

## DIÁRIOS



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

JOSÉ TADEU JORGE

Coordenador Geral da Universidade

ÁLVARO PENTEADO CRÓSTA

EDITORA  
UNICAMP

Conselho Editorial

Presidente

EDUARDO GUIMARÃES

ELINTON ADAMI CHAIM – ESDRAS RODRIGUES SILVA

GUITA GRIN DEBERT – JULIO CESAR HADLER NETO

LUIZ FRANCISCO DIAS – MARCO AURÉLIO CREMASCO

RICARDO ANTUNES – SEDI HIRANO

*Umberto Boccioni*

# DIÁRIOS

*Tradução*

Vanessa Beatriz Bortulucce

Rafael Zamperetti Copetti

*Notas e textos de abertura dos diários*

Vanessa Beatriz Bortulucce

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. Em vigor no Brasil a partir de 2009.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP  
DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO  
Bibliotecária: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

---

B63d      Boccioni, Umberto, 1882-1916.  
Diários / Umberto Boccioni; tradução: Vanessa Beatriz Bortulucce,  
Rafael Zamperetti Copetti; notas e textos de abertura dos diários Vanessa  
Beatriz Bortulucce. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

1. Boccioni, Umberto, 1882-1916. 2. Arte moderna – Itália – Séc. XX.  
3. Futurismo (Arte). 4. Literatura italiana – História e crítica. I. Bortu-  
lucce, Vanessa Beatriz. II. Copetti, Rafael Zamperetti. III. Título.

ISBN 978-85-268-1336-6

CDD - 759.5

- 850.09

---

Índices para catálogo sistemático:

1. Boccioni, Umberto, 1882-1916	759.5
2. Arte moderna – Itália – Séc. XX	759.5
3. Futurismo (Arte)	759.5
4. Literatura italiana – História e crítica	850.09

Título Original: *Umberto Boccioni – Diari*

Copyright © Vanessa Beatriz Bortulucce  
Rafael Zamperetti Copetti

Copyright © 2016 by Editora da Unicamp

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19.2.1998.

É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,  
por escrito, dos detentores dos direitos.

Printed in Brazil.  
Foi feito o depósito legal.

Direitos reservados à

Editora da Unicamp  
Rua Caio Graco Prado, 50 – Campus Unicamp  
CEP 13083-892 – Campinas – SP – Brasil  
Tel./Fax: (19) 3521-7718/7728  
www.editoraunicamp.com.br – vendas@editora.unicamp.br



Umberto Boccioni, 1914.



## AGRADECIMENTOS

Gostaria de manifestar minha gratidão aos professores Anna-teresa Fabris, Mariarosaria Fabris e Pedro Paulo de Abreu Funari, que contribuíram para a realização deste projeto.

Aos meus professores do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, que me fizeram historiadora, minha gratidão e respeito. Também agradeço a todos os meus amigos da Unicamp e demais colegas de profissão, que sempre acreditaram no meu trabalho.

A publicação dos diários de Umberto Boccioni em língua portuguesa só pôde ser concluída com êxito graças ao excepcional trabalho do pesquisador Zeno Birolli (1939-2014), que dedicou sua vida ao estudo e à organização dos escritos do artista.

*Vanessa Bortulucce*





## SUMÁRIO

### PREFÁCIO

<i>Annateresa Fabris</i> .....	11
--------------------------------	----

### DIÁRIOS

PRIMEIRA CADERNETA.....	41
SEGUNDA CADERNETA.....	85
TERCEIRA CADERNETA.....	113
DIÁRIO DE GUERRA.....	177

### APÊNDICE

#### UMBERTO BOCCIONI – ITINERÁRIO DE UMA POÉTICA

<i>Vanessa Beatriz Bortulucce</i> .....	197
---	-----

#### O FUTURISMO ITALIANO E A *GESAMTKUNSTWERK* WAGNERIANA

<i>Rafael Zamperetti Copetti</i> .....	221
--	-----

CRONOLOGIA.....	241
-----------------	-----

BIBLIOGRAFIA .....	245
BIBLIOGRAFIA ESSENCIAL SOBRE FUTURISMO E UMBERTO BOCCIONI EM LÍNGUA PORTUGUESA .....	247
SOBRE OS TRADUTORES.....	249
CADERNO DE IMAGENS .....	251

