GALLERIA FUTURISTA

Direttore: G. SPROVIERI

Roma - Via del Tritone, 125 - Roma

ESPOSIZIONE

DI

SCULTURA FUTURISTA

DEL PITTORE E SCULTORE FUTURISTA

Boccioni

ROMA

Dicembre 1913

S. P. E. S.

Movimento Futurista

DIRETTO DA

F.-T. MARINETTI

POESIA

F.-T. Marinetti - Paolo Buzzi - A. Palazzeschi
E. Cavacchioli - Corrado Govoni
Libero Altomare - Luciano Folgore - G. Carrieri
G. Manzella-Frontini - Mario Bètuda
Auro d'Alba - Armando Mazza - Dinamo Correnti
Francesco Cangiullo, ecc.

PITTURA

U. Boccioni - C.-D. Carrà - L. Russolo
Giacomo Balla - G. Severini - A. Soffici, ecc.

MUSICA

Balilla Pratella

SCULTURA

Umberto Boccioni

AZIONE FEMMINILE

La poetessa
Valentine de Saint-Point

ARTE DEI RUMORI

Luigi Russolo

ANTIFILOSOFIA

Giovanni Papini

Direzione del Movimento Futurista:
Corso Venezia, 61 - MILANO

LACERBA

RIVISTA FUTURISTA

Ogni quindici giorni

Articoli = Disegni = Liriche

DI PAPINI — SOFFICI — MARINETTI
PALAZZESCHI — BOCCIONI — CARRÀ
FOLGORE — RUSSOLO — PRATELLA
SEVERINI — BUZZI — TAVOLATO —
CANGIULLO — GOVONI — D'ALBA —
CORRENTI — BÈTUDA — APOLLINAIRE
MAX JACOB ECC. — — — — —

Grande successo

Sarà più futurista nel 1914

L. 4.50 all'Anno - Un numero 4 Soldi

AMMINISTRAZIONE: FIRENZE, VIA NAZIONALE, 25

Le opere che presento al pubblico romano in questa Esposizione di Scultura futurista furono esposte per la prima volta a Parigi (*Galerie La Boëtie*, 20 giugno-16 luglio 1913). Esse sono il punto di partenza del mio Manifesto tecnico della Scultura futurista, pubblicato l'11 aprile 1912.

L'aspirazione tradizionale di fissare nella linea il gesto, e la natura e l'omogeneità della materia impiegata (marmo o bronzo) hanno contribuito a fare della scultura l'arte statica per eccellenza.

Io quindi pensai che scomponendo questa unità di materia in parecchie materie, ognuna delle quali servisse a caratterizzare, con la sua diversità naturale, una diversità di peso e di espansione dei volumi molecolari, si sarebbe già potuto ottenere un elemento dinamico.

Il problema del dinamismo in scultura non dipende però soltanto dalla diversità delle materie, ma principalmente dalla interpretazione della forma.

La ricerca della forma sul così detto *vero* allontanava la scultura (come la pittura) dalla sua origine e perciò dalla mèta verso la quale oggi s'incammina: l'architettura.

L'architettura è, per la scultura, quello che la composizione è per la pittura. E la mancanza di architettura è uno dei caratteri negativi della scultura impressionista.

Lo studio preimpressionistico della forma, seguendo un procedimento analogo a quello dei Greci, ci conduce fatalmente a forme morte, e quindi all'immobilità. Questa immobilità è la caratteristica della scultura cubista.

Tra la forma *reale* e la forma *ideale*, tra la forma nuova (impressionismo) e la concezione tradizionale (greca) esiste una forma variabile, in evoluzione, diversa da qualsiasi concetto di forma finora esistito: *forma in moto* (movimento relativo) e *moto della forma* (movimento assoluto).

Solo questa doppia concezione della forma può dare l'attimo di vita plastica nel suo manifestarsi

senza estrarlo e trasportarlo fuori dal suo ambiente vitale, senza fermarlo nel suo moto, insomma senza ucciderlo.

