostanziale*. Si guardi una qualunque delle sue composizioni di Padova, di Firenze, d'Assisi: una parte del dipinto è occupata da Cristo, dagli apostoli, dalla Vergine, da San Francesco, figure obbligatorie e tradizionali; in esse la maestria del creatore si rivela magnificamente; — ma l'originalità e divinità del suo spirito di *puro pittore* non si trova positivamente che nelle scene accessorie, negli sfondi, nelle divagazioni à côté. Qui, in questi paesi, in queste case, in questi animali, in queste forme di pecorai e di contadini, sono gli accordi dei toni, l'equilibrio delle linee, la proporzione delle masse, i volumi, le quantità che si organizzano liberamente. Il *pittore* si sbizzarrisce in piena libertà, si abbandona con voluttà al proprio genio di forte e fine toscano: e si manifesta immenso.

Così Dante, che fa di tutto — della filosofia, della teologia, della politica, dell'astronomia, della morale, della fisica — materia al suo canto, è il fiorentino ed universale Dante, soprattutto, solamente, in alcuni versi di una comparazione, in qualche volo di mero lirismo; in qualche immagine di

un lirismo eterno. Così tutti i più grandi non sono veramente grandi che quando son liberi.

E la verità di questa affermazione si può anche controllare, e magari con più facilità, esaminando opere prodotte in tempi più vicini a noi; quando alcuni *soggetti* ritenuti per innanzi complementari, come il ritratto, il paesaggio, la natura morta, sono invece stati trattati come capitali e sufficienti in sè stessi; inaugurando così quel periodo d'arte che, senza staccarsi completamente dai presupposti estetici di una teoria formatasi nella scuola, doveva poi prolungarsi e concludere nel principio moderno che si esprime in questa formula screditata ma contenente un giusto concetto: l'arte per l'arte.

Ma è soltanto ai nostri tempi che il problema di un'arte autonoma, svincolata da compromessi; espressione diretta di un senso esaltato, capace di presentare un mondo e concretarlo in colori, in volumi plastici, in parole, in suoni, è stato posto direttamente, ed in gran parte risolto. La formula: l'arte per l'arte, idealità d'ieri, si è scissa e precisata in altre formule decisive, pregnanti; indici di una più risoluta e feconda liberazione. La poesia per la poesia, la pittura per la pittura, la musica per la musica....

Ho parlato fin qui di una libertà elementare, fondamentale e come necessariamente preparatoria per un ampio sviluppo dell'arte in quanto pura manifestazione della sensibilità. Un'estetica futu-

rista deve contemplare altre forme di libertà di ben altro genere, ben più temerarie, sfrenate; amplissime e quasi illimitate.

Formuliamo un primo assioma.

Per libertà, in ordine all'estetica, il Futurismo intende: negazione di ogni carattere di serietà nell'arte.

Assioma 1° — L'ARTE NON È UNA COSA SERIA.

Schiarimento. — Abbiamo visto nelle righe precedenti per quali ragioni l'arte abbia assunto durante i secoli un aspetto di solennità; sia stata considerata come un istrumento di propaganda religiosa, morale; di educazione sociale. È venuto il tempo di considerarla come un esercizio strettamente personale; come una bagattella perfettamente inutile, e che può essere o non essere, senza che la società se ne trovi meno bene, e neanche se ne accorga. Al pari dell'amore (nel quale a noi ripugna vedere un mezzo naturale per la riproduzione e per la continuazione della specie) l'arte è la cultura di un senso, la soddisfazione di un istinto particolare ed innato, e per tale ragione assolutamente separata da ogni altra attività che tenda a trasformare, migliorare, o comunque influenzare l'andamento della vita pratica e quotidiana; nazionale o mondiale.

Assioma 2° — L'ARTE NON E' VENERABILE E NON DEVE INCUTER RISPETTO.

Schiarimento. — Una volta abolita la persuasione che l'arte compia una specie di missione redentrice dell'umanità, viene di suo che essa debba perdere totalmente la stima degli uomini in generale, i quali non amano e rispettano, in fondo, se non quello che giova loro, o appaga come che sia i loro bisogni elementari e giornalieri. È questo un fatto positivo il quale non può fare a meno di ridondare a tutto vantaggio dell'arte stessa; giacchè questa, trovandosi allontanata da ogni compromesso, e anche sgravata da ogni aspettativa di bene o di utile, entrerà senz'altro in quella sfera d'indipendenza e di estraneità dalle contingenze della vita comune, che è sua propria. Senonchè, non basta che la massa umana, il pubblico, sia liberato dal feticismo dell'arte: è necessario che l'artista stesso impari a ritenere la propria funzione come infruttuosa in ordine al benessere umano; priva di qualsiasi dignità: — l'arte, una specie d'idiosincrasia simbolica; e sè stesso un fenomeno fatale ma inconcludente — come i più splendidi fiori, l'aurora o il canto degli uccelli.

C'è un passo nelle vite di Plutarco dove questo disprezzo dell'arte e degli artisti è giustamente messo in rilievo. Mi pare sia Pericle che press'a poco dice così a un giovane elleno: « Il Tal dei Tali è un delizioso musico, Fidia è un eccellente scultore, il Tal'altro è un ottimo poeta; ma non sa-

rebbe vergognoso per un cittadino d'Atene trascurare gli affari dello stato per divenire un Tale, un Fidia, un Tal'altro ? » E Pericle, il quale mirava al bene della nazione e degli uomini, aveva ragione. Che poi la Grecia sia apparsa nella storia come qualcosa di diverso da un piccolo paese prospero e felice, come oggi potrebbe esser la Svizzera, e ciò grazie soprattutto ai suoi musici, ai suoi artisti, ai suoi poeti, questa è un'altra faccenda che Pericle non poteva prendere in considerazione ; e che non riguarda insomma che noi artisti. Così, l'artista non attribuisca all'arte un valore che non può avere : crei pensando che il creare non è altro che la sua maniera d'essere ; e che così sarebbe anche quando il mondo si trovasse vuoto di riguardanti e di ascoltatori. La figura dell'artista è quella di colui che senza nessun fine o scopo sfoga l'eccesso della propria vitalità, ballando, saltando, canterellando, o disegnando con un carbone sul muro le sue fantasie : e non ha bisogno di spettatori, di consenso o di gratitudine.

Soltanto così stimandosi, potrà sentirsi il coraggio di tutto osare, di tutto esprimere ; e l'opera sua arriverà ad essere un fatto naturale, cioè puro e divino.

Assioma 3° — NON IMPORTA CHE L'ARTE SIA COMPRENSIBILE.

Schiarimento. — Assolutamente parlando, l'arte, che è un mistero, è anche, di necessità e sempre, incomprensibile a tutti, tranne a chi la fa. Intendo dire che essa non può essere tradotta, o presentata e resa chiara con altri mezzi che non siano a loro

volta mezzi d'arte. È un errore credere che un'opera d'arte possa essere spiegata, trasfusa in ischemi generali, scomposta e illustrata per via di analisi, formule, raziocini o ragionamenti. Una certa critica che ha cercato con tali sistemi di popolarizzare e volgarizzare l'arcano artistico ha sempre fallito al suo scopo, non solo, ma fatto opera di profanazione, di isterilimento e di confusione. È vero tuttavia che non tutte le forme d'arte sono state o sono così chiuse che almeno alcuni aspetti non siano stati, o parsi, assai ovvi, piani ed evidenti. Sono queste le forme cosiddette classiche, e definite classiche appunto perchè accessibili, propagabili. Ma abbiamo visto che codesta parte comprensibile era appunto la parte esteriore, il lato non sublimato di ogni opera, e perciò inferiore e spurio. Il centro vitale espressivo, il nucleo magico essenziale, quello che assorbe in sè, come un radio le più lontane vibrazioni, le luci e i fremiti del fenomeno, e le propaga dinamicamente intorno all'infinito, è e resta comunicabile solo a un ristrettissimo cerchio d'iniziati.