## PREFÁCIO

### Antes e depois do futurismo: Os diários de Umberto Boccioni

*Annateresa Fabris*

Numa carta escrita pouco antes de morrer, Umberto Boccioni apresenta uma reflexão que resume sua atribulada relação com o universo da criação:

Desta existência sairei com um desprezo por tudo o que não é arte. Nada é mais terrível do que a arte. Tudo o que vejo atualmente é uma brincadeira diante de uma boa pincelada, de um verso harmonioso, de um acorde musical bem composto. Tudo, quando comparado com isso, é uma questão de mecânica, de hábito, de paciência, de memória. Só existe a arte.<sup>1</sup>

Afirmar que só existe a arte quando o autor está na frente de batalha não deixa de ter um significado polêmico, para o qual Zeno Birolli e Maurizio Calvesi oferecem interpretações diferentes. Para o primeiro, é possível pensar que Boccioni estaria vislumbrando o momento da própria morte, e disso

---

<sup>1</sup> *Apud* Calvesi, 1983a, p. 14.

proviriam “uma imagem ascensional da vida” e a recusa e o desprezo pelas dimensões associadas à tristeza e à dor. Birolli baseia sua hipótese no diário escrito pelo pintor entre 7 de agosto e 27 de outubro de 1915, quando participou da Primeira Guerra Mundial no Batalhão Lombardo de Ciclistas e Automobilistas Voluntários. Por ser irrepetível, a experiência vivida na frente de batalha teria a mesma intensidade e o mesmo valor de uma obra de arte. A exaltação cerebral e o prazer intenso advindos da guerra teriam gerado, a princípio, uma atitude de desprezo em relação àqueles que se subtraíam a tamanha prova de coragem e dedicação. Quando Boccioni é convocado em julho de 1916, sua visão havia sofrido uma mudança substancial. Não só não acredita mais na ideia da guerra benfazeja e purificadora, como determina o fim do heroísmo e a ascensão da repetição e da memória das coisas habituais.<sup>2</sup>

Calvesi, por sua vez, lembra que, em 1915, o pintor estava revendo sua sintaxe futurista e que esse momento de reflexão recebe um impulso notável a partir do encontro com o músico Ferruccio Busoni. Adepto de um novo classicismo, isto é, de uma arte severa, monumental, sinteticamente construtiva e dotada de um lastro artesanal, o compositor pode ter contribuído para o aprofundamento da crise de Boccioni em relação ao futurismo. A carta escrita a Herwarth Walden, pouco antes do acidente que provocaria sua morte, traria ecos das conversas com Busoni, visíveis na referência à música e à harmonia e na ideia de brincadeira, que poderia ser reportada à atitude barulhenta dos mais novos adeptos do futurismo. Ao abandonar o futurismo, o artista teria antes

---

<sup>2</sup> Birolli, 1983, pp. 52-55.

traído a própria natureza e a própria arte do que atendido a elas. O academismo latente, consequência de sua aspiração ao gênio e à totalidade, teria recebido, nesse momento, um notável reforço. Além disso, a atenuação da tensão futurista teria como corolário o enfraquecimento da capacidade de síntese. A paz encontrada ao lado de Busoni não seria, pois, menos dramática do que as atribulações do passado, as quais, fecundadas pela ideologia de F. T. Marinetti, haviam ativado seu patos criativo e sua fantasia trágica.<sup>3</sup>

A imagem de Boccioni como um artista empenhado na busca da totalidade em virtude de suas tendências romântico-progressistas, cindido entre a visão do homem-máquina apregoada por Marinetti e o ideal do gênio humanista,<sup>4</sup> não deixa de corresponder, em boa medida, à autoimagem registrada nos diários de 1907-1908; ali eram anotados estados de espírito, leituras, encontros, trabalhos em curso e a inquietude constante provocada por um exame, não raro feroz, das próprias possibilidades no campo artístico.

É significativo que os diários – marcados por oscilações e incertezas – tenham seu início em Pádua, cidade na qual o pintor passa a residir em dezembro de 1906, depois de uma temporada em Paris (abril-junho) e na Rússia (julho-novembro). A calma da pequena cidade vêneta parece favorecer as inclinações melancólicas de Boccioni, interessado na busca de formas novas e distantes dos temas e dos estilos do passado. Embora uma anotação de 1º de abril de 1908 rememore o estado de espírito com que chegara a Paris – sombrio, aflito, com a alma “envenenada e endurecida” –, é inegável

---

<sup>3</sup> Calvesi, 1983a, pp. 13-15.