Tutte queste convinzioni mi spingono a cercare, in scultura, non già la forma pura, ma il *ritmo plastico puro*, non la costruzione dei corpi, ma la costruzione dell'*azione dei corpi*. Non già, quindi, come nel passato, un'architettura piramidale, ma un'architettura spiralica. Un *corpo in moto* non è dunque per me un corpo studiato fermo e poi reso come in movimento, ma *un corpo veramente in moto*, cioè una realtà vivente, assolutamente nuova e originale.

Per rendere un corpo in moto, io non dò, certo, la sua traiettoria, cioè il suo passaggio da uno stato di riposo a un altro stato di riposo, ma mi sforzo di fissare la forma che esprima la sua continuità nello spazio.

*
* *

L' osservatore intelligente comprenderà facilmente come da questa costruzione architettonica a spirale sia scaturita la *simultaneità scultoria*, analoga alla simultaneità pittorica, da noi pro-

clamata ed espressa nella prima Esposizione futurista di Parigi (*Galerie Bernheim;* febbraio 1912).

Gli scultori tradizionali fanno girare la statua su sè stessa davanti allo spettatore, o lo spettatore intorno alla statua. Ogni angolo visuale dello spettatore abbraccia quindi *un lato* della statua o del gruppo, e ciò non fa che aumentare l'immobilità dell'opera scultoria.

La mia costruzione architettonica a spirale crea invece davanti allo spettatore una continuità di forme che gli permette di seguire, attraverso la *forma-forza* che scaturisce dalla *forma reale*, una nuova linea chiusa che determina il corpo nei suoi moti materiali.

La forma-forza è, con la sua direzione centrifuga, la potenzialità della forma reale viva.

La forma, nella mia scultura è percepita quindi più astrattamente. Lo spettatore deve costruire idealmente una continuità (simultaneità) che gli viene suggerita dalle forme-forze, equivalenti della potenza espansiva dei corpi.

Il mio *insieme scultorio* si svolge nello spazio dato dalla profondità del volume, mostrando lo spessore di qualsiasi profilo, e non tanti profili immobili e siluettistici.

Abolito dunque il profilo come valore a sè ogni profilo contiene l'accenno degli altri profili (precedenti e susseguenti) che formano l'insieme scultorio.

*
* *

Inoltre, il mio genio ha incominciato a sviluppare e si propone di realizzare, per mezzo delle sue ricerche assidue e appassionate, il concetto di fusione d'ambiente e oggetto, con conseguente *compenetrazione di piani.* Io mi propongo insomma di far vivere la figura nel suo ambiente, senza renderla schiava di luci artificiali o fisse, o di un piano d'appoggio. Tali procedimenti distruggerebbero l' « architettonico » e dovrebbero troppo ricorrere all'aiuto della pittura, secondo l'errore fondamentale della scultura impressionista.

Allargando quindi la concezione dell'oggetto scultorio ad una risultante plastica di oggetto e ambiente, si avrà la necessaria abolizione della distanza che esiste, per esempio, tra una figura e una casa lontana 200 metri. Si avranno, inoltre, il prolungarsi di un corpo nel raggio di luce

che lo colpisce e l'entrare di un *vuoto* nel *pieno* che gli passa davanti.

Io ottengo tutto questo unendo dei *blocchi atmosferici* ad elementi di realtà più concreti.

Quindi, se una calotta sferica (equivalente plastico di una testa) è attraversata dalla facciata di un palazzo, il semicerchio interrotto e il quadrato della facciata che lo interrompe formano insieme una figura nuova, una nuova unità composta di ambiente + oggetto.

Bisogna dimenticare completamente la figura chiusa nella linea tradizionale, e dare invece la figura come centro di direzioni plastiche nello spazio.

Gli scultori schiavi delle tradizioni del mestiere mi domandano terrorizzati come potrò fermare la *periferia* dell'insieme scultorio, dato che in scultura la figura si ferma nella linea che fatalmente determina la materia isolata nello spazio (sia, questa materia, creta, gesso, marmo, bronzo, legno o vetro).

