Giovanni Artero

Futurismo comunismo "proletkult" in Italia tra dopoguerra e fascismo



Premessa

1 Origini del futurismo italiano

1 Ceto intellettuale e futurismo; 2 Futurismo ed estetizzazione della politica; 3 Lo scoppio della guerra. Duilio Remondino: "Il futurismo non può essere nazionalista" (1914)

2 Marinetti e la rivoluzione comunista in Russia

1 Il futurismo nel dopoguerra; 2 Marinetti: Al di là del comunismo; 3. Marinetti: L'inegalisme

3.Il Proletkult in Italia

- 1 Cultura proletaria e "operaiolatria"; 2. Il Proletkult di Torino; 3. La mostra futurista di Torino del 1922;
- 4. L'opuscolo "1+1+1=1"Dinamite, versi liberi"

4. Ambienti e figure del futurismo comunista italiano

1 II sovversivismo futurista; 2. Remondino da Carducci al futurismo; 3 La Parma sovversiva di Pietro Illari; 4. Il macchinismo operaista di Vinicio Paladini; 5 Fillia e i Sindacati artistici futuristi; 6 La ripresa negli anni '30 (l'UDA di Napoli)

5. Appendice: Futurismo e Proletkult in Russia

1 Il futurismo anteguerra e il viaggio di Marinetti in Russia; 2 Il futurismo e le avanguardie artistiche dopo l'Ottobre; 3. Le origini del Proletkult e Bogdanov; 4. Il Proletkult dopo l'Ottobre

6. Antologia di testi

Remondino, *Il futurismo non può essere nazionalista* (1914); Gramsci sul futurismo: lettera a Trotskij (1922) e nota di Alfonso Leonetti (1977); Polemica Remondino-Buscaroli (5 articoli, marzo-giugno 1922); Antologia. Poema proletario 1+1+1=1 Dinamite (1922); Saggi sull'arte di Vinicio Paladini; Manifesto dell'U.D.A. (Unione Distruttivisti Attivisti)

Premessa

Il futurismo, a differenza delle altre avanguardie artistiche dell'inizio del '900 (espressionismo, dadaismo, surrealismo) si sviluppò solo in Italia e in Russia benché fosse conosciuto anche nel resto d'Europa¹, specialmente in Francia dove nel 1909 Marinetti aveva pubblicato il Manifesto².

Trockij così spiega questo fatto: "I paesi arretrati, che posseggono però un certo livello di cultura spirituale, riflettono con più chiarezza e con più forza nella propria ideologia le conquiste dei paesi avanzati. Così il futurismo trovò la sua più chiara espressione non in America, non in Germania, bensì in Italia e in Russia. Il futurismo russo originario fu la rivolta della bohème, cioè dell'ala sinistra semi-pauperizzata degli intellettuali contro l'estetica chiusa e di casta degli intellettuali borghesi. Attraverso l'involucro della ribellione poetica si faceva sentire la pressione di forze sociali più profonde, che il futurismo stesso non aveva assolutamente capito". Ovvero, per dirla con le parole di Marx, "il paese industrialmente più sviluppato non fa che mostrare a quello meno sviluppato l'immagine del suo avvenire" 4

Dopo la guerra il futurismo si sviluppò in modi differenti nei due paesi: in Russia il ceto intellettuale si oppose al potere sovietico e solo i futuristi vi aderirono, diventando fino al periodo della NEP (1922) voce e megafono delle idee rivoluzionarie nella letteratura, nella musica, nella pittura, nella grafica. Il futurismo italiano invece viene identificato con il suo fondatore e leader Marinetti⁵, che sul piano politico ebbe stretti anche se talvolta conflittuali rapporti con Mussolini e il fascismo⁶, mentre buona parte degli artisti proveniva da ambienti ribellistici e sovversivi: anarchici ⁷, sindacalisti rivoluzionari, arditi fiumani, comunisti.

¹ P. Jannini Futurismo e culture politiche in Francia; F. Masini Futurismo e rivoluzione conservatrice in Germania; J. Brihuega Futurismo, ultraismo e culture politiche nell'area ispanica; G. Caviglia Il futurismo italiano e l'avanguardia ungherese; W. Wees Futurismo, vorticismo e mondo moderno in R. De Felice Futurismo, cultura e politica, Torino,1988 (Relazioni presentate al Convegno tenuto a Venezia nel 1986)

² Su "Le Figaro" del 20 febbraio, preceduto però il 5 dalla "Gazzetta dell'Emilia" ³ L.Trockij, *Letteratura e rivoluzione*, Mosca, 1923, trad. it., Torino 1973, pp. 111-

³ L.Trockij, *Letteratura e rivoluzione*, Mosca, 1923, trad. it., Torino 1973, pp. 111-12 e 124.

⁴C. Marx *Il Capitale*, prefazione alla 1. edizione, Torino, 1975, pag. 5.

⁵ L. De Maria *Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo* , Milano, 2000; G. Baldissone *Filippo Tommaso Marinetti*, Milano,1986; C. Salaris *Filippo Tommaso Marinetti*, Scandicci, 1988

⁶ F.Perfetti, *Futurismo e fascismo, una lunga storia*, in E.Crispolti, "Futurismo 1909-1944", Milano, 2001

⁷ A.Ciampi Futuristi ed anarchici: quali rapporti? : dal primo manifesto alla prima guerra mondiale e dintorni, 1909-1917, Pistoia, 1989

Questi ultimi, i futuristi comunisti, tentarono di unire l'avanguardia artistica con quella politica del partito della rivoluzione mondiale, di coniugare il futurismo - che si proponeva di eliminare la separazione tra arte e vita non all'interno di un'élite intellettuale ma nell'intera società - con l'arte prodotta dagli operai per gli operai.

Nel biennio "rosso" 1919-20 la rivendicazione di un'arte espressione del mondo delle fabbriche, che assume a modello la figura dell'operaio professionalizzato incorporandone l'estetica e l'etica, supera di slancio le realizzazioni del primo decennio del '900, quando erano sorte le Università Popolari per trasmettere al proletariato il patrimonio culturale⁸, mentre Case del popolo, Camere del lavoro⁹, circoli ricreativi¹⁰ rappresentavano punti di aggregazione di una comunità proletaria che definiva la propria identità al loro interno.

Ma le organizzazioni politiche, sindacali, cooperativistiche della sinistra italiana tranne rare eccezioni ignorarono il fattore rivoluzionario dell'arte d'avanguardia e la concezione dell'artista militante tra le masse, e una parte della generazione degli intellettuali del primo '900, desiderosa d'innovazione, di rotture, di mutamenti radicali, fu risucchiata verso la "rivoluzione" fascista dalla mancanza di una sensibilità all'innovazione in campo artistico da parte del movimento proletario¹¹.

Questa ricerca, condotta sul piano storico-politico più che su quello artisticoletterario, ripropone personaggi ed esperienze di quella breve stagione, in

⁸ Il sapere per la società civile: le università popolari nella storia d'Italia: atti del Convegno di Varese, 14-15-16 maggio 1992, Varese, 1994; Maria Grazia Rosada: Le università popolari in Italia: 1900-1918, Roma, 1975;

⁹ "Nella Camera del lavoro, e nella Casa del popolo i lavoratori vedevano assai più che un semplice ufficio di difesa dei loro interessi immediati. Tutta o quasi la loro vita vi affluiva e vi si concentrava: là si passava la domenica, là si acquistava nello spaccio cooperativo per non portare il denaro ai "borghesi", là si correva alla prima notizia che turbava o esaltava gli animi, come nel Medioevo al Palazzo del Comune o alla Cattedrale. Si creava così, nel mondo ostile e contro di esso, una specie di "corpus separatum" che a poco a poco avrebbe dovuto includere il restante territorio dov'erano posti i capitali della speranza, i presentimenti di un nuovo ordine sociale che a poco a poco si accrescevano, si precisavano" A. Tasca Nascita e avvento del fascismo ediz. 1950. I. Milanese Le camere del lavoro italiane: esperienze storiche a confronto Ravenna, 2002; M. Degl'Innocenti Le case del popolo in Europa: dalle origini alla seconda guerra mondiale, Firenze, 1984

¹⁰ R.Monteleone "Socialisti o ciucialiter? Il PSI e il destino delle osterie tra socialità e alcoolismo" in"Movimento operaio e socialista" 1985, n.1(numero monografico "Proletari in osteria")

¹¹ In Italia le teorie di Bogdanov sulla «cultura di classe» non sollevarono il dibattito suscitato altrove. Ved. Bogdanov, *Poesia proletaria* in «Ordine Nuovo» 26.10.1921

particolare del suo filone "futurista comunista". Si è ritenuto utile aggiungere una sintetica rassegna delle espressioni artistiche e della politica culturale dei primi anni post-rivoluzionari in Russia, che ebbero un'influenza fondamentale sulle avanguardie artistiche rivoluzionarie, ma vennero recepite in Occidente non senza fraintendimenti ed equivoci. Nella sezione antologica, infine, sono riportati in forma integrale i testi più significativi prodotti dai "futuristi comunisti" (pamphlets, manifesti, articoli, poesie)

1 Origini del futurismo italiano

1.1 Ceto intellettuale e futurismo italiano

Per esprimere le esperienze di velocità e i progressi tecnici che stavano trasformando la vita, il futurismo usa le tecniche della pubblicità commerciale, va alla ricerca del pubblico, lo scandalizza, provoca le sue reazioni emotive con l'uso di giornali e riviste, le distribuzioni omaggio, gli annunci pubblicitari, i volantini, gli eventi spettacolari, il più originale dei quali è la serata futurista, formula di spettacolo che Marinetti mutua dal teatro di varietà. Il futurismo dichiara guerra al passato, alla tradizione, alla morale ufficiale; inaugura uno stile caratterizzato da modi più bruschi di cui si appropria il fascismo per costruire la propria immagine dell'uomo dinamico contrapposta al borghese. 12 In questa ottica maschilista la pusillanimità, l'opportunismo, l'utilitarismo sono sentiti come qualità femminili; per questo Marinetti vuole abolire non solo la proprietà della terra, ma la proprietà delle donne, cioè il matrimonio. Il futurismo è un fenomeno complesso che da un lato porta a rinnovare la cultura e dall'altro nasconde ideologie reazionarie, e per comprendere quest'ambiguità occorre risalire alle sue origini.

La nascita del futurismo è legata alla rapida espansione industriale dell'Italia nel primo quindicennio del '900, con i connessi squilibri socioeconomici e relativi contraccolpi psicologici e ideologici: "L'ambiente culturale dell'Italia postunitaria non era sensibile alla prospettiva di una trasformazione industriale, né era preparata a rinunciare a certi valori dell'Italia rurale: al paternalismo sociale o al proverbiale spirito di sana parsimonia e frugalità di tanta piccola proprietà contadina" ¹³ mentre "la classe imprenditoriale si è scarsamente applicata alla promozione di una

^{12 &}quot;Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo e il pugno...Noi vogliamo glorificare la guerra, il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna...Noi vogliamo combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica e utilitaria" Manifesto del Futurismo", "Le Figaro", 1909

¹³ V.Castronovo, *La storia economica*, in La storia d'Italia, Torino, 1972, vol.4, t.1, pag.104

cultura industriale in quanto ha mutuato gli schemi ideologici delle classi dominanti preindustriali e li ha adattati alle nuove realtà" ¹⁴

Con la trasformazione dei rapporti produttivi si esaurisce la tradizionale funzione degli intellettuali che, sentendosi esclusi dal processo di modernizzazione, sono spinti alla ribellione: "In un paese arretrato i processi di vasta e improvvisa industrializzazione richiedono un nuovo corso anche nella sfera emozionale".¹⁵

Marinetti riesce a convertire le confuse ambizioni e pulsioni presenti nella numerosa intellettualità piccoloborghese in tensione contestativa chiamando a raccolta sotto la bandiera dell'antitradizione scrittori, pittori, musicisti e tutto un fervido e risoluto "proletariato di geniali" e facendo nascere così una nuova figura di intellettuale disponibile alla rivolta e alla lotta di gruppo.

Secondo Gramsci "i futuristi hanno avuto la concezione netta e chiara che l'epoca nostra, l'epoca della grande industria, della grande città operaia, della vita intensa e tumultuosa, doveva avere nuove forme di arte, di filosofia, di costume, di linguaggio... nel loro campo, nel campo della cultura, sono rivoluzionari." Prima della guerra alcuni ambienti operai, particolarmente anarchici e sindacalisti rivoluzionari, guardavano al futurismo con simpatia perchè il proletariato delle fabbriche e quello che Marinetti chiamava "il proletariato dei geniali" erano accomunati dall'avversione alla classe dominante e dall'obiettivo della fondazione di "una nuova civiltà": "Quando sostenevano i futuristi, i gruppi di operai dimostravano di non spaventarsi della distruzione, sicuri di potere, essi operai, fare poesia, pittura, dramma, come i futuristi; questi operai sostenevano la storicità, la possibilità di una cultura proletaria, creata dagli operai stessi" 16.

Egli simpatizza con la capacità futurista di "distruggere gerarchie spirituali, idoli, tradizioni irrigidite", ma il movimento era comunque un ramo della pianta piccolo-borghese che a partire dalla fine dell'Ottocento aveva patito un "processo di intima dissoluzione" di cui il fascismo era stato "l'ultima 'rappresentazione".

In un articolo contemporaneo a quello su Marinetti, ¹⁷ Gramsci ricostruisce e analizza le vicende della piccola borghesia italiana il cui "processo di

¹⁴ G.Baglioni L'ideologia della borghesia industriale nell' Italia liberale, Torino, 1974, pag.114-15

¹⁵ A.Gerschenkron *Il problema storico dell'arretratezza economica*, Torino 1965. pag. 25

¹⁶ A.Gramsci, *Marinetti rivoluzionario*? in L'Ordine Nuovo, 5.1.1921, ora in *Socialismo e fascismo*, Torino 1971, p. 21-22. Ma un suo primo articolo sul futurismo era stato pubblicato sul *Corriere universitario* del 1913, ora in *Cronache torinesi* 1913-17, Torino, 1980, pag. 6-8

¹⁷ A.Gramsci, *Il popolo delle scimmie*, "Ordine nuovo" 2.1.1921

sfacelo si inizia nell'ultimo decennio del secolo scorso. La piccola borghesia perde ogni importanza e scade da ogni funzione vitale nel campo della produzione con lo sviluppo della grande industria e del capitale finanziario" Osserva a proposito delle "radiose giornate" del maggio 1915: "La piccola borghesia, che ha definitivamente perduto ogni speranza di riacquistare una funzione produttiva cerca in ogni modo di conservare una posizione di iniziativa storica: essa scimmieggia la classe operaia, scende in piazza." E tra i più accesi nello scendere in piazza sono stati i futuristi, che mostrano nel loro comportamento un'oscillazione assai significativa: mentre "nel campo della cultura" hanno elaborato una "concezione nettamente rivoluzionaria", così da anticipare l'azione della classe operaia, a livello pratico si muovono privi di un progetto autonomo, "scimmieggiando" certi gesti di quella classe.

Che i futuristi fossero più portati alla mimesi che alla rivoluzione Gramsci lo aveva osservato già tre anni prima: "Il programma liberale sembra così straordinario e pazzesco che i futuristi lo fanno proprio, persuasi di essere originalissimi e ultra-avveniristici. È lo scherno più atroce delle classi dirigenti. Cavour non riesce a trovare in Italia altri discepoli assertori che F.T. Marinetti e la sua banda di scimmie urlatrici"¹⁸.

1.2 "Estetizzazione" della politica e "praticizzazione" dell'arte

Marinetti attraverso la fondazione del "movimento" intende collegare l'intero assetto della società allo sviluppo tecnico-scientifico. Processi psichici, arte, linguaggio, economia, istituzioni politiche, costume, nulla può sottrarsi alla radicale trasformazione che la scienza e la tecnica impongono all'uomo. Ma egli dissimula i conflitti economici e sociali con antagonismi astorici (modernità-tradizione, giovinezza-vecchiezza, distruzione-conservazione) di cui la guerra è lo sbocco necessario con le macchine belliche a rappresentare il punto esteticamente più alto della sensibilità futurista

Il processo di estetizzazione della politica iniziato con D'Annunzio raggiunge la massima chiarezza nel futurismo, con i manifesti composti per un'educazione di massa alla vita pratica e politica: "La progressiva proletarizzazione e la formazione crescente di masse sono due aspetti di un unico processo. Il fascismo cerca di organizzare le recenti masse proletarizzate senza però intaccare i rapporti di proprietà di cui esse perseguono l'eliminazione. Il fascismo vede la propria salvezza nel consentire alle masse di esprimersi (non di veder riconosciuti i propri diritti). Le masse hanno diritto a un cambiamento dei rapporti di proprietà; il fascismo cerca di fornire loro un'espressione nella conservazione delle

¹⁸ A.Gramsci, *Cavour e Marinetti*, "Il Grido del Popolo", 16.3.1918, ora in La città futura, Torino 1982, p. 794;

stesse. Il fascismo tende conseguentemente a un'estetizzazione della vita politica Tutti gli sforzi in vista di un'estetizzazione della politica convergono verso un punto. Questo punto è la guerra"¹⁹. La proletarizzazione spinge le masse ad un cambiamento dei rapporti di proprietà; il fascismo reagisce con un'organizzazione delle masse che, invece di quel cambiamento, fornisce loro una "espressione".

Alla "estetizzazione della politica" si accompagna la "praticizzazione" dell'arte. La proposta dell' "Arte-azione" illude gli intellettuali declassati di poter partecipare alla trasformazione del mondo determinata dall'avanzamento della scienza, tecnica e industria e li persuade che tutti possono diventare artisti non tramite un laborioso tirocinio tecnico-stilistico ed il possesso di capacità e qualità intellettuali ma educandosi a percepire secondo i moduli di una sensibilità radicalmente trasformata dall'elettricità, dalla macchina, dalla velocità, da quella "nuova bellezza" che Marinetti definisce sinteticamente "Splendore geometrico e meccanico".

Collocandosi in un orizzonte dominato dalla "riproducibilità tecnica", la poetica futurista è più una poetica della riproduzione che della creazione. Poiché per produrre l'arte nuova è sufficiente conoscere la tecnica produttiva e questa è perfettamente assimilabile, i futuristi sapranno produrre i capolavori dell'arte nuova. La tecnica produttiva è, di fatto, una tecnica riproduttiva. Non sono i capolavori già creati ma quelli ancora da creare che promuovono sul campo alla condizione di "artisti" questi aspiranti scrittori, pittori, musicisti. Poiché si è convinti che basti essere giovani per possedere un'immaginazione rigogliosa, quanto rimane dell'esigenza di attribuire l'opera d'arte alla "creazione" è ampiamente soddisfatto dalle circostanze biologiche: per il resto si tratta solo di applicare una tecnica. A paragone delle risorse biologiche e tecnologiche, di cui tutti godono nella stessa misura, le risorse più individualmente caratterizzate contano poco o nulla.

1.3 Lo scoppio della guerra. Duilio Remondino "Il futurismo non può essere nazionalista"

Nell'ottobre 1913 viene pubblicato il "Programma politico futurista" con le firme del gruppo milanese: Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Carlo Carrà e Luigi Russolo,²⁰ che esalta la guerra "sola igiene del mondo" e la politica estera aggressiva e militarista, provocando la reazione di Gian Pietro Lucini che dichiara sulla "Voce" il superamento del futurismo marinettiano dal 1911, perchè "lo Tsar Marinetti sostenne, nell'occasione dell'impresa libica, che si dovevano scannare turchi, arabi e quanti mai altri stranieri

¹⁹ W. Beniamin

²⁰ "Lacerba" 15.10.1913, pp. 221-222, con una "*Postilla*" di Papini (ripubblicato in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, IV, Torino, 1961, pp. 201-204, e in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Milano 1968, pp. 291-293)

non confessassero la grandezza giolittiana e sabaudina dell'Italia, come era lecito linciare ogni pacifico cittadino che dissentisse dalla dissennata e medioevale avventura".