L'arte per gli artisti è la formula dell'avvenire. (Vedremo più tardi come la forza dell'arte sia tale da riallargare il cerchio creando nel più gran numero gli organi capaci di penetrarne l'oscuro senso).

Resta perciò che l'artista, di tanto s'allontanerà dal suo essere puro creativo, quanto cercherà di tradurre in forme intelligibili alla turba dei profani (e per profani intendo tutti i non creatori) le proprie illuminazioni.

Ho notato tre dei principali fondamenti della più grande libertà creativa. I punti di partenza per tutte le audacie.

I DUE PIANI DELL'ARTE.

Sono sempre esistiti, ma per moltissimo tempo nessuno li ha delimitati con nettezza, nè forse percepiti chiaramente. Soltanto in questa nostra epoca, alcuni artisti, che erano anche teorici, hanno osato la grande discriminazione, sia per un desiderio oggettivo di precisione e verità, sia anche per stabilire un ordine nuovo di valori, e prendere una franca posizione in vista di possibili responsabilità, o benemerenze.

Chiameremo l'arte del primo piano : arte per i Semplici ; quella del secondo : arte per i Compari. I Semplici sarebbero la più gran parte degli uomini, la immensa comune maggioranza, istruita e bene intenzionata, ma pigra e lenta ; molto portata al raziocinio, al buon senso, al desiderio di « vederci chiaro ». Un'arte per questa parte di pubblico dovrà perciò essere molto piana e distesa : senza trapassi bruschi, ogni parte dovrà aderire all'altra con le dovute transizioni e nessi e spiegazioni. Ogni cosa dovrà essere presentata e rappresentata in tutti i suoi possibili aspetti e nei più evidenti ; condotta logicamente di tappa in tappa. Un'opera

d'arte dovrà insomma essere come un discorso sur un certo argomento, bene svolto, ben coordinato, persuasivo ed esauriente. Lo spettatore, il riguardante, una volta afferrato come per la mano, passerà di punto in punto, di emozione in emozione, preparato via via all'impressione successiva, senza urti nè smarrimenti, sino alla fine; quando, senza aver messo in moto nè per un attimo la propria personalità creativa, si troverà come uno che abbia viaggiato sedendo in un treno, pago e soddisfatto d'aver « riconosciuto le cose nella loro realtà ». Il 95 % delle opere geniali esistenti nel mondo ha corrisposto a queste richieste.

I Compari sono gli spiriti d'eccezione e in margine; autori o amatori del rimanente 5 %.

Compari perchè sono d'intesa, « di balla », come i giocolieri delle fiere. Avvertiti di tutti i trucchi, scaltriti in tutti i segreti, la loro arte e un'arte per loro non ha bisogno di pedagogie, di didascalie, di transizioni e legami. Dev'essere un'arte di accenni, balzi e intervalli: tutta spunti, vibrazioni e sfumature. Abituati ai guizzi, ai trapassi più astrusi fra le idee, le sensazioni, le immagini più lontane, basta un dito sur un certo tasto per scatenare nella loro sensibilità collaboratrice tutta la gamma; per suscitare i miracoli dell'armonia. Per i Compari l'arte non è un commento che spiega gli aspetti del mondo sensibile: è la continuazione sintetica di una personale ardente vita dei sensi. « Rien que quelques touches et je devinrai le tableau, car moi-même

je suis peintre et mes yeux sont gorgés de couleurs ».

Sintesi è la parola di una tale arte. Arte assoluta, ridotta alla sua vera natura, alla sua genuina funzione.

NOTA. — Questa parola : sintesi, i Semplici la confondono — legittimamente — con ciarlataneria. Non bisogna averselo per male.

L'ARTE : UN GERGO.

Per via di approcci, di assaggi, di punte caute abbiám fatto capo a quest'altra verità estetica : l'arte è un gergo : un linguaggio furbesco.

Il linguaggio ordinario, che ha cominciato, si sa, con l'essere un'arte, dovendo *servire* a tutti gli usi, ai più materiali ed abituali bisogni delle collettività, è venuto per necessità ad obliterarsi, a diluirsi, a volgarizzarsi ed intorbidarsi nell'espressione di pensieri e concetti e sensi banali, intricati ed impuri. L'arte del passato, che era un linguaggio, ha subito la stessa trasformazione a misura che ha voluto o dovuto essere intesa dal maggior numero.

Era indispensabile che un linguaggio occulto, una specie di cifrario, restasse per chi non vuole

esprimere che la parte più sottile, misteriosa, vibrante di sè stesso — e comunicarla ad altri che non domandan che questo, e son nati unicamente per questo colloquio eucaristico.

Si osserva, alla buona, che tutte le Élites, tutte le Caste, le Chiese, i Misteri, le Scienze hanno avuto il loro gergo simbolico, il loro linguaggio segreto, i loro Segni.

Accettiamo che anche gli artisti, questi eletti fra gli eletti, questi veggenti supremi, questi scienziati dell'assoluto Reale, s'intendano fra loro a modo loro, e così si facciano intendere da chi non è straniero fra essi e digiuno della dottrina. — Unicamente.

IRONIA.

L'ironia, che è il coronamento estremo del pensiero e del sapere, il risultato più alto e definitivo di ogni scienza, non è lo spirito animatore dell'arte; ma deve essere necessariamente una delle prime basi di una estetica nuova.

Per ironia s'intende qui quello stato dello spirito cui si arriva quando, dopo aver meditato e studiato,

cercato e vissuto, si viene a scuoprire che la formula capitale della nostra metafisica, lo scopo primo della ricerca speculativa, il gran Problema della nostra più profonda anima: il Senso dei Sensi, non era altro che un — Nonsense ; una semplice operazione male impostata, e perciò stesso insolubile. La sproporzione, subitamente rivelantesi, fra l'immensità dell'attesa e la meschineria della scoperta, produce nel corso dello spirito una specie di arresto sorpreso, un urto dal quale erompe, secondo un antico principio caricaturale, il flusso irresistibile della comicità. È lo stato ironico, malinconico e superbo ; soluzione imprevista, ma non meno decisiva, di una grande eterna tragedia, che potrebbe aver l'aria di una farsa se non ci fosse di mezzo la buona fede degli attori. Stato doloroso! E, certo, non è cosa gradevole (per chi non ha ancora capito che è eroico, del più concreto e definitivo eroismo, anzi) scendere a un tratto dagli alti trampoli dell'Ideale, per rendersi conto che la più elevata verità è nel fenomeno e nella concatenazione e varietà e molteplicità infinita dei fenomeni. Ma tant'è: la certificazione stessa dell'inanità di ogni idealismo trascendente, dando luogo al profondo finissimo riso dell'uomo che si sveglia, è quella stessa che esalta l'uomo sopra la propria vecchia illusione, sopra la menzogna e miseria delle norme, delle categorie e dei principî ; sopra lo spettacolo intero della vita: ne fa uno spettatore allegro, disinteressato, generoso — e tetragono. Ora, è appunto in questa atmosfera di

grazia leggera, in questa larga libertà senza fede nè scopi, che l'arte può sorgere e stendersi, infiorarsi e folâtrer ; far giuocare e scintillare il suo grande e puro prisma. Serena nella sua essenza, essa non incarna una dottrina, e nemmeno la negazione di una dottrina ; ma dall'ironia, che è appunto al di sopra delle dottrine, prenderà il suo slancio.

