

1. EREDITA' DEL ROMANTICISMO

La riflessione estetica degli inizi del 900 sui fondamenti dell'arte contribuisce ad elaborare una teoria dell'astrazione che, evitando il rischio della concezione dell'arte per l'arte, una riduzione dell'arte alla sua sola componente estetica e decorativa, aveva restituito all'arte una specifica dimensione spirituale.

Se nelle prime astrazioni dei pittori francesi l'interesse era soprattutto di tipo formalistico, in Germania, Olanda e Russia le ricerche artistiche tendevano a una riflessione spirituale e spesso mistica, che implicava il superamento del dato naturale e della superficie delle cose. L'eredità di temi romantici¹, la ricerca di una dimensione altra rispetto alla realtà apparente del visibile, il sogno e la notte opposti alla vita pratica, il tentativo di gettare uno sguardo oltre la superficie delle cose, sarà infatti più evidente nell'arte dell'Europa centrale.

Kandinsky e Marc, fondatori del Blaue Reiter, richiamarono frequentemente nelle loro opere loro temi apocalittici che alludevano a un mondo dello spirito privo di oggetti. Anche se c'è sempre un riferimento al mondo reale, Kandinsky giustificava questo affermando che, in un'epoca di transizione, dal reale all'ideale, dal figurativo all'astratto, dal visibile all'invisibile, c'è ancora bisogno di un ponte oggettuale, che sarà superato solo quando verrà affermato definitivamente il mondo dello spirito.

Analogamente, le cosmogonie astratte Kupka, la rappresentazione del cerchio solo apparentemente è arte astratta-decorativa; in realtà quel cerchio è un sole, simbolo della vita e dell'origine stessa dell'Universo.

Anche Mondrian, come altri artisti del primo Novecento, riprende temi già esaminati da Friedrich; come Hodler, Munch, Van Gogh, egli cerca immagini lontane dal realismo e impressionismo francesi.

Dalla quercia abbarbicata al suolo - chiaro riferimento a Holderlin - che ritroviamo nella serie degli alberi che approderà alle sue prime composizioni cubiste e neoplastiche, alla finestra romantica di Friedrich che in Mondrian verrà trasfigurata nella sua griglia che indica il luogo di passaggio fra visibile e invisibile, fra ciò che può essere detto a ciò che può essere solo mostrato, l'arte dell'artista olandese è emblematica del percorso di liberazione dalle forme naturali verso l'astrazione, nella ricerca dell'autonomia dell'arte che prefigura la liberazione dell'uomo dai vincoli della vita soggetta al solo materialismo. Ed è qui forse, nel considerare l'Arte Nuova tutt'uno con la Vita Nuova, in una declinazione utopica dell'arte memore degli scrittori tedeschi del primo Ottocento.

¹ Rosenblum:

1890 - Barche al chiaro di luna - Friedrich e Runge

Primi autoritratti (rif. Munch, Hodler, van Gogh). Trance ipnotica. Il volto si riduce agli occhi.

Devozione (1908). Meditazione di fronte al mistero. Frammenti di aura.

Passiflora (1901) -

Il trittico "*Evoluzione*" (1911), chiaramente legato a stilemi simbolisti, documenta l'adesione di Mondrian alla teosofia, con cui era entrato in contatto già nel 1899, fino a diventare, nel 1909, membro della Società Teosofica. Nel dipinto "*Evoluzione*" si possono rintracciare i rapporti di Mondrian con l'intero complesso delle dottrine teosofiche, secondo cui il mondo è concepito come un tutto unitario, retto da leggi e principi matematici in cui i poli opposti tendono alla ricomposizione e all'armonia cosmica. Così accade in relazione al principio maschile e a quello femminile, allo spirito e alla materia, che non è altro che una polarità di realtà opposte che si attraggono alla base dell'essenza spirituale dell'universo. L'iniziato alla teosofia giunge, attraverso progressivi stadi di conoscenza, alla visione di quella pura realtà divina, di cui le singole religioni non rivelano che un aspetto parziale, e l'umanità nella sua evoluzione si avvicina a questa conquista spirituale. Il simbolo adottato dalla Società Teosofica, la **stella a sei punte**, sintetizza quest'unità di spirito e materia, essendo costituito dalla sovrapposizione di due triangoli, il primo con il vertice volto verso l'alto, il secondo verso il basso. Le religioni e le filosofie orientali costituiscono una componente fondamentale della teosofia nella sua formulazione moderna, accanto al sincretismo di cristianesimo e dottrine neoplatoniche, già avvenuto nell'arco di almeno tre secoli. Altro concetto interessante, per il riflesso su una fase della pittura di Mondrian e Van Doesburg, come anche di Kandinskij, è quello dell'**aura** che avvolge l'iniziato, che lo mette in contatto con la "vibrazione" universale, che gli consente un rapporto con l'etere e i corpi celesti. Il trittico va letto dalla figura di sinistra a quella di destra e infine a quella centrale, in cui gli occhi aperti e una maggiore intensità luminosa indicano la conquistata visione di una verità superiore. La stessa forma del trittico, del resto diffusa nell'area simbolista, può esser suggerita da un passo di Iside svelata (1877) della Blavatskij, in cui si parla di tre spiriti che vivono nell'uomo: **lo spirito terrestre, lo spirito delle stelle e lo spirito divino**. Simbolici sono i passaggi di colore della figura della donna (dal verde al blu, il colore spirituale) in cui si attua la fusione di