Marinetti è un protagonista della campagna interventista, poi combatte con Balla, Boccioni, Sant'Elia, Carrà in una formazione di volontari futuristi appositamente costituita. Mentre Lucini muore correggendo le bozze di "Antimilitarismo", lo scoppio della guerra nel 1914 apre nel futurismo incrinature pacifiste e antimilitariste²¹, come quelle di Aldo Palazzeschi e soprattutto di Duilio Remondino²², che pubblica l'opuscolo "Il Futurismo non può essere nazionalista"

Il futurismo è sentito quale fenomeno mondiale e non solo italiano, e tanto meno collegato con le esigenze nazionalistiche del momento. È combattuto il cesarismo con l'inevitabile imperialismo. Marinetti e i marinettiani tendono allo zarismo, alla tirannide, all'abisso. Il futurismo, dopo aver combattuto e disprezzato Roma, cade nuovamente nel mito dell'Urbe. Il parlare di guerre, di rivendicazioni e di conquiste fa parte del bagaglio passatista. I futuristi rinnegano i loro ideali.

Diviso in due parti, nella prima viene riconosciuta la portata innovatrice del Futurismo, che ha avuto il merito di "sconfinare i concetti del bello, di sfatare, insultare, sputacchiare ogni convenzione che accenni a tenere schiavi i cervelli" scuotendo con forza una cultura infiacchita "che puzza di muffa e di conservatorame, che s'è fermata al trecento e al cinquecento, prostrata carponi innanzi a Dante e a Raffaello".

Nella seconda parte il discorso diventa politico, con l'esplicita condanna del nazionalismo e del bellicismo marinettiano, manifestazione di vieto passatismo in aperta contraddizione con l'ideale di rottura propugnato dal movimento. Egli mira a legare il futurismo all'internazionalismo rivoluzionario, perché solo così può giustificare il suo nome e affrancare

²¹ G. Lista, *Arte e politica. Il futurismo di sinistra in Italia*, Milano, 1980, p. 12. E. Santarelli, *Il movimento politico futurista* in Id., "Fascismo e neofascismo", Roma, 1974, pp. 3-50

²² Nato ad Asti nel 1881, si stabilisce ad Alessandria diventando bibliotecario comunale. Si iscrive alla sezione del PSI collaborando all'Università popolare e al settimanale *L'Idea nuova*. Inizia a pubblicare critiche d'arte e poesie, ma con l'apertura della prospettiva rivoluzionaria l'impegno politico ha il sopravvento. Partecipa alla fondazione del PCd'I in provincia di Alessandria e alle elezioni del 1921 viene eletto deputato. L'espulsione dal partito nel 1924 gli evita il confino e gli consente di proseguire la sua attività artistica pur nell'isolamento fino alla morte nel 1975. C.Cordié, *Un futurista internazionalista*, "La Martinella di Milano", luglio-agosto 1975; *Futurismo in Piemonte*, "Almanacco Piemontese", 1978; F. Contorbia, *Per un manifesto futurista internazionalista*, "Quaderno" dell'Istituto per la storia della Resistenza di Alessandria, 1979/3; *Duilio Remondino futurista internazionalista*, "Quaderni Pietro Tresso" n. 43, 2003

quel proletariato che della guerra è sempre stato la vittima, confuta l'equazione futurismo=bellicismo, giudicando la guerra un retaggio del passato. respinge ogni cedimento nei confronti dell'imperialismo, del "cesarismo" e di qualsivoglia espressione di egoismo di individui, di classi e di popoli. Rifiutare la romanità nell'arte e nella cultura implica per coerenza un altrettale atteggiamento in ambito politico-ideologico. Il popolo è il solo valore reale, costante, cui occorra fare riferimento: dunque il futurismo deve allearsi con il proletariato e guardare non al nazionalismo bensì verso il socialismo

Segue l'immagine pittoresca "Politicamente i futuristi marinettiani hanno un voluminoso varicocele. Con un simile pendaglio ai coglioni non si è veri uomini, Via, presto, si facciano l'auto-operazione" a cui forse si dovette la proibizione del discorso.

L'opuscolo reca in fondo all'ultima pagina l'annotazione: "Questo discorso doveva essere letto alla ribalta, ma venne proibita la lettura dalle autorità per motivi d'ordine pubblico.'²³

L'Idea Nuova, settimanale della Federazione del PSI di Alessandria pubblica una ironica nota che ha per oggetto il prefetto: "Il nostro prefetto non è solo terribile coi comizi socialisti, ma non vuole affatto sentire parlare neppure di futurismo. Pochi mesi fa proibiva al clan futurista di prodursi al nostro Verdi, e ieri proibiva la conferenza dal titolo "Il futurismo non può essere nazionalista", che il collega Remondino doveva tenere nel teatro comunale di Tortona. La proibizione è, al solito, per motivi d'ordine pubblico. La scusa è più che mai...passatista e sarebbe ora che il prefetto rispettasse la libertà di riunione...anche pei futuristi, che hanno tutto il diritto di raccogliere gli applausi e... il resto nei teatri della nostra provincia."²⁴

Dopo un primo annuncio dell'imminente distribuzione: "In settimana uscirà l'opuscolo: "Il futurismo non può essere nazionalista" di Duilio Remondino. Consigliamo al pubblico la lettura di questo volumetto, dove il Remondino precisa e definisce i caratteri del vero futurismo artistico e politico-sociale. In altro numero ne parleremo più diffusamente"²⁵ il settimanale socialista gli dedica una recensione anonima misurata, ma anche attenta a cogliere la specificità dell'adesione di Remondino al futurismo: "Per quanto non futuristi conveniamo pienamente nelle considerazioni che il Remondino fa intorno alla guerra. La quale appunto per essere uno dei fenomeni sociali più antichi non può essere esaltato e ritenuto "l'igiene del mondo" da chi si dichiara nemico del cosidetto passatismo. La forma facile e scorrevole con cui si presenta l'opuscolo del Remondino conquista subito le simpatie del lettore; che, all'infuori di qualche parola o frase... liberista?*

²⁴ "Cose di Alessandria. Il Prefetto Lucio... passatista", "L'Idea Nuova", 28.3.1914

11

²³ F.Contorbia *Per un manifesto*, cit., p. 127-130

²⁵ "Cose di Alessandria. Pubblicazione futurista", "L'Idea Nuova", 9.5.1914

non s'accorge di trovarsi al cospetto di uno dei tanti fieri demolitori onde il futurismo si compiace e si pavoneggia. Pare a noi che in questa breve pubblicazione il buon senso riesca a vincerla sul proposito futuristico formale, e che ci sia da augurarsi che l'esempio venga seguito, così certe buone energie potranno essere utilizzate a vantaggio dei problemi sociali con praticità e sentimento."²⁶

Remondino, rispetto al futurismo marinettiano strumento di mediazione ideologica nel quadro della politica di *union sacrée* e dell'organizzazione totalitaria del consenso interventista, rivendica la praticabilità di un progetto rivoluzionario che sfondi i confini di una attività artistica intesa come esercizio autosufficiente e "separato": "se il futurismo vuoi partire dal suo tempo per realizzare l'avvenire, senz'ombra di convenzione, se vuoi essere vero figlio dei fenomeni della nostra vita attiva, deve essere necessariamente, oltre che rivoluzione artistica e filosofica, rivoluzione assoluta di sistema di vita nell'ambiente politico-sociale"

La marinettiana apologia della guerra sola igiene del mondo viene rovesciata radicalmente: se la guerra è l'igiene di questo mondo formato di ricchi e di straccioni, di mani callose e di manine bianche, di letti profumati e di giacigli da cane, se la guerra è l'igiene di questo mondo, perché ogni secolo volle versare soltanto nella pancia del popolo questa preziosa acqua purgativa! Perché ogni secolo, per darsi il battesimo di grandezza, intinse la sua ostia consacrata nel sangue plebeo venuto dalla denutrizione?Non sarebbe tempo che il mondo per un'igiene più profonda, totale, risolutiva inzuppasse i suoi manicaretti in un sangue più saturo di globuli rossi, di dove potrebbe trarre un buon nutrimento e un notevole ingrasso per la sua lunga vita avvenire?

Remondino, autodidatta, di tempra popolana, fiero, ardente, combattivo, si aspettava dal Futurismo una liberazione da antiche servitù culturali e politiche e si sente tradito dalle tendenze nazionaliste di Marinetti. Egli cercava "verità, giustizia, libera natura" e auspicava che il Futurismo tendesse "a queste vere grandezze in sconfinati orizzonti", ed è naturale che, con gli ideali della letteratura russa e con la rivoluzione di Ottobre, sentisse la possibilità di una vera palingenesi di ordine internazionale.²⁷

²⁶ "Ciò che si stampa", "L'Idea Nuova", 23.5.1914

²⁷ C. Cordié, *Duilio Remondino e Aldo Palazzeschi*, da *Palazzeschi oggi*. *Atti del convegno. Firenze 6-8 novembre 1976*, Milano, 1978, pp. 92-94. Anche A.d'Orsi: voce *Duilio Remondino* in E. Godoli, // *dizionario del futurismo*, Firenze 2001

2 Futurismo, Marinetti e rivoluzione in Russia

2.1 Avanguardie e futurismo nel dopoguerra

Dopo la guerra, fra il 1919 e il 1922, nell'area comunista si possono cogliere segni di attenzione al futurismo. Nella strategia socialista e comunista aveva un ruolo importante il proselitismo rivolto alla giovanissima generazione che non aveva fatto in tempo a partecipare alla guerra ma ne aveva avvertito i contraccolpi ed era perciò immune dal "combattentismo" della generazione vociana e primofuturista. L'«Avanguardia», periodico della Federazione giovanile comunista, pubblica articoli in favore del futurismo di Vinicio Paladini²⁸ e di Duilio Remondino,²⁹ il quale riprende su basi più rigorose le tesi esposte ne "Il Futurismo non può essere nazionalista" con tre articoli, in cui critica l'eccessivo astrattismo dell'arte futurista, ma ne propugna la saldatura con la dottrina marxista.

Non solo la redazione dell'«Avanguardia» e la Federazione giovanile si aprono ad un rapporto coi futuristi, ma anche l'«Ordine Nuovo»: Gramsci in una lettera a Trockíj dell'8 settembre 1922 manifesta una evidente simpatia per il futurismo d'anteguerra. "L'Ordine nuovo" pubblicava Gorkij, Andrejev, Verga e traduceva i testi di Rolland su *Popolo e arte*, con un orientamento populista, post-naturalista, tradizionalista mentre la rivista "Comunismo" affrontava questa problematica con un taglio più concreto; escono in particolare uno scritto sui treni di propaganda dei Soviets, un intervento di Ugo Ortona sullo statuto sociale dell'artista dal punto di vista delle organizzazioni di classe e la notizia della costituzione del «Gruppo Socialista Amici dell'Arte», nato a Milano ma estesosi in altre città, alla cui origine si trova Alessandrina Ravizza già in contatto con Boccioni e che ebbe tra gli aderenti Remondino e Carrà, riuscendo a sopravvivere ancora anni durante il regime fascista che ne sfruttò alcune proposte

²⁸ La rivolta intellettuale il 23 aprile, Arte comunista il 18 giugno, Appello agli intellettuali! il 16 luglio 1922.

²⁹ Di Remondino uscirono un articolo in forma di lettera il 26 marzo e *Delitti* estetici... il 28 maggio 1922. L'«Avanguardia»del 16.1.1921 pubblica la lirica di Jaroslavskij La preghiera della terra tratta da Lo sputo nell'infinito introdotta da questo passo: "Noi futuristi siamo con voi. Il futurismo non è più il giocattolo della borghesia. La rivoluzione nell'arte è soltanto il preannunzio della grandiosa creazione del proletariato nella vita. Lasciate che i parassiti e i sazi corrano nel campo dei ricchi, lasciate pure che essi, per far loro piacere, deflorino la Grande Principessa Fantasia. Noi futuristi siamo con voi. Io e i miei grandi confratelli: il cosmico Whitman, il geniale Marínetti (oh!), il saggio Clebnikov, lo splendido Majakovskij e l'enigmatico cantore della morte Venedict Mart siamo col proletariato. O voi che vi affaticate e siete oppressi non prestate fede alla menzogna: la giovane letteratura, la giovane arte è con voi."

operative quali la creazione dei Carri di Tespi³⁰ che portavano la cultura teatrale anche nelle cittadine più isolate.

L'attenzione per il fenomeno futurista dei comunisti (testimoniato anche da quadri periferici come Gastone Sozzi che scrive acute considerazioni sul futurismo come fenomeno artistico fisiologico e insieme patologico dell'età dell'ímperialismo³¹) trova conforto in segnali provenienti da diverse zone del Partito ma suscita anche dissensi interni³², censure polemiche dall'esterno³³, prese di posizione di vario genere³⁴

Nel primo dopoguerra anche la cultura ufficiale si apriva alle manifestazioni artistiche della rivoluzione russa (Ugo Ojetti scriveva sul "Corriere della Sera" su «l'Arte e i Soviets», Enrico Cavacchioli³⁵ illustrava il «teatro della

³⁰ Con 'Carro di Tespi' si intese durante il ventennio, una serie di strutture teatrali itineranti che avevano il compito di portare in giro il teatro di prosa ed il teatro lirico nei centri minori ed a prezzi accessibili a tutti. Il primo Carro di Tespi, a cura dell'Opera Nazionale Dopolavoro, fu inaugurato a Roma nel 1929.

³¹ lettere di Gastone Sozzi da Mosca nei primi mesi del 1924 al fratello, *Lettere dalla Russia*, Cesena, 1975, p.37 ricordate da A. Agosti in *La formazione di un quadro del PCI alla scuola del Comintern: Gastone Sozzi in URSS (1923-1925*), in "Annali della Fondazione Einaudi", 1978, pp. 155-7.

³² A.Curdie, Esteti rossi, «Avanguardia», 16 aprile 1922 (che già il 12 marzo aveva pubblicato una nota polemica Arte e futurismo) scrive «Il dinamismo può rappresentare il volto della modernità, ma nella lotta fra le classi il dinamismo è creazione della pura borghesia. La macchina è antiproletaria, il dinamismo è affaristico... Certo che non sono un buddista distruttore del pensiero dinamico; ma il dinamismo rivoluzionario, che in senso artistico è ben tratteggiato da Duilio, è mia stessa dottrina. Solo io distinguo: l'arte rivoluzionaria può essere futurista, cioè dinamica, nella forma, ma: 1) il futurismo è borghese ed è vuoto di concetto; 2) il futurismo, per essere rivoluzionario, deve avere il concetto rivoluzionario. Il punto difficile, caro Duilio, è questo: l'arte rivoluzionaria ancora non esiste. Io credo che l'arte rivoluzionaria sia prodotto anche e soprattutto del proletariato, schietta espressione di questo e non, come credi tu, di una élite di artisti"

³³Rezio Buscaroli, con un articolo su « Gioventù socialista », 1922, n. 19 (nuovo organo della rifondata Federazione giovanile socialista), polemizza con il futurismo presente sulle pagine dell'«Avanguardia»: a lui appunto risponde Remondino con *Delitti estetici...* "

³⁴ P. Martino, *Arte e rivoluzione*, «Avanguardia» 19 febbraio 1922, sostiene la sterilità rivoluzionaria del futurismo, del cubismo ecc. perché pretendono di cambiare il *modo* di fissare il bello, di cambiare la forma: mentre nella società comunista sarà il contenuto, il bello stesso, che muterà.

³⁵ Nato in provincia di Siracusa nel 1885, fu tra i primi futuristi. Si dedicò alla poesia e al teatro. Nel 1907 il suo volume di versi liberi *Le Ranocchie Turchine* fu pubblicato da Marinetti. Fu anche giornalista al Secolo, al Mondo, alla Stampa e alla Gazzetta di Parma. Morì a Milano nel 1954

rivoluzione» in Russia, ecc,), ma alcuni antichi simpatizzanti del futurismo, come Giovanni Papini in procinto di conversione religiosa e Ardengo Soffici, che lo denuncia come cancrena antinazionale e anticlassica, degenerazione anarcoide d'origine allo stesso tempo protestante e materialistica³⁶ si uniscono alla battaglia del blocco d'ordine politico-artistico contro le avanguardie per loro le tendenze ideologicamente e socialmente "irregolari" e "devianti".

Del blocco d'ordine faceva parte Benedetto Croce, che nel 1911 aveva criticato «l'arte impressionistica, cubistica, futuristica e, in genere, decadentistica odierna. Che, considerata stilisticamente, si squilibra verso il sensualismo dei particolari immediati e disgregati»³⁷ nel 1918 giudicava il futurismo una malattia della generazione bellica, ³⁸ e nel 1922 lo considera un fenomeno di rottura antistoricistica in ambito estetico: "La poesia futuristica, versi-liberistica, parole-liberistica, e simili, rappresenta nel campo estetico l'analogo dell'utopismo nel campo politico e sociale. Il mondo della poesia, come quello dello Stato e della società, è in ogni istante conservazione e rivoluzione, e, se anche in esso appaiono di tanto in tanto grandi rivoluzionari, questi sono, insieme, grandi conservatori, perché creano il nuovo movendo dallo storico ed esistente; laddove il futurista, come l'utopista, pretende saltare sulla storia e, come quello fonda una nuova società sulla carta, cosí egli crea una nuova poesia solo nella sua presunzione, e, come quello è inetto a trovare la nuova regola, egli non trova il nuovo ritmo, che sia ritmo e non già tormentosa escogitazione di un ritmo aritmico»³⁹. Nella "Storia d'Europa" Croce denuncia il «futurismo» come patologia capace di corrosione dei valori, di disgregazione etica ed estetica, di sfaldamento della borghesia come «classe generale», e lo storico tedesco

³⁶ A. Soffici, *Italia*, "Corriere Italiano", 8.12.1923: «...il movimento futurista riassume in sé i caratteri precipui della modernità, la quale consiste in un'esasperazione dell'individualismo protestante, sposato all'idolatria meccanica americana, cosí come l'ateismo si sposa naturalmente al materialismo dei rivoluzionari progressisti. Per questo lato il futurismo si presenta quale un movimento anticattolico, cioè antilatino, e quindi antiitaliano per eccellenza; e ciò sarebbe dimostrato se non altro dal fatto (logicissimo perciò) che il bolscevismo, sistema politico nato dalla fusione degli stessi princípi ideali di origine protestante tedesca, lo ha adottato ufficialmente, riconoscendo in esso l'espressione estetica del proprio essere spirituale».

³⁷ B.Croce *La teoria dell'arte come pura visibilità* ripubblicato in Nuovi saggi di estetica, Bari, 1926,p. 273.