Non si è mai data arte senza un sostrato di metafisica — è stato detto — ; e bisognava intendere che l'arte doveva di necessità partecipare della logica e dell'etica. Cominciamo ad affermare che non si darà più arte senza un presupposto di metalogica ; arte che non resulti dalla libera vibrazione dei nudi sensi esaltati nel libero giuoco della realtà senza senso.

Ironia = passione cristallizzata, raffreddata, sterilizzata, *chiarificata*.

Ironia : superamento di tutti i valori : unificazione di poetismo e prosaicità ; accettazione aristocratica del mondo per quel che vale, nel fatto e nell'atto ; gaia scienza dell'uomo guarito dal « male delle trascendenze e delle degnità ».

Ironia vuol dire essenzialmente indipendenza ; e l'arte ha bisogno di questo stato divino per tessere

i suoi capricci, tendere i suoi archi iridati di sole —
danzare la sua danza agile.

ACRO BATISMO CLOWNISMO.

Arrivati a considerare l'arte come un'attività semplice dello spirito immaginativo, senza finalità alcuna, senz'altro scopo che la perfezione del proprio giuoco : posto un principio di metalogica alla base di ogni moderno sviluppo della facoltà lirica ; stabilito il carattere ironico di ogni forma superiore di creazione artistica, non s'incontreranno più grandi difficoltà per riconoscere che l'arte stessa tende insomma a una liberazione suprema, col divenire, alla fine, null'altro che un *divertimento*.

Confessiamo subito che un gran coraggio è necessario per giungere ad una conclusione così radicale ; come sarà necessario una specie d'eroismo addirittura per affrontare vittoriosamente tutte le rinunzie cui essa conduce, come vedremo più innanzi. Lo stesso coraggio, lo stesso eroismo press'a poco che occorreano a S. Francesco e ai suoi primi compagni per abbandonarsi, « giullari di Cristo », alle loro buffonate, alle loro ridicole imbecillaggini sulle pubbliche piazze, al fine di dimostrare il candore delle loro anime ; la profonda grandezza della loro umiltà.

L'arte, dunque : un divertimento ; divertimento d'ordine spirituale ed assoluto. Suoni, parole, colori, forme, proporzioni : — elementi sublimi per un equilibrismo in cui l'anima s'esalta e vibra come in un miracolo solare e leggero.

Si è già capito come tutto ci porti quindi e naturalmente a considerare l'artista, non più come un apostolo, un educatore, come un incitatore a qualche cosa che giovi ad una certa società o all'umanità intera ; ma come un acrobata, un saltimbanco, un giocoliere. Il che non costituisce affatto una degradazione ; è necessario convincersi di questo. Perchè nessuno ha ben considerato, ch'io sappia, il carattere vero di questa specie di « fenomeni », nè messo in evidenza il merito singolare e caratteristico della loro attività.

Cominciamo col riconoscere che l'acrobata o equilibrista, differisce dall'altra gente di teatro, prima di tutto in questo, ch'egli non porta sul palco nè problemi sentimentali, o religiosi, o morali ; nè opinioni politiche, sociali ; nè idee filosofiche o letterarie — e nemmeno tendenze critiche, satiriche, o apologetiche. Egli non proclama nulla, non difende nulla e nessuno, non consiglia nulla ; non avanza giudizi od opinioni. La sua caratteristica principale è pertanto questa : egli è disinteressato nei riguardi delle religioni, delle morali, delle sociologie, e anche delle estetiche.

Quella dell'acrobata, del saltimbanco, del giocoliere è dunque un'attività pura; ed è in ciò che noi vediamo ed affermiamo la singolare somiglianza ch'egli si trova ad avere con l'artista quale lo concepiamo e l'andiamo via via disegnando. Ma c'è un altro lato per il quale il nostro personaggio si avvicina, ed anzi si identifica, col nostro creatore; ed è questo: l'uno e l'altro non trovano la loro ragione di essere che nella *perfezione* del loro giuoco. Nella capacità di raggiungere questa perfezione consiste il loro potere magico.

Vedete l'equilibrista nel suo teatro; sulle sue corde tese, sui suoi trapezi; con le sue scale, le sue pertiche; o avviluppato fra i suoi trucchi multicolori; alle prese con i suoi piatti, i suoi ventagli, i suoi lumi, i suoi bastoni, le sue palle di stoppa; ordinando, con mille oggetti inattesi e disparati, un mondo nuovo d'illusione, come un dio che crei nella disinvoltura e nell'allegria. Egli si muove e agisce secondo leggi tutte sue, e così incatena gli occhi ed i cuori dei suoi spettatori che vivono la sua stessa vita finchè dura il miracolo. Un movimento falso, un passo o un gesto fuori di tempo, distruggerebbero l'illusione, e potrebbero costargli la vita. Col suo corpo, con gli atti e i moti delle sue membra, egli realizza un'armonia, la quale non ha altra giustificazione, altro scopo ed altro senso che nella sua perfezione.

Mi pare inutile mettere in maggiore evidenza la grande somiglianza fra una tale attività e quella

dell'artista. La differenza consiste in ciò, che l'artista, la sua armonia la effettua, anzichè col corpo e i moti delle proprie membra, con lo spirito e gli elementi del proprio spirito. Quanto ai mezzi visibili, cambiate gli oggetti, i trucchi, le luci, in parole, colori, suoni, immagini, proporzioni, e quello che è detto dell'uno potrà dirsi dell'altro, sia in ordine al metodo che in ordine al fine ed al risultato.

È inutile cercare tanto lontano le sorgenti del godimento artistico. Davanti all'opera d'arte, come al circo, l'origine del piacere è nello spettacolo della difficoltà vinta. L'esattezza con cui si muove un piede, un dito per tenersi o tenere qualcosa in bilico; la precisione con cui si calcola lo sforzo necessario al lancio di sè stesso, o di un oggetto, da un punto ad un altro (fatto di natura intuitiva); come la maestria secondo la quale si collocano certe parole in un modo piuttosto che in un altro, si avvicinano certe tinte, certe note, si stabiliscono certe masse, certe linee (fatti egualmente di natura intuitiva); ecco la ragione della meraviglia sempre tesa dello spettatore, la forza magica che tiene in giuoco i suoi sensi ed avvinto il suo spirito.

In arte, come al circo, tutto è tecnica. Abilità. (Non dico virtuosismo, chè questa parola implica

l'idea di una fredda esecuzione. L'artista ed il saltimbanco *vivono* il loro calcolo spietato).

Per ciò che riguarda i valori, diciamo così, filosofici, metafisici di un'arte futurista, mi sembra che una buona indicazione di ciò che essi potrebbero essere ci venga fornita da un altro personaggio da teatro e da circo, intendo parlare del clown, del pagliaccio. Non ho qui (Si capisce perchè. Trincea del Rohot, agosto 1917 !) il testo, e non posso dunque citare le parole che Jules Laforgue scriveva a una amabile signora, una sera, appena ritornato dal circo, a proposito dei clowns. Mi ricordo però che egli diceva press'a poco all'amica: « avete mai riflettuto al problema morale che il clown risolve ogni sera ? Per me, guardando queste creature deliziose sono arrivato a concludere ch'essi hanno raggiunto uno stato di saggezza, il colmo della perfezione spirituale ».