elemento maschile (spirituale) e femminile (materiale), cui allude Mondrian nei "Taccuini". Simbolico è il passaggio dai due fiori, posti ai lati del volto, alle figure geometriche e dal rosso (corrispondente, per Steiner, all'amore divino, ma ancora espresso in una concezione terrena) al giallo e al bianco, quindi alla massima luminosità. La donna a sinistra che ha due amarillis rossi - simbolo di sensualità - è l'incarnazione dello spirito terrestre, ha il volto indietro e gli occhi chiusi perché lo spirito terrestre da solo non permette la comprensione del mondo. A destra c'è la donna con stelle a sei punte, emblema della perfezione, e rappresenta quindi uno spirito stellare che ha un grado più alto di comprensione, e finalmente al centro la figura è circondata dalla luce bianca. Si noti la presenza del doppio triangolo teosofico nella figura di destra. L'elemento dei due fiori accanto al volto trova un precedente nella pittura di Mondrian, in *Passiflora*, del 1908, e la contemplazione del fiore, come stadio nella conquista della verità suprema, in "Devozione" (1908). Anche questo termine è tipico della concezione teosofica, soprattutto di Steiner, e allude non a una condizione di preghiera, come ha precisato il pittore stesso, bensì di dedizione totale della creatura femminile alla vita spirituale. In questo quadro è anche da notare la prevalenza del rosso, e le linee avvolgenti del profilo della fanciulla sono riconducibili, sul piano dei riferimenti figurativi, a dipinti di Munch con una possibile allusione all'aura teosofica. L'elemento della figura centrale a occhi aperti di "Evoluzione" è stato messo in rapporto con la concezione di Steiner, secondo il quale la visione spirituale avviene in condizione di piena coscienza, e non in stato di trance o di ipnosi. Ma soprattutto del mondo vegetale, come mezzo per ascendere alle sfere superiori della conoscenza, concetto che trova riferimento in Steiner, mutuato a sua volta dalla filosofia della natura di Goethe. E' stato ipotizzato che lo stesso significato sia presente anche nei numerosi fiori (girasoli e crisantemi) dipinti da Mondrian per un lungo arco di anni, dove spesso il fiore tende a inscrivere nello schema regolare del cerchio, mentre il tema, anch'esso frequente, del fiore morente potrebbe alludere al ciclo vitale che perennemente si rinnova nella natura e al carattere effimero della bellezza delle forme naturali.

L'azzurro rappresenta il mondo etereo e soprannaturale.

Fattezze androgine.

I fiori ingranditi. Runge, van Gogh. Spesso i fiori sono accoppiati, a indicare il rapporto Vita/Morte.

Senso di sofferenza e mistero.

Presenza del divino nella natura.

Sole o Luna? Alba o Tramonto?

Bosco a Oele - Trasfigurazione della natura morta in spirito vitale.

Albero rosso - Dramma più umano che botanico. Rosso, simbolo della passione bruciante. Fonte di energia misteriosa.

Albero blu - Regno transitorio fra la materia e lo spirito, il pieno e il vuoto.

Facciate di cattedrale - Come Feininger. Edifici gotici tedeschi, più che francesi. Al di là misterioso; tutto sembra sfuggire alle leggi di gravità.

Riva del mare - Mondo privo di oggetti. Superare l'oggetto per cogliere lo spirito.

Mare (1912) - Nessuna differenza fra mare, terra e cielo. Sentimento romantico di un mistero quasi religioso che sta al di là della superficie del mondo visibile.