A costoro io rispondo che io posso *far sfumare* la periferia di un insieme scultorio nello spazio, colorendone di nero o di grigio gli estremi contorni con gradazione di chiari verso il

centro. Così creo un chiaroscuro ausiliare che mi dà un nucleo nell'ambiente atmosferico (primo risultato dell'impressionismo). Questo nucleo serve ad aumentare la forza del nucleo scultorio nel suo ambiente composto di direzioni plastiche (dinamismo).

Quando non giudico necessario servirmi delle colorazioni, trascuro questo mezzo materiale di espansioni o sfumature nello spazio, e lascio vivere le sinuosità, le interruzioni, la corsa di rette e di curve nella direzione suggerita dal moto dei corpi.

Avremo, ad ogni modo, il risultato di uscire finalmente dalla ripugnante e odiosa continuità della figura greca, gotica e michelangiolesca.

Umberto Boccioni

PITTORE E SCULTORE FUTURISTA

Manifesto tecnico

DELLA

scultura futurista

La scultura, nei monumenti e nelle esposizioni di tutte le città d'Europa offre uno spettacolo così compassionevole di barbarie, di goffaggini e di monotona imitazione, che il mio occhio futurista se ne ritrae con profondo disgusto!

Nella scultura d'ogni paese domina l'imitazione cieca e balorda delle formule ereditate dal passato, imitazione che viene incoraggiata dalla doppia vigliaccheria della tradizione e della facilità. Nei paesi latini abbiamo il peso obbrobrioso della Grecia e di Michelangelo, che è sopportato con qualche serietà d'ingegno in Francia e nel Belgio, con grottesca imbecillagine in Italia. Nei paesi germanici abbiamo un insulso goticume grecizzante, industrializzato a Berlino o smidollato con cura effeminata

dal professorume tedesco a Monaco di Baviera. Nei paesi slavi, invece, un cozzo confuso tra il greco arcaico e i mostri nordici od orientali. Ammasso informe di influenze che vanno dall'eccesso di particolari astrusi dell'Asia, alla infantile e grottesca ingegnosità dei Lapponi e degli Eschimesi.

In tutte queste manifestazioni della scultura ed anche in quelle che hanno maggior soffio di audacia innovatrice si perpetua lo stesso equivoco: l'artista copia il nudo e studia la statua classica con l'ingenua convinzione di poter trovare uno stile che corrisponda alla sensibilità moderna senza uscire dalla tradizionale concezione della forma scultoria. La quale concezione col suo famoso « ideale di bellezza » di cui tutti parlano genuflessi, non si stacca mai dal periodo fidiaco e dalla sua decadenza.

Ed è quasi inspiegabile come le migliaia di scultori che continuano di generazione in generazione a costruire fantocci non si siano ancora chiesti perchè le sale di scultura siano frequentate con noia ed orrore, quando non siano assolutamente deserte, e perchè i monumenti si inaugurino sulle piazze di tutto il mondo tra l'incomprensione o l'ilarità generale. Questo non accade per la pittura, a causa del suo rinnovamento continuo, che, per quanto lento, è la più chiara condanna dell'opera plagiaria e sterile di tutti gli scultori della nostra epoca!

Bisogna che gli scultori si convincano di questa verità assoluta: costruire ancora e voler creare con gli elementi

egizi, greci o michelangioleschi è come voler attingere acqua con una secchia senza fondo in una cisterna disseccata!

Non vi può essere rinnovamento alcuno in un'arte se non viene rinnovata l'essenza, cioè la visione e la concezione, della linea e delle masse che formano l'arabesco. Non è solo riproducendo gli aspetti esteriori della vita contemporanea che l'arte diventa espressione del proprio tempo, e perciò la scultura come è stata intesa fino ad oggi dagli artisti del secolo passato e del presente è un mostruoso anacronismo!