Può sembrare un paradosso, come avviene che troppo spesso sia mal definito un pensiero eccessivamente profondo. Paradosso è forse il nome che gl'imbecilli danno alla verità » — diceva un altro poeta, Jean Moréas.

In realtà quelle parole di Laforgue esprimono un'idea che ogni artista moderno deve necessariamente ritenere profetica. E difatti, se si considera il clown non come una maschera grottesca

che diverte co' suoi lazzi e le sue piruette una folla grossolana, ma come un operatore simbolico le cui parole e i cui atti possono rappresentare un'attitudine dello spirito, tradurre visibilmente un principio metafisico, chi meglio di lui può destare l'ammirazione e magari l'invidia di un vero pensatore?

Visto sotto questo aspetto, il clown è insomma, e per eccellenza, una rivelazione di libertà, uno scopritore di novità; una specie di demonio che crea per conto proprio un mondo in sostituzione dell'altro, e tutto fatto di meraviglie.

Pensiamo ai suoi mille abbigliamenti così impreveduti, così vivi, così espressivi. I suoi pantaloni enormi di seta urlante, o inverosimilmente striminziti e tristi e triti; la sua casacca scintillante di lustrini con una grande luna sul deretano, o una parola sul dosso, sempre inattesa. I suoi polsini di ferro, il suo berretto minuscolo in cima al cranio, i suoi venti colletti da levarsi uno dopo l'altro, fra lo stupore enorme; le sue cravatte di carta, i suoi panciotti! — ecco tante emancipazioni dalla convenienza di tutti e di ogni giorno; una invenzione che prima di scatenare una risata immensa ha richiesto una osservazione lunga e profonda; l'esperienza, magari, d'innomerevoli tragedie e fallimenti di sogni e crolli di idealità, di convenzioni e di pregiudizi.

Così un ciuffo di capelli vermigli o verdi che si drizza, miracolosamente, a un tratto di filo; un paio d'occhi senza pupille e quadrati; un naso

fosforescente, che si accende e si spegne secondo le alternative dell'umore comico o triste; una faccia tutta bianca o fiorita di minio e di carbone, sono affermazioni indicibili di superiorità filosofica, suggerimento di possibilità infinite; — soprattutto ribellione a qualunque sistema di logica, e dichiarazioni potenti intorno all'essenza fantastica del mondo; negazioni di tutti i valori in favore di un fantasmagorismo multicolore e leggero, che ha per verbo animatore una freddura o un calembour.

« L'universo non ha alcun significato all'infuori della pirotecnia dei fenomeni — dicono le truccature, gli atti e i frizzi del clown. I vostri problemi, i vostri sistemi sono assurdi, signori cari; tutto è uguale, e nulla conta se non il giuoco dell'immaginazione. Allontaniamo da noi ogni ergotismo, il badalucco della ragione, abbandoniamoci solo alla frenesia delle invenzioni provocatrici di meraviglia. Divertiamoci in questo splendore di festa sgargiante ».

Saggezza suprema.

Ora, è questa emancipazione, questa creazione artificiale di una realtà lirica indipendente dal nesso delle manifestazioni e apparenze naturali; questo simbolismo gaio, che la nostra estetica pone come fini all'artista nuovo.

Il significato occulto di quelle buffonate sarà il substrato stesso metafisico, scettico (scetticismo attivo) e ironico dell'opera futurista.

RECLAMISMO.

Allo stesso principio di buffoneria intesa come emancipazione del convenzionalismo dignitoso e logico, si può riferire una teoria della *réclame*, dello scandalo quali fatti concomitanti di arte. Poichè si parte dal presupposto del disinteresse, un clamoroso strombazzamento, un'esibizione sfacciata dell'opera propria e di sè, non può esser giudicato con i vecchi criteri: non sarà uno spettacolo repulsivo di avidità procacciante o di tronfia vanagloria; sibbene un'affermazione di un nuovo concetto della vita e dell'arte, destinati — per il fatto stesso di manifestarsi in un certo modo — a modificare i rapporti fra creatore e pubblico; e ad influire nello stesso tempo sulla sensibilità e maniera di esprimersi di quello, come a violentare l'impressionabilità e la comprensività di questo.

Réclamismo e pubblicità: festa complementare della festa dell'Arte.

FINE DELL'ARTE.

Se si ravvicinano tutte le affermazioni date via via come tante verità in queste note; se si raggrup-

pano le conclusioni parziali a cui siamo, a grado a grado, arrivati, sarà ora possibile sintetizzare in un più largo principio i risultati della nostra speculazione.

Riassumiamo infatti :

Abbiamo cominciato col definire l'arte un fatto puramente volitivo. Siamo venuti innanzi negando all'arte ogni funzione sociale, etica, religiosa ; o anche semplicemente sentimentale.

Abbiamo considerato come difetto massimo dell'arte del passato la sua logicità e discorsività ; il suo didattismo implicito, latente, fondamentale, quando, invece di procedere velocemente a colpi di mere notazioni di sensazioni, d'immagini, di analogie (che sono simboli), si è pedantizzata ed umiliata in nessi, in transizioni esplicative, didascaliche, conduttive di emozioni originariamente genuine ; si è appesantita di cementi verbali, retorici e grammaticali.

Abbiamo preconizzato un'arte gergo, linguaggio furbesco, cifra e segno occulti, solo comprensibili ad un certo numero d'iniziati.

Abbiamo finalmente stabilito la formula : Arte = divertimento.

Abbiamo scarnito, sfrondato all'estremo il concetto estetico.

Dimodochè, quello che ci resta adesso come idea del fenomeno arte, è così leggero, così sottile, così tenue, che un ultimo sforzo basterà a portarci

a quella conclusione, a quel principio cui accennavamo più sopra. Il quale è questo :

L'arte tende fatalmente al proprio annullamento.

Gioverà spiegarci su questo assunto estremo.

Premesso dunque che la funzione dell'arte è quella di affinare, di acutizzare la sensibilità, si dovrà ammettere :

1º) Che tanto l'artista quanto il suo pubblico raggiungeranno una sempre più grande squisitezza d'impressionabilità e pertanto una sempre maggiore facilità di comunicare fra di loro.

2º) Che un simile sviluppo di sensibilità ed un'intesa così stretta fra il creatore e l'amatore della bellezza, porteranno questo a capir tutto, a sentir tutto, solo che quello accenni appena cosa vuole che si capisca e si senta.

3º) Che, perciò, i modi d'espressione dell'artista possono divenire a mano a mano più sommarî o, per dir meglio, più sintetici, di carattere più intimo, più astratto ; fino a ridursi ad una specie di grafia convenzionale ; ad un cifrario ermetico fra collaboratori.

4º) Che, contemporaneamente, quindi, una simile iperimpressionabilità può raggiungere un grado da far trovare all'artista ed all'amatore il proprio appagamento non più nella elaborazione

in comune della realtà lirica da rappresentarsi, ma nel segno stesso che la rappresenta.

Poche tinte, poche linee (pittura); 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.

È stato detto che la suprema sublimazione della musica è il silenzio. Il più raffinato sensualismo si appaga di una carezza, di uno sfioramento, di un profumo.