³⁸ B.Croce *Pensieri sull'arte dell'avvenire* (1918) in L'Italia dal 1914 al 1918, Bari, 1965, pag. 246-58

³⁹ B.Croce *Per una poetica moderna* (1922) in Nuovi saggi di estetica, p.325 sg. I giudizi di Gobetti sono contenuti *Il futurismo e la meccanica di F.T.Marinetti*, (1919); id., *Galleria degli imbalsamati*; Id., *Marinetti il precursore*, (1924)

Ernst Troeltsch nel 1922 accosta il futurismo italiano e la sua rottura con la tradizione alla rivoluzione russa, «al piú straordinario esperimento che nel presente venga compiuto contro tutta la storia cosí come si è andata sviluppando fino a oggi». 40 Croce aveva sentenziato 41 la morte del socialismo, ed accadeva invece che l'Europa sconvolta dallo sfacelo delle potenze imperiali e dei tradizionali equilibri si trovava a misurarsi con la rivoluzione comunista. La smentita di quella profezia rappresentava il fallimento di un'analisi storica. In questo vuoto la classe operaia e la sua avanguardia politica avrebbero potuto esercitare una potente forza d'attrazione.

2.2 Marinetti: Al di là del comunismo (1920)

Marinetti nel dopoguerra lancia il Partito Futurista con un programma che riprende quello pubblicato su "Lacerba" nel 1913 costituito da asserzioni contradditorie che sembrano chiare solo perché drastiche.

Vi si trovano dei punti molto radicali sul piano delle istituzioni (repubblica, anticlericalismo, riforma tecnocratico-giovanilista del parlamento e del governo), dei diritti civili (suffragio universale per uomini e donne; svalutazione del matrimonio per l'avvento del libero amore e del figlio di Stato; abolizione della polizia politica e dell'intervento dell'esercito come forza dell'ordine; giustizia gratuita) e delle misure sociali (esproprio delle opere pie e delle terre incolte; tassa di successione; imposte dirette e progressive; parificazione dei salari femminili e maschili a parità di lavoro) ma si afferma anche: «si tenta dovunque di divinizzare il lavoratore manuale e d'innalzarlo al di sopra del lavoratore intellettuale. No, italiani; il futurismo politico si opporrà accanitamente ad ogni volontà di livellamento. Tutto, tutto sia concesso al proletariato manuale, salvo il sacrificio dello spirito, del genio, della grande luce che guida», inquadrando tutto ciò nell'esaltazione del "genio creatore italiano" come interpretazione della "coscienza di tutta la razza nel suo igienico slancio rivoluzionario" della "coscienza di tutta la razza nel suo igienico slancio rivoluzionario" della

⁴⁰ E. Troeltsch *La crisi dello storicismo*, in *Il dibattito sullo storicismo*, a cura di F. Bianco, Bologna, 1978

⁴¹ Nell'intervista *La morte del socialismo*, su «La Voce» 1911, ripubblica in *Cultura e vita morale*, Bari, 1955

⁴² "ELETTORI FUTURISTI! col vostro voto cercate di realizzare il seguente programma: Italia sovrana assoluta. - La parola ITALIA deve dominare sulla parola LIBERTÀ. Tutte le libertà, tranne quella di essere vigliacchi, pacifisti, anti-italiani. Una più grande flotta e un più grande esercito; un popolo orgoglioso di essere italiano, per la Guerra, sola igiene del mondo e per la grandezza di un'Italia intensamente agricola, industriale e commerciale. Difesa economica ed educazione patriottica del proletario. Politica estera cinica, astuta e aggressiva, Espansionismo coloniale, Liberismo. Irredentismo, Panitalianismo, Primato dell'Italia. Anticlericalismo e antisocialismo. Culto del progresso e della velocità, dello sport, della forza fisica, del coraggio temerario, dell'eroismo e del pericolo, contro l'ossessione della cultura, l'insegnamento classico, il museo, la biblioteca e i ruderi.

Marinetti nel periodo marzo 1919-maggio 1920⁴³ ritiene di aver trovato il braccio politico del futurismo nel fascismo e, contraddicendo un cavallo di battaglia delle avanguardie, la separazione tra arte e politica, si candida con loro alle elezioni politiche del novembre 1919, seguendo il modello ottocentesco e romantico, da Victor Hugo a D'Annunzio, del poeta vate, guida e ispiratore delle masse, che entrando come tale nell'arena politica viene ad incarnare i valori spirituali e le idealità della società sanzionando l'istituzionalizzazione della missione civile del poeta.

Marinetti fa del poeta un superuomo; identifica l'«uomo nuovo» con l'Ardito, rappresentante di un individualismo che ha il mito della patria come sola ispirazione, modello della redenzione della razza che si completa in quella di un'Italia imperialista alla ricerca dell'espansione e della conquista di potere sul piano internazionale. La guerra diventa fattore di progresso, momento della selezione naturale della razza, è l'igiene periodica, indispensabile e auspicata destinata a scandire la marcia verso il futuro.

Nel maggio 1920 Marinettí rompe con Mussolini che al secondo congresso dei Fasci di Combattimento apre al compromesso con la monarchia e il Vaticano. Ora guarda a D'Annunzio ma segue anche il nuovo fronte degli anarchici riuniti da Malatesta intorno al giornale "Umanità nova".

Nel luglio 1920 al secondo Congresso dell'Internazionale comunista Lunaciarskij, commissario del popolo per l'Istruzione dal 1917 al 1921, rivolgendosi alla delegazione italiana, definisce Marinetti, che ha rotto con Mussolini sulle pregiudiziali anticlericale e repubblicana, «un intellettuale rivoluzionario», con un invito preciso ad un'azione strategica rivolto ai comunisti italiani e Zinov'ev aggiunge: «Malatesta, in tempo di rivoluzione, è meglio di D'Aragona. Fanno delle sciocchezze. Eppure sono elementi rivoluzionari. Noi abbiamo combattuto insieme con i sindacalisti e gli anarchici contro Kerenskij e i menscevichi. Abbiamo mobilitato migliaia di lavoratori in questo modo. In tempo di rivoluzione occorrono rivoluzionari. Bisogna avvicinarsi ad essi e formare con loro un blocco in tempo di

Soppressione delle accademie e dei conservatori. Molte scuole pratiche di commercio, industria e agricoltura, Molti istituti di educazione fisica, Ginnastica quotidiana nelle scuole, Predominio della ginnastica sul libro. Un minimo di professori, pochissimi avvocati, moltissimi agricoltori, ingegneri, chimici, meccanici e produttori di affari. Esautorazione dei morti, dei vecchi e degli opportunisti, in favore dei giovani audaci. Contro la monumentomania e l'ingerenza del Governo in materia d'arte. Modemizzazione violenta delle città passatiste (Roma, Venezia, Firenze, ecc.). Abolizione dell'industria del forestiero, umiliante ed aleatoria."

⁴³ in questo periodo pubblica *Democrazia futurista-Dinamismo politico*, Milano, Coop. Tip. Operai Facchi, 1918 e 1919, che sviluppa scritti già pubblicati, tra cui la conferenza *La Bellezza e necessità della violenza* del 1910. Ved. anche *Improvvisazioni*, Milano, Edizioni esplosive de l'Ardito, 1919, prefazione di Ferruccio Vecchi.

rivoluzione». I comunisti italiani iniziano una strategia di avvicinamento a Marinetti⁴⁴

Il giudizio di Lunaciarskij viene ripreso in forma interrogativa da Gramsci (rivoltosi in quel tempo anche verso D'Annunzio con la stessa intenzione tatticista) che lascia la porta aperta ad una sua eventuale conversione. Ironizzando sullo scandalo che una tale dichiarazione avrebbe fatto tra i "filistei del movimento operaio" e che alla loro lista abituale d'insulti nei dei compagni deviazionisti (bergsoniano, confronti pragmatista. volontarista, spiritualista), si sarebbero ormai aggiunti anche quelli di futurista e marinettista, sostiene che il futurismo è stato veramente rivoluzionario nella sua distruzione dei capisaldi della cultura borghese. Rivoluzionario Marinetti è stato non sul terreno economico, ma su quello culturale, distruggendo gerarchie di valori spirituali, pregiudizi, idoli, tradizioni irrigidite, e per ciò stesso spianando la strada alla rivoluzione operaia che avrebbe attaccato la struttura materiale.

I futuristi hanno svolto un compito importante nell'ambito della cultura dominante: "hanno distrutto, distrutto, distrutto", senza badare più di tanto se le loro nuove creazioni "fossero nel complesso un'opera superiore all'opera distrutta". Distruggere "significa non aver paura di ciò che è nuovo e audace, non essere terrorizzato dai mostri, non credere che caschi il mondo se un operaio fa un errore di grammatica, se una poesia zoppica, se un quadro sembra una bandiera, se i giovani arricciano il naso di fronte alla senilità accademica". E, nel distruggere, i futuristi "hanno avuto fiducia in se stessi, nella foga delle energie giovani, hanno avuto la concezione netta e chiara che l'epoca nostra, l'epoca della grande industria, della grande città operaia, della vita intensa e tumultuosa, doveva avere nuove forme di arte, di filosofia, di costume, di linguaggio"; hanno avuto questa concezione nettamente rivoluzionaria, assolutamente marxista", quando invece i socialisti non erano nemmeno remotamente toccati da tutto ciò e non osavano veramente attaccare la macchina del potere borghese, nello Stato e nelle fabbriche, timorosi in fondo di distruggere troppo.

Dunque non solo i futuristi in arte sono rivoluzionari ma "in questo campo, come opera creativa, è probabile che la classe operaia non riuscirà per molto tempo a fare di più di quanto hanno fatto i futuristi". E gli operai che difendevano i futuristi "sostenevano la storicità, la possibilità di una cultura proletaria, creata dagli operai stessi...Molti gruppi di operai hanno visto simpaticamente (prima della guerra europea) il futurismo. Molto spesso è

⁴⁴ Il 30 agosto 1920 Marinetti partecipa alla «Grande serata d'arte a beneficio del primo fondo per le costruendo Case del Popolo di Antignano». Marco Ramperti in un articolo su *Comunismo* ricordava l'assalto dell'Avanti!, e concludeva: «*Gli stessi futuristi, dei resto, si dicono i fecondatori di un mondo nuovo: tutto sta, è naturale, nello scoprire il concime in fondo alla cloaca*».

avvenuto (prima della guerra) che dei gruppi di operai difendessero i futuristi dalle aggressioni di cricche di 'letterati' e di 'artisti' di carriera." ⁴⁵ Martinetti rifiuta però ogni parallelo tra futurismo e comunismo e nel manifesto "Il Tattilismo" ricorda che «Sulle officine occupate dagli operai garrivano bandiere rosse [ma] la maggioranza più rozza e più elementare degli uomini si slancia tumultuosamente alla conquista rivoluzionaria del partito comunista e dà l'assalto finale al problema della felicità con la convinzione di risolverlo soddisfacendo tutti i bisogni e tutti gli appetiti materiali. La minoranza intellettuale disprezza ironicamente questo tentativo affannoso...»

Marinetti nell'agosto 1920, al culmine del "biennio rosso", dopo il successo elettorale socialista e nell'imminenza dell'occupazione delle fabbriche, con la borghesia terrorizzata della rivoluzione, pubblica "Al di là del comunismo" ⁴⁶ in cui attacca gli operai glorificando i giovani intelligenti e laboriosi piccoli borghesi i quali "fecero tutti la guerra da tenenti e capitani, oggi, affatto stanchi, sono pronti a riprendere il nuovo sforzo della vita con eroismo".

Ribadisce che tutti i futurismi erano nati da quello italiano ma erano autonomi, perché "ogni nazione ha la sua forma di passatismo da rovesciare: noi non siamo bolscevichi perché abbiamo la nostra rivoluzione da fare"; si rallegra di apprendere che tutti i futuristi russi erano bolscevichi e che per un periodo il futurismo era diventato l'arte ufficiale sovietica."Il primo maggio dello scorso anno la città russe furono decorate con dipinti futuristi. I treni di Lenin erano colorati all'esterno con forme dinamiche colorate molto simili a quelle di Boccioni, Balla e Russolo. Ciò fa onore a Lenin e ci rallegra come una vittoria nostra".

Il comunismo realizzato in Russia viene etichettato come "esasperazione del cancro burocratico" e giudicato estraneo alla tradizione italiana; la patria è definita "il massimo allargamento della generosità dell'individuo, la più vasta solidarietà d'interessi spirituali, agricoli, fluviali, portuali, industriali, legati da un'unica configurazione geografica, da una stessa miscela di climi e da una stessa colorazione d'orizzonti". La rivoluzione è associata al binomio "divenire-progresso", in nome della "razza", alla cui "continuità" e al cui "sviluppo" il patriottismo futurista si dichiara funzionale; il comunismo russo e germanico viene

-

 ⁴⁵ A. Gramsci, *Marinetti rivoluzionario?* "L'Ordine nuovo" 5 gennaio 1921.
 Ora in *Socialismo e fascismo. L'Ordine Nuovo 1921-1922*, Torino 1971, pp. 20-22;
 Ved. anche il giovanile scritto *I futuristi* pubblicato sul "Corriere Universitario" del 20.5.1913 ora in ID., *Cronache torinesi.1913-1917*, Torino, 1980, pp. 6-8.
 ⁴⁶ F.T.Marinetti *Al di là del comunismo* in "La Testa di Ferro" (organo del fiumanesimo) 15 agosto 1920, poi subito in opuscolo e ristampato in *Teoria e invenzione....*, cit., pp. 409-424.; A. D'Orsi, *La rivoluzione antibolscevica. Fascismo, classi, ideologie (1917-1922)*, Milano, 1985

identificato nella "quiete definitiva", cimiteriale, di un'umanità che rinuncia al progresso, alle "guerre rivoluzionarie". "II genio anarchico deride e spacca il carcere comunista"

Contro la pretesa livellatrice dei bolscevichi, Marinetti lancia la minaccia di una "controrivoluzione inegualista". La rivoluzione russa non può essere importata da un paese "vinto" in un paese "vittorioso", per giunta "irto di individualismi acuti", un paese che "sogna l'anarchia individualista". Del resto il modello teorico della rivoluzione marxista-leninista fondata sulla lotta di classe è fallace: "Non si tratta di una lotta tra borghesia e proletariato, bensì di una lotta tra coloro che hanno come noi diritto di fare la rivoluzione italiana e coloro che devono subirne la concezione e la realizzazione."

Di questa rivoluzione Marinetti enuncia i tre principi sotto forma di interrogativi retorici indirizzati ai "socialisti ufficiali": "1. Siete voi disposti come noi a liberare l'Italia dal Papato? 2. Vendere il nostro patrimonio artistico per favorire tutte le classi povere e particolarmente il proletariato di artisti? 3. Abolire radicalmente tribunali, polizie, questure e carceri?". All'ideale d'uguaglianza del socialismo, fondato sulla "distruzione dell'intelligenza". Marinetti contrappone l'esaltazione dell'intelligenza, "prima fonte d'ineguaglianza e di sopraffazione". Analogamente, all'ideale internazionalistico-proletario Marinetti oppone l'insostituibilità del "patriottismo" ("praticità di sviluppo dell'individuo e della razza") e dell"eroismo" ("bisogno sintetico di superare le forze umane e potenza ascensionale della razza"). Il documento si conclude con la rappresentazione di un eden futurista, ove il "proletariato dei geniali governerà facendo esplodere sull'Italia e sul mondo immense rose di forza artistica rallegrante, purificatrice e pacificatrice". L'anticomunismo in "Al di là del Comunismo" è presente a tutti i livelli, dalla tattica all'ideologia politica; è una violenta risposta a qualsiasi tentativo di stabilire un parallelo tra rivoluzione futurista e rivoluzione comunista: «Noi non siamo bolscevichi perché abbiamo la nostra rivoluzione da fare... In un paese colmo d'individui e di ingegni come l'Italia, democrazia significa qualità e non quantità». Seguendo una struttura circolare il pensiero di Marinetti ritorna alle sue convinzioni prerivoluzionarie: proclama la necessità di una «rivoluzione spirituale» ma conclude poi su una concezione schopenhauriana dell'arte, vista come strumento lenitivo all'implacabile durezza della vita: «Non avremo il paradiso terrestre, ma l'inferno economico sarà rallegrato e pacificato dalle innumerevoli feste dell'arte» e propone di installare delle orchestre nello spazio urbano, arrivando ad un programma apparentemente simile a quello di Boccioni. Dopo aver esaltato il «proletariato dei geniali» prefigurava ora la costituzione di una Casa del Genio dove dovevano essere indette delle mostre libere dell'Ingegno creatore, gratuite e aperte a tutti, come «la soluzione artistica del problema sociale» proponendosi a tal fine di «ingigantire la facoltà sognatrice del popolo».

3. Marinetti e l'"inegualismo" (1923)

Ouando Gramsci scrisse la lettera a Trotski, nel settembre 1922, le incertezze di Marinetti e le pregiudiziali ideologiche dei comunisti avevano ormai chiuso qualsiasi possibilità di alleanza. Negli stessi giorni Marinetti affermava in un giornale pugliese il suo accordo sostanziale con Mussolini fino a dichiararsi testualmente «ultrafascista» e ad alludere ad una sua ulteriore riconversione sulle posizioni dei Fasci di combattimento, ribadiva che il futurismo non era più un movimento politico ma si dichiarava comunque pronto a riaprire «un'altra parentesi politica, appoggiando i Fasci di Combattimento», e ciò «benché ci fossero due postulati nel programma nolitico fascista dei primi tempi. non troppo chiari. all'anticlericalismo e alla teoria repubblicana». A proposito dell'adesione del futurismo russo al bolscevismo dice in un'intervista rilasciata un mese prima della marcia su Roma: «Quando mi recai in Russia, prima della conflagrazione europea, vi trovai organizzati più di 12 club futuristi. Alcuni di essi erano tipicamente artistici e creati sui nostri principi, largamente diffusi per gli ampi resoconti delle nostre esposizioni pubblicati dai giornali russi. I russi si esaltorono enormemente per la nostra attività di artisti in minoranza contro la maggioranza violenta e beffarda. Alcuni, però, facevano del futurismo per puro sentimento artistico, altri per mascherare i loro sentimenti politici. Ouando Lenin, Lunascarski e gli altri conquistarono il potere, abbatterono senz'altro anche l'arte predominante nel passato, e ai futuristi furono offerte alte cariche nello Stato, mai sperate. Essi naturalmente, si affrettarono a dichiararsi ultra-comunisti e ci invitarono a seguirli. S'intende che non abbiamo ceduto, perché noi, italiani, siamo stati i generatori del futurismo e intendiamo imporre delle direttive e non riceverle!». insoddisfatto da tale risposta, il giornalista chiedeva allora se non ci fossero anche divergenze di natura politica da parte del futurismo italiano. Marinetti aggiungeva altrettanto chiaramente: «Anche per questo, poiché il futurismo è essenzialmente inegualista, ultra-individualista ed ha per effetto l'emulazione, lo sforzo assoluto di superarsi».

Nel manifesto "L'Inégalisme" Marinetti, celebrando l'«inegualismo» come principio levatore di «artecrazia», vi indicava «égalité, justice, fraternité, communisme, internationalisme» (ma anche «démocratie», «suffrage universel», «parlement») come l'espressione di un Tutto «opaque massif pesant» da infrangere per un nuovo primato dell'«etre typique unique». La tradizionale denuncia dei valori democratico-borghesi si saldava al rifiuto dell'alternativa comunista-internazionalista, in un tentativo di tracciare le linee ideologiche per un'estetica neofuturista incardinata sui postulati

⁴⁷ «Noi» (rivista romana diretta da Prampolini) agosto 1923

dell'individualismo, del nazionalismo e dell'elitarismo creativo rivendica gli ideali della libertà anarchica contro l'egualitarismo comunista ma intendendo la rivoluzione in termini di nazionalismo guerrafondaio, cioè in funzione del mito della "nazione armata", reclamando un'aristocrazia combattentistica e spirituale da porre alla guida delle masse.