Molo e Oceano - Ovale, profondità prospettica movimento centripeto.

2. ARTE E NATURA

In opposizione all'arte del passato, *"l'Arte Nuova impiega queste forme come deve impiegarle l'Arte e non come le impiega la Natura, cioè l'Arte Nuova ha a che fare con loro solamente nella loro qualità di valori plastici"* [AN VN]. Le forme per avvicinarsi allo stato universale devono farsi neutre. La linea, il piano e il colore devono rivelarsi liberamente, al di là delle forme particolari, mediante relazioni costitutive che si danno im-mediatamente, senza cioè nascondersi dietro le forme naturali. Anche l'arte del passato si strutturava attraverso le relazioni; ma se queste erano alla base della struttura formale del quadro, l'apparenza delle forme naturali veniva a sovrapporsi ad essa. Sia l'Arte Nuova che l'arte del passato, per Mondrian, si basano sugli stessi elementi plastici, ma sarà solo nell'Arte Nuova che i mezzi plastici e le loro relazioni perverranno a una rappresentazione chiara ed univoca. L'Arte Nuova *"comincia a liberarsi dalla particolarità oppressiva della forma naturale, cioè allorché i mezzi plastici non possiedono più l'aspetto naturale delle cose e le relazioni non seguono più la composizione naturale"* [AN VN].

Nell'epoca dominata dall'Arte Nuova *"l'aspetto materiale sta diminuendo in contrasto con l'aspetto immateriale che si sta gradualmente intensificando. Mediante l'interiorizzazione dell'aspetto naturale e la esteriorizzazione dell'aspetto "uomo" nell'opera d'arte, l'arte ci fa conoscere questo fenomeno"* [AN VN].

3. ARTE E UTOPIA

Per Mondrian l'arte dimostra che la vera realizzazione della vita reale esige la libertà individuale; *"la Vita Nuova raggiungerà*

questa libertà sia nel campo materiale della vita che nel campo immateriale. Se le relazioni con l'altro saranno mutue ed equivalenti - come le linee orizzontali e verticali - non soffrirà per nulla di mancanza di libertà proprio in virtù di queste relazioni. Nell'arte Nuova la linea e il colore sono liberi - in quanto emancipati dall'oppressione della forma particolare - e determinano autonomamente le esigenze della loro natura particolare.

"In particolar modo la subordinazione materiale e non materiale produce la decadenza della vita, la degenerazione dell'uomo e il ritardo del progresso umano" [AN VN].

Come l'Arte Nuova deve emanciparsi dall'imitazione delle forme naturali, così la Vita Nuova deve determinare l'emancipazione dell'uomo dalla pura materialità - che implica lo sfruttamento nei rapporti umani - e garantirgli un'esistenza indipendente tanto dal

4. SCHOENMAEKERS E MONDRIAN. LA TEORIA DEGLI OPPOSTI PLASTICI.

Contemplazione e rivelazione

Il misticismo positivo di Schoenmaekers è sostanzialmente un sistema filosofico neoplatonico; *"impariamo a tradurre nella nostra immaginazione la realtà, in interpretazioni che possono essere controllate dalla ragione, per potercene impadronire più tardi sotto forma di realtà naturali date, e penetrare la natura per mezzo di visioni plastiche"*. Proprio per questo, dice Jaffè, e da respingere ogni manifestazione diretta della natura. Occorre ridurre la relatività dei fatti naturali all'assoluto, così da riscoprire l'assoluto nei fatti naturali. Il misticismo positivo di S. deve consentire all'iniziato di penetrare, mediante la contemplazione, nel meccanismo intimo della realtà. E sarà proprio in quella che S. definisce "matematica plastica" che la verità della natura si farà precisione.

C'è pertanto un rapporto fra l'espressione matematica e la realtà naturale.

Matematica e non geometria.

La contemplazione permetterà una successiva rivelazione. La contemplazione non sarà mai fine a se stessa - mai si contempla un'opera d'arte in considerazione dei suoi valori formali ed estetici - ma è sempre punto di partenza di una rivelazione, che si dà in modo improvviso e folgorante solo quando si sono creati le opportune condizioni.

Come nella letteratura mistica!

La linea e la teoria dei contrari

Schoenmaekers: *"i due contrari fondamentali, radicali, su cui si modella la terra e tutto ciò che è sulla terra, sono la linea orizzontale di energia, vale a dire l'orbita della terra intorno al sole, e il movimento verticale, di natura intimamente spaziale, dei raggi che hanno origine nel centro del sole"*.