Ci può essere una mistica estetica.

Annunziamo l'illuminismo della fantasia.

La satiriasi della sensibilità artistica.

CONCLUSIONE SUPREMA. — L'arte, nella sua purezza, non può essere capita e gustata che dagli artisti (non si dice soltanto produttori d'arte).

L'arte, avendo per unica funzione di sviluppare la sensibilità, concentrandosi in questa, otterrà l'effetto di allargar sempre più l'ambiente proprio alla sua influenza, col preparare, e in numero sempre maggiore,

i suoi cultori a questo : di non aver più bisogno che di un segno per intendersi.

Tutta la realtà può essere un giorno amata condensata in un accenno ; e poi senza più intermediario di rivelazione artistica.

Destino dunque dell'Arte : AFFINARE TANTO LA SENSIBILITÀ GENERALE DA RENDERE INUTILI LE PROPRIE MANIFESTAZIONI, CIOE' ; ABOLIZIONE DI SE' STESSA.

INTERMEZZO

INTERMEZZO

TUTTO-ARTE.

Nelle pagine precedenti ho tracciato per sommi capi quella che chiamo rei la parte concettuale della mia Estetica. Prima di passare alla parte dove saranno esposte altre considerazioni di un'ordine più particolare e tecnico, porrò qui a mo' d'intermezzo una visione del mondo umano concepito esso stesso come opera d'arte; che è come dire di un mondo dove l'arte, in quanto prodotto individuale, non ha più ragione di essere, unicamente perchè l'espressione, che è la sua base, è passata, dalle opere particolari, negli atti comuni della vita; la sensazione si è tradotta in sentimento ed azione: il Lirismo, in una parola, è divenuto la legge e la regola armonica dell'esistenza di tutti.

Non c'è nulla di teorico in quanto sto per dire, e non intendo trarne conclusioni di sorta. Tutt'al più, attraverso un fatto, per sè stesso di natura aneddotica, si può scoprire, come nell'ombra,

una verità che per l'avvenire potrebbe combaciare con la prima e seconda parte di questi principî.

E veniamo alla visione.

Leggevo una sera, non so più in quale giornale, opuscolo o libro, uno scritto di propaganda popolare socialista, e poichè sempre simili letture, con l'idiozia, la bassezza, la miserabilità intellettuale e morale che ne emerge, mi portano a meditare con inquietudine sulla natura dell'intelligenza e le sue strane manifestazioni, anche quella volta, dal primo disgusto scivolai a poco a poco nella riflessione, e mi v'indugiai a lungo.

Una luce serena di tramonto rischiarava, ricordo, la pagina scritta, che seguitavo a guardare senza più leggere.

E così assorto pensavo: Ma insomma, è possibile che la mente di un uomo, non del tutto imbecille o ignorante, — giacchè argomenta e può esprimersi — non rifugga scoraggiata da questi concetti oscuri, grossolani, bestiali, e anzi li accarezzi, li ordini in ragionamento; cerchi di dar loro un'aria di legittimità e di farli vivere e trionfare? E cos'è, infine, questa amalgama opaca di falsi valori? Prodotto di quale facoltà; ed appartenente a quale genere di attività spirituale? Si tratta, qui, di una produzione scientifica, sia pure arbitraria e rozza; o filosofica; o non si tratta piuttosto di una operazione fantastica? E allora, questa accozzaglia di volgarità che chiamiamo materialistiche o positivistiche e non sono che spurghi dei più balordi

sistemi, delle più sconce demagogie ; questa « idea » demagogica, sarebbe, in sostanza, una creazione dello spirito immaginativo ? Un'opera d'arte, in ultima analisi ?

La luce fisica che persisteva ancora sulla pagina che avevo davanti, mi parve a questo punto trasformarsi in luce intellettuale che rischiarasse a un tratto il senso di quell'opera ; e una verità mi apparve, che mi riempi di stupore insieme e di gioia, Ma si ! quel tessuto di povere frasi, di nudi sillogismi, di piatte moralità tra giacobine e fari-saiche, non era in fondo che la descrizione di un mondo, di un mondo uscito con tutte le sue leggi dalla mente di un uomo ; il mondo socialista ! E l'uomo che aveva inventato quel mondo era un poeta, come poeti sono tutti coloro che nelle filosofie e nelle scienze crearono sistemi e principî, e dettero nome ed apparenza di verità a costruzioni della loro fantasia. Platone, Pitagora, Vico, Galileo, Descartes, Kant. — E la prova è che tutti costoro si servivano del linguaggio, che è un elemento d'arte, per esprimere quello che avevano sognato. La differenza fra essi e i poeti propriamente detti non è che nei modi d'espressione, nella scelta delle parole e delle immagini ; le quali naturalmente debbono essere adeguate al genere della cosa immaginata. Del resto, tutto si riduce, negli uni come negli altri, alla vivificazione lirica di un'idea, alla costruzione di un dramma : a una figurazione dell'universo. Così, ora mi appariva chia-

ramente, come quel borghese capitalista e quel proletario non fossero che figure drammatiche, e i loro rapporti economici non altro che gli elementi poetici del loro contrasto, contrasto sociale; tutto insieme: un'armonia immaginata e posta come legge di quella creazione di un mondo sui generis, inesistente nella realtà, ma vero nella infinita sfera dello Spirito.

Una volta entrato in questo ordine d'idee, vidi come un tale principio si potesse facilmente applicare a qualunque altra manifestazione dell'intelletto, e alle più lontane, in apparenza, da ogni specie d'arte e poesia. Opere di politica, di economia, di agricoltura, di industria e commercio, in quanto organizzazioni d'idee espresse per mezzo del linguaggio — il quale per se stesso è già un'arte — sono opere d'arte.

Vivevo in questa specie di nebulosa concettuale, quando, alcun giorni dopo, un nuovo fatto venne a provocare in me altri pensieri della stessa specie, e a renderli ancora più concreti. Fu in una via di Firenze, che alcuni operai stavano riparando. Mi ero fermato a guardare quegli uomini, i quali, disfatta una parte del lastrico, stavano ora rifacendolo, ed ammiravo la maestria che ognuno di loro dimostrava nello scalpellare le belle pietre azzurrine, nel ridurle alle varie forme e misure che richiedeva lo spazio da riempire, nel calettarle e cementarle ordinatamente, ciascuna al suo posto, di modo che il lavoro raggiungeva via via quella perfezione che

può a volte destare l'invidia dell'artista; il quale cerca anche lui la perfezione nel proprio lavoro, ma non la trova mai così completa come fa il manovale che, una volta compiuta la sua opera, può andarsene tranquillo e sicuro che non si poteva far meglio di come ha fatto.

E come, ogni tanto, l'uno o l'altro di quegli operai interrompeva la sua opera per riposarsi, per asciugarsi il sudore, per bere, osservai che i loro atti erano pieni di grazia e di armonia. Fu colpito specialmente da uno di essi, il quale, puntato su una lastra il piccone, si appoggiò al manico colle due braccia, come fosse stato a un davanzale, e in quella posa da statua guardava il movimento circostante della strada.

L'idea che mi era balenata leggendo il libro socialista mi si ripresentava alla mente; e stavolta con questo sviluppo: che non solo i prodotti dello spirito sono opere d'arte; ma forse anche gli atti della semplice vita. E tutti.