<sup>4</sup> *Idem*, pp. 1-2.

que a visão da metrópole propiciou uma mudança de humor, como atesta a carta enviada à mãe e à irmã em 17 de abril de 1906. “Cidade verdadeiramente extraordinária”, a capital francesa conquista-o com sua modernidade escancarada: “milhares de carruagens, centenas de ônibus, bondes com cavalos, elétricos e a vapor”, o metrô e seus “grandes subterrâneos totalmente iluminados com luz elétrica”, os letreiros, os reclames, os cabarés, os cafés fervilhantes, “as pessoas que se agitam, correm, riem, fecham negócios”, as mulheres pintadas “com cores vivíssimas”, “as posturas de dança mais estranhas”...<sup>5</sup>

A essa descrição excitada, que antecipa a visão da cidade moderna como um espetáculo ritmado pelo artifício e pela intensificação de sensações inusitadas e de novos estados de espírito, configurada no “Manifesto dos pintores futuristas” (11 de fevereiro de 1910) e no livro *Pintura e escultura futuristas* (1914), pode ser contraposta a náusea provocada pelos “velhos muros”, pelos “velhos palácios”, pelos “velhos motivos de reminiscências”, como se lê num apontamento de 14 de março de 1907.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> *Apud* Calvesi, 1983b, p. 22.

<sup>6</sup> A tomada de posição contra a província, depositária de uma Itália na qual Boccioni não se reconhece mais, reverberará num dos capítulos de *Pintura e escultura futuristas*: “Para os italianos em particular, tudo o que é *moderno* é sinônimo de *feio*!... Por exemplo, fala-se de Milão e das outras poucas cidades italianas que, em vez da costumeira tradição gloriosa, possuem um presente maravilhoso e um futuro formidável, como de cidades grosseiras e horríveis. [...] As multidões multicoloridas e febris são monstruosas para o italiano, que, em toda a sua nobre existência, discutiu a grandeza passada da Pátria nas ruas tranquilas de sua querida cidadezinha – ex-capital, sem dúvida – repleta de sombras gloriosas, de velhos palácios fechados, de jardins fechados, de mentes fechadas.../ As oficinas eternamente despertas e rugidoras inspiram asco no italiano que, durante toda a vida, concentrou seu estudo e sua admiração no último capitel no fundo à direita daquele determinado palácio, ou na segunda arcada à esquerda daquela determinada igreja... monumento nacional./ As estações, as vias férreas, tão pretas e tão inexoráveis de fogos, estrondos e fumaça, suscitam horror naqueles italianos que, depois, discutem de maneira vazia e fora da realidade como mobilizar nossas tropas em 24 horas na fronteira austríaca... E nada mais fazem do que olhar assobiando o pôr do sol

A vontade de pintar o “novo”, o “expressivo”, o “formidável” (14 de março de 1907) – isto é, o mundo moderno com seus ritmos acelerados e seu artificialismo – motiva a transferência do artista para Milão em agosto de 1907. Nesse momento, propõe-se a exaltar “esta nossa época moderna tão odiada por quase todos os artistas”. A esse “sinal de fraqueza e de degeneração” contrapõe a visão da “poesia da linha reta e do cálculo” e das funções da vida regidas pelo retângulo, pelo quadrado e pelo pentágono (21 de setembro de 1907).

Se uma percepção futurista começa a despontar nessas anotações, o espetáculo da modernidade adquire também um aspecto heroico, como demonstra a descrição da corrida de automóveis a que assiste em Bréscia, em 2 de setembro de 1907. A corrida “fantástica” desconcerta-o. “Espectros” em virtude da velocidade, os automobilistas são apresentados como “heróis novos”, movidos pela “idealidade eterna da conquista”, despertando uma interrogação: como transformar essa visão em matéria artística?<sup>7</sup>

---

de um banco do Pincio, vadiar à sombra das alamedas de Boboli, ou percorrer, pela milésima vez, para cima e para baixo, o passeio da Praça São Marcos...”. Cf. Boccioni, 1997, p. 42.