La scultura non ha progredito, a causa della ristrettezza del campo assegnatole dal concetto accademico del nudo. Un'arte che ha bisogno di spogliare interamente un uomo o una donna per cominciare la sua funzione emotiva è un'arte morta! La pittura s'è rinsanguata, approfondita e allargata mediante il paesaggio e l'ambiente fatti simultaneamente agire sulla figura umana o su gli oggetti, giungendo alla nostra futurista **compenetrazione dei piani,** (*Manifesto tecnico della Pittura futurista; 11 Aprile 1910*). Così la scultura troverà nuova sorgente di emozione, quindi di stile, estendendo la sua plastica a quello che la nostra rozzezza barbara ci ha fatto sino ad oggi considerare come suddiviso, impalpabile, quindi inesprimibile plasticamente.

Noi dobbiamo partire dal nucleo centrale dell'oggetto

che si vuol creare, per scoprire le nuove leggi, cioè le nuove forme che lo legano invisibilmente, ma matematicamente all'**infinito plastico** e all'**infinito plastico interiore.** La nuova plastica sarà dunque la traduzione nel gesso, nel bronzo, nel vetro, nel legno e in qualsiasi altra materia, dei piani atmosferici che legano e intersecano le cose. Questa visione che io ho chiamato **trascendentalismo fisico** (*Conferenza sulla Pittura futurista al Circolo Artistico di Roma; Maggio 1911*) potrà rendere plastiche le simpatie e le affinità misteriose che creano le reciproche influenze formali dei piani degli oggetti.

La scultura deve quindi far vivere gli oggetti rendendo sensibile, sistematico e plastico il loro prolungamento nello spazio, poichè nessuno può più dubitare che un oggetto finisca dove un altro comincia e non v'è cosa che circondi il nostro corpo: bottiglia, automobile, casa, albero, strada, che non lo tagli e non lo sezioni con un arabesco di curve e di rette.

Due sono stati i tentativi di rinnovamento moderno della scultura: uno decorativo per lo stile, l'altro prettamente plastico per la materia. Il primo, anonimo e disordinato, mancava del genio tecnico coordinatore, e, troppo legato alle necessità economiche dell'edilizia, non produsse che pezzi di scultura tradizionale più o meno decorativamente sintetizzati e inquadrati in motivi o

sagome architettoniche o decorative. Tutti i palazzi e le case costruite con un criterio di modernità hanno in loro questi tentativi in marmo, in cemento o in placche metalliche.

Il secondo, più geniale, disinteressato e poetico, ma troppo isolato e frammentario, mancava di un pensiero sintetico che affermasse una legge. Poichè nell'opera di rinnovamento non basta credere con fervore, ma occorre propugnare e determinare qualche norma che segni una strada. Alludo al genio di Medardo Rosso, a un italiano, al solo grande scultore moderno che abbia tentato di aprire alla scultura un campo più vasto, di rendere con la plastica le influenze d'un ambiente e i legami atmosferici che lo avvincono al soggetto.

Degli altri tre grandi scultori contemporanei, Constantin Meunier nulla ha portato di nuovo nella sensibilità scultoria. Le sue statue sono quasi sempre fusioni geniali dell'eroico greco con l'atletica umiltà dello scaricatore, del marinaio, del minatore. La sua concezione plastica e costruttiva della statua e del bassorilievo è ancora quella del Partenone o dell'eroe classico, pur avendo egli per la prima volta tentato di creare e divinizzare soggetti prima di lui disprezzati o lasciati alla bassa riproduzione veristica.

La Bourdelle porta nel blocco scultorio una severità quasi rabbiosa di masse astrattamente architettoniche Temperamento appassionato, torvo, sincero di cercatore

non sa purtroppo liberarsi da una certa influenza arcaica e da quella anonima di tutti i tagliapietra delle cattedrali gotiche.

Rodin è di una agilità spirituale più vasta, che gli permette di andare dall'impressionismo del *Balzac* alla incertezza dei *Borghesi di Calais* e a tutti gli altri peccati michelangioleschi. Egli porta nella sua scultura un'ispirazione inquieta, un impeto lirico grandioso che sarebbero veramente moderni se Michelangelo e Donatello non li avessero avuti, con le quasi identiche forme, quattrocento anni or sono e se servissero invece ad animare una realtà completamente ricreata.