Ritornai ad osservare i miei operai. E mi accorsi che, se i loro gesti di riposo erano armoniosi, i movimenti che facevano lavorando erano ancora più belli. C'era un ritmo in ogni loro movenza; e c'era anche una legge evidentemente di natura estetica. Quello che batteva il martello sul sasso, quello che riuniva nel bassoio la calce e la metteva a mestolate sotto la pietra, quello che spalava la terra e ne caricava una carriola, facevano tutto ciò con ordine, con misura, secondo un prin-

cipio che non è nella natura, ma ha la sua origine nello spirito che una lunga civiltà ha affinato.

Mi allontanai con questa idea nella testa. E da allora, tutta la vita degli uomini, cominciai a vederla sotto un aspetto nuovo di manifestazione artistica. La gente che mi camminava accanto eseguiva, era visibile, una specie di danza, alla quale nessuno badava più perchè divenuta troppo comune; coloro che parlavano fra loro non facevano in fondo che della mimica; chi sedeva, o mangiava, o salutava, o guidava un cavallo, o andava a braccetto con un altro, o faceva una cosa purchessia, obbediva a una legge di grazia che gli era divenuta istintiva; ma non era più l'istinto primordiale del selvaggio o della bestia.

Il selvaggio, ma specialmente la bestia, mi servivano infatti egregiamente di dimostrazione, per il contrasto che ingeneravano nella mia mente. Un cane che cammina, un bove che si sdraia, una gallina che svolazza, lo fanno in un modo qualunque, sgraziatamente, senza armonia nè intelligenza; l'uomo civile agisce sempre, sia pure inconsciamente, in modo da produrre un effetto di venustà e di gentilezza.

Insomma, io vedevo ormai il mondo, o per meglio dire la vita degli uomini, non più come uno svolgersi di azioni disordinate, arbitrarie composte, ma invece come una *rappresentazione*, — molto simile a quella del teatro, dove ognuno fa la sua parte secondo un principio d'arte — un'estetica. E

ogni azione umana, non come l'esplicazione *naturale* di una energia vitale, ma come una parte — *una* *posa*.

Cosicchè, giunto a questo punto, avrei potuto concludere, che avendo ogni popolo civilizzato assorbito a poco a poco e posto in atto i principî delle arti, sarebbe stato possibile stabilire che gli uomini sono destinati a divenire, col tempo, tutti artisti; e che l'espressione artistica propriamente detta poteva rivelarsi alla fine inutile e quindi cessare. E così facendo ricollegarmi agli estremi assunti della parte teorica di questo scritto. Ho preferito, secondo la promessa d'entrata, tracciare, per così dire in disparte, questa mia visione che chiamo del TUTTO-ARTE, lasciando in sospeso ogni possibile illazione.

PARTE SECONDA

PARTE SECONDA

L'ARTE E LA MODA.

Sono molti gli scrittori, i pittori, i musicisti che si ribellerebbero fieramente, chi gli dicesse che fra gli altri pregi da ricercarsi nelle loro opere c'è anche quello — e non è l'ultimo — ch'esse siano alla moda o ne creino una nuova. Sembra, agli apostoli delle solenni estetiche, che questa sola parola associata a quella di arte basti per abbassarne il carattere, con l'idea che suscita di frivolezza, di transitorietà; e possono ritenerla offensiva e svalutatrice, se applicata alle loro produzioni. Tutta una bibbia di argomentazioni intorno ai concetti di austerità, di sublimità, di eterna stabilità della vera arte, è presente al loro pensiero, la quale si oppone a quell'accoppiamento di termini, considerato, perciò, come qualcosa di sacrilego.

Eppure nessuna verità estetica è più certa di questa: che, cioè, veruna forma d'arte è mai stata viva e vitale, che, al momento della sua appa-

rizzazione e del suo sviluppo, non abbia seguito o iniziato un corso di pensieri e di attitudini mentali momentaneo, passeggero, limitato in un breve spazio di tempo; equivalente, insomma, in tutto e per tutto a ciò che è detto moda. Anzi, si può affermare che la qualità stessa di genio, la caratteristica della feconda creatività, consiste appunto in questa facoltà d'intonarsi al color del momento, o di modificarlo per un andazzo di originalità, che è come l'abito fresco e fiammante onde si veste, di stagione in stagione, la bellezza immutabile.

Consiste, questa operazione di capricciosa accosciatura, in un rapporto inusitato di elementi formali, in un ravvicinamento singolare di modi conosciuti, ma tenuti per l'innanzi lontani, e creduti forse inconciliabili; in una creata preferenza per certe maniere di espressione di sapor nuovo, e destinate a colpire, per un tempo più o meno lungo, piacevolmente o con violenza, la fantasia degli uomini. Nella poesia, sono consonanze impensate, ritmi ignoti prima, parole risuscitate, voci distratte graziosamente dal loro significato ordinario, o neologismi, destinati un tratto a tenere il campo e illuminare di luce impreveduta, particolare e tipica tutta la letteratura di un determinato periodo storico. Nella pittura, sono organamenti insoliti di colori, di linee; nuovi sistemi di aggruppamenti di masse; singolarità d'invenzioni, e persino di scelta delle cose raffigurate, come dei mezzi tecnici di creazione. Nella musica, sono dissociazioni, o asso-

ciazioni straordinarie di suoni e di armonie, preferenze per alcuni gruppi di note, o per una loro peregrina posizione nel flusso delle suggestioni sonore.

E non è infatti per queste particolarità di toilette artistica, dette maniere, stili di epoche e di paese o scuole, che poi sono l'essenza stessa della moda, non è da questo che noi possiamo riconoscere e ordinare tutti i prodotti geniali di un momento artistico; che ne costituiscono il valore precipuo, caratteristico, inconfondibile; come formano il ricco tessuto di varietà nella tela infinita di bellezza che la fantasia distende attraverso i secoli?

Andiamo più oltre ancora. Possiamo proporre questo assioma: *L'arte è moda*.

L'arte è moda nella stessa guisa che l'anima ed il corpo sono inscindibili. La moda è il rivestimento esterno visibile dell'arte, poichè ogni artista vale in quanto si rivela con una sua maniera propria; e lo spirito profondo che lo agita si manifesta necessariamente inseparabile da quella maniera. E chi non crea la moda, non può fare a meno di seguirla, sotto pena di sterile inattualità.

La moda è l'atmosfera in cui si muovono, respirano — vivono tutti i talenti creativi di un'epoca. Che permea di sè tutti i prodotti geniali di quella, e fa corpo con loro, inseparabilmente. Aderendo a un

sustrato di vero eterno, si stende e risplende questa coloritura cangiante di diversità, attraverso la quale riluce quella invariabile bellezza.

Del resto, anche la moda propriamente detta, quella degli abbigliamenti e delle fogge mondane, partecipa una tale virtù caratterizzatrice. Anche quella è una emanazione, insieme, e una documentazione spirituale. Parallelamente alla moda delle arti — influenzandola o influenzatane — essa differenzia i secoli, di cui rispecchia — esteriorizzata più materialmente in un giustacuore, in un lucco, in una parrucca incipriata, in un guardifante o in un cappellino, — l'anima immortale.

Essere alla moda vuol dire esser moderni.

E chi non è alla moda e moderno è furì dell' arte viva.

Ci sono dei periodi di ritorno di mode artistiche. (Come delle altre).

Una moda artistica passa, e, dopo un periodo di oblio, ritorna.

La poesia di Dante, passata di moda definitivamente dopo la Rinascenza, tornò di moda nel secolo scorso. Così la pittura di Giotto ; così la vecchia musica italiana, che si comincia appena a rigustare.