<sup>7</sup> O tema do automóvel já havia sido abordado por ele em 1904, quando residia em Roma. Nos painéis encomendados pelo Automóvel Clube da Itália, Boccioni trabalha a partir de contraposições, com o objetivo de criar uma visão humorística acerca da nova realidade. A oposição entre cidade e campo é confiada a uma representação “ingênua” do bólido, o qual não é captado em suas linhas dinâmicas, já que a ideia de velocidade é dada pelo uso da composição oblíqua. O campo é palco de corridas e excursões, assistidas por pequenos camponeses, galinhas e pintinhos, ora atônitos, ora assustados. Uma segunda contraposição é de caráter social: enquanto a burguesia é conquistada pelo automóvel, a aristocracia continua a usufruir de um de seus privilégios – a caçada –, cabendo à figura do cavalo simbolizar o dinamismo universal. O tema do automóvel é retomado em três desenhos, realizados em 1904-1905, um dos quais será capa do número 44 da revista *Avanti della Domenica* (12 de novembro de 1905). Nesse caso, a celebração do mito do progresso é mais declarada graças ao uso do escorço, que confere um caráter ameaçador ao automóvel. Cf. Fabris, 1987, p. 43; Calvesi, 1983a, p. 15.

Impulsionado pela “necessidade da geometria; [...] de calcular; de apresentar um conjunto talvez rígido, mas ordenado e claro” (21 de setembro de 1907), Boccioni vinha se interrogando sobre os meios que deveria utilizar para configurar essa nova visão: “[...] com a cor? com o desenho? com a pintura? com tendências veristas que não me satisfazem mais, com tendências simbolistas que me agradam em poucos e que nunca experimentei? Com um idealismo que me atrai e que não sei concretizar?” (14 de março de 1907).

Essa indagação é central para entender a busca que o artista estava empreendendo naquele momento. Embora nas obras realizadas em 1907-1908 esteja presente o pós-impressionismo aprendido em Roma com Giacomo Balla, este, que representa o verismo a ser superado no apontamento de 14 de março, é objeto de algumas notas críticas. O sonho de infundir nos próprios quadros “a força impulsora da Música”, de “acessar com a forma aos voos” da alma é seguido por uma anotação relativa ao antigo mestre, “seriamente afetado” por esse tipo de percepção, mas do qual não consegue libertar-se de todo (28 de março de 1907). Alguns meses depois, impressionado com as obras de Giovanni Segantini e Gaetano Previati, vistas em Paris na mostra dedicada aos divisionistas, Boccioni decreta, sem rodeios, o fim de Balla (17 de outubro de 1907).<sup>8</sup> Olho atento à tradução analítica da impressão e do

---

<sup>8</sup> Na carta escrita ao amigo Gino Severini depois da visita à exposição parisiense, Boccioni explica, com um longo arrazoado, o que recrimina no antigo mestre: a dessintonia com o “novo movimento intelectual e artístico” em virtude de suas tendências veristas; a falta da “visão decorativa, a única capaz de tornar grande uma obra de arte” e do “senso de medida”; o desperdício de energias numa observação cuidadosa, que provoca uma sensação “circunscrita, fria, isolada... O universo não palpita! A nostalgia por aquilo que não existe, que talvez nunca tenha existido, que jamais existirá, não é satisfeita! Você continua a sofrer e a desejar na própria contemplação dessa obra: eis por que não é grande, porque, a meu ver, o seu é um caminho errado!”. Cf. Calvesi, 1983b, p. 24.



real, ao antigo mestre faltava um elemento essencial: a alma. A ele poderia ser aplicada uma afirmação sobre a fotografia, datada de 12 de outubro de 1907: uma vez que a mecânica é insuperável na reprodução do verdadeiro, o homem deve apegar-se ao espírito. É justamente dessa dimensão que Balla carece: falta à sua pintura uma síntese musical, ideal, capaz de ultrapassar, sem aboli-lo, o momento puramente perceptivo, “ponte” entre a ideia artística e o mundo (15 de junho de 1907).<sup>9</sup>