Abbiamo quindi nell'opera di questi tre grandi ingegni tre influenze di periodi diversi: greca in Meunier; gotica in La Bourdelle; della rinascenza italiana in Rodin.

L'opera di Medardo Rosso è invece rivoluzionaria, modernissima, più profonda e necessariamente ristretta. In essa non si agitano eroi nè simboli, ma il piano di una fronte di donna o di bimbo accenna ad una liberazione verso lo spazio, che avrà nella storia dello spirito una importanza ben maggiore di quella che non gli abbia data il nostro tempo. Purtroppo le necessità impressionistiche del tentativo hanno limitato le ricerche di Medardo Rosso ad una specie di alto o bassorilievo, la qual cosa dimostra che la figura è ancora concepita come mondo a sè, con base tradizionale e scopi episodici.

La rivoluzione di Medardo Rosso, per quanto impor-

tantissima, parte da un concetto troppo esteriormente pittorico, trascura il problema d'una nuova costruzione dei piani e il tocco sensuale del pollice che imita la leggerezza della pennellata impressionista, dà un senso di vivace immediatezza, ma obbliga alla esecuzione rapida dal vero e toglie all'opera d'arte il suo carattere di creazione universale. Ha quindi gli stessi pregi e difetti dell'impressionismo pittorico, dalle cui ricerche parte la nostra rivoluzione estetica la quale, continuandole, se ne allontana fino all'estremo opposto.

In scultura come in pittura non si può rinnovare se non cercando **lo stile del movimento,** cioè rendendo sistematico e definitivo come sintesi quello che l'impressionismo ha dato come frammentario, accidentale, quindi analitico. E questa sistematizzazione delle vibrazioni delle luci e delle compenetrazioni dei piani produrrà la scultura futurista, il cui fondamento sarà architettonico, non soltanto come costruzione di masse, ma in modo che il blocco scultorio abbia in sè gli elementi architettonici dell'**ambiente scultorio** in cui vive il soggetto.

Naturalmente, noi daremo una **scultura d'ambiente.**

Una composizione scultoria futurista avrà in sè i meravigliosi elementi matematici e geometrici che compongono gli oggetti del nostro tempo. E questi oggetti non saranno vicini alla statua come attributi esplicativi o

elementi decorativi staccati, ma, seguendo le leggi di una nuova concezione dell'armonia, saranno incastrati nelle linee muscolari di un corpo. Così, dall'ascella di un meccanico potrà uscire la ruota d'un congegno, così la linea di un tavolo potrà tagliare la testa di chi legge, e il libro sezionare col suo ventaglio di pagine lo stomaco del lettore.

Tradizionalmente, la statua si intaglia e si delinea sullo sfondo atmosferico dell'ambiente in cui è esposta: La pittura futurista ha superata questa concezione della continuità ritmica delle linee in una figura e dell'isolamento di essa dal fondo e dallo **spazio avviluppante invisibile.** « La poesia futurista - secondo il poeta Marinetti - dopo aver distrutta la metrica tradizionale e creato il verso libero, distrugge ora la sintassi e il periodo latino. La poesia futurista è una corrente spontanea ininterrotta di analogie, ognuna riassunta intuitivamente nel sostantivo essenziale. Dunque, immaginazione senza fili e parole in libertà ». La musica futurista di Balilla Pratella infrange la tirannia cronometrica del ritmo.

Perchè la scultura dovrebbe rimanere indietro, legata a leggi che nessuno ha il diritto di imporle? Rovesciamo tutto, dunque, e proclamiamo l'**assoluta e completa abolizione della linea finita e della statua chiusa. Spalanchiamo la figura**

e chiudiamo in essa l'ambiente. Proclamiamo che l'ambiente deve far parte del blocco plastico come un mondo a sè e con leggi proprie; che il marciapiede può salire sulla vostra tavola e che la vostra testa può attraversare la strada mentre tra una casa e l'altra la vostra lampada allaccia la sua ragnatela di raggi di gesso.