L'arte del seicento ha ora un suo nuovo momento di grande moda.

Alcune forme di arte passan di moda per sempre, o non tornan di moda che a intervalli di molti secoli; ed in epoche aride di decadenza.

L'arte più potente è quella che torna regolarmente di moda, in periodi di più rigogliosa rinascita, e con maggiore imperio.

MODERNITÀ.

L'arte, filosoficamente parlando, è tutta moderna, ed è sempre moderna, poichè è l'espressione simbolica della più profonda vita dello spirito, la quale non ha epoche.

È però altrettanto vero che ogni momento storico è caratterizzato da alcune particolarità esteriori e transitorie, le quali, agendo sulla sensibilità degli artisti, influenzano la loro anima in modo da fargli vedere la realtà sotto nuovi aspetti; e, modificando i lor modi d'espressione, quelle particolarità si rispecchiano necessariamente nelle opere che quelli artisti creano. È la connessione indispensabile dell'esterno con l'interno, della materia con lo spirito, dell'oggetto col soggetto, del fenomeno con

l'assoluto, o comunque si voglia dire. È la condizione imprescindibile della creazione geniale.

Premesso questo, diciamo come 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. È 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, il vapore, 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 le sensazioni e i pensieri — lo spazio ed il tempo — si trovano per noi considerevolmente alterate. Lo sviluppo formidabile della ve-

locità 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 areoplano, 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.

Si, la terra è più piccola per chi può fare in un giorno il tragitto che in altri tempi richiedeva un viaggio di mesi; — nè per costui le ore rappresentano lo stesso lapso 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 impreviste.

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 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 a 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 ancor 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'ARTIFICIALITÀ SULLA VISIONE DELLA NATURA.

1° Le applicazioni della fotoelettrica e della chimica, creando illuminazioni violente, policrome, semoventi, e trafigurazioni 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.

Seconda conclusione. — Da queste modificazioni introdotte nel concetto di natura consegue che reale ed artificiale fusi possono suggerire modi nuovi e complessi di espressione, di cui, secondo un metodo paragonabile a quello della chimica sperimentante le sue reazioni, la combinazione dei vari elementi emotivi sia la caratteristica.

Chimismi si chiamano queste e simili operazioni della scienza chimica, e poichè gli elementi della ricerca artistica da me supposta sono di natura lirica, chimismo lirico, appunto, chiamo, per analogia, tale operazione d'arte.

POSTILLE.

Per quel che è delle trasfigurazioni visibili della natura operate dagli artificî della modernità, considerare gli alberi delle piazze e delle strade cittadine, e anche delle campagne industrializzate, investiti dalle illuminazioni più crude e varie; le foglie e i fiori bagnati nella luce elettrica che ne falsifica i colori, esagera con violenza i riflessi e le ombre. Una lampada ad arco tra le rami e le fronde

di un giardino, riflessa nell'acqua di una vasca, di un fiume, accesa in un crocicchio in mezzo ai campi, crea sulle verdure, sull'erbe, nell'acque, nelle messi, fantasmagorie indicibili.

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

Ai lumi tricolori degli areoplani incrociantisi 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.

Per quanto riguarda l'efficacia di questi fatti sull'anima artistica, mi basterà citare alcune impressioni personali. A Parigi, per esempio, in più anni, mi sono accorto appena tre o quattro volte del plenilunio.

In piazza della Comédie française, ho visto i passerotti dormire con la testa sotto l'ala nel gran chiarore delle lampade elettriche, tra il fracasso, lo scampanellio e lo strombettare dei trams e degli autobus.

Dal Café de Paris, dove sedevo, contemplai una volta il cielo attraverso le rame degli ippocastani del boulevard. Era violetto, e qualche stella e la

luna pendevano nello spazio, limitato dalle fronti dei palazzi sbiaditi, dove parevano piccolissime, straniare, e come umiliate dalla loro inattualità.

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, attirate 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 un 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, nè 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 del *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 o 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, sviluppanti una rete d'emozioni multiple nello spirito, di scintillismi, 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 resulti 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 un 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.

Una sintesi di luci, armonie, pensieri, sentimenti affluenti dalle occulte indicibili profondità del fenomeno, dagli abissi dell'intelletto e dell'istinto; polarizzati in un centro di ipersensibilità poetica, sublimato per la virtù eterna ma sempre nuova dell'arte, e, per ciò stesso, costituiti in puro simbolo.

Inoltre: esperienza di un organismo espressivo stimolante contemporaneamente più facoltà, come a un dipresso la scrittura geroglifica, ridotta a schema nella tipografia.

TIPOGRAFIA.

Il sempre crescente apparire e mescolarsi dei caratteri tipografici in ogni scenario della modernità sociale, sotto l'aspetto del richiamo ai teatri, ai cinematografi, alle trattorie, o di affissi sui muri per l'*imbonimento* fatto a mercanzie e spettacoli, può far concepire una forma d'arte dove questo elemento entri come mezzo efficace di espressione.

Già per sè stessa, la pura lettera, nella sua a-

strazione di antichissimo segno ideografico (raffigurazione, insieme di esseri e cose viventi, sugli obelisch, le stele, le magiche foglie del papiro) degenerato in tipo meccanico d'alfabeto, ha una virtù emotiva. Evoca le genialità primeve, le storie di antichi popoli, e paesi di tenebra e d'oro, la marcia augusta delle civiltà: — e i loro arrivi negli specifici dei ciarlatani. È anche, come ha detto qualcuno: « il vestito mortale della Poesia, l'ornamento dell' Idea nuda ». Animata poi di colori e luci, in combinazioni sorprendenti, posta in movimento nei più vivi gurgiti della nostra esistenza, la sua efficacia diviene ancora più evidente. Efficacia di suggestion e di complemento figurativo. (*)

Non più muto segno di convenzione, ma forma viva fra forme vive, la lettera può far corpo con la materia della rappresentazione.

Gli artisti bizantini avevano intravisto quanto potevano di questa verità, quando nei loro mosaici mescolavano caratteri e parole alle figure degli esseri e delle cose delle loro sublimi composizioni. E ciò, non unicamente per una necessità di precisare ai fedeli il significato delle scene trattate, ma anche con un' intenzione precisa pittorica; giacchè, sia

(*) Mi piace notar qui una curiosa coincidenza. Mentre sto riguardando le bozze di questo scritto, ricevo una cartolina di Benedetto Croce, nella quale l'illustre filosofo scrive fra l'altro questa frase: « Io, per es. un tempo almeno, ero un ottimo conoscitore e critico di estetica tipografica (*dunque di arte figurativa*).... Ho sottolineato io.

per forma che per colore, quei caratteri contribuiscono in modo efficacissimo ad arricchire l'opera, conferendole inoltre quell'aspetto di misticità che è fra i suoi requisiti più singolari.

Similmente in qualche antichissimo codice si può vedere il principio applicato nella pagina religiosa e poetica.

Gli artisti moderni, la cui vita si svolge in un ambiente dove questo elemento acquista ogni giorno maggiore importanza, perchè, spinta più innanzi l'esperienza, non dovrebbero nei loro quadri e nei loro scritti domandare allo spettralismo delle scritture meccaniche il suo soccorso legittimo per l'espressione di stati lirici assai più complessi e inusitati ?

Come chiarimento di tutto questo — un ricordo.