L'ideologia politica di Marinetti precluse ogni possibilità di accordo, ma la sinistra politica italiana non era in grado di accettare il futurismo come stava avvenendo in Russia, E' sul terreno dell'ideologia estetica che avvenne lo scontro più duro tra sinistra politica e sinistra artistica in Italia. I rivoluzionari italiani erano più disposti ad ignorare il bellicismo marinettiano che ad accettare una sua composizione parolibera. Rivoluzionario in arte, Marinetti era reazionario in politica; rivoluzionari in politica, i comunisti italiani erano conservatori in arte.

Ma fino all'estate del 1922 il PCd'I non escludeva l'ipotesi di un fiancheggiamento politico delle forze giovanili e ribellistiche che poteva mobilitare il movimento di Marinetti. Su "Ordine nuovo" escono articoli su "Cavicchioli futurista" o sulla "Letteratura futurista proletaria" con l'intenzione di sollecitare un incontro. Nel marzo 1922 un nuovo contatto ebbe ancora luogo tra Marinetti e i comunisti, in occasione di una mostra futurista apertasi a Torino (che sarà approfondita più avanti) e fu questa l'ultima possibilità di incontro prima della presa di potere del fascismo.

3.Il Proletkult in Italia

1 Cultura proletaria e "operaiolatria";

Nel movimento socialista italiano il dibattito sul tema della cultura proletaria risale al quarto congresso della Federazione Giovanile Socialista Italiana (FIGS), tenutosi a Bologna nel settembre 1912, in cui Amadeo Bordiga afferma che il successo della rivoluzione non dipende dalla "cultura" bensì dall'ambiente sociale, dalla fede rivoluzionaria e dal "sentimento" socialista⁴⁸ mentre per Angelo Tasca la cultura deve essere lo strumento che mette in grado il proletariato di produrre in modo non alienato e di "gestire" la produzione stessa scalzando la funzione del capitalista, fino a renderlo superfluo con la rivoluzione⁴⁹.

Il precipitare degli eventi, dall'impresa di Libia alle elezioni politiche del 1913 e amministrative del 1914, dalla settimana rossa allo scoppio della guerra mondiale, non permette di dedicare la necessaria attenzione a questa tematica, che riaffiora tuttavia con lo scoppio della rivoluzione in Russia.

Sulla proposta di istituire un'associazione di cultura socialista Gramsci interviene sull'"Avanti!" nel dicembre 1917 dicendo che: «deve avere scopi di classe e limiti di classe. Gli intellettuali rappresentano un peso morto nel nostro movimento, perché in esso non hanno un compito specifico, adeguato alle loro capacità. A Torino, dato l'ambiente e la maturità del proletariato, potrebbe e dovrebbe sorgere il primo nucleo di un'organizzazione di cultura prettamente socialista e di classe, che diventerebbe, col partito e la Confederazione del lavoro, il terzo organo del movimento di rivendicazione della classe lavoratrice italiana».

L'argomento è ripreso dal quotidiano socialista torinese che pubblica un articolo del commissario all'istruzione Lunacarskij per il quale "è necessario istituire un'organizzazione distinta e centralizzata, un separato organismo di cultura socialista, che dovrebbe prevedere i suoi specifici organi: clubs, scuole di ogni grado, biblioteche, giornali, riviste, teatri, ecc. In tutti i paesi dovrebbe esistere, oltre al comitato centrale direttivo del partito, dei sindacati e delle cooperative, anche una commissione centrale socialista di cultura, e tutti insieme dovrebbero essere subordinati ai congressi generali e ad una direzione unica di un'unica organizzazione di classe ... il teatro, la musica, la poesia possono e debbono diventare valido strumento dell'autoeducazione socialista del proletariato». ⁵⁰ Infine nel novembre 1919

⁴⁸ In "Avanguardia" 15.9.1912, ora in "*Amadeo Bordiga. Scritti 1911-26*", Genova, 1996, vol.1., pag.95-6

⁴⁹ In "Avanguardia" 22.12.1912, ora in A.Riosa, *Angelo Tasca socialista*, Venezia, 1979, pag.99-106

⁵⁰ Lunacarskij, *La cultura nel movimento socialista* «Il Grido del popolo» 1.6.1918. La proposta che alla attività politica, economica e cooperativa, dovesse essere «riconosciuta quarta l'attività culturale di autoeducazione e di creazione pro-

"Comunismo" pubblica un articolo sulla politica culturale nella Repubblica dei Soviets e la formazione dei Proletkults

"Spinti dal successo e dallo sviluppo eccezionali che l'organizzazione culturale proletaria conosceva, i dirigenti del Proletkult ambivano a creare, sul modello dei partiti comunisti, un Proletkult internazionale, dando vita, nei vari paesi, ad organizzazioni culturali parallele. Così nell'estate del 1920, durante il secondo Congresso del Komintern, approfittando della presenza a Mosca dei rappresentanti dei movimenti operai di vari paesi. il Soviet panrusso del Proletkul't, con l'appoggio del commissario Lunaéarskij, si fece promotore dell'iniziativa e dopo una serie di riunioni, fu fondato il Bureau internazionale provvisorio del Proletkult, al quale aderirono quasi tutti i paesi europei, per gli Stati Uniti firmò J. Reed e per l'Italia N. Bombaccì. La scelta di Bombaccì, come degli altri rappresentanti, fu del tutto casuale, legata cioè alla loro occasionale presenza a Mosca, in realtà in Italia, ad occuparsi del Proletkult fu incaricato U. Terracini, ma data la situazione politica in cui versava allora il nostro paese, in concreto non fu fatto nulla per l'affermarsi di una organizzazione proletkuì'tíana anche in Italia».51

Nel 1920 Gramsci chiarisce che rivoluzione proletaria: « non può che essere una rivoluzione totale. Poiché essa consiste nell'instaurazione dei nuovi modi di lavoro, dei nuovi modi di produzione e di distribuzione ... essa suppone anche la formazione di un nuovo costume, di una nuova psicologia, di nuovi modi di sentire, di pensare, di vivere che devono essere propri della classe operaia, che dovranno essere creati dalla classe operaia, che diventeranno "dominanti" coll'avvento della classe operaia a classe dominante... è possibile già da oggi identificare gli elementi che sviluppandosi porteranno alla creazione di una civiltà (di una cultura) proletaria? Esistono di già elementi per un arte, per una filosofia, per una morale (per un costume) propri della classe operaia? ... il proletariato accanto al problema della conquista del potere politico e del potere economico deve porsi anche il problema della conquista del potere intellettuale, deve, se ancora non sarà possibile (come non è possibile per l'economia e per la politica, prima che sia spezzato il sistema di dominazione borghese) ottenere risultati positivi di creazione, deve però essere possibile impostare le

letaria», era giudicata dagli anticulturisti della sinistra «una deviazione piccoloborghese ... ed una forma di illuminismo», In un commento a questo articolo Gramsci sottolinea che la: «coincidenza di pensiero e di proposta pratica dipende senza dubbio ed essenzialmente dalla grande rassomiglianza che esiste tra le condizioni intellettuali e morali dei due proletariati, il russo e l'italiano» ⁵¹ L.Magarotto L' avanguardia dopo la rivoluzione : le riviste degli anni Venti nell'URSS, Roma, 1976; Id., La letteratura irreale: saggio sulle origini del realismo socialista, Venezia, 1980

questioni fondamentali e delineare i tratti piú caratteristici dello sviluppo della nuova civiltà. ... Nella fase della sua pienezza di vita storica autonoma, la classe operaia sarà caratterizzata anche da una sua originale concezione del mondo, di cui fino da oggi è possibile delineare qualcuno dei suoi tratti fondamentali. ... È prevedibile facilmente che l'avvento della classe operaia alla libertà porterà con sé alla luce della storia dei nuovi complessi di espressioni linguistiche, se anche non muterà radicalmente la nozione di bellezza. ... Per aiutare anche in questo campo le classi operaie che non si sono ancora liberate dal giogo politico della borghesia, i compagni russi pensano di allacciare relazioni tra il Proletkul't e le organizzazioni di cultura proletaria che esistono già embrionalmente in tutto il mondo».

Nel dicembre del 1920, dopo una conferenza di Henri Barbusse alla Casa del Popolo di Torino, Gramsci sostiene che la II Internazionale «ha solo immiserito e atrofizzato la concezione di cultura proletaria nella moltiplicazione sterile delle Università popolari, di riformistica memoria. Il movimento di Cultura proletaria, nel significato rivoluzionario che a questa espressione ha dato in Russia il compagno Lunacarskij e nell'Occidente europeo Henri Barbusse, tende alla creazione di una Civiltà nuova, di un nuovo costume, di nuove abitudini di vita e di pensiero, di nuovi sentimenti: tende a ciò, promuovendo, nella classe dei lavoratori manuali e intellettuali, lo spirito di ricerca nel campo filosofico e artistico, nel campo dell'indagine storica, nel campo della creazione di nuove opere di bellezza e di verità».

Camillo Berneri

"Ogni qual volta mi accade di leggere, o di udire, esaltare il proletariato industriale come la élite rivoluzionaria e comunista, reagiscono in me dei ricordi di vita, cioè delle personali esperienze e delle osservazioni psicologiche. Sono condotto a sospettare negli assertori di quello che a me pare un mito, o un'infatuazione di «provinciali» inurbati in qualche grande centro industriale o, in altri casi, un'infatuazione d'ordine professionale. Quando leggevo l'Ordine Nuovo, specialmente nel suo primo periodo, auando era periodico, la suggestione delle sue continue esaltazioni della grande industria come formatrice di omogeneità classista, di maturità comunista degli operai di officina, ecc., era in me respinta da considerazioni d'ordine psicologico. Immaginavo, ad esempio, Gramsci piovuto a Torino dalla nativa Sardegna, e preso tutto dagli ingranaggi della metropoli industriale. Le grandi manifestazioni, la concentrazione di operai specializzati, la vastità febbrile del ritmo della vita sindacale della città industriale - mi dicevo - l'hanno affascinato. La letteratura bolscevica russa mi pareva pantografare lo stesso processo psichico. In un paese come la Russia, dove le masse rurali erano enormemente arretrate. Mosca, Pietrogrado e gli altri centri industriali dovevano parere delle oasi della rivoluzione comunista. I bolscevichi dovevano, quindi, spinti dall'industrialismo marxista, essere condotti a infatuarsi della fabbrica,

come i rivoluzionari russi dell'epoca di Bakunin erano condotti ad infatuarsi della cultura occidentale. In Italia, la mistica industrialista di quelli dell'Ordine Nuovo mi appariva, quindi, come un fenomeno di reazione analogo a quello del futurismo. ...I comunisti hanno tirato fuori la «cultura proletaria». Quando morì Lunaciarsky fu detto, da certi giornali comunisti, che «egli incarnava la cultura proletaria». Come uno scrittore di origine borghese, erudito alquanto prezioso come il Lunaciarsky potesse rappresentare la «cultura proletaria» è un mistero

2 Il Proletkult di Torino

Il 6 gennaio 1921 viene fondato l'Istituto di Cultura Proletaria per l'emancipazione sociale e culturale del proletariato o Proletkult di Torino⁵², che si definisce «Sezione del Proletkult internazionale di Mosca» secondo l'appello del Manifesto dell'Ufficio Internazionale di Cultura Proletaria al 2. Congresso dell'I.C. Nel gennaio 1921 si costituisce un comitato di organizzazioni proletarie⁵³, che approvano lo statuto e il programma⁵⁴ ed il

-

⁵² Sull'Istituto di Cultura Proletaria (sezione italiana del Proletkult internazionale di Mosca) di Torino, S.Caprioglio, *II Proletkult*, "Nuova Società", 1.9.1973, p. 55-57; C.Bermani, *Breve storia del Proletkult italiano*, "Primo Maggio", n. 16, 1981-82, p. 27-40; G. Bergami, "L'*Ordine Nuovo e la ricerca di un rapporto antiburocratico con gli operai e gli intellettuali"*, "Almanacco Piemontese" 1991, p.109-125.

⁵³ Che riunisce la Scuola di Cultura Comunista, ALFA; Commissione del Teatro; Comitato Educazione Artistica Proletariato; Sindacato Magistrale; Gruppi Temi, Comunisti; Federazione dei Circoli; Gruppo Educazione Comunista; Gruppo Esperantista Operaio; Circolo Stulíc A, Socialisti; Circolo Alessandrino di Cultura; Federazlone Giovanile Socialista; Gruppo Sanitario.

⁵⁴ Steso da Z.Zini e pubblicato su «I' Ordine Nuovo»: « ... *Una classe nuova è* destinata a prendere la direzione del movimento politico e civile. [Ma]. ... Non basta che la classe lavoratrice maturi la sua coscienza politica nella dura esperienza della lotta quotidiana, diretta dal Partito. Non basta neppure che esso serri nella fitta maglia delle sue istituzioni sindacali tutte le sue stupende energie di lavoro e che nel medesimo tempo, mediante i suoi ben congegnati strumenti di cooperazione, faccia il tirocinio del funzionamento dei delicati processi produttivi e distributivi dell'organismo economico. Bisogna completare il quadro della grande mobilitazione del proletariato internazionale, aggiungendo alle tre menzionate forme della sua attività di classe, una quarta che le integri e le coordini.... Il proletariato non potrà aspirare alla sua totale redenzione ... se prima non crea per se stesso, per le generazioni future, un modello nuovo di educazione, che sia l'espressione spontanea, diretta, immediata dei suoi bisogni, delle sue aspirazioni, dei suo ideale di civiltà e di umanità. Il tipo scolastico impostogli fin qui dai suoi sfruttatori...il proletariato lo ripudia ... per sostituirvi il prodotto della sua stessa esperienza di classe, il nuovo modello pedagogico, che non potrà essere tradotto in pratica se non da quella classe appunto che compendia in sé tutti i valori umani, in quanto è essa stessa l'umanità. Ispirandosi a queste finalità, l'Istituto di Coltura

Comitato centrale⁵⁵ dell'ICP tiene la prima effettiva seduta. Sollecitazioni vengono rivolte ai Circoli operai e ai Consigli di Fabbrica perché mandino la loro adesione scritta con il nome del fiduciario o rappresentante nominato e l'«Ordine Nuovo» pubblica il 12 febbraio un appello e ben presto l'ICP può contare su qualche centinaio di iscritti

Appoggia le iniziative per un Teatro del Popolo operante già dal 1905, e organizza "escursioni culturali", corsi di istruzione e di cultura, concerti sinfonici, con l'intento di educare il proletariato facendolo accedere alla cultura prodotta dalla borghesia. Sull'esempio torinese agli inizi del 1922 vennero fondati l'Istituto di Cultura Proletaria a Roma con la creazione di «corsi letterari per operai» presso la Casa del popolo, a Novara per impulso dell'ing. Silvio Ramazzotti, del gruppo studenti universitari comunisti di Torino, con una «scuola di alta coltura politica» e una «scuola sindacale comunista» presso il Circolo Archimede, e a Trieste.

L'«Ordine Nuovo» collegandosi a queste attività musicali pubblica un saggio in sette puntate dedicato ai Canti popolari italiani⁵⁶ e dà ampio spazio alla documentazione dei canti sociali di quel periodo: l'uso di "Bandiera rossa",

proletaria non vuole, come hanno fatto e tuttora fanno molte fallaci Istituzioni, emanazioni spurie del pseudo-interesse borghese per le classi inferiori, travasare in modo assolutamente passivo ed inerte nelle menti dei lavoratori in dosi saggiamente calcolate le piú comuni cognizioni della scienza o i prodotti classici della poesia. Poesia, scienza, arte, costume sono altrettante forme di vita; ogni fase della civiltà ha create le proprie in corrispondenza dei propri bisogni interiori ... Ma per poterne godere occorre che la coscienza ... diventi vita e creazione essa stessa... Abilitare la rozza, ingenua e pur possente anírna del lavoratore moderno alla comprensione della vita spirituale e alla valutazione dei suoi prodotti per un lato e preparare dall'altro il risveglio di tutte le forze creatrici che esistono allo stato latente nelle masse per l'avvento di una civilità nuova: tale è lo scopo che si propone il nostro Istituto di Coltura» .

⁵⁵ Il Comitato provvisorio è composto da Antonio Gramsci, Zino Zini; Pogliano Leopoldo (Sindacato Magistrale); De Stefanis Gaetano (Teatro); Croce Carlo Emanuele (Educ. Artistica Prolet.); Cappellaio Mario (Scuola di Cultura); Casale Giovanni (Gruppo Educazione Comunista). Sindaci: Alessio Ernesto, Malsente Michele, Garosci Carlo. Probiviri: Stragiotti Mario, Longo Luigi, Castellari avv. Evasio

⁵⁶ Luigi Cocchi «I canti popolari furono definiti gli archivi dei popoli; certo essi conservano la parte migliore di essi...Sono materiale che può portare un contributo notevolissimo di dati e di osservazioni a chi studia l'evoluzione dei popoli e i loro caratteri etnici; ma è soprattutto in rapporto all'arte che noi dobbiamo salutare con gioia il risveglio degli studi folkloristici, che anche in Italia si va oggi operando. Tali studi, destinatiⁱ a rivelare l'immenso e inesauribile patrimonio artistico del popolo nostro, potranno forse esercitare una benefica influenza sulla rigenerazione della nostra grande arte musicale, con questo periodo in cui essa si va sempre piú snaturando la rinuncia ai suoi caratteri fondamentali e nazionali»

"Noi siamo canaglia" e "I pezzenti", di numerose parodie di "Giovinezza", dell'inno nazionale, il fatto che si cantasse la Ninna-nanna di Trilussa e altre rielaborazioni proletarie di essa.