Previati é uma figura determinante nesse momento, por ter uma atitude oposta à de Balla. Para ele, a realidade visual é um ponto de partida, um pretexto plástico, como Boccioni escreverá mais tarde. A arte de ideia, buscada por ele, está contida nos quadros do colega mais velho: “Previati foi o precursor da visão idealista que hoje desbarata o verismo. Intuíu que o estilo começa quando sobre a visão se constrói a concepção”.<sup>10</sup> O pintor de Ferrara está na base da mudança da paleta de Boccioni, como este reconhece numa anotação relativa ao quadro *A costureira* (1908): “a cor do rosto” da figura “lembra Previati” (28 de maio de 1908). De acordo com Calvesi,<sup>11</sup> a pintura de Previati apresenta dois elementos que chamam a atenção do jovem artista: a aplicação do divisionismo com traços filiformes e paralelos, dotados de um movimento curvilíneo, e uma luminosidade psicológica, feita de tons expressivos. O pintor, desse modo, conjuga o divisionismo com

<sup>9</sup> Cf. Calvesi, 1983b, p. 25. Richard Wagner está na base dessa concepção musical da arte, mas sua presença no pensamento de Boccioni não se resume a isso, abarcando a própria concepção de existência, como provam as anotações datadas de 28 de março, 24 e 28 de maio, 15 de junho de 1907 e 19 de junho de 1908.

<sup>10</sup> *Apud* Fagiolo, 1978, p. 24.

<sup>11</sup> Calvesi, 1983b, p. 28.

o simbolismo, injetando no segundo soluções próximas do expressionismo.<sup>12</sup>

Segantini, por sua vez, desperta o interesse de Boccioni por ser adepto de um naturalismo analítico e sintético ao mesmo tempo, isto é, dotado de uma transcendência ideal, e por adotar uma paleta intensamente luminosa, elementos que se coadunavam com sua concepção da natureza como Grande Mãe.<sup>13</sup> É o que transparece, por exemplo, nesse trecho de diário escrito em 2 de janeiro de 1908:

Não posso concluir sem uma oração ao Desconhecido, à Grande Mãe: “Que eu possa manter a humildade e a força para colocar-me diante dos sagrados mistérios como um inocente, sem ambições e falsidade. Que tudo aquilo que saia de minhas mãos seja um canto de adoração, de exaltação, desde a folha da grama até a árvore, desde uma gota até o imenso céu, do verme ao homem! Que tudo se transforme na mente de acordo com a Verdade suprema [...]; que eu possa, amando e estudando sempre o que estiver de acordo com o meu sonho, jamais perder a compreensão universal!”

---

<sup>12</sup> A relação posterior de Boccioni com o pintor nem sempre é serena. Salvo, ao lado de Segantini e de Medardo Rosso, dos ataques desferidos à situação artística italiana no “Manifesto dos pintores futuristas”, Previati receberá uma apreciação dicotômica no livro *Pittura e escultura futuristas*. Se, de um lado, é definido o “único vislumbre de arte italiana”, do mesmo modo que Giovanni Fattori, Medardo Rosso, Segantini, Tranquillo Cremona e Daniele Ranzoni, de outro, é acusado de trair “a causa da nossa fundamental renovação pictórica” com a manipulação do sublime e, sobretudo, com a dissociação entre o objeto da sua emoção, a forma e a cor. Num escrito de 1916, o pintor verá reconhecida sua contribuição à renovação da arte italiana, não obstante a dicotomia assinada por Boccioni entre uma visão moderna e uma concepção tradicional. “Impressionista cerebral” e “último artista de nosso Renascimento” a um só tempo, Previati receberá, finalmente, um veredicto positivo, já que Boccioni destaca em sua obra a “unidade impressionista de sua forma-estado d’alma e cor-estado d’alma”. Cf. Boccioni, 1997, pp. 36, 42, 50; Fabris, 1987, p. 100.

<sup>13</sup> Calvesi, 1983b, p. 26. Maurizio Fagiolo (1978, p. 25) detecta no mito da Grande Mãe uma transposição alegórica da figura materna, tema de inúmeras obras. O complexo de Édipo confluiria na fé nas forças desconhecidas que ligam o homem à terra, dando ao artista uma certeza no momento em que arremete contra o passado e enfrenta o futuro.

Embora no momento futurista Segantini se transforme numa presença negativa,<sup>14</sup> é ele o inspirador de uma obra emblemática como *Beata solitudo, sola beatitudo* (1908), que tem como mote o efeito que a solidão produzia em Boccioni (1º de abril de 1908). O desinteresse pelos pintores da Secesão, evidenciado durante a viagem a Munique em setembro de 1907, é paralelo à descoberta da linha de Aubrey Beardsley, fonte de uma grande comoção. Como o pintor anota, em 25 de abril de 1908, as ilustrações do artista inglês haviam posto a nu a própria inferioridade não só em termos formais, mas também num dado fundamental do processo de criação: a relação entre cérebro e mão. Beardsley acaba por confirmar o conselho dado por Previati de entregar-se ao ato criador. Sentindo-se tolhido pelas normas tradicionais da arte – desenho, claro-escuro e cromatismo –, Boccioni conclui com uma ponta de melancolia: “O estudo constante do real, a consciência da minha inferioridade ao reproduzi-lo em comparação com o que vejo, o fato de não ter nunca trabalhado de memória fazem com que as poucas ideias que me vêm à mente permaneçam letra morta pelo medo de executá-las mal”.

Se são poucos os artistas modernos que chamam a sua atenção,<sup>15</sup> os diários demonstram que alguns mestres do passado, como Rembrandt, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer

<sup>14</sup> Em 1916, por exemplo, Boccioni associará Segantini ao simbolismo, apresentado como uma manifestação deletéria. Escreve, de fato: “Quero vingar-me da ignóbil influência que os jovens de minha geração sofreram por meio de Segantini e das bienais venezianas. Toda a miserável caligrafia plástica teuto-austriaco-húngara pesou sobre nós” (*apud* Fagiolo, 1978, p. 24).

<sup>15</sup> Frequentemente, a arte moderna é alvo de críticas pesadas, como mostra a avaliação de Franz von Lenbach, feita em 9 de setembro de 1907. Considerando-o inferior aos artistas nos quais se inspirava (Diego Velázquez, Pieter Paul Rubens, Anton Van Dyck e Rembrandt van Rijn), Boccioni afirma peremptoriamente que o pintor alemão “não teve a coragem ou a habilidade de oferecer, com os meios deles no seu tempo, o que estes souberam dar no deles”. Autor de rostos “sempre iguais ou quase”, destituídos de

e Michelangelo, são objeto de anotações pontuais. Admirador confesso da arte renascentista, Boccioni não hesita em escrever: “Todos os artistas até Rafael me entusiasmam”.<sup>16</sup> Sentindo-se escravo deles, faz uma promessa: libertar-se de todos para adquirir uma linguagem própria. Pouco antes dessa anotação, o artista havia escrito que o que o atraía nos mestres do passado era a presença em suas obras dos “elementos que formam o mundo”, levando-o a concluir que o “verismo” era sua linha-mestra. Os grandes pintores do passado são usados por ele como motivo para lamentar “a falta de universalidade da arte moderna”. O “sentido de poesia que domina as obras antigas” está ausente das realizações modernas, dominadas pelo espírito analítico e pela especialização. O “intelecto divino”, atribuído a Da Vinci, configura-se como a meta para a qual deveria tender a arte moderna. Boccioni auspicia, de fato, “uma mente imensa”, capaz de sintetizar o saber moderno e “criar a verdadeira obra” (7 de julho e 27 de setembro de 1907).

A tensão entre momentos pessimistas e momentos otimistas, que é uma característica da personalidade de Boccioni, alcança seu apogeu na celebração da figura do “gênio”, encarnação do mito do artista como super-homem. Dürer e Michelangelo transformam-se nas figuras portadoras de seu próprio ideal artístico, já que o pintor projeta neles a imagem do

---

“incêndio” e “febre”, Lenbach é apresentado como um artista incapaz de representar a própria época.

<sup>16</sup> Em *Pintura e escultura futuristas*, Boccioni associará as obras de Rafael, Leonardo e Michelangelo à “fórmula de um *sublime* definitivo”, que teria desaparecido depois deles. A abstração física dos deuses e dos heróis helênicos teria se completado e esgotado na angústia cristã interior de Michelangelo. Depois do século XVI, a angústia não teria mais encontrado no corpo humano o instrumento adequado para uma “humildade expansiva”. Fora da Itália, essa angústia teria se transformado na “contemplação devota das paisagens e charnecas áridas, nas naturezas-mortas, nos retratos, nos quadros familiares, nas fragmentárias pesquisas naturalistas nórdicas”. Esse “panteísmo plástico” seria um precursor da modernidade. Cf. Boccioni, 1997, p. 45.