Dietro al teatro dell'Opera, i platani del boulevard Hausmann spandono nella notte estiva il volume delle loro rame e delle fronde penetrate di bagliori e riflessi che la tenebra delle ombre rialza. Nel crocicchio, di cui l'oscurità blu allontana smisuratamente i limiti, nuotano, a punti, a fasci, le luci dei lampioncini, dei fanali, dei fari, incrociandosi in un tumulto di corse e di giravolte, delle vetrine, dei caffè, delle edicole, proiettanti sul flutto colante della folla, cifre e titoli di forti colori e d'oro. Più in alto, sulla massa nera delle facciate rese invisi-

bili, sino ai fastigi degli edifizi, dei magazzini, dei palazzi, altre lettere ed iscrizioni, orizzontalmente, verticalmente, in cerchio, in quadrato, a spirale fiammeggiano tutt'intorno, palpitano, si accendono e si spengono, fisse o roteanti, verdi, celesti, gialle, violette, color amaranto o arancione, di fuoco, abbaglianti o accecanti come giuochi di pirotecnica.

Più su ancora, al disopra dei tetti, isolate sullo sfondo misterioso del cielo, parole incandescenti ancora ardono come novissime costellazioni di sogno. CAFE' CARVHALO appare e compare, appare e scompare, nell'infinito. GALERIES LAFAYETTE, scintilla come una pennellata di aurora boreale tra le antenne telegrafiche e i comignoli. LYON NOIR LE MEILLEUR DES CIRAGES si erge altissimamente in un rettangolo di enormi caratteri luminosi bianchi; fitto nell'eternità dello spazio, che sbarra e annulla, assioma comico cosmico, suggello di un universo sgominato e scomparso.

La poesia, la pittura, la musica contemplan lo spettacolo, con la nostalgia dell'antica vergine Natura. Meditando.

MATERIA.

Notando ciò che precede ho pensato specialmente al partito che si poteva trarre dalla tipografia nell'opera letteraria, al fine di creare un mezzo di espressione poetico-figurativa capace di rendere alcune emozioni poetiche nuove e singolari. Lo stesso principio può essere applicato tuttavia anche nelle arti figurative propriamente dette: in scultura e pittura. Come ho pure accennato. Ma per queste ci sono altri elementi di cui l'artista moderno può egualmente giovare con piena legittimità e successo. Intendo parlare di elementi tecnici materiali che possono essere impiegati nella costruzione dell'opera, in cambio di altri, ritenuti — perchè tradizionali — soli utilizzabili e necessariamente insostituibili.

Tali sono: nuove materie coloranti o plasmabili, ingredienti inusitati nella composizione dell'organismo artistico, materiali di qualsiasi specie introdotti a concorrere liberamente al fatto rappresentativo ed emotivo. Vero è che un'obiezione si presenta subito alla mente, in tale materia: ed è che un oggetto, un brano di giornale, di affisso, di stoffa, o qualunque altra cosa, applicati in un quadro o in una scultura per evitare la fatica di rappresentarli non possono se non restarvi come qualcosa di estrinseco e di morto, oltre che come un segno di grossezza spirituale o d'impotenza. E non

ci sarebbe da ripetere, se questa fosse davvero la loro assurda funzione. Ma se invece, e precisamente, tali cose non hanno nessuna funzione *rappresentativa* in un'opera dove, nemmeno, si tratta di *rappresentar* checchessia ; ma l'oggetto, il pezzo di carta, o di stoffa, ecc. hanno soltanto una funzione cromatica, o di tono, o di forma plastica, o comunque di elemento armonico, di materia tecnica, proprio come i colori, le crete, le pietre, i metalli, eccetera, in luogo dei quali sono impiegati ?

La verità è che — come non c'è alcuna ragione di ritenere, per esempio, il colore a olio più efficace dell'acquerello o del pastello, e la plastilina, della cera o della creta, ecc. nella formazione di un'opera di pittura o di scultura — tutte le materie possono essere adoperate per una creazione geniale. Poichè :

La materia impiegata dall'artista resta tutta e sempre inerte, morta, inespressiva, se non è condotta dal genio a SPIRITUALIZZARSI ; a divenire cioè puro elemento di raffigurazione lirica simbolica. Il che equivale a sparire in quanto materia.

Ora, per tutto ciò che è stato detto fin qui intorno alla *tecnica* della nostra arte, si è costantemente sottinteso questa necessità di spiritualizzazione dei mezzi espressivi.

CONCLUSIONE GENERALE.

L'Estetica futurista è. Nei suoi schematici principî fondamentali.

Con un coraggio che è di per sè stesso un elemento di nuova bellezza, essa ha ripudiato, fino alle loro basi più profonde e salde, tutti i sostegni delle antiche dottrine della poesia e dell'arte, per innalzare in loro vece un edificio leggero, elastico, di segreta armonia, sensibile a tutti i soffi dell'aura, fisica e spirituale, come una cosa viva e fiorente.

Abbandonati i fini severi degli apostolati umani, abbandonate le serie funzioni moralizzatrici, la casalinga cultura dei sentimenti; abbandonata la logica, abbandonata la dignità dell'ufficio creativo — abbandonata persino l'idea della necessità della propria esistenza. L'arte ha scelto per sè il pericoloso tesoro della libertà.

Libertà, nella modernità, nella fantasia, nella giocosità, nella danzante ironia, nel rutilante fremito d'intuizioni fuggevoli di prodigio: — ecco la struttura mobile e capricciosa della nostra estetica.

Ci si può domandare se una nuova forma d'eroismo non sia, ora, necessaria per sostenerne l'impianto, mentre si aspetta l'elevazione dei suoi ornamenti,

nella luce del futuro. E noi risponderemo che infatti l'eroismo sarà il fiore supremo di questa corona.

Poichè, con quale speranza potrà aspettarsi d'esser compreso chi non ha concesso agli altri nessuna facilità di adito alla propria arte; di essere onorato chi ha abdicato la propria onorabilità; di guadagnar denaro chi, operando, ha fatto suo il motto dell'imperatore romano: « Io canto per le muse e per me ? »

Incompreso, inonorato e invendibile, l'artista preconizzato in queste note sarà dunque un mistico eroe. Magari un santo.

Il taumaturgo della pura Poesia !

Poggio a Caiano, Pistoia, Napoli, Zona di Guerra, 1914-1917.

INDICE

Prefazione	Pag.	7
----------------------	------	---

PARTE PRIMA.

Necessità di una nuova estetica	13
Origine del fatto artistico	15
Quando comincia il fatto arte	18
La volontà creativa	21
L'arbitrio	22
Rapporto fra arte e natura	23
L'arte e il sentimento	26
L'arte come generatrice del meraviglioso	29
Originalità	31
Libertà	34
I due piani dell'arte	42
L'arte: un gergo	44
Ironia	45
Acrobatismo, Clownismo	48
Reclamismo	55
Fine dell'arte	55

INTERMEZZO

Tutto-arte	63
----------------------	----

PARTÈ SECONDA

L'arte e la moda	Pag.	73
Modernità		77
Influenza della velocità sulla visione artistica		80
Parentesi		80
Influenza dell'artificialità sulla visione della natura . .		81
Postille		82
Simultaneità		84
Chimismo lirico		86
Tipografia		87
Materia		91
Conclusione generale		93

ΛΕΙΟΥ
ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΟΝ
Α.Π.Θ.
Κοδ.

Lire 3.

BIB/
TE/
ΙΔΡ/
ΤΕΧΝ/
ΣΥ/
ΣΠ/