E ancora: *“i contrari si trovano sempre l'uno rispetto all'altro in un rapporto che può essere ridotto a quello tra passivo e attivo; ad esempio maschile e femminile sono contrari ma non opposti.....*

Spazio= evoluzione concreta = verticale

Tempo = storia concreta = orizzontale”

Dalla riflessione sul sistema dei contrari di Sc, Mondrian farà derivare la sua teoria degli opposti plastici. Per M. *“il pensiero logico, ben prima dell'arte, ha dimostrato che una data cosa può essere dimostrata o espressa solo attraverso il suo contrario....Cio che è visibile, ciò che è materialmente concreto, non può essere conosciuto attraverso il visibile (la natura) ma solo attraverso il suo contrario. Ciò implica che l'immagine della realtà visibile può essere inclusa nella coscienza moderna solo attraverso un'espressione di astratta realtà”*.

Il principio lineare e rettangolare, proclamati dalla teoria di Schoenmaeker si ritrova, anche letteralmente, nei saggi di Mondrian.

Il colore in Schoenmaekers e Mondrian.

I tre colori fondamentali, in Schoenmaekers, sono essenzialmente il giallo, il blu, il rosso. Il giallo e il movimento del raggio, l'azzurro il colore che gli contrasta...Il blu e il firmamento, e la linea, l'orizzontalità. Il rosso si accoppia sia al giallo che al blu...Il giallo irradia, il blu recede, il rosso oscilla.

Carattere utopistico della concezione di Mondrian.

5. INDIVIDUALE E UNIVERSALE

L'intera esistenza di Mondrian è ricerca costante dell'assoluto e dell'immutabile. L'immutabile, come anche l'ineffabile, ha bisogno della forma per manifestarsi.

"L'universale è ciò che è e sempre permane, per noi è ciò che è più o meno inconsapevole, in opposizione a ciò che è più o meno consapevole: l'individuale.... L'intero nostro essere è l'uno e l'altro: l'inconscio e il cosciente, l'immutabile e il mutevole nascono infatti e mutano forma in conseguenza della loro azione reciproca" [NP-1920]. Se l'inconscio si manifesta, a volte anche involontariamente, attraverso le nostre azioni quotidiane, per Mondrian è necessaria una intensa disciplina per superare l'individuale e indirizzare la propria azione a una ricerca di equilibrio fra la dimensione individuale, l'apparenza naturale, e quella universale.

"La forma naturale, la tendenza alla descrizione, vela l'espressione plastica diretta dell'universale in quanto il soggettivo e l'oggettivo non si trovano in un rapporto di equivalenza plastica" [NP-1920].

La manifestazione plastica naturale si presenta come corporeità.....Una tale espressione plastica non è dunque equilibrata. [NP-1920]

L'immutabile è al di sopra di ogni miseria, di ogni felicità: è l'equilibrio. Da questo equilibrio, dall'inconscio, dall'immutabile scaturisce l'arte, che raggiunge la sua espressione plastica attraverso il cosciente. [NP-1920]

Occorre elevarsi al di sopra del dominio di ciò che è puramente esteriore. [NP-1920]

Tutte le arti si sforzano di pervenire all'espressione plastico-estetica del rapporto esistente fra individuale e universale, fra il soggettivo e l'oggettivo, fra la natura e lo spirito: dunque tutte le arti, senza alcuna eccezione, sono plastiche. [NP-1920]

Sino ad ora nessuna arte è stata puramente plastica, poiché ha sempre dominato il cosciente individuale: tutte le forme d'arte sono state più o meno descrittive, indirette, approssimate.

L'individuale, che domina in noi e fuori di noi, descrive. [NP-1920]

Lo spirito nuovo annienta la forma limitata nell'espressione estetica e consegue una dualità equilibrata dell'universale e dell'individuale e, attraverso questa dualità-nella-pluralità crea il rapporto puramente estetico. [NP-1920]

6. IL SENTIMENTO DEL TRAGICO

Il tragico, in Mondrian, è scissione, separazione, conflitto. L'Arte Nuova, cioè astratta, intesa come superamento del tragico, ricorda la teorizzazione di Worringer. Per lo studioso viennese l'astrazione è caratterizzata dall'impulso a redimersi dalla

casualità dell'esistenza umana nel suo insieme, dall'apparente arbitrarietà della vita organica in generale attraverso la contemplazione di qualcosa di necessario e di inalterabile.