Il 27 febbraio 1921 si svolge una discussione su «Intellettuali e operai» aperta da Zini, seguito da Prezzolini che «dubitava di una cultura proletaria, perché il proletariato quando comincia a elevarsi mette il colletto bianco come il borghese e ne prende le abitudini ... il proletariato è privo di originalità e di sensibilità artistica: perché l'operaio imita la foggia del vestiario borghese e non si è fatto della blouse il suo costume caratteristico? Uno dei compagni gli rispose che, come il medico dopo aver terminato il suo lavoro sente il bisogno di levarsi il camice ed indossare la rendigote, cosí anche l'operaio, prima di uscire dall'officina, ha il desiderio di mettersi il colletto e la cravatta». ⁵⁷

⁵⁷ Gustavo Mersù notò: «Ma la differenza è questa, avrebbe potuto ribattere il Prezzolini, che mentre il medico che infila la rendigote resta sempre quello che è, un borghese, l'operaio che si mette il colletto e polsini diventa la brutta copia d'un borghese. In fondo il Prezzolini aveva ragione: il proletariato difetta di spontaneità creativa e di sensibilità in materia d'arte» E questo perché, a differenza che nelle forme di società che la precedono, «la società capitalistica ha staccato l'arte dalla vita: arte è ciò che sta appeso alle pareti dei musei, ciò che si sente nei teatri, ciò che si legge nei libri; ma la casa, la strada, l'ambiente sociale è svuotato da ogni, elemento artistico. Questo non era il caso nelle civiltà precedenti, dove l'arte permeava di sé tutta la vita dell'uomo. Nei musei si va due volte all'anno, a teatro due volte al mese, ma a casa, in istrada, nei luoghi di ritrovo si passa la metà del giorno. Oui bisogna portar l'arte, che deve diventar non l'ornamento della vita, ma uno dei suoi elementi essenziali; non un mezzo di ricreazione ma la natura intima dell'ambiente. Ma perché ciò sia possibile bisogna che l'uomo ritrovi l'artistico in tutte le cose della vita quotidiana. ... Come la struttura politica e sociale della società proletaria trae i suoi principi dal caratteristico modo di produzione dei suoi fattori, cosí anche l'arte proletaria deve trovare la sua anima in quella che è l'attività creativa del proletario. Ed il proletario è produttore di sedie e di cappelli e non di versi ed acquarelli. ... I germi dell'arte del proletariato sono riposti là dove è la sua forza: nel lavoro» Queste idee di Mersú sono influenzate dal saggio La poesia proletaria di Bogdanov, pubblicato da «Ordine Nuovo» ma richiamano anche altre esperienze sviluppatesi in seno al *Proletkul't*, come quelle di Eisenstein e Arvatov (di cui nel 1973 è stata pubblicata la raccolta "Arte, produzione e rivoluzione proletaria") «L'educazione estetica dell'operaio non deve occuparsi in prima linea dell'arte pura, ma dell'arte applicata ... come nel campo politico, cosí in quello estetico bisognerà che la distruzione, la negazione, la epurazione preceda la creazione, la affermazione, la integrazione. Bisognerà cominciare col gettare fuori dalla finestra i tavolini che, per voler essere belli, non si reggono in piedi. Bisognerà convincersi che il bello è perfettamente conciliabile col pratico, col comodo, col maneggevole; che, anzi, ogni fronzolo, ogni ornamento che ostacoli menomamente l'uso cui un oggetto è destinato è essenzialmente antiestetico»

A Prezzolini risponde Mario Montagnana, dicendo che «gli operai hanno la loro cultura attraverso le loro lotte, attraverso i loro sindacati, attraverso il movimento insomma, la loro vita famigliare e di fabbrica, attraverso l'insegnamento che allora c'era, il movimento anche dei Consigli di Fabbrica» mentre Casale si limita ad auspicare una stretta collaborazione tra operai e intellettuali per potere avviare un vero movimento culturale, dove i bisogni operai avrebbero orientato le ricerche degli intellettuali. Dopo un intervento di Cattaneo, Ziní chiude il dibattito «ricordando quello che è il punto centrale della concezione proletaria: l'abolizione delle classi, ottenuta attraverso la scomparsa della divisione del lavoro».

Una conferenza fu tenuta il 19 luglio alla Camera del Lavoro su La civiltà di domani da Zino Zini: «l'unico libro che si possa ancora scrivere e che abbia il diritto d'interessare il popolo, è precisamente quello che prende per oggetto la civiltà di domani. La visione del proletariato è tutta prospettica, per esso la conoscenza storica è un non-valore. Il passato è in un certo senso la propria negazione, il presente è soltanto lotta, ma l'avvenire è certamente vittoria. ... Bisogna fare di questa coscienza dei futuro la grande arma di lotta del proletariato. Una fiducia tanto sicura e ardente da trasformare il suo stesso sogno in tangibile realtà, è il più potente mezzo che si possa offrirgli per la conquista del mondo sociale. Le classi conservatrici sprofondano nella coscienza storica il loro privilegio di dominazione. Esse si formano uno spirito del passato, consolidando in esso, come accade negli strati geologici dei terreni antichissimi, le rigide strutture del proprio dominio di casta. Non si può dare all'enormità intensiva ed estensiva del sapere storico della borghesia moderna altra interpretazione prammatistica. ... Appunto per questo bisogna armare il proletariato di un opposto spirito, quello attinto alla coscienza del futuro».

Un'altra conferenza, *La cultura proletaria*, viene tenuta il 7 marzo 1922 alla Casa del Popolo di Borgo San Paolo da Mario Sarmati, ossia Umberto Calosso, in quel momento critico letterario dell'«Ordine Nuovo».

Oltre ai concerti e alle conferenze, l'educazione intelletuale proletaria promossa dal'ICP si basa su una serie di visite a musei e a mostre. La prima visita viene effettuata al Museo Civico di Arte antica e di Arte applicata e «a questa visita devono interessarsi maggiormente gli scultori, i lavoranti in legno e del ferro, i tappezzieri, le ricamatrici e le lavoratrici di merletti, i sarti e le sarte, per le bellissime collezioni di lavori artistici esistenti nel Museo». Re La partecipazione di un centinaio di persone «dimostra quanto sia nei proletari la fiducia verso questo nostro Istituto e le sue iniziative e quanto sia sentito il bisogno di una cultura superiore che aiuti ognuno di essi verso quella forma di specializíazione del proprio personale valore a beneficio di se stessi e dei compagni» L'ICP, per ottenere un proficuo rendimento a queste gite educative, fissa «venti premi (in denaro e in libri tecnici), per coloro che invieranno entro la settimana le loro impressioni sulla visita fatta

al Museo; impressioni che possono essere svolte tanto con una succinta relazione scritta della visita, quanto con la fissazione in disegno di un dato oggetto, la riproduzione di uno stile, di un merletto, ecc. ». Ciò a cui mira questo concorso è la creazione di «una Galleria proletaria d'Arte applicata all'industria, nella quale saranno raccolti e convenientemente elencati tanti piccoli capolavori, a dimostrazione della nostra forza creativa». La mattina della domenica successiva si visita il Museo Nazionale del Libro, annesso al Borgo Medievale del Valentino: intervengono circa trecento persone. Il 24 aprile è la volta dì una visita alla Galleria Civica di Arte Moderna, mentre su proposta del Circolo di Porta Palazzo, viene organizzata altra visita al Museo d'Antichità, che ha lo scopo di suscitare nei proletari «un interesse verso le manifestazioni, le forme e i prodotti della civiltà passate, attraverso cui si è venuta creando quella presente, e per aiutare il formarsi di una concezione, avvícinantesi il piú possibile alla realtà, di quelle che siano state attraverso i tempi le forme della convivenza umana da cui dipende il retto giudizio dei fenomeni sociali. Fine questo al quale non può corrispondere alcuno dei mezzi di istruzione ed educazione, incompleti e incompetenti (scuola) attualmente alla portata dei proletari»

Quindi l'ICP organizza il 2 aprile 1922 una visita operaia alla Mostra internazionale d'Arte futurista con la guida di Marinetti e di Calosso: vi prendono parte un centinaio di operai

Le ultime visite sono effettuate nel giugno 1922 nuovamente al Museo del libro e alla Pinacoteca, guidata da Felice Casorati.

Nell'aprile del 1921 una cinquantina (per complessivi 4.665 soci) dei sessantacinque Circoli educativi socialisti di Torino e provincia che aderiscono al PCd'I, si riuniscono alla Camera del Lavoro per il Congresso. Si sviluppa una viva discussione sulla scuola di cultura e «il compagno Malsente spiega le ragioni del trapasso della scuola di coltura dalla sorveglianza e dalla gestione della Federazione alla direzione dell'Istituto di cultura proletaria, sezione del Proletcult Internazionale di Mosca. Il compagno Carlo Emanuele Croce dell'Ordine Nuovo svolge ampiamente i fini e l'organismo di questa Associazione internazionale di cultura, applaudito. Oberti Moschelli aggiungono raccomandazione: che l'Istituto si proponga una azione che si ispiri prettamente alle finalità comuniste. Il congresso finisce coll'approvare il programma presentato da C.E. Croce».

Il 15 aprile il Gruppo Sanitario della Camera del Lavoro apre un «corso di pronto soccorso» tenuto dal professor Alfredo Jachia, con la partecipazione di 90 allievi, 71 dei quali si presentano all'esame e 65 gli idonei. I tre premi per gli alunni maggiormente distintisi vengono assegnati a Teresa Noce, Francesca Borsetti e Giuseppe Ganna. Tra i diplomati Rosa Giambone, Erminia Gilli, Romano Bessone e Felice Quaglino. Le motivazioni del corso sono state così spiegate da Teresa Noce: «Siccome i fascisti picchiavano,

ammazzavano, ferivano e i farmacisti e i dottori non ci curavano e ci denunciavano, allora abbiamo pensato di fare noi un corso di pronto soccorso, almeno per i primi soccorsi. ... Abbiamo fatto questo corso molto bene e io sono stata la prima, che ho vinto un premio, che mi hanno dato un grosso librone, La donna medico in casa. Il corso è stato utile perché ci ha dato una certa infarinatura di nozioni medico-infermieristiche, e poi anche perché abbiamo obbligato tre dottori di varia origine a occuparsi di questi giovani proletari che volevano aiutare gli operai che venivano assaliti dai fascisti. C'era un socialista, un comunista e un riformista. ... Da questo punto di vista è stato molto utile, anche perché è stata una cosa unitaria; e proprio in quel momento in cui c'era la scissione»

Nonostante il 26 aprile fosse stata devastata la Camera del Lavoro, l'attivìtà dell'ICP continua e il 3 giugno inizia a distribuire le tessere. Un momento importante per fare conoscere questa sua attività fu l'inaugurazione dei quattro dipinti di Luigi Onetti che ornavano la facciata del Palazzo di corso Galileo Ferraris. Alla manifestazione, indetta dall'AGO e dall'ICP, partecipano i rappresentanti di oltre 80 associazioni operaie. Nel novembre 1921 l'assemblea generale elegge il nuovo CC ⁵⁸

Nel 1922 appare sulla rivista sovietica "Gorn" un'articolo sull'attività dell'Istituto torinese: «...Creando una Sezione del Proletkult Internazionale di Mosca gli iniziatori sì sono resi consci della responsabilità e dei doveri che, dall'aderire all'Organismo creato dal glorioso proletariato russo, derivano per tutti gli iscritti alla Sezione Italiana. Gli aderenti hanno innanzi a loro un cammino ben tracciato da percorrere: quello impegnato dai compagni russi ... Primissimo dovere dell'Istituto del Proletkult è la creazione di una scuola sindacale⁵⁹... Il Proletkult include nel suo

-

⁵⁸ Antonio Gramsci, Zino Zini, Carlo Emanuele Croce, Stefano Alessio (tecnico), Marío Stragiotti (tecnico), Botto (tipografo), Cirio (falegname), Giovanni Casale (impiegato), Pietro Borghi (ingegnere), Leonetti (tipografo)

⁵⁹ Il 27 novembre 1921 «l'Ordine Nuovo» aveva dato notizia della creazione di una «scuola sindacale comunista»: ... *Le lezioni incomincieranno ai primi del prossimo dicembre e termineranno alla fine del febbraio 1922*». Il programma era cosí organizzato: «Lunedí: struttura sindacale (leghe, federazioni, confederazioni, Camera del Lavoro, congressi). Insegnante: Roveda. Martedí: commissioni interne, consigli di fabbrica, con¹rollo dell'industria. Insegnante: Carretto. Mercoledí: memoriale, un memoriale tipo, salario, caroviveri, cottimo, premi, ore straordinarie (ferie e festive), lavoro notturno (donne e ragazzi), sabato inglese, ferie, malat¹ie, ¹icenziamento assicurazione, quote organ., disoccupazione, ufficio collocamento. Insegnante: Vota. ^{Gio}vedí: cooperazione, mutualità, elementi di diritto am^{mi}nistrativo, legislazione sociale, infortuni. Insegnante: Bibolotti. Venerdí: internazionale dei sindacati rossi, storia del movimento operaio. Insegnante: Tasca. Sabato: preparazione politica. Insegnante: M. Montagnana»

programma anche l'importante elemento dello sviluppo fisico⁶⁰... Per la parte realizzatrice immediata, l'ICP si propone: 1. Di coltivare lo spirito critico negli operai di fronte ad ogni manifestazione culturale, scientifica ed artistica della presente civiltà ... A tal uopo, verranno organizzate e promosse visite a Musei, Mostre d'Arte ad istituzioni scientifiche, tecniche, industriali, agricole o minerarie. 2. Di valersi delle iniziative operaie che tendono a creare la struttura nuova della società collettiva, svolgendo la propria attività: Nel campo culturale: col creare una scuola sociale intesa a promuovere nel proletariato la coscienza delle proprie origini, sviluppo e della funzione storica di classe; ed una scuola sindacale di Commissari d'Azienda e di Ispettori d'Officina diretta a abilitare il proletariato alla tutela immediata dei propri interessi ed alla futura gestione sociale. (Scuola di cultura, di educatori, di tecnici); Nel campo scientifico: iniziando con opportuni mezzi il proletariato alla totale comprensione del tecnicismo moderno con particolare riguardo alla tutela fisica ed intellettuale dell'operaio come produttore. (Taylorismo, igiene domestica e del lavoro, diritto operaio); Nel campo artistico: raccogliendo e coordinando le spontanee e varie iniziative artistiche del proletariato di un'arte veramente umana, scevra di convenzionalismi quale soltanto potrà essere raggiunta in regime comunista. (Teatro del popolo - Scuola di Artisti - Carro di Tespi -Mostre Artistiche - Scuole corali, orchestrali). 3. Dare un nuovo indirizzo all'educazione fisica⁶¹, ottenere il rinvigorimento delle classi proletarie e nello stesso tempo allontanarle da quelle manifestazioni che, sotto forma di innocui sport, nascondono le basse speculazioni borghesi. A tal fine l'ICP incoraggerà la formazione di gruppi e altre associazioni che tendono alla realizzazione di questo programma (Palestre, gare ginniche, escursioni alpinistiche, ecc.). Per sviluppare negli operai la capacità creativa, si è ...lanciato un concorso letterario⁶². Vi possono prendere parte tutti gli

-

⁶⁰ nel marzo 1921 l'Istituto aveva dichiarato di voler condurre avanti l'attività in direzione dei seguenti rami: «Educazione fisica - Ginnastica fisica (per i giovani: specie nelle colonie e dopo le scuole). Esercizi di ginnastica (squadre e plotoni sportivi, gite alpinistiche, atletismo, specializzazione di equilibrio fisico, ecc.). Educazione intellettuale - Arte (musica, letteratura, disegno, architettura, pittura, scultura). Scienza (tecnica e pratica). Politica (scuola, conferenze, ecc.)»

61 L'attività era analoga a quella dell'APEF (Associazione Proletaria per l'Educazione Fisica), organizzazione promossa a Milano nel 1921, all'ICP aderirono il Fascio Alpinisti Zimmerwald e l'ALFA, associazioni organizzatrici di gite

62 «L'Istituto di Coltura Proletaria, ispirandosi ai suoi modelli russi ... ha indetto un concorso fra gli operai, per una novella o un bozzetto. L'argomento e l'indirizzo del lavoro è lasciato assolutamente libero ... non [si] vuole chiudere la spontaneità degli scrittori nelle rigide rotaie di un preconcetto, né fissare gli impulsi artistici a nessun modello arbitrario. L'operaio deve cercare in se stesso quella fiamma artistica che vi arde sepolta sotto il moggio e illuminarne il largo orizzonte che la

operai, presentando le loro opere, nella forma di esposizione dei loro pensieri che preferiscono». Il concorso suscita interesse e giungono al giornale da ogni parte d'Italia poesie, tra cui una in versi liberi futuristi che descriveva l'ambiente di fabbrica. L'ICP sentì l'esigenza di darsi un proprio organo di stampa⁶³, che non vide la luce per il precipitare della situazione e l'iniziativa, che avrebbe dovuto servire all'estensione dei rapporti dell'Istituto coi gruppi di cultura proletaria all'estero⁶⁴, non si sviluppò.

Nel settembre l'Esecutivo del PCd'I annuncia la costituzione della Sezione italiana del Proletkult⁶⁵ e sui numeri dell'«Ordine Nuovo» del 17 e 24

vita e il lavoro gli forniscono. La novella o il bozzetto non deve avere pregiudizi di verosimiglianza, o di scuola, o di propaganda ... Un pittore torinese - il Casorati - fece due anni fa cinque scodelle bianco-azzurre le più comuni, che pure erano veramente artistiche. L'occhio non finiva mai di guardarle, mentre cinque novelle vere non si degnano mai di uno sguardo. Anche con la penna, scrivendo un bozzetto, si può realizzare qualcosa di simile. La speranza o l'angoscia sociale, che prende ai visceri la vita operaia, può fornire argomenti efficaci di rappresentazione artistica, sempreché non sia un inutile raddoppiamento, un duplicato del proclama e del libello, ma tocchi quel nucleo umano universale che è il lievito e il fermento della Vita, secondo il proverbio antico: Spiritus rebellii dimidium dei, lo spirito rivoluzionario è Dio». «l'Ordine Nuovo», 17.1.1922:

63 «Proletkult è il titolo del Bollettino mensile che l'Istituto di Cultura Proletaria, pubblicherà a partire dal gennaio 1922. È questa una rivista che può chiamarsi figlia naturale dell'Ordine Nuovo settimanale, della rivista che tanta simpatia si acquistò fra i migliori compagni d'Italia. Il "Proletkult" non forma pertanto la semplice continuazione di una lodevole iniziativa: ma rappresenta anche la realizzazione di una parte del programma che lo stesso "Ordine Nuovo" si era tracciato negli speciali riguardi dei problemi della cultura proletaria. Creare la Cultura proletaria che scaturisce dalle forme e dalle esigenze nuove di vita, è lo scopo che si prefigge il nostro Istituto; ed il suo Bollettino gli sarà di valido appoggio se sarà circondato da numerosi compagni di buona volontà che vogliano occuparsi di determinate quistioni culturali. Il "Proletkult" sarà la viva e feconda palestra ove ogni volontà che tende alla realizzazione del Comunismo potrà esplicarsi, ove le piú ardite innovazioni potranno essere proposte e discusse. Esso seguirà tutte le manifestazioni culturali della Russia soviettista ed i tentativi operai di tutti i paesi e specie d'Italia onde dare una periodica e chiara visione dei progressi compiuti dai lavoratori sulla via dell'emancipazione dalle forme spurie di cultura borghese».

⁶⁴ che a quell'epoca ha rapporti oltre che coi *Proletkul't* di Mosca col gruppo francese di «Clarté» e con quello organizzato attorno alla «Plebs League» di Londra
 ⁶⁵ Il Comitato Centrale provvisorio è composto da: Gramsci Antonio, Torino; Casale Giovanni, Torino; Sarmati Mario, Torino; Bellone Virgilio, Milano; Regent Giovanni, Trieste; Berti Giuseppe, Roma; De Filippis Luigi, Roma; De Gaetano Gaspare, Palermo; Falcipiedi Teresa, Vicenza. Gramsci, Sarmati e Casale costituiscono il CE provvisorio

settembre 1922 appare un lungo documento riguardante *I principi generali* della nuova istituzione.

Qualche giorno prima Gramsci, rispondendo a Trotskij, notava che le questioni culturali erano passate in secondo piano: «Gli operai, che nel futurismo vedevano gli elementi di una lotta contro la vecchia cultura accademica italiana immobile e lontana dalle masse popolari, adesso devono lottare con le armi in pugno per la propria libertà e poco si interessano delle vecchie polemiche. Nei grandi centri industriali il programma del Proletkult che mira a risvegliare lo spirito creativo degli operai nel campo della letteratura e dell'arte, assorbe l'energia di chi ha ancora la voglia e il tempo di occuparsi di questi problemi». Ricorda Angelo Tasca che «all'epoca del IV Congresso dell'IC [novembre 1922] ebbi occasione, col compagno Gramsci, di assistere ad alcune sedute del Proletcult ... ricordo che allora tanto Gramsci che io insistevamo nel rilevare l'eccessiva importanza che in quel gruppo si dava alla tecnica e, senza che giungessimo a formulare delle tesi, si riteneva che l'arte "nuova" doveva andare al popolo, trovare le vie per giungere alla sua emotività, condividerla, chiamarla in vita. Gramsci accennava allora al successo delle commedie di Dario Niccodemi, che ricollegava a quelle del teatro romantico di Dumas e di Scribe e, senza, ben s'intende, proporle a modello, richiamava l'attenzione di quei compagni, tutti infervorati di cubismo, di "costruttivismo" ecc., sulle ragioni di quel successo, che potevano indicare la giusta via da seguire ... L'Arte deve essere popolare come ogni rivoluzione è popolare».

2.5 La mostra futurista di Torino del 1922 e l'opuscolo "1+1+1=1"Dinamite, versi liberi"

L'esposizione torinese⁶⁶ aveva avuto una edizione a Bologna qualche mese prima, e fu ispirata politicamente alla "strategia di avvicinamento" per agganciare Marinetti che si era allora staccato da Mussolini. Qualche giorno dopo l'apertura dell'esposizione esce su *Ordine nuovo* un articolo di Mario Sarmati⁶⁷ (pseudonimo di Umberto Calosso⁶⁸ che rifletteva l'opinione

-

⁶⁶ Si tratta dell' *Esposizione Futurista Internazionale* organizzata dallo studente di chimica Franco Rampa Rossi e allestita presso il salone del Winter Club, nella Galleria Subalpina di Torino dal 27 marzo al 27 aprile 1922. Alla mostra, inaugurata da Filippo Tommaso Marinetti, parteciparono tra gli altri Giacomo Balla, Francesco Cangiullo, Fortunato Depero, Gerardo Dottori, Carlo Frassinelli, Arnaldo Ginna, Antonio Marasco, Virgilio Marchi, Vinicio Paladini, Ivo Pannaggi, Enrico Prampolini, Guglielmo Sansoni (Tato), Gino Soggetti e Rougena Zatkovà.

⁶⁷ M. Sarmati *La conferenza di Marinetti*, in Ordine Nuovo 3.4.1922: *«Dinanzi a un pubblico enorme e molto educato Marinetti ha tenuto il discorso inaugurativo dell'Esposizione d'arte futurista. Le idee estetiche lanciate dall'oratore convinsero, nelle loro linee generali, l'uditorio, e questo fu forse un risultato stupefacente per*

media dei comunisti sull'argomento, incarnando ciò contro cui Marinetti si batteva: l'imbottitura cerebro-museale dei classici della cultura greco-latina, la concezione idealista dell'arte, e conteneva un elogio del ruolo di Marinetti come animatore culturale. Accettato con molte riserve sul piano estetico, rifiutato sul piano politico, Marinetti continuava a suscitare simpatie come attivista della cultura e polarizzatore di energie giovanili.

Il 28 marzo 1922 *Ordine nuovo* pubblica un invito ai suoi lettori per un visita collettiva alla mostra internazionale d'Arte futurista allestita nei locali del Winter club, domenica 2 aprile alle 9.45. Gli operai avrebbero avuto una riduzione sui prezzi d'ingresso e sarebbero stati accompagnati da Marinetti e da Sarmati/Calosso: "Vi prendono parte un centinaio di operai ma è la prima volta che a Torino si fa un'esposizione futurista, e ciò contribuisce non poco ad aumentare lo stupore e il disorientamento del pubblico, il quale è portato naturalmente dal suo gusto immediato a stroncare tutto in blocco»;

Marinetti stesso. Contro il filisteismo artistico degli italiani, contro le camorre delle giurie, contro quelle vecchie diligenze tardigrade che sono i quotidiani, Marinetti lanciò degli strali penetranti in cavità. Ed ebbe ragione di ricordare che molte affermazioni futuristiche, stravaganti molti anni fa, oggi sono entrate nella coscienza comune. Un esempio, la strofe libera, di cui il D'Annunzio diede esempi fin dal 1902 ... Marinetti trascinò all'entusiasmo anche gli antì-futuristi alla lettura veramente mirabile di parole in libertà proprie e altrui ... E a nessuno sfuggì ciò che prima della guerra sarebbe stato incomprensibile ad una folla, il disinteresse e la passione che quest'uomo straordinario mette nella sua impresa rumorosa di risveglio, l'umanità e il goliardismo che lo spingono verso i giovani e gli ignoti. Marinetti avrebbe potuto aggiungere che parecchi uomini oggi in fama: Papini, Soffici, ecc., dopo averlo stroncato violentemente come critici, dovettero a lui se uscirono una volta per sempre dall'uggia della provincia e salirono a una rinomanza nazionale. Di tali vittorie, che sono numerosissime, Marinetti tacque ieri al Winter e preferì invece esaltare le vittorie ottenute in seno alla critica crociana del signor Flora, e arrivò persino a paragonarsi al Petrarca!... Ciò è avvilente, ne converrà Marinetti per primo!... Non sono poi riuscito a capire quale rivoluzionarismo ci sia nel proclamare questo vecchiume già rudemente smerdato dal Carducci, che cioè il popolo italiano, il più antipoetico popolo della terra, per dirla coll'orso maremmano, sia un popolo a fondo eminentemente artistico. Cotesto è Arcadia in marsina, è ciceronismo di locandieri. E dove è la libertà, l'anarchismo di una concezione d'arte che si chiude nel bozzolo di una nazione, e ignora i liberi cieli tempestosi sospesi su tutta la terra, e dimentica che l'Italia fu grande solo quando fu universale fino all'oblio totale di sé, e domanda una tessera nazionale agli usignoli in rapimento? Passatismo del più rancido, a cui Dante e Ariosto, ecc. ecc., avrebbero molto a insegnare di novità e di ardimento! ... Domani visiteremo l'esposizione e speriamo di trovarvi molti motivi d'arte, molti argomenti veramente rivoluzionari"

⁶⁸ 1895-1959. Uscito dal PCd'I, nel dopoguerra aderì al PSDI. M. Brunazzi, *Umberto Calosso antifascista e socialista : atti del convegno storico-commemorativo di Asti, 13-14 ottobre 1979*, Venezia 1981.

d'altronde «l'esposizione attuale non è una mostra delle cose migliori futuriste. Essa è invece un'esposizione "senza giuria": cioè, il primo capitato ha il diritto di appiccicarvi un quadro o uno sgorbio. D'altra parte, bisogna riconoscere che davvero, nel suo complesso, la mostra è futurista solo dal lato della stravaganza e della mancanza di controllo»⁶⁹.

Gramsci scrisse qualche mese dopo a Trotskij dell'episodio in questi termini: «Prima della mia partenza la Sezione torinese del Proletkult ha invitato Marinetti a una mostra della pittura futurista perché all'inaugurazione ne spiegasse il significato agli operai membri dell'organizzazione. Marinetti ha accettato di buon grado l'invito e, dopo aver visitato la mostra con gli operai, ha espresso la sua soddisfazione per essersi potuto convincere che in fatto d'arte futurista gli operai hanno molta piú sensibilità della borghesia». Duilio Remondino alla vigilia dell'inaugurazione tenta in una lettera aperta ad "Avanguardia" una difesa pur critica del futurismo contro una condanna sommaria, aprendo un dibattito su questo giornale e su "Gioventù socialista" dove Rezio Buscaroli⁷⁰ aveva criticato violentemente la visita operaia alla mostra futurista e aveva definito «delitto estetico» l'invito rivolto agli operai, poichè le avanguardie rappresentano il trionfo del soggettivismo della decadenza borghese. Remondino ⁷¹ denuncia i limiti formalistici della

⁶⁹ M.Sarmati *La visita operaia all'esposizione futurista*, "Ordine Nuovo" 3.4.1922; ora in "Almanacco Piemontese", 1977,pp. 51-57 che continua: "Una volta, prima della guerra, il quadro futurista, discutibile quanto si vuole, aveva però una sua inconfondibile maniera, una sua tecnica peculiare. ... L'arte futurista si traduceva in valori plastici, che facevano capo al confluire delle due scuole antitetiche impressionista e cubista, alle quali aggiungevano qualche cosa, in cui ogni competente, ogni pittore, poteva facilmente riconoscere dei futurismo. ... Ouesta tradizione non si riconosce più nella mostra attuale, se non un poco nei quadri del giapponese Togo, e in pochi altri. Di notevole indico le Vele di Balla. La signora Zatkova, polacca, espone sei ritratti di Marinetti, delle Cascate e una Lotta di supremazia tra vari oggetti dove è notevole la mancanza di liscio, di leccatura. Sono tra le cose più forti della mostra. L'operaio tipografo Frassinelli presenta alcuni caratteri di stampa che fanno parte di un volume suo di prossima pubblicazione: La rivoluzione grafica. È un tentativo di rendere nel carattere di stampa lo spirito dei pontenuto della parola. Noto infine cinque disegni del compagno Remondino che rappresentano altrettante ricerche di linee illustrative."

⁷⁰ Imola,1895-Riccione,1971. Insegna alle Accademie d'Arte di Carrara, Torino e Bologna fino al 1965

⁷¹ Ribadendo i concetti di un intervento di A. Cappa, L'arte e la rivoluzione in «Ordine Nuovo» 20 ottobre 1921: 1) Noi crediamo, e l'esperienza della Russia ce lo conferma, che l'arte della società comunista sarà un'arte futurista; 2) schematizzando, se la società industriale ha dato luogo al proletariato e se il futurismo è l'espressione artistica dell'età industriale, ne deriva che soggetto obblígato di quest'arte sarà proprio il proletariato, il quale «non ha tradizioni da conservare nel campo culturale; 3) se, dimenticando l'esempio sovietico, si

rivoluzione futurista («nella pratica cede e si affloscia in pure elucubrazioni programmatiche»), attribuendoli alla sua natura eminentemente ideologicoelitaria («un gesto d'insofferenza di giovani aristocratici premuti dal grave peso della cultura secolare»). Compito politico della direzione comunista dovrebbe essere di valorizzare la fruibilità di quelle forme, di dar loro un soggetto e di riempirle di contenuti: «Noi non possiamo negare che il movimento futurista abbia accelerato, dal lato della forma, quella rivoluzione artistica ...; noi dobbiamo sinceramente ammettere che il futurismo nella sua esplicazione catastrofica, spesso caotica e paradossale (paradossale e caotica appunto perché anarchica antitradizionale) ha contribuito a spingere gli artisti e in parte anche le masse fuori dalla convenzionalità e dal luogo comune, che per tanto tempo hanno imperato e pesato sulle nostre libere sensibilità. Il futurismo dunque, secondo noi, non è altro che una premessa. Oggi il mondo, oggi la vita è dinamica, l'arte dev'essere dinamica. Ma come deve esserlo? Ecco la domanda cui i futuristi marinettiani rispondono con gli stati d'animo plastici, con le linee-forza, con la compenetrazione dei piani, colle parole in libertà, a cui noi rivoluzionari dell'arte rispondiamo col rendere concetti umani e aspirazioni proletarie concreti in forme sia pure sintetiche e per quanto è possibile dinamiche nel giuoco della loro funzione, ma che incarnino, impersonifichino eterne verità, rendano più forte, più saldo lo spirito di fratellanza tra gli uomini esaltando l'amore e la forza nel lavoro, richiamando le turbe sulla via della lotta per un'umanità più grande e più concorde». nell'estetica dei nostri tempi «il bello prenderà vita dalle nuove forme in questo moto convulso del mondo operaio culminante ad una nuova civiltà per via di rivoluzioni», e dunque si impone «audacia di iconoclasti» nell'abbracciare la «estetica futurista, vera e propria rivoluzione dell'arte»: perché «quando noi esaltiamo nella nuova estetica i prodotti della macchina e magnifichiamo i mo tori e l'elettricità, miriamo ad una sempre più concreta riunificazione di un'estetica che ha vita dalle forme della scienza e del lavoro»⁷².

La visita operaia diventava il risvolto propagandistico-educativo d'una linea tesa ad accreditare il lavoro non solo come soggetto di rivoluzione politico-sociale, ma anche estetico-culturale.

obbiettasse che Marinetti e i futuristi italiani sono impiastricciati di spirito nazional-fascista, ciò andrebbe considerato un avanzo del più putrefatto passatismo e bisognerebbe distinguere tra la loro funzione rivoluzionaria in arte e il loro persistere su posizioni reazionarie in politica; 4) proprio al comunismo, comunque, toccherà superare questa contraddizione facendo emergere una nuova generazione di artisti-operai e svincolando definitivamente la cultura operaia della macchina da ogni remora borghese.Su «Ordine Nuovo» usciva il 29 giugno Il Proletkult di Mosca di Umberto Terracini e il 26 ottobre di Bogdanov La poesia proletaria ⁷² D.Remondino, "Avanguardia", 26.3.1922

Sull'Ordine Nuovo del 20 giugno 1922 compare un trafiletto dal titolo L'Istituto di Cultura Proletaria per le vittime politiche che promuoveva fra gli operai la vendita d'un opuscolo intitolato«l+l+l=1. Dinamite, versi liberi», precisando che «gli autori dei versi liberi contenuti in questa Dinamite sono giovani pervasi da quello spirito innovatore che va sotto il nome di... futurismo... e che è nella sua vera essenza eminentemente rivoluzionario», tanto da trovarsi davanti al «primo saggio di musa proletaria rivoluzionaria». 73 La nota, non firmata, riecheggia i motivi svolti su "l'Avanguardia" da Duilio Remondino, che in polemica con Gioventù Socialista, era andato sostenendo non poter essere l'arte proletaria se non l'integrarsi di rivoluzione formale futurista e rivoluzione sociale comunista. La direzione del PCd'I interviene con una censura di Ugo Arcuno sul foglio ufficiale del Partito⁷⁴: "Va delineandosi fra i giovani comunisti italiani una confusa tendenzialità futurista che non saprei se definire grottesca o perniciosa. L'argomento più ... decisivo che i fautori di questa «innovazione» portano in sua difesa è quasi sempre il seguente: «in Russia il futurismo ha non solo diritto di cittadinanza, ma è in ogni modo incoraggiato dal governo dei Soviet ». La risposta a auesta obiezione è semplice, ed agevolmente documentabile. Basta difatti ricordare che i saggi dell'arte nuova in Russia non sono una improvvisazione di dilettanti, ma il prodotto di studi seguiti in apposite scuole, e condotti con criteri pedagogici ed artistici discutibili senza dubbio, ma tali da imporsi all'attenzione di ognuno sia per la serietà loro, sia per il valore dei prodotti che essi han dato finora e che da essi si ha il diritto di attendersi. In Italia, finora, il futurismo ha dato fra i comunisti soltanto quegli acidi frutti che dette in gran copia un tempo e dà tuttora nel campo borghese e soprattutto piccolo borghese. Il danno che deriva da questa comoda ignoranza, ch'è indizio certo di leggerezza ed incomprensione, è rilevante se le disordinate iniziative dei dispersi anziché esser coordinate e disciplinate, vengono incoraggiate senza controllo e magari teorizzate sotto lo specioso pretesto dell'«arte proletaria spontanea e ribelle»; definizione ingiuriosa per quei proletari che, non essendo del tutto digiuni delle cose d'arte, non saprebbero prendere a modello gli sgorbi e le sgrammaticature di chi accoppia alla ignoranza, la più diffusa attualmente virtù fra i ciarlatani che s'atteggiano ad artisti: la

-

^{73 &}quot;L'Ordine Nuovo", 20. 6. 1922; S. Caprioglio *Il Proletkult*, "Nuova Società", 15-16,
1.9. 1973. U. Carpi, *Documenti sul futurismo torinese*, "La Rassegna della Letteratura Italiana", 1982, p. 178-202; Id., *L'estrema avanguardia del Novecento*, Roma, 1985,
p. 103 ss.; Salaris, *Storia del futurismo* cit., p. 129 ss. e 263 ss.

⁷⁴ UGAR (Ugo Arcuno), Futurismo operaio, in "Il Comunista", 26.7.1922. Su Ugo Arcuno ved. capitolo sull'UDA napolletana. G.Marino, Dalle memorie di un comunista napoletano (1920-1927), "Movimento Operaio", 1954 n.5; G.Amendola, Una scelta di vita; L.Vergine Capri 1905-1940.

sfacciataggine. Esempi? Potrei consigliare alcuni numeri dell'«Avanguardia». Nell'ultimo dei quali è possibile leggere un «Appello agli intellettuali» nel quale, futuristicamente forse, la Terza Internazionale viene definita «la repubblica di sogno dell'Oriente» per invitare gli intellettuali a pervenire al comunismo attraverso il futurismo che sarebbe, nelle intenzioni del manifesto, un «aspetto concreto di costruttività animo-cerebrale» ... E c'è dell'altro. Ad esempio, edito dall'Istituto di Cultura Proletaria sezione del Proletkult internazionale, ha visto la luce il volumetto 1+1+1=1. Dinamite. Poesie proletarie. ... Se l'autore di questi versi - io penso ch'egli sia un operaio - si fosse proposto di fare opera utile di propaganda, avrebbe dovuto innanzi tutto non dare al suo scritto l'apparenza di poesia (mettere degli a capo a casaccio) ma la forma spontanea efficace e persuasiva di prosa semplice e sincera.... È chiaro che io qui non intendo affrontare la vecchia questione del futurismo. Il futurismo non è l'arte degli ignoranti. Il proletariato, per pervenire al futurismo - se pure ciò è assolutamente necessario - deve prima attraversare altre fasi culturali ed artistiche. In dell'arte dicono alcuni: patria terra dall'analfabetismo, affermano tutti concordemente - se i giornali proletari e soprattutto quelli dei giovani nonché il Proletkult vogliono cooperare, per quel poco che oggi è possibile, per incoraggiare le manifestazioni d'arte proletarie, debbono metter da banda tutte le facilonerie futuristeggianti manifestamente perniciose di goffaggine ed incomprensione piccolo borghese.

Arcuno riprendendo le polemiche del Soviet di interventismo, bergsonismo, volontarismo, idealismo, arditismo, individua la «tendenzialità futurista» diffusa nel Partito e ne esclude la cittadinanza; stronca la sperimentazione di futurismo proletario e ne contesta l'opportunità politica con conseguente ritiro dalla circolazione dell'opuscolo e distruzione

4. Ambienti e figure del futurismo comunista in Italia

4.1 Il sovversivismo futurista

Nel primo dopoguerra fioriscono in tutta Italia iniziative editoriali che esprimono il bisogno di rivoluzione integrale che coniughi l'avanguardismo artistico futurista con quello politico. Nell'ambiente dei futuristi di sinistra bolscevismo e anarchismo sono contigui ed è impossibile separarli nettamente tanto più che il tradizionale anarchismo con le sue forme di coscienza e la sua cultura artigiana è stato trasformato dall'ingresso di arditi e "fiumani" con i loro atteggiamenti di esasperata violenza antiborghese, immoralismo, erotismo, dissacrazione dei valori.⁷⁵

A Fiume ⁷⁶ i legionari futuristi danno vita a "Testa di ferro", ⁷⁷ che dimostra aperture sociali negli articoli sindacali e nella rubrica "Movimento degli oppressi". La situazione fiumana è assai particolare: D'Annunzio ha rapporti con ex membri del governo comunista ungherese di Béla Kun e cerca il riconoscimento sovietico, disorientando non pochi sostenitori che vedono lo spettro del bolscevismo mentre la sinistra guarda con diffidenza al caso fiumano. Capo di gabinetto è il sindacalista rivoluzionario De Ambris che tiene contatti con Giuseppe Giulietti, segretario della Federazione Lavoratori del mare, con l'anarchico Errico Malatesta e con i socialisti massimalisti Giacinto Menotti Serrati, assolutamente ostile e Nicola Bombacci apertamente favorevole all'impresa, tanto da sostenere che «il movimento dannunziano è perfettamente e profondamente rivoluzionario. Lo ha detto anche Lenin al Congresso di Mosca» ⁷⁸. La fine dell'impresa fiumana nel natale 1920

⁷⁵ A. Ciampi Futuristi ed anarchici: quali rapporti? : dal primo manifesto alla prima guerra mondiale e dintorni, 1909-1917, Pistoia, Edizioni Archivio Famiglia Berneri, 1989

⁷⁶ Salaris, *Alla festa della rivoluzione : artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*, Bologna, 2002; a Fiume è presente l'aviatore Guido Keller (1892-1929) che fonda il gruppo "Yoga. Unione di spiriti liberi tendenti alla perfezione", con tendenze esoteriche e naturistiche.

⁷⁷ 1920-21 "Libera voce dei legionari", poi con il trasferimento a Milano nel 1921 "Giornale del fiumanesimo"

⁷⁸ Giuseppe Tuntar, ex deputato comunista, sostiene questa tesi citando un giudizio di Lenin, secondo cui *«bisognava sfruttare la situazione dall'impresa dannunziana per volgerla ai fini della rivoluzione proletaria italiana, le proposte fatte al Partito* [da Giulíetti] *dovevano perciò essere ascoltate e discusse accuratamente»*, in L.Patat, *Giuseppe Tuntar*, Udine, 1989. Il 12 gennaio 1920 si costituisce a Fiume l'Uffico delle Relazioni Esteriori diretto da Leon Kochnitzky e Lodovico Toepliz, figlio del banchiere, che riferisce nelle sue memorie d'aver avuto un abboccamento in Svizzera con Cicerin: "Fu a Zurigo che incontrai il sovietico Cicérin, commissario del popolo per le relazioni estere. ...firmammo un accordo, in cui Noi, primi di tutto il mondo, riconoscevamo ufficialmente l'U.R.S.S., che a sua volta riconosceva Noi ... soltanto un anno dopo Lloyd George firmò il riconoscimento dell'U.R.S.S. in nome

provoca forti contraccolpi nell'area fascista⁷⁹ e combattentista, con frustrazioni di settori del fascismo e tensioni fra fascisti e legionari che davano spazio ad intervenire all'interno dell'arditismo. Si collocano in questo periodo e in tale prospettiva i sondaggi di Gramsci nei confronti del D'Annunzio e l'apertura dell'«Ordine Nuovo» agli intellettuali futuristi.

A Pavia nel 1917 il pittore e parolibero Gino Soggetti fonda «*Folgore futurista*» con Angelo Rognoni, anarchico e poi simpatizzante comunista⁸⁰ mentre viene fondata a Cremona nel 1925 la futurista «*Scintilla*» da Enzo Mainardi esponente d'un fascismo antiborghese che sosteneva l'analogia Mussolini-Lenin e a Parma la rivista futurcomunista *Rovente* fondata nel 1923 è in rapporto con i i nuclei di La Spezia e Firenze.

A Firenze l'ambiente futurista produce *Firenze Futurista*⁸¹ e il manifesto iconoclasta *Contro Firenze*; ne fanno parte il pittore Antonio Marasco, il maestro livornese Alfredo Pangoli, il musicista-letterato Carlo Belli, l'architetto Gino Pollini, l'attore Franco Luzzi, fondatore nel 1923 della *Compagnia Fiorentina degli Sciacalli*, turbolenti loggionisti in «piccionaia» a sfogar rancore contro i «pescicani» in platea, mentre il pittore Ottone Rosai quando si allontana dal futurismo entra nel violento squadrismo di Amerigo Dumini.

A La Spezia nel 1922 Renzo Novatore⁸² e Auro d'Arcola⁸³ fondano *Vertice*.

della Gran Bretagna. ... ai primi di marzo del 1920 Bonmartini e Kochnitzky hanno tentato di prendere contatto con un «messo ufficioso» sovietico in Italia, l'ingegnere Vodovosoff, allo scopo di stabilire rapporti tra Fiume e il governo bolscevico. Ma il rappresentante sovietico ha rifiutato l'incontro, esprimendo la più completa sfiducia nella politica di D'Annunzio. Alla ricerca d'un accordo con la sinistra, un mese dopo Kochnitzky incontra i socialisti triestini, cui propone la vendita a Fiume dei loro giornali, "Il lavoratore" e "l'Avanti!", ma Giuseppe Passigli, direttore de "Il lavoratore" in un articolo attacca D'Annunzio non prendendo sul serio la sua idea di proclamare una repubblica sociale.

⁷⁹ E Polano, *Il Partito fascista verso la scissione*, «Il Comunista» 23.3.1922 mostrava di puntare soprattutto sul veneziano Marsich, molto legato a fiumani e futuristi di Venezia.

⁸⁰ A. Ciampi *Gli indomabili: eresie futuriste di P. Illari, A. Rognoni, G. Soggetti: autori fuori dal coro marinettiano*, Piombino, 1999; G. Soggetti, *Parolibertà*, Alessandria, 2001; R. Bossaglia, S. Zatti, *Futurismo pavese*, Catalogo della Mostra tenuta a Pavia nel 1983

⁸¹ Ne escono due numeri. U.Carpi, *1922: "Firenze Futurista" e un gruppo di futuristi trentin*i, "Inventario" maggio 1981

⁸² Pseudonimo di Ricieri Abele Ferrari anarchico individualista antimarxista e antipatriottico. Ved. M. Novelli *Cavalieri del nulla : Renzo Novatore , poeta : Sante Pollastro, bandito*, 1998; Renzo Novatore (Abele Ricieri Ferrari) ; a cura di Alberto Ciampi *Un fiore selvaggio : scritti scelti e note biografiche*, Pisa, 1994

⁸³ Auro d'Arcola e Gold o' Bay sono pseudonimi di Tintino Persio Rasi, anarchico individualista. Esule si impegna nell'antifascismo a Parigi in *La rivendicazione* (1923-25), *La rivista internazionale anarchica* (1924-25), *La Tempra* (1925-26), *La*

Rivista anarchica d'arte e di pensiero⁸⁴ che dopo la morte del primo in uno scontro a fuoco con la polizia e l'espatrio del secondo, viene rifondata da Rina Maria Stagi (Brunetta l'incendiaria) nell'aprile 1923 con la redazione artistica affidata al pittore futurista Giovanni Governato⁸⁵ in contatto con la Berlino espressionista: ardito e anarchico, poi comunista militante, processato nel '24 per attentato dinamitardo a una sede del fascio spezzino. Il gruppo anarcofuturista spezzino era inserito in una trama sovversiva non solo nelle zone circostanti, ma anche sul territorio nazionale⁸⁶: nel 1922 Renzo Novatore (già presente nel 1920-21 in *Gli Scamiciati* di Novi ligure⁸⁷) redige *Il Proletario* a Pontremoli e Auro d'Arcola *Anarchismo* a Pisa, mentre Giovanni Governato provvede a grafica e copertine; tutti vengono dall'esperienza (1920-21) del *Nichilismo* di Milano, organo teorico della tendenza individualista.

Negli anni venti esiste a Roma una nutrita stampa avanguardistica ("Spirito Nuovo", "I Lupi", "Duemila", "Interplanetario", "La Bilancia", "Studi politici", il numero unico "La Ruota Dentata" di Paladini e Barbaro, i fogli anarchici come "Fede" e "Vita!") sotterranea e con relazioni reciproche variamente intrecciate.

La "Rassegna internazionale"88 nell'aprile 1919 riprende la pubblicazione

100

nostra polemica (1925), La quale (1926), a Londra in *Il Comenio* (22 ottobre e 5 novembre 1924), dove propone di rispondere colpo su colpo alle violenze fasciste, per concludere irriducibile refrattario a New York in *Chanteclair* (1942-45).

⁸⁴ L. Bettini, *Bibliografia dell'anarchismo. Periodici e numeri unici anarchici in lingua italiana pubblicati in Italia (1872-1971)*, Firenze, 1972, pp. 303 sg ⁸⁵ Noi, 1.4.1923: Governato, dopo la lunga carcerazione per i gravi fatti della fine del 1922 che avevano provocato anche la morte di Renzo Novatore, fu processato nell'estate del 1924; Ved. M. Novelli *L' eccezionale imputato: da Spezia a Genova: vita e opere del pittore futurista Giovanni Governato*, Genova, 2005

⁸⁶ G. Perino, *I comunisti e la lotta di classe in Liguria negli anni 1921-22*, "Movimento Operaio e Socialista", luglio-dicembre 1962, pp. 223-294 e aprilesettembre 1963, pp.189-231

⁸⁷ Diretto da Giovanni Rolando, implicato nel 1919 in un confronto sul rapporto fra futurismo e anarchismo con la redazione di *Roma futurista* che nel numero del 7 settembre (in gran parte dedicato a violente invettive contro i leaders dell'arditismo di sinistra Argo Secondari e Vittorio Ambrosini) sotto il titolo *Anarchici e futuristi* pubblica la lettera di Rolando e la risposta di Enrico Rocca..

⁸⁸ Rassegna internazionale pubblica in due puntate tra il 1919 e il 1920 un articolo di Gregorio Bomstein su *Il pensiero e le sue espressioni nella Russia bolscevica* che illustrava le correnti popolariste e quelle futuriste, citava i cartelloni di propaganda e l'attività di Maiakovskij degli artisti d'avanguardia, dando l'immagine del rinnovamento in atto nelle arti plastiche, nella musica, nel teatro sovietici sotto la spinta degli avvenimenti rivoluzionari e concludeva: «la rivoluzione politica russa portò seco il trionfo dell'avanguardismo artistico e letterario nel pensiero russo.

dopo la parentesi della guerra proclamandosi «consorella del gruppo Clarté di Parigi» e nel giugno 1920 diventa «organo della sezione italiana di Clarté». Il pittore Aldo Ronco, che tramite Bombacci si era iscritto al PCd'I dopo una militanza anarchica, Remondino, Trilussa, Adriano Tilgher, Dino Terra, ⁸⁹ il musicista Casella partecipano alla fondazione della cellula romana di "Clarté" che costituisce un nodo significativo nel rapporto fra avanguardie artistiche e sinistra politica⁹⁰ basato su fermenti politico-intellettuali e un rapporto fra giovani comunisti e giovani laici democratici (Terra e Ronco, Barbaro e il gobettiano Flores).

L'organo della Federazione Giovanile del PCd'I «Avanguardia» con la gestione Polano-Berti nella primavera-estate del 1922 valorizzava esperienze come il Proletkult torinese e si apriva ai problemi della cultura e degli intellettuali⁹¹, ospitando le discussioni fra Cardella e Dal Pane sulla questione delle scuole per organizzatori e il rapporto fra cultura e comunismo⁹² e gli articoli di Vittorio Vidali⁹³ dedicati alla centralità della questione culturale per articolare la penetrazione comunista in ceti e ambienti diversificati (dagli studenti universitari ai contadini alle donne).

In Sicilia⁹⁴ nascono rivistine futuriste come la messinese "Balza futurista" di Nicastro e Jannelli⁹⁵, le catanesi "Pickwick" di Antonio Bruno⁹⁶,

L'avanguardismo, forma non sconosciuta ma spesso derisa nell'Occidente, in Russia ha preso negli ultimi anni il diritto di cittadinanza non solo, ma addirittura il sopravvento sulle altre correnti artistiche. Questo assurgere dell'avanguardismo ad altezze insperate ci fa fare delle deduzioni che potrebbero suonare di offesa ai passatisti. Noi pensiamo più precisamente che, appoggiando i bolscevichi sì fortemente la corrente avanguardista, questa sia la forma più spontanea, più sincera e quindi più comprensibile alle masse popolari; perché, e ciò è una cosa ormai risaputa, i bolscevichi cercano in tutti i modi di attirare le simpatie delle larghe masse, al fine d'interessarle, propagando così le proprie idee».

⁸⁹ Pseudonimo di Armando Simonetti (1903-1995).

⁹⁰ B.Tobia, *La diffusione in Italia del movimento Clarté di Henry Barbusse*, Storia Contemporanea, 1976, n. 2

⁹¹ La rivolta intellettuale, 23 aprile, Arte comunista, 18 giugno, Appello agli intellettuali! (firmato VIP), 16 luglio.

⁹² G. Cardella, *In tema di cultura*, 19.2.1922; L. Dal Pane, *Scuola degli organizzatori comunisti*, 26.2.1922.

⁹³ Organizzazione e propaganda e La questione studentesca, 12 marzo e 1 maggio 1922

⁹⁴ C. Salaris *Sicilia futurista*. Palermo, 1986.

⁹⁵ Nel 1915 fonda il quindicinale "La Balza". Fu un "paroliberista", secondo la tencica enunciata da Marinetti che intendeva: distruggere la sintassi, coniugare il verbo all'infinito, abolire l'aggettivo, l'avverbio e la punteggiatura, introdurre in letteratura tre elementi fino ad allora ignorati come il rumore, il peso, l'odore. Nel 1924 denuncia l'imborghesimento del fascismo ne "La crisi del fascismo in Sicilia": "Quello che prima era una libera espressione del contenuto ardente dinamico

Giovanni Centorbi e Mauro Ittar fondata nel 1915, di cui uscirono cinque numeri, e nel 1921-'22 "Hashish" di Giovanni Melfi Maiorana, alias Shrapnel, la rivísta "Clarté" degli studenti comunisti palermitani⁹⁷ diretta da Giuseppe Berti di cui uscirono tre numeri.

3.2 Duilio Remondino da Carducci al futurismo

Duilio Remondino inizia a trent'anni, nel 1912, a pubblicare critiche d'arte e poesie, e da allora per un quinquennio i suoi interventi si susseguono numerosi, fino a quando, con lo scoppio della rivoluzione in Russia e l'apertura di una prospettiva rivoluzionaria, l'impegno politico prende il sopravvento.

Inizialmente si colloca in un filone "libertario" postrisorgimentale (scapigliatura, ecc.), collegabile anche con la poesia civile di Carducci, i cui versi «*I foschi dì passaro / Risorgi e regna*» di *Alle fonti del Clitunno* sono posti in epigrafe al *Canto di Giovinezza*⁹⁸.

Questo poemetto, l'unico pubblicato in volume, è da mettere accanto alle composizioni poetiche di intonazione sociale di Lucini⁹⁹, di Ceccardo¹⁰⁰ che,

inquieto e irrequieto ... della gioventù nuova, è diventato a un tratto una disciplina da questura, con regolamenti e leggi dettate uniformemente contro tutti; e, quel che è peggio, improntate spesso a quel tono superbamente militaresco contro il quale, e a dispetto del quale, la Guerra fu vinta nelle trincee....La verità è che rivoluzionari si è per istinto; e arditi demolitori e ricostruttori erano soltanto quei manipoli milanesi e settentrionali del dopo guerra che adesso sono andati man mano scomparendo nel caos del fascismo trionfatore, lasciando il posto alla pletorica mediocrità priva d'ideali...". Nel 1926 e 1927, organizza per Depero due mostre. A Jannelli si devono il «Manifesto futurista siciliano» (sulla rivista catanese «Haschisch», 1921, n. 4) oltre all'indicazione di un possibile utilizzo in chiave futurista dei dialetto e di alcuni aspetti delle tradizioni popolari isolane. G. Finocchiaro Chimirri, La dimensione catanese nelle riviste letterarie del primo 900, Catania, 1985

⁹⁶ 1893-1932; un suo pamphlet pubblicato dalle «Edizioni futuriste di Poesia» marinettiane ricostruisce la attività letteraria di Catania

⁹⁷ Fu aperta una sezione di Clartè a Giarre-Riposto (CT) che pubblicò 6 numeri della rivista «Girandola» (1921-22)

⁹⁸ Canto di Gloria, tipografia Paglieri e Raspi, Asti 1912, pag.26; Il prezzo, di lire una, è circondato da un fregio di tono dannunziano: un nastro che regge un mazzo di rose. La copertina presenta un giovane che, nella sua ascesa, fa un gioioso saluto nello splendore dei raggi del sole.E' dedicato "a /Ermello Ferraris / fratello"

⁹⁹ R. Baldassarri Gian Pietro Lucini - Firenze - 1974; ; M. Artioli Marinetti, futurismo, futuristi : saggi e interventi : lettere inedite di Gian Pietro Lucini ad Aldo Palazzeschi - Bologna - 1975

¹⁰⁰ R. Baldassarri Ceccardo Roccatagliata Ceccardi - Roma -1984

assieme alla poesia francese di fine '800-primo '900, soprattutto Rimbaud, e ai narratori e drammaturghi russi fino a Andreev, costituiscono il suo mondo. Nel Canto afferma la propria poesia come missione di incivilimento e di incitamento all'amore e alla libertà, compiange le madri i cui giovani figli sono morti per un ideale, avverte che il principale ostacolo alla libertà e alla gioia é costituito da l'ingordo fiume di passioni umane che scatena gli odi e le guerre e ha sottratto l'umanità, rappresentata a forti tinte come abbrutita, ad un'infanzia di pace, si dichiara pronto a spiccare il volo verso un domani radioso di promesse, annunciato da una fulgida alba.

Tra il 1912 e il 1915 collabora a un periodico apolitico di Alessandria, l'Avvisatore della provincia, con critiche d'arte e poesie improntate all'attenzione al mondo degli umili e degli oppressi. Il primo articolo pubblicato, Ritorniamo alla natura, 101 è di carattere ancora tradizionale, ma già quattro mesi dopo nel linguaggio classicheggiante della lirica La stamperia¹⁰² si intravede l'interesse per le tematiche del futurismo: la macchina tipografica viene descritta come dotata di poteri misteriosi e sacrali e il suo prodotto assume i connotati di un parto divino, vegliato dai tipografi quali sacerdoti di una moderna funzione.

Con "Elica" 103 si manifesta un completo mutamento di tecnica e di stile in direzione del futurismo, con versi liberi dall'andamento rapido e scattante, che vogliono riprodurre il dinamico fragore dell'elica "penna diabolica / rovente stile, ala irresistibile/ divoratrice de l'ora...Lampi, ronzii, spruzzi/ spada scrosciante che frange/ frange, frange e i frantumi/ del franto per l'aria non precipitano/ S'arrota, grida, strepita/ rugge". Su questa linea si muovono le liriche che pubblica sullo stesso giornale nell'autunno del 1914: Danza di scintille, Parole, Sfida, Muro di cinta, ecc.,

In una serie di articoli usciti nei primi mesi del 1913 sotto il titolo *Pensieri di* Gelindo Rebora esprime il concetto di perpetua evoluzione dell'arte e il rifiuto di ogni tradizione codificata per difendere con toni accesi e polemici il suo nuovo orientamento; segue Giovanni Papini104 di cui imita lo stile virulento per tuonare contro una cultura ormai ridotta a un arruffio di barbe bianche e di parrucche. Ancora più pungente è Ma allora dove andiamo a finire?¹⁰⁵, ironica difesa di una tradizione letteraria insulsa cui viene opposta l'assoluta libertà, brutta parola di fiamma degli urlatori futuristi.

¹⁰² "Avvisatore" 14.9.1912

¹⁰¹ pubblicato in due parti su "l'Avvisatore della provincia" del maggio 1912

¹⁰³ "Avvisatore", 7.6.1913; L'uscita di questa lirica viene preceduta nel febbraio da un articolo sull'aviatore peruviano Geo Chavez, che per primo tentò la trasvolata delle Alpi morendo nell'impresa

¹⁰⁴ "Avvisatore" 12.4.1913; successivamente scrisse *Papini accarezza il popolo*, !l'Idea Nuova", 6,2.1915

¹⁰⁵ "Avvisatore", 21.6.1913

Nell'articolo *Una vecchia scuola*¹⁰⁶ attacca i soloni della critica ufficiale e la tradizione letteraria fatta di "*sonetti cancrenosi*" cui preferisce l'aggressività di *Lacerba* e l'anarchia dei giochi onomatopeici di Palazzeschi; in *La Gioconda*¹⁰⁷ prende a simbolo del passatismo il quadro di Leonardo, che in un'ottica futurista meriterebbe di essere ricordato solo come precursore del volo.

In *L'esagerazione non esiste*¹⁰⁸ afferma come unica regola l'infinita libertà, definisce l'esagerazione il semplice rientrare nella natura libera e potente, tratteggia alcuni concetti futuristi per le varie arti e propugna una poesia disarmonica fatta di "*versi gridanti, urlanti... brevi, rapidi come un colpo di pistola*", argomenti ripresi in *Creare*¹⁰⁹, esaltazione della libertà del gesto creatore.

Lo scoppio della guerra lo porta a recuperare l'antimilitarismo utilizzando elementi stilistici della fase precedente. La lirica *Inverno-Visione fosca*¹¹⁰ dalla cupa ambientazione notturna e invernale dove è immersa un'umanità affamata e dolente, conserva movenze futuriste nell'ossessiva elencazione e nei versi secchi e scanditi dal ritmo martellante (pupille sbarrate, nebbia/fossati, sterpi, lumache, scheletri/d'animali divorati/siepi, lontre, pantani, pianti/ di rantolosa campana). In Voci-Tratti la cruenta azione di guerra viene descritta attraverso un'asciutta giustapposizione di immagini.

Le liriche successive vedono il quasi totale abbandono del futurismo e il recupero di un linguaggio tradizionale venato di retorica: ne *Il mostro*¹¹¹ la guerra è rappresentata come un mostro con "occhi di fiamma, bocca di fornace/ orribili zanne grinfie/ orribili da lui pendono infuocati brandelli di carne". In Lampada ad Arco del marzo 1915, forse ispirata al quasi omonimo quadro di Giacomo Balla, l'immagine delle lampade stanche rende esplicito l'abbandono del futurismo.

Il tema della condanna della guerra viene ripreso nelle liriche uscite sul periodico socialia alessandrino *Idea Nuova* dalla primavera del 1915 al 1917. La prima, *Adle*r¹¹², è dedicata alla solare figura del socialista austriaco che aveva ucciso il Primo Ministro: "*il nostro fiero albatro di fiamma*" che

^{106 &}quot;Avvisatore", 6.9. 1913

¹⁰⁷ "Avvisatore", 27.12.1913

¹⁰⁸ "Avvisatore", 3.1.1914

^{109&}quot;Avvisatore", 1.5.1915

^{110 &}quot;Avvisatore" novembre 1914

¹¹¹ "Avvisatore" inizi del 1915

Idea Nuova", 28-10.1916; Il 3 ottobre 1914 aveva pubblicato sull" Avvisatore la traduzione di "Sette Anni", del poeta francese Miguel Zamacois ispirato all'uccisione da parte delle truppe tedesche di un bambino che giocava con un fucile di legno. Risale a questo periodo il contatto con la sezione romana del movimento "Clartè" fondato da Barbusse

solleva "un'arma vendicatrice/ sull'altare della Giustizia". In "Agonie", del 1916, al cielo plumbeo "sotto la greve pioggia d'autunno" simbolo della guerra e dell'oppressione delle masse fa riscontro l'auspicio che proprio "da le gramaglie insanguinate d'autunno" nasca la "grande primavera rossa". Bandiera Rossa, del 1917, che è l'ultima poesia pubblicata, è basata sull'equazione maggio-slancio in avanti.

3.3 La Parma sovversiva di Pietro Illari

Pietro Illari (1900-1977), maestro elementare censurato dalle autorità scolastiche per i suoi metodi educativi, è una figura che spicca in un partito operaio come quello fondato da Amadeo Bordiga: "un quadro del partito in monocolo, con panciotto dipinto e ricamato nella bottega futurista di Depero" 113 animatore di serate futuriste, artefice delle prime grafopoesie italiane

Già a 16 anni con la tavola parolibera *Sagome nere* pubblicata da "*L'Italia Futurista*" esprime orrore verso i treni che rientrano coi feriti e mutilati o morti, "*bagagli rigurgitanti di membra*", postini di morte e rifiuta "*l'insensata esaltazione senza fine*" della guerra con la tavola *Fate ssschifo!* del 1917.

Il 2 gennaio 1921 partecipa ad Imola114 al congresso della frazione comunista, di cui è il responsabile per Parma, ed è presente a Livorno alla fondazione del PCd'I 115 A marzo interviene al Congresso di fondazione della federazione parmense in qualità di inviato del Comitato Centrale.

Parma è la capitale del sindacalismo rivoluzionario e chi vuole fare politica deve confrontarsi con l'Unione sindacale italiana (USI) di De Ambris ma il PCd'I ha scelto di concentrare le forze nella Confederazione Generale del Lavoro (CGdL), il sindacato a direzione riformista che raggruppa il maggior numero di lavratori.

I contrasti tra i comunisti di Parma e la Direzione si inaspriscono quando nell'estate 1921 gruppi di comunisti entrano negli «Arditi del Popolo» contro le direttive nazionali. A Bruno Fortichiari116, nominato «tutore» del Partito di Parma, la presenza tra gli arditi di personaggi come Picelli e l'anarchico Cieri

.

¹¹³ U.Curi

¹¹⁴ Nel dicembre 1920 fu chiamato a lavorare alla segreteria nazionale della frazione sul cui organo «II Comunista» appaiono suoi messaggi ai compagni di Parma. Nella riunione del 2 gennaio 1921, svoltasi nel Salone delle Mutue, Illari illustra il programma di lavoro dei comunisti parmensi («II Comunista» 9.1.1921)

D.Gorreri, Parma '43. Un popolo in armi per conquistarsi la libertà, Parma, 1975, p. 66; G. Bottoni, La nascita del Pci a Parma: 1921-1926, Parma, p. 35 sgg.
 Fortichiari, che aveva partecipato al dibattito su politica e cultura del congresso fiorentino del 1913 (Storia della sinistra comunista 1912-1919, Milano, 1964, p.177) aveva preclusioni nei confronti dei futuristi.

conferma la pericolosità di quelle formazioni dagli indefiniti contorni ideologici, e liquida il gruppo dirigente di Parma: il segretario della federazione Umberto Filippini è espulso così come quei compagni che non avessero lasciato gli «Arditi del Popolo»117.

Dopo le elezioni del giugno 1921 Illari è nominato segretario¹¹⁸ di una federazione numericamente ristretta: se sotto la sua guida sfiora i duecento iscritti, nel 1923 non raggiunge con Piacenza i 90 tesserati. Illari per mutare la collocazione dei comunisti fonda il settimanale provinciale "L'Idea Comunista"119 dove concede spazio a Guido Picelli, con cui dichiara di concordare su molte questioni120

Collaboratore de "l'Ordine Nuovo", è legato alla linea di Gramsci di attenzione verso i legionari fiumani e al tentativo di allargare il solco fra questi e il movimento fascista, e il collegamento che realizza con Alceste De Ambris121 rientra nella strategia di attenzione alla diaspora fiumanosindacalista: nelle sue cronache da Parma cerca interlocutori alla Camera del Lavoro di Borgo delle Grazie (sindacalista); il giudizio positivo al discorso di De Ambris al Consiglio Generale dell'estate 1921¹²² viene ribadito per quello al Congresso camerale di ottobre 1921 sul «nazionalismo rivoluzionario», che prospetta un'Italia conquistata da un nuovo blocco sociale farsi guida della emancipazione dei popoli oppressi.123

¹¹⁷ Le squadre comuniste a Parma, «L'Ordine Nuovo», 13 8.1921.

¹¹⁸ D.Gorreri, cit., p.53: «Anche il segretario della federazione, Filippini, venne sostituito dal maestro Illari, rientrato da Torino dove aveva lavorato al quotidiano Ordine Nuovo. Ma il nuovo segretario durò poco perché preferí prendere la via del continente americano piuttosto che continuare la lotta contro il fascismo in Italia».
¹¹⁹ «L'Idea Comunista» inizia le pubblicazioni il 1. maggio 1922 e le interrompe a giugno col n. 6, dopo che era divenuta l'organo del PCd'I per le federazioni di Modena, Parma, Reggio e Piacenza. Vi collabora anche l'economista comunista Antonio Graziadei, a quel tempo insegnante dell'Università di Parma

¹²⁰ G. Picelli, Parma cittadella operaia, «L'Idea Comunista», 6.5.1922; Id., Da Tabiano, ivi, 13.5.1922; Id. Commedia schiavista ferrarese, ivi 20.5.1922; Id., Organizzazione tecnico-militare proletaria, "L'Ardito del popolo", 1.10.1922: «Sappia il proletariato italiano comprendere la necessità dell'organizzazione militare rossa, all'infuori delle camere del lavoro e dei partiti politici ...Ci troviamo in condizioni di inferiorità perché il nostro fronte è troppo diviso e ristretto»
121 La "pacificazione» nei parmense e l'onorevole A. De Ambris, «L'Ordine Nuovo», 13.8.1921

¹²² P. Illari L'unità sindacale nel Parmense, «L'Ordine Nuovo», 5.7.1921.

¹²³ P. Illari *Il Congresso Provinciale della Camera del Lavoro di Parma*, «L'Ordine Nuovo», 2.11.1921. *Dopo il Congresso della Camera del Lavoro di Parma*, Ivi, 4.11.1921; *Sindacalismo rosso e nero nelle regioni emiliane*, Ivi 3.1.1922; *Congresso Provinciale Comunista di Parma*, Ivi, 25.1.1922. Tramite il «nazionalismo rivoluzionario» De Ambris riscopre il valore mondiale della rivoluzione sovietica e giudica «l'aiuto ai popoli in lotta» come «il più vero, il

In risposta ai suoi critici afferma che il passato non conta «per il motivo unico che da qualche tempo la Cdl tiene un atteggiamento classista come lo tengono gli altri organismi operai locali...Siamo andati a questo congresso perchè per noi gli aderenti alla Camera del Lavoro di Parma sono rivoluzionari tanto quanto gli altri operai aderenti alle altre organizzazioni locali. Il fatto guerra - e aui non inorridiscano i nostri avversari, io sono d'accordo con De Ambris - deve essere dimenticato. Non è più un elemento di discordia e di distinzione fra i lavoratori». E continua sottolineando come sempre più spesso aveva avuto modo di verificare momenti di unità con quell'organizzazione che praticava l'azione diretta e la lotta di classe ed era pronta a battersi contro il fascismo. «Come può una organizzazione che approva lo sciopero generale nazionale anche a intendimento rivoluzionario, che ha ben 25.000 aderenti che questo approvano, essere completamente tagliata fuori dalla provincia?». Ouando la sezione di Parma viene sciolta e chiusa «L'Idea Comunista»124 Illari invia una lettera al settimanale socialista «L'Idea» per annunciare il suo distacco dal Partito «Né la sezione di Parma, né la federazione di Parma, né il Comitato esecutivo nazionale hanno mai proposto il mio allontanamento dal partito... Per mia spontanea volontà e non per altri motivi non appartengo piú (dallo scioglimento della Sezione comunista di Parma) al partito comunista»¹²⁵. Abbandona il partito di fronte all'alternativa fra comunismo e futurismo: la diffida artistica fa apparire un'incompatibilità strategico-culturale di fondo. Dopo l'abbandono del PCI nell'estate-autunno 1922 forma un gruppo futurista che organizza a Parma una mostra d'Arte inaugurata da Marinetti il 16 novembre tra schiamazzi e lanci di ortaggi 126 Illari diventa redattore de «La Difesa Artistica, periodico d'Arte - Letteratura -Teatro»¹²⁷ diretta da Renzo Pezzani¹²⁸ non ancora il poeta dei fanciulli che la

più giusto, il solo, anzi che non apparirà arbitrario in tutta l'opera vasta e complessa che muove da Mosca. ... Dico di più: Mosca potrebb'essere anche per noi il centro dell'azione».

¹²⁴ Nonostante il favore incontrato "fra le masse operaie e contadine dell'Emilia" (Idea Comunista del 13.5.1922 riferisce di un plauso del Comitato Esecutivo per l'opera svolta dal giornale) l'interruzione della pubblicazione viene motivata con la riorganizzazione della stampa periodica provinciale.

¹²⁵ Dichiarazione a "L'Idea" del 29.7.1922. Poco prima era stato aggredito da una squadra fascista capitanata dal conte Ferretti di Ferrara: Il nostro corrispondente da Parma schiaffeggiato dai fascisti, "L'Ordine Nuovo", 28.6.1922.

¹²⁶ La vigilia della rivoluzione futurista, «Il Piccolo», 26.11.1922; La tempestosa inaugurazione dell'Esposizione Futurista, ivi, 28.11.1922; Mostra d'arte futurista, «L'Internazionale», 26.11.1922; Due giornate di futurismo, «Gazzetta di Parma», 27.11.1922

^{127 «}La Difesa Artistica» esce il 15 maggio 1921 e dal febbraio 1922 è diretta da Renzo Pezzani, che fonda anche la casa editrice «Eto». Dichiarava una tiratura di 6000 copie. Il periodico della CdL sindacalista di Parma «Internazionale»

tradizione ci ha consegnato ma combattente con gli «Arditi del Popolo» di Picelli129, portando nella lotta la *«gagliarda anima di Parma ribelle e scamiciata»*¹³⁰.

Su "La Difesa Artistica" futurismo, cubismo e dadaismo erano elementi di aspra discussione; tra gli altri vi aveva fatto le sue prove l'anarcofuturísta Provinciali¹³¹.

Illari fonda poi "Rovente, pagine d'arte futurista della Difesa artistica" che ha fra i collaboratori Rognoni e Soggetti de "La Folgore Futurista" di Pavia, Guglielmo Jannelli che nel 1913 pubblica *Poesia anarchica* su "L'Eco di Messina" e nel 1924 *La crisi del fascismo in Sicilia*, Ruggero Vasari che nella sua galleria di Berlino ospita mostre di autori libertari e anarchici e pubblica in Germania durante il nazismo *Aeropittura - L'Arte moderna e la reazione* dove difende l' "Arte degenerata".

pubblicava l'annuncio del suo sommario e la definiva «un elegante e pregevole pubblicazione che merita di esser letta, diffusa e incoraggiata»

128 1898-1951. Ha dedicando all'infanzia buona parte della sua produzione poetica. Fuggito dopo aver partecipato alla resistenza dell'Oltretorrente, si trasferì a Torino, dove curò per l'editrice SEI diversi libri di lettura per la scuola. G. Marchi, Renzo Pezzani editore, Parma 1985. Renzo Pezzani nella vita nell'arte nel ricordo, Parma, 1952, che contiene anche il contributo di P. Illari, Pezzani nel cuore degli esuli; 129 «uno dei maggiori esponenti del partito socialista sindacalista, tanto che fu impiegato presso la Camera del Lavoro sindacalista di Parma e redattore del giornale «L'Internazionale». Fu in continui rapporti col noto Alceste De Ambris e si vuole che in quell'epoca avesse fatto parte dell'Associazione «Arditi del Popolo». Nel dicembre 1923, sorta in Parma la sezione dell'Associazione «Italia Libera» fu uno dei primi ad aderirvi». Prefettura di Parma, 20.3.1930, A.C.S., CPC.

¹³⁰ R. Pezzani, *Le rosse giornate di Parma*, "La folgore" (settimanale "corridoniano" di Trieste), 21 agosto 1922.

¹³¹ 1895-1981 Anarchico in gioventù, fu più volte arrestato e sottoposto a sorveglianza come sovversivo. Divenne poi avvocato e docente universitario. Ha pubblicato la raccolta di versi *Perù-Dinamite-Voli-Vita mea* (1912).

132 Il primo numero usciva il 15 gennaio 1923 e la pubblicazione cessava col n. 7-8 del 19 maggio 1923. Il programma della rivista era esposto da Illari nel numero doppio 3-4 del 20 marzo 1923, che si definiva «quindicinale futurista» e non si richiamava più alla «Difesa Artistica». A «Rovente» Marinetti inviava un augurio futurista: "Che Rovente sia rovente come il cuore / dei giovani di Parma! / Ilare / come il tuo nome, / caro Illari! / Come un ROsso VENTO rovente scopi via / le tristezze graveolenti / dei crani passatisti! / ROda il VENTrE / dei critici rammolliti! / ROmpa il VEto moNoTOno dei pessimisti! / Rovente rovente divampi / sotto il cielo BIANCO dell'alba nella / campagna VERDE che ride ROSSO altoforno di coke per i nuovi metalli / del genio artistico italiano".

¹³³ Junges Italien : eine Anthologie der zeitgenossischen Dichtung / heraugegeben von R. Vasari. Lipsia, 1934

Nel numera del 15 novembre 1921 pubblica "Il Teatro della sorpresa - La vittoria di Marinetti" in cui critica l'azione teatrale, affermando: "Il teatro della sorpresa? Non è teatro. A' molte sorprese ma non è teatro. E' una freddura spinta al paradosso ... lo contro il futurismo come arte innovatrice e ricostruttrice, vivificatrice e realizzatrice non ò preconcetti, avrei sperato di meglio ... Attendo perché so che Marinetti con Carli e gli altri possono e sanno dare di più."

Con l'anno seguente (n.1, gennaio 1922) il giornale cambia veste tipografica, si trasforma in mensile, con pagine patinate e copertina rigida illustrata. Sul numero 3 pubblica la poesia *No, Wally, no* e sul 4 cura la rubrica *Scrissi così;* nel numero di dicembre ripropone la recensione de *Gli Indomabili* di Marinetti, uscita su "Poesia. Organo del Futurismo Italiano" in cui lo definisce «grande inventore perchè ciò che c'è di vitale nei tentativi d'oggi fu portato da lui». Sul n° 7-8 ripropone i diagrammi.

Alla mostra d'Arte futurista di Parma Illari con il pittore fiorentino Antonio Marasco presenta le illustrazioni su cartoni "stati d'animo" dove appare orientato verso l'astrazionismo grafico, in cui pittura, poesia, verso libero e paroliberismo si integrano producendo una unica opera a più mani.134 Alla mostra del Winter Club di Torino Illari presenta una sintesi teatrale¹³⁵ eco delle discussioni torinesi con Rampa Rossi Frassipelli e Fillia:

eco delle discussioni torinesi con Rampa Rossi, Frassinelli e Fillia: nell'ossessiva tensione uomo-macchina nessuna gioia e nessun trionfalismo tecnologico: la macchina offre opportunità per una qualità diversa della vita che questo UOMO non coglie; questo uomo fa violenza alla macchina e ne

^{134 &}quot;La sala che provoca le maggiori discussioni è quella degli "stati d'animo" dove sono esposti i miei lavori e di Steiner che Marinetti ha battezzato "opera di poeti geniali". E' Arte che rappresenta uno sforzo per dare con diagramma(i) estremamente sintetici lo stato d'animo di un dato momento. Per dare con una linea, un punto, una parola di diversa intensità e di vario colore auel sentimento di passione + meraviglia + noia + sorpresa + dolore + gioia + eccetera che il nostro animo toccato sviluppa in seguito a quello stato specifico. A chi ci afferma di non capire niente dei nostri cartelloni io rispondo che non importa che l'arte sia comprensibile ai più. L'arte (anche l'arte non futurista) è una convenzione i cui termini sono un simbolico gergo furbesco comunicabile solo ad un ristrettissimo cerchio di iniziati. Chi cercasse nei nostri diagrammi della pittura, della musica, della poesia, della plastica, errerebbe assai. Non siamo in un campo specifico, definibile con le