

simbolistas a idéia de que possuíam uma capacidade intuitiva de discernimento inacessível à sociedade em que viviam. Acreditavam que a arte naturalista — a favorita do público — era inadequada para lidar com a vastidão, a complexidade e os novos estados de consciência do mundo moderno. Tal como os simbolistas, tornaram-se introspectivos e obcecados com a natureza de sua própria consciência. Pintar converteu-se para eles num ato de identificação consigo mesmos (até ao momento em que, nas palavras de Delaunay, "l'homme s'identifie sur terre"<sup>14</sup>). Não estavam interessados em examinar a natureza específica da existência na sociedade moderna, mas em ser absorvidos pelas forças sobre-humanas que animavam a vida, ou em responder àqueles impulsos subconscientes que, mesmo vividos através do eu, pareciam emanar de algo além do eu.

Apesar de suas inconsistências, os orfistas apreenderam a *raison d'être* da arte abstrata: para o artista, confirmação do seu ser através do ato de pintar; para o espectador, conscientização através do esquecimento de si mesmo, um mergulho autoconsciente na "alteridade" da pintura. O orfismo se assentava no pressuposto de que o ato de ver, na medida em que gera consciência, é significativo em si mesmo, e de que a pintura que requer essa visão "pura" não é simplesmente decorativa. Apollinaire chamou a atenção para um dos aspectos essenciais da nova arte, quando escreveu em 1913 que ela "não era simplesmente a orgulhosa expressão da espécie humana";<sup>15</sup> era anti-intelectual e anti-humanista na medida em que não se interessava pelo pensamento ou pelo comportamento humano. Preocupava-se apenas com uma consciência que transcendia as limitações racionais, em busca da unicidade "com o universo".

1980

## NOTAS

1. A terminologia do abstracionismo é complexa. Usei a palavra "abstrato" para indicar a tendência geral no sentido de obras de arte cuja estrutura é — com variáveis graus de pureza — independente do mundo natural. "Não-representacional" é usado para obras que são completamente independentes.
2. A melhor descrição da gênese complexa do termo está em *Les Peintres cubistes*, de Apollinaire, edição organizada por L.-C. Breunig e J. Cl. Chevalier, Paris, 1965.
3. *Mercur de France*, 1º de março de 1916.
4. G. Apollinaire, *Chroniques d'Art*, edição organizada por L.-C. Breunig, Paris, 1960, p.56.
5. Robert Delaunay, *Du Cubisme à l'art abstrait*, cd. P. Francastel, Paris, 1957, p.80.
6. Kupka discutiu essas idéias num livro que estava escrevendo nesse período e que foi publicado apenas em tcheco em 1924. Existem muitas versões manuscritas.
7. *Upanishads*, trad. de J. Mascaro, Londres, 1965.
8. Jean Metzinger, *Note sur la peinture*, 1910; trad. de E. F. Fry, *Cubism*, Londres, 1966.
9. "La Lumière" e "Réalité, peinture pure", in *Du Cubisme*, pp. 146-9 e 154-7.
10. A pontuação do título é de Delaunay. As razões para datar essas obras de 1913 são apresentadas no Apêndice C do meu livro *Orphism* (Oxford, 1979).
11. Ver H.-M. Barzun, "Apothéose des forces" (1913), citado em Spate, *Orphism* (nota 85 do capítulo sobre Delaunay).
12. "Ma danse", *Du monde entier: poésies complètes: 1912-1924*, Paris, 1967.
13. Citado em Spate, *Orphism* (nota 72 do capítulo sobre Picabia).
14. Ver Delaunay, *Du Cubisme*, p. 186. Ver Também Spate, *Orphism* (nota 58 do capítulo sobre Picabia).
15. *Chroniques d'Art*, p. 298.

## FUTURISMO

NORBERT LYNTON

Sob muitos aspectos, o futurismo foi único entre os movimentos artísticos modernos. Era italiano. Originou-se numa concepção de civilização e encontrou expressão primeiramente nas palavras; em vez de resultar de algum descontentamento com idiomas de arte herdados e da ambição de criar um novo idioma, partiu de uma idéia geral e só com dificuldade encontrou expressão artística. De certo modo, foi o movimento mais radical, rejeitando ruidosamente todas as tradições e os valores e instituições consagrados pelo tempo. Propagou suas idéias muito rapidamente por toda a Europa, de Londres a Moscou, e foi efêmero — um episódio meteórico, cuja importância duradoura tem sido geralmente subestimada. Escolheu o seu próprio nome — ao contrário de movimentos como o fauvismo e o cubismo, que foram assim rotulados por críticos antagonistas — e empenhou-se em fornecer seu próprio fundamento lógico de forma literária: a tradição moderna de manifestos artísticos tem sua origem básica no futurismo.

O poeta Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) foi o inventor do movimento. No outono de 1908, ele escreveu um manifesto que apareceu primeiro como prefácio para um volume de seus poemas, editado em Milão em janeiro de 1909. Foi, entretanto, sua publicação em francês na primeira página de *Le Figaro* em 20 de fevereiro do mesmo ano que lhe propiciou o impacto que estava buscando, e esta é geralmente considerada a data de nascimento do futurismo.

Como nome para o movimento, Marinetti hesitara entre dinamismo, eletricidade e futurismo. As alternativas sugerem onde estavam seus interesses. Mais consciente do que a maioria dos escritores e artistas sobre o mundo do poder tecnológico crescente, Marinetti queria que as artes demolissem o passado e celebrassem as delícias da velocidade e da energia mecânica. Escreveu ele em seu manifesto:

Declaramos que o esplendor do mundo foi aumentado por uma nova beleza: a beleza da velocidade. Um carro de corrida, sua carroceria ornamentada por grandes tubos que parecem serpentes com respiração explosiva... um automóvel estridente que parece correr como uma metralha é mais belo do que a *Vitória Alada de Samotrácia* [a famosa escultura helenística no Louvre]... A beleza agora só existe na luta. Uma obra que não seja de caráter agressivo não pode ser uma obra-prima... Queremos glorificar a guerra — a única higiene do mundo —, o militarismo, o patriotismo, o ato destrutivo dos anarquistas, as belas idéias pelas quais um indivíduo morre, o desprezo pelas mulheres. Queremos destruir os museus, as bibliotecas e as academias de todas as espécies, e combater o moralismo, o feminismo e todas as torpezas oportunistas e utilitárias. Cantaremos as grandes multidões excitadas pelo trabalho, o prazer ou os motins, as marés multicoloridas e de milhares de vozes da revolução em capitais modernas. Cantaremos a incandescência noturna e vibrante de arsenais e estaleiros, refulgindo em violentas

luas elétricas, as vorazes estações devorando suas fumegantes serpentes... as locomotivas de peitorais robustos que escavam o solo de seus trilhos como enormes cavalos de aço que têm por arreios poderosas bielas motrizes, e o vôo suave dos aviões, suas hélices açoiadas pelo vento como bandeiras e parecendo bater palmas de aprovação, qual multidão entusiástica. Lançamos da Itália para o mundo este nosso manifesto de violência irrefreável e incendiária, com o qual fundamos hoje o *Futurismo*, porque queremos libertar esta terra do fétido câncer de professores, arqueólogos, guias e antiquários.

Há mais, e no mesmo estilo. A veemência de Marinetti é proporcional à sua impaciência diante do desenvolvimento nacional inacabado da Itália, do peso imenso de uma tradição grandiosa que influía sobre a cultura italiana de um modo mais inibidor do que em qualquer outro país — a Itália não dera virtualmente qualquer contribuição para os progressos registrados no século XIX — e também, talvez, da confusão em seu próprio espírito e no de seus amigos, resultante de um súbito confronto com a grande diversidade de tendências contraditórias na literatura e na arte modernas. Na primeira década do século, a Itália, através de novas revistas e de exposições, tinha tomado conhecimento do impressionismo, do pós-impressionismo de vários gêneros, incluindo as primeiras obras de Matisse e Picasso, do simbolismo, variedades de *art nouveau*, etc. Uma forma de superar a confusão era propor uma nova visão do mundo que destronasse essas novas tendências e correntes, adiantando-se a todas elas.

Os mesmos sentimentos foram expressos, em palavras quase idênticas, num manifesto dirigido "aos jovens artistas da Itália". Foi redigido por três pintores, sob a supervisão direta de Marinetti. Eram eles: Umberto Boccioni (1882-1916), Luigi Russolo (1885-1947) e Carlo Carrà (1881-1966). Datado de 11 de fevereiro de 1910, embora escrito nos últimos dias desse mês, e divulgado ao público pela primeira vez por Boccioni, que o declamou do palco do Teatro Chiarella, em Turim, a 8 de março, o *Manifesto dos pintores futuristas* exigia firmemente uma nova arte para um novo mundo e denunciava todas as vinculações das artes com o passado. Qual o caráter que deveria ter essa nova arte ficou mais claro num outro manifesto, o *Manifesto técnico da pintura futurista*, de Boccioni, publicado como folheto no começo de abril:

Tudo se movimenta, tudo corre, tudo gira rapidamente. Uma figura nunca é estacionária diante de nós, mas aparece e desaparece incessantemente. Através da persistência das imagens na retina, as coisas em movimento multiplicam-se e são distorcidas, sucedendo-se umas às outras como vibrações no espaço através do qual se deslocam. Assim, um cavalo a galope não tem quatro patas: tem vinte, e o movimento delas é triangular... Por vezes, na face de uma pessoa com quem estamos falando na rua, vemos um cavalo passar à distância. Os nossos corpos penetram nos sofás em que nos sentamos, e os sofás penetram em nós, como também o bonde que corre entre as casas nelas entra, e elas, por sua vez, arremessam-se para ele e fundem-se com ele... Queremos reencontrar na vida. Que a ciência de hoje negue o seu passado, isto corresponde às necessidades materiais do nosso tempo. Do mesmo modo, a arte, negando o seu passado, deve corresponder às necessidades intelectuais do nosso tempo.

Boccioni pouco adiantou em termos de instruções específicas sobre a maneira como essa multiplicidade de sensações seria incorporada numa tela, mas sublinhou como base essencial o sistema do divisionismo cromático desenvolvido um quarto de século antes pelos neo-impressionistas.

Levaria algum tempo até que os pintores futuristas, logo reforçados pela adesão de Giacomo Balla (1871-1958) e Gino Severini (1883-1965), descobrissem

o veículo pictórico para as suas idéias. Quando Boccioni expôs 42 trabalhos em Veneza, em julho, eles foram muito bem recebidos pela crítica, não impressionando ninguém como particularmente revolucionários; na verdade, um comentarista apontou a existência de um profundo abismo entre as palavras audaciosas de Boccioni e suas telas sóbrias e comedidas. Nesse ponto, o conhecimento que os futuristas tinham da arte de *vanguarda* ao norte dos Alpes era insignificante. Por falta de precursores mais audaciosos, eles admiravam os quadros de Segantini e Previati, e excitavam a imaginação através da leitura de Nietzsche e Bakunin. Suas telas dessa época provam seu interesse por temas urbanos e, de preferência, violentos, e houve alguns experimentos interessantes (especialmente por Boccioni, Carrà e Russolo) de pintura da luz elétrica, mas seus métodos estavam inteiramente de acordo com os da década de 1890. Nesse meio tempo, Marinetti e eles, juntos com uma variedade crescente de outros adeptos das crenças futuristas básicas, como o compositor Pratella, propagaram efetivamente suas teorias através de publicações e aparições em público. Numa conferência de 1911, Boccioni formulou o conceito de pintor nas seguintes palavras: "Queremos representar não a impressão óptica ou analítica, mas a experiência psíquica e total", indubitavelmente a mais perspicaz definição de, pelo menos, suas intenções pessoais, sublinhando suas divergências com as preocupações essencialmente visuais de tantos outros desdobramentos modernos. E falou em seguida sobre a possibilidade de formas impermanentes de pintura, como a que poderia ser executada com holofotes e gases coloridos.

A primeira grande mostra de pintura futurista teve lugar em Milão, inaugurada a 30 de abril de 1911. Boccioni, Russolo e Carrà enviaram 50 obras para uma exposição livre (que incluía também um setor de arte infantil). A novidade era ainda mais o tema do que o idioma de seus trabalhos, como *Uma Briga na Galeria de Milão* (Boccioni), *Trem em Movimento* (Russolo) e *O Funeral de um Anarquista* (Carrà), enfaticamente futuristas, mas apresentados de maneira mais ou menos tradicional. A crítica mordaz de Ardengo Soffici às suas telas, publicada na revista *La Voce* de Florença, foi caracteristicamente respondida com violência: Marinetti, Carrà e Boccioni foram a Florença e agrediram Soffici quando este estava tranquilamente sentado no terraço de um café. Depois que a polícia despachou os incursores milaneses para a estação ferroviária, na manhã seguinte, o pessoal da redação de *La Voce* apresentou-se na plataforma a fim de apressar o embarque dos agressores, e a polícia teve que intervir de novo na batalha que se seguiu. O desfecho, surpreendentemente, foi o estabelecimento de amizade entre Soffici, e a maior parte de seus colegas, e os futuristas, mas isso não acrescentou muito mais substância à arte futurista. Severini, que estivera durante algum tempo trabalhando em Paris, chegou nessa altura a Milão e insistiu em que era essencial para Boccioni e os outros familiarizarem-se com as realizações artísticas mais recentes. Marinetti foi persuadido a financiar a viagem, e, assim, Boccioni, Russolo e Carrà acompanharam Severini a Paris, para uma visita de 15 dias. Severini apresentou-os a Picasso, Braque e outros, e acompanhou-os na visita a algumas galerias. Os três visitantes ficaram profundamente impressionados com o que viram, sobretudo Boccioni que, agora afetuoso amigo de Severini, permaneceu por mais alguns dias em Paris, após a partida de seus colegas.

De volta a Milão, todos eles trabalharam febrilmente, reorientando bravamente seus esforços de acordo com o que tinham aprendido, sobretudo a respeito do cubismo, que, nessa época, era quase totalmente desconhecido fora de Paris.

Depositavam agora menos fé no poder dos novos temas e esforçaram-se por complementar o divisionismo cromático com uma fragmentação formal de inspiração cubista. Pintaram novas telas, repintaram as antigas e, com uma surpreendente rapidez e temeridade, reuniram uma exposição para ser apresentada justamente em Paris. Foi inaugurada em 5 de fevereiro de 1912, na Galerie Bernheim-Jeune. Depois a exposição viajou pela Europa. Em março estava na Sackville Gallery, em Londres, em abril e maio, apresentou-se na Galeria Der Sturm, em Berlim, onde um banqueiro comprou 24 do total de 35 telas expostas. A exposição seguiu para Bruxelas (maio-junho), e a coleção futurista do banqueiro foi subseqüentemente vista em Hamburgo, Amsterdam, Haia, Munique, Viena, Budapeste, Frankfurt, Breslau, Zurique e Dresden. Este passeio, apoiado como foi por conferências e publicações, é importante por ser o mais enfático ato de proselitismo que a arte moderna já presenciara. E foi ainda mais ampliado em 1913-1914: a coleção do banqueiro foi exposta em Chicago; Marinetti realizou conferências em Moscou com grande sucesso; e houve numerosas manifestações futuristas na Itália e em outros países. Em conseqüência de tudo isso, o futurismo encontrou discípulos e defensores efetivos por toda a parte, e suas idéias básicas foram aplicadas a uma gama sempre crescente de assuntos. Uma francesa, Valentine de Saint-Point, apesar da inicial rejeição das mulheres por Marinetti, aderiu ao movimento e escreveu um *Manifesto das mulheres futuristas* ("Em vez de colocar os homens sob o jugo de necessidades desprezíveis e sentimentais, estimulem, incentivem os vossos filhos, os vossos homens a superarem-se. Vocês os geram. Vocês podem fazer tudo com eles. Vocês estão devendo neróis à humanidade. Forneçam-nos!"), fazendo-o seguir pouco depois por um *Manifesto do prazer*. Outros escreveram novas formulações dos pontos de vista futuristas em política, literatura e música, mas o mais importante de tudo isso, do ângulo artístico, foi o apoio que o movimento recebeu do principal crítico e poeta da vanguarda, ativo no mais importante baluarte da arte moderna: em junho de 1913, Apollinaire escreveu o seu ensaio *A anti-tradição futurista*, publicado na revista *Lacerba*, de Florença, em setembro seguinte. Expôs de maneira muito sugestiva os amores e as aversões do futurismo e os meios pelos quais o mundo cultural poderia ser renovado, e concluiu desejando *merde* sobre as cabeças de quase todo mundo, desde os críticos até os gêmeos siameses, via Dante e Bayreuth, e abençoando uma lista de pessoas que juntaram artistas como Picasso, Delaunay, Kandinsky e Matisse aos próprios futuristas.

O que o futurismo oferecia ao mundo? Seus pontos de vista básicos, importando numa insistência em que o crescimento da tecnologia e o concomitante desenvolvimento na sociedade e no pensamento exigiam expressão em novas e audaciosas formas de arte, não eram únicos, mas nunca tinham sido postulados com tanta veemência. Além disso, aí estava um movimento que antepunha a idéia ao estilo, desafiando assim não só os valores artísticos tradicionais, mas também as ambições estéticas da arte de vanguarda mais radical. Pinturas futuristas testaram e provaram a possibilidade de usar a arte como meio de captar aspectos, tanto não-visuais quanto visuais, de um meio ambiente reconhecido como dinâmico e não como estático. Ao associarem a cor brilhante às formas fragmentadas do cubismo, eles também encorajaram os cubistas menores de Paris a se afastarem do idioma mais ou menos monocromático de Picasso e Braque, sendo ainda provável que tenham impellido esses dois em direção ao estilo menos limitado e mais expressivo do cubismo sintético. Por vezes, suas composições ofereceram alternativas viáveis

para os arranjos centralizados dos cubistas, e há um certo número de telas futuristas que, na descrição de um movimento específico, convertem a área do quadro numa seção apenas do que deve parecer um movimento contínuo: a ação passa através da pintura e não possui um centro.

Mas é perigoso generalizar excessivamente sobre a produção dos futuristas: eles variavam tanto em seus interesses quanto em seus talentos. A obra de Balla, por exemplo, tende mais facilmente para a abstração. Embora fosse o pintor do famoso *Cão na Coleira* (1912; Coleção Goodyear, Nova York), o mais perto que o futurismo conseguiu chegar dos estudos fotográficos do movimento realizados por Muybridge e outros, nas últimas décadas do século XIX, uma grande parte de sua obra foi dedicada a formular proposições mais ou menos intuitivas sobre o movimento, através de padrões abstratos. Numa série de telas intitulada *Interpenetrações Iridescentes* (entre 1913 e 1914), ele trocou até o movimento de coisas pela mobilidade ou instabilidade ótica de tons e cores contrastantes, um precursor isolado da arte op da década de 1960. Carrà permaneceu mais próximo do cubismo analítico e do sintético, até que, durante a guerra, se mudou para uma espécie poética do realismo; ligou-se subseqüentemente aos gigantes do início da Renascença. Também Severini, mais envolvido em Paris do que os outros, estava profundamente vinculado ao cubismo, mas, por algum tempo, combinou planos cubistas com a notação cromática divisionista na execução de telas que parecem abstratas mas têm títulos explicativos, como *Bailarina + Mar*. Muitas das telas de Russolo exploram o que aprendemos a chamar ondas de choque, como símbolos de movimento e energia, mas sua contribuição para a história foi menos como pintor do que como compositor revolucionário. Almejou criar uma música apropriada a uma era de energia mecânica, inventando várias máquinas geradoras de ruídos e compondo peças para elas com títulos tais como *O Despertar da Cidade* e *O Encontro de Aviões e Automóveis*. Concertos foram realizados na Itália, provocando a previsível fúria dos críticos e das platéias e, em junho de 1914, teve lugar no Coliseum de Londres o primeiro concerto de música-ruído fora da Itália.

Boccioni era, sem dúvida, o artista mais talentoso entre eles e também o mais inventivo. Suas telas variam muito. Por vezes, em pinturas como a cena noturna *Forças de uma Rua* (1911-1912; Coleção Hängi, Basileia), ele parece dar perfeita expressão aos temas básicos do futurismo: metrópole, luz, energia, movimento mecânico e ruído, busca urbana de prazer, tudo amalgamado numa única experiência visual. Também pesquisou em função de uma temática mais limitada, como a interpenetração de figuras isoladas, estacionárias, e seus meios ambientes. No seu grande tríptico intitulado *Estados de Espírito* (Nº 1: *O Adeus*; Nº 2: *Os que Partem*; Nº 3: *Os que Ficam*, 1911-1912), ele fundiu o interesse futurista em trens, multidões, movimento e sensações múltiplas numa obra poética de notável força épica.

Ainda mais impressionante, porém, é a triunfal incursão de Boccioni no terreno da escultura. Em março de 1912, ele voltou a visitar Severini em Paris. Desta vez, ele estava pensando em escultura. Conheceu Archipenko, Brancusi, Duchamp-Villon e outros, e pouco depois escreveu o seu *Manifesto da escultura futurista*, datando-o retroativamente de 11 de abril de 1912. Revoltado com a selva de estátuas e monumentos de bronze e pedra em que a escultura parecia estar se asfixiando, e também com a tradição greco-michelangeliana que a alimentava, Boccioni exigiu uma renovação total:

Livremo-nos de toda essa tralha e proclamemos a REJEIÇÃO ABSOLUTA E FINAL DA LINHA FINITA E DA ESTÁTUA DE FORMA FECHADA. RASGUEMOS O CORPO E TRATEMOS DE INCLUIR NELE O QUE O CERCA... Assim, uma figura pode ter um braço vestido e o outro nu, e as linhas variadas de um vaso de flores podem perseguir-se mutuamente e com plena liberdade entre as linhas de um chapéu e as de um pescoço. Assim, os planos transparentes de vidro, de chapa metálica, arames, iluminação elétrica interior e exterior podem indicar os planos, as direções, os tons e semitons de uma nova realidade.

Para esse fim, todos os tipos de materiais devem participar na escultura: "Enumeramos apenas alguns deles: vidro, madeira, cartão, ferro, cimento, crina, couro, pano, espelho, luz elétrica, etc." Boccioni menciona a possibilidade de adicionar motores embutidos para dar movimento às esculturas.

Suas esculturas eram quase tão revolucionárias quanto suas palavras. Já em junho/julho de 1913 ele realizava uma exposição de escultura na Galerie La Boétie em Paris. Aproveitou a ocasião para desenvolver seu manifesto numa introdução do catálogo e proferiu uma conferência (em mau francês). Muitas peças perderam-se e só são conhecidas através de fotografias. Algumas delas utilizam a mesma espécie de interpenetração de objetos heterogêneos (cabeça, janela, moldura, luz) que encontramos na pintura futurista. Outras, como *Formas Únicas de Continuidade no Espaço* (1913; na realidade, a escultura de um homem caminhando em largas passadas e não inteiramente diferente da *Vitória Alada de Samotrácia* tão denegrada por Marinetti) e *Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço* (1912), mostram uma tentativa mais essencialmente escultórica de abrir a forma a fim de revelar as energias implícitas em sua estrutura e de fundi-la com o espaço circundante. A obra mais impressionante é *Cavalo + Cavaleiro + Casa* em madeira e cartão (1914), uma escultura colorida de aparência abstrata, cujas formas abertas, espaciais, pertencem ao mundo do construtivismo.

Falta registrar uma outra extensão da criatividade futurista. Em 1914, na pessoa de Antonio Sant'Elia (1888-1916), a arquitetura entrou na esfera futurista. Um *Manifesto da arquitetura futurista*, datado de 11 de julho de 1914, apresentou suas idéias, que também foram mais sugestivamente expressas num grande número de desenhos imaginativos, alguns dos quais expostos sob o título de *A Nova Cidade*. Com uma visão que sugere a ficção científica — o que não significa que fosse inviável ou impraticável — Sant'Elia propôs uma nova espécie de metrópole, projetada sem olhares retrospectivos para os estilos históricos, mas de acordo com os novos materiais e invenções estruturais da engenharia, tendo em vista atender às novas concentrações populacionais numa era de transporte rápido. Seus desenhos sugerem um senso de forma que deve muito à influência da art nouveau e isso é corroborado por sua rejeição (no *Manifesto*) às linhas perpendiculares e horizontais, formas estáticas, volumosas, e sua exigência de uma arquitetura de "concreto reforçado, ferro, vidro, têxteis e todos aqueles substitutos da madeira, do tijolo e da pedra que permitem a maior elasticidade e leveza".

A guerra de 1914-1918 precipitou o fim do futurismo. A "única higiene do mundo" eliminou Sant'Elia e Boccioni em 1916. Os restantes artistas futuristas transferiram-se para estilos e atitudes mais tradicionais. Marinetti satisfez seus ideais políticos ajudando o Fascismo a conquistar o poder na Itália. Alguns adeptos mais jovens do movimento, como Prampolini, lograram levar alguns aspectos do futurismo até à década de 1930, mas várias tentativas de reavivar o futurismo depois de 1918 tiveram pouco impacto.

Entretanto, sua influência foi de importância fundamental e duradoura. Como o futurismo estava profundamente envolvido no cubismo, suas conquistas foram também conquistas para o cubismo. Sem a atividade dos italianos, o cubismo jamais teria desempenhado um papel tão grande na arte moderna. Ecos mais específicos do futurismo podem ser encontrados numa variedade de artistas e movimentos: o vorticismismo em Londres (em 1914, Marinetti e o vorticista inglês C. R. W. Nevinson colaboraram num manifesto, *Vital English Art*), algumas formas de expressionismo na Alemanha, a pintura e a tipografia de vanguarda em Moscou, em torno de 1913-1915, a arquitetura dos anos 20 na Holanda, Alemanha e França. A Rússia pode ser declarada a maior devedora imediata do futurismo. Com efeito, o futurismo literário de Maiakovsky deve muito ao de Marinetti, apesar de suas concepções políticas serem substancialmente opostas, e a arte revolucionária da Rússia, sobretudo a arquitetura, é em muitos aspectos a concretização do que os milaneses tinham tentado.