Proclamiamo che tutto il mondo apparente deve precipitarsi su di noi, amalgamandosi, creando un'armonia colla sola misura dell'intuizione creativa; che una gamba, un braccio o un oggetto, non avendo importanza se non come elementi del ritmo plastico, possono essere aboliti, non per imitare un frammento greco o romano, ma per ubbidire all'armonia che l'autore vuol creare. Un insieme scultorio, come un quadro, non può assomigliare che a sè stesso, poichè la figura e le cose devono vivere in arte al di fuori della logica fisionomica.

Così una figura può essere vestita in un braccio e nuda nell'altro, e le diverse linee d'un vaso di fiori possono rincorrersi agilmente fra le linee del cappello e quelle del collo.

Così dei piani trasparenti, dei vetri, delle lastre di metallo, dei fili, delle luci elettriche esterne o interne potranno indicare i piani, le tendenze, i toni, i semitoni di una nuova realtà.

Così una nuova intuitiva colorazione di bianco, di grigio, di nero, può aumentare la forza emotiva dei

piani, mentre la nota di un piano colorato accentuerà con violenza il significato astratto del fatto plastico!

Ciò che abbiamo detto sulle **linee-forze** in pittura (*Prefazione-manifesto al catalogo della Iª Esposizione futurista di Parigi, ottobre 1911*) può dirsi anche per la scultura, facendo vivere la linea muscolare statica nella linea-forza dinamica. In questa linea muscolare predominerà la linea retta, che è la sola corrispondente alla semplicità interna della sintesi che noi contrapponiamo al barocchismo esterno dell'analisi.

Ma la linea retta non ci condurrà alla imitazione degli egizi, dei primitivi o dei selvaggi, come qualche scultore moderno ha disperatamente tentato per liberarsi dal greco. La nostra linea retta sarà viva e palpitante; si presterà a tutte le necessità delle infinite espressioni della materia, e la sua nuda severità fondamentale sarà il simbolo dalla severità di acciaio delle linee del macchinario moderno.

Possiamo infine affermare che nella scultura l'artista non deve indietreggiare davanti a nessun mezzo pur di ottenere una **realtà.** Nessuna paura è più stupida di quella che ci fa temere di uscire dall'arte che esercitiamo. Non v'è nè pittura, nè scultura, nè musica, nè poesia, non v'è che creazione! Quindi se una composizione sente il bisogno d'un ritmo speciale di movimento che aiuti o contrasti il ritmo fermato dell'**insieme scultorio**

(necessità dell'opera d'arte) si potrà applicarvi un qualsiasi congegno che possa dare un movimento ritmico adeguato a dei piani o a delle linee.

Non possiamo dimenticare che il tic-tac e le sfere in moto di un orologio, l'entrata o l'uscita di uno stantuffo in un cilindro, che l'aprirsi e il chiudersi di due ruote dentate con l'apparire e lo scomparire continuo dei loro rettangoletti d'acciaio, che la furia di un volante o il turbine di un'elica, sono tutti elementi plastici o pittorici di cui un'opera scultoria futurista deve valersi. Lo aprirsi e il richiudersi di una valvola crea un ritmo altrettanto bello, ma infinitamente più nuovo di quello d'una palpebra animale!

CONCLUSIONI:

1. — Proclamare che la scultura si prefigge la ricostruzione astratta dei piani e dei volumi che determinano le forme, non il loro valore figurativo.

2. — **Abolire in scultura** come in qualsiasi altra arte **il sublime tradizionale dei soggetti.**

3. — Negare alla scultura qualsiasi scopo di ricostruzione episodica veristica, ma affermare la necessità assoluta di servirsi di tutte le realtà per tornare agli elementi essenziali della sensibilità plastica. Quindi, percependo i corpi e le loro parti come **zone plastiche,** avremo in una composizione scultoria futurista, piani di legno o di metallo, immobili o meccanicamente mobili, per un oggetto, forme sferiche pelose per i capelli, semicerchi di vetro per un vaso, fili di ferro e reticolati per un piano atmosferico, ecc.

4. — Distruggere la nobiltà tutta letteraria e tradizionale del marmo e del bronzo. Negare l'esclusività di una materia per la intera costruzione d'un insieme scultorio. Affermare che anche venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell'emozione plastica. Ne enumeriamo alcune: vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, specchi, luce elettrica, ecc. ecc.

5. — Proclamare che nell'intersecazione dei piani di un libro con gli angoli d'una tavola, nelle rette di un fiammifero, nel telaio di una finestra, v'è più verità che in tutti i grovigli di muscoli, in tutti i seni e in tutte le natiche di eroi o di veneri che ispirano la moderna idiozia scultoria.

6. — Che solo una modernissima scelta di soggetti potrà portare alla scoperta di nuove **idee plastiche,**

7. — Che la linea retta è il solo mezzo che possa condurre alla verginità primitiva di una nuova costruzione architettonica delle masse o zone scultorie.

8. — Che non vi può essere rinnovamento se non attraverso la **scultura d'ambiente,** perchè con essa la plastica si svilupperà, prolungandosi nello spazio

per modellarlo. Quindi da oggi anche la creta potrà **modellare l'atmosfera** che circonda le cose.

9. — La cosa che si crea non è che il ponte tra l'**infinito plastico esteriore** e l'**infinito plastico interiore**, quindi gli oggetti non finiscono mai e si intersecano con infinite combinazioni di simpatia e urti di avversione.

10. — Bisogna distruggere il nudo sistematico, il concetto tradizionale della statua e del monumento!

11. — Rifiutare coraggiosamente qualsiasi lavoro, a qualsiasi prezzo, che non abbia in sè una pura costruzione di elementi plastici completamente rinnovati.

Umberto Boccioni

pittore e scultore

MILANO, 11 Aprile 1912.

INSIEMI PLASTICI

1. *Muscoli in velocità.*

2. *Sintesi del dinamismo umano.*

3. *Espansione spiralica di muscoli in movimento.*

4. *Testa + Casa + Luce.*

5. *Fusione di una testa e di una finestra.*

6. *Sviluppo di una bottiglia nello spazio (mediante la forma).*
   (Natura morta)

7. *Forme-forze di una bottiglia.*
(Natura morta)

8. *Vuoti e pieni astratti di una testa.*

9. *Antigrazioso.*

10. *Sviluppo di una bottiglia nello spazio (mediante il colore)*

11. *Forme uniche della continuità nello spazio.*

12. *Forme umane in movimento.*

DISEGNI

1.
2.
3.
4.
5. *Voglio sintetizzare le forme uniche*
6. *della continuità nello spazio.*
7.
8.
9.
10.
11.

12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21. *Voglio fissare le forme umane*
22. *in movimento*
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.

32.
33.
34.
35.
36. *Voglio dare la fusione di una testa col suo ambiente.*
37.
38.
39.
40.

41. *Voglio dare il prolungamento degli oggetti nello spazio*

42.
43.
44. *Voglio modellare la luce e l'atmosfera.*
45.
46.

Roma - Tipografia « Patria » Via Minerva, 5

RIPRODUZIONE INTEGRALE A CURA DELLO
STUDIO PER EDIZIONI SCELTE
LUNGARNO GUICCIARDINI 9r - FIRENZE

Impianti: LITOMASTER S.p.A. - Firenze

Galleria futurista
(PERMANENTE)

DIRETTORE: G. SPROVIERI

Roma - VIA TRITONE, 125

ESPOSIZIONI
periodiche internazionali

Tutte le tendenze d'arte
d'Avanguardia del mondo

Concerti - Conferenze - Letture

Prossimamente

ESPOSIZIONE DI PITTURA FUTURISTA
BALLA - BOCCIONI - CARRÀ - RUSSOLO - SEVERINI
SOFFICI

CONFERENZE
BOCCIONI - CARRÀ - MARINETTI - PAPINI - SOFFICI
FOLGORE - BALLA - CORRENTI - VALENTINE DE
SAINT-POINT - APOLLINAIRE

CONCERTI
PRATELLA

SPIRALI DI RUMORI
RUSSOLO

Dalle ore 10 alle 22 ingresso Cent. 50