Il tragico è conflitto, fra individuo e collettività; esso misura la distanza dell'individuo rispetto al mondo sociale. Nel mondo classico, almeno fino ad Euripide, non si dà sintesi; il destino dell'eroe tragico è suo proprio, irriducibile all'esistenza degli altri. Incomprensibile.

Per Mondrian *"lo squilibrio fra individuale e universale crea il tragico e si esprime in una plastica tragica.....Il tragico della vita conduce alla creazione artistica; l'arte, in quanto astratta, e in opposizione al concreto naturale può precedere la scomparsa graduale del tragico. Quanto più il tragico decresce, tanto più l'arte si accresce in purezza.*

La plastica nuova non si è ancora liberata interamente dal tragico, ma non ne è più dominata. Per contro, nella plastica antica domina il tragico. Finché domina l'individuale, la plastica tragica è inevitabile.

Nella realtà vitale dell'astratto, l'uomo nuovo è andato oltre i sentimenti della nostalgia, della gioia, dell'estasi, del dolore, dell'orrore.

Lo squilibrio è una maledizione per l'umanità e si continua a coltivare ardentemente il sentimento del tragico. L'esteriorità domina su tutto" [NP-1920].

L'eliminazione del tragico nella Vita Nuova, comporta la soppressione, da parte dello spirito, della descrizione a favore della plastica pura; *"insieme al dominio del tragico, lo spirito nuovo sopprime il descrittivo nell'arte.....Essendo stato annientato l'ostacolo della forma, l'arte nuova si afferma come plastica pura.*

L'individuale e l'universale si trovano in un'opposizione più equilibrata.... Essi si esprimono plasticamente senza ricorrere alla forma: unicamente il loro rapporto crea la plastica. [NP-1920]

7. CUBISMO E NEOPLASTICISMO

Già Kandinsky aveva parlato di grande astrazione e grande realismo, dove quest'ultimo, con il superamento di ogni ricerca idealizzante, rappresenta l'oggetto nella sua elementarità ed oggettività. Anche Mondrian, in modo solo apparentemente rispetto alla sua preferenza per l'astrazione, riconosce il *"realismo puro come....visione più oggettiva"*.

Se la prospettiva è tecnica di rappresentazione volta a restituire su una superficie l'esperienza concreta della realtà, la profondità, l'azione e il movimento, l'arte moderna riconosce nella bidimensionalità, in quella che Rosenberg chiamerà *superficie*, la specificità dello stesso mezzo pittorico; *"in pittura il neoimpressionismo, il puntinismo, il divisionismo tentarono di negare la corporeità con la soppressione del modellato e della visione prospettica abituale. Ma soltanto nel cubismo il realismo puro venne eletto a sistema; la plastica tragica perse la sua potenza dominatrice..... [NP-1920].* La considerazione che Mondrian ha del cubismo, insieme alle sue riserve, è analoga a quella di Kandinsky. L'oggetto, sottratto alle

leggi di gravità, viene scomposto e ricomposto secondo procedimenti unicamente pittorici, che vogliono eliminare allo stesso ogni dimensione simbolica o narrativa. Ma la persistenza dell'oggetto, la sua ineliminabilità, rappresenta allo stesso tempo il limite stesso del cubismo.

"Fino al neoplasticismo il sistema si è limitato a modificarsi. L'espressione plastica era e rimaneva quella dell'aspetto naturale. Perfino i moderni, fino ai puristi e ai cubisti, non andarono oltre una certa purificazione della forma e del colore naturali.....Il sistema continua a velare il naturale..." [NP-MT 1922].

Solo con il neoplasticismo, che ha le sue radici nel cubismo, si compie definitivamente *"il processo di superamento delle concezioni antiche"*.

La nuova plastica in pittura è una composizione di piani rettangolari colorati che esprime la realtà più profonda, a cui perviene attraverso l'espressione plastica dei rapporti e non attraverso l'apparenza naturale[NP-1920].

La nuova plastica pone i rapporti in equilibrio estetico ed esprime in tal modo la nuova armonia [NP-1920].

8. IL RITMO - MUSICA E PITTURA

L'interesse per la musica che aveva Kandinsky è condiviso da Mondrian. Se il primo vide, prima in Wagner e poi in Skriabin e in Schoenberg, con il superamento dell'armonia a favore dell'atonalità, del motivo a favore del contrappunto e della polifonia, Mondrian si sentirà maggiormente attratto dalla musica da concerto, dal jazz americano, dai balli moderni - analogamente a quanto succede per le belle arti nell'Arte Nuova - perché qui predomina il ritmo, meglio si rivela, cioè, il ritmo degli opposti equivalenti. E' soltanto il ritmo che realizza l'equilibrio e che determina il carattere particolare di quest'ultimo.

"Nella musica del passato vediamo la confusione fra attivo e passivo; in genere la plastica costruttiva è velata dalla melodia descrittiva. Nella musica nuova, il descrittivo, ovvero la melodia tradizionale, perde la sua potenza dominatrice. La vecchia armonia rappresenta l'armonia naturale. Essa si esprime nell'armonia dei sette suoni, ma non nell'equivalenza della natura e dello spirito[NP-1920].

Alla descrizione, alla forma naturale, Mondrian sostituirà la forma plastica assoluta, basata su linee colori primari e ritmo.

Nell'arte del passato, anche quando si privilegiò il ritmo trascurando il contenuto, ciò avvenne superficialmente, cioè come pura ornamentazione, ad esclusione di epoche, come quella bizantina, in cui il ritmo si esprime a un livello tale di profondità da raggiungere la vera arte. Se il ritmo è definito dai rapporti fra linee verticali e linee orizzontali, la loro opposizione deve risolversi in equivalenza con cui *"non si conseguirà soltanto un esatto equilibrio dell'opera, ma si raggiungerà il massimo della forza"* [AN VN].

Per quanto si parli di ritmi realizzati anche con linee curve e concentriche, Mondrian privilegia l'opposizione di linee rette; se le prime, infatti, alludono comunque a uno stato naturale, le seconde, al contrario, sono create dall'uomo e la cadenza di queste può esprimersi in modo esattamente equivalente. La tendenza innata dell'uomo è quella di emanciparsi dalla natura ed egli, durante la sua evoluzione, *"ha tentato di dominare l'aspetto della natura e anche la struttura fisicamente dominante della vita"* [AN VN]. Non bisogna opporsi al ritmo accelerato della nostra epoca, anzi comprendere come esso consente all'uomo di progredire rispetto ai vincoli naturali, alla ciclicità di un tempo scandito da eventi naturali.

Il ritmo deve basarsi su di una opposizione costante, per quanto mutevole, in un modo assolutamente *esatto*; il ritmo costituito dalle linee rette in opposizione rettangolare, indica la necessità della *"equivalenza dell'aspetto materiale e immateriale della vita, del maschile e del femminile, del collettivo e dell'individuale....L'arte ci dimostra che la vita può avvicinarsi a un equilibrio reale mediante l'equivalenza dei suoi aspetti opposti- persino malgrado le loro differenti strutture"* [AN VN].

La musica tende alla liberazione del suono, la letteratura a quello della parola. Così, depurando i mezzi plastici, esse pervengono alla plastica pura dei rapporti.

Di fatto lo spirito nuovo si manifesta attraverso il mezzo plastico: esso si esprime nella composizione. [NP-1920]

L'astratto non si realizza esclusivamente con la stilizzazione: non si manifesta solo per mezzo della semplificazione e della depurazione.... L'astratto è l'interiorizzazione più approfondita dell'esteriorità e l'esteriorizzazione più pura dell'interiorità. [NP-1920]

Lo spirito nuovo abolisce il particolare. [NP-1920]

L'arte della parola è la plastica del suono e dell'idea. ...In un futuro assai lontano la parola dovrà essere ricreata priva di forma; ossia essa dovrebbe diventare un suono dotato di un carattere nuovo,... Il suono-plastica sarebbe la pura esteriorizzazione plastica dell'universale. [NP-1920]

La nuova plastica concorda con i futuristi nel volere l'eliminazione dell'io nell'arte, ma spingendosi oltre rispetto a questi. I futuristi, infatti, hanno voluto sostituire la psicologia dell'uomo, ormai esaurita, con l'ossessione lirica della materia.... Così la loro lirica rimane descrittiva e in pittura facilmente cadono nel simbolismo. [NP-1920]

Il rapporto equivalente si esprime plasticamente per mezzo dei contrari, di opposizioni neutralizzanti, che, nel senso tradizionale, non sono armoniosi.

Occorre utilizzare suoni fissi, piani e puri. Ogni tono fondamentale deve essere nettamente delimitato, in virtù del suo opposto quanto della sua propria natura....sarà preferibile usare l'elettricità, il magnetismo, la meccanica, in quanto essi escludono più efficacemente l'intromissione dell'individuale. [NP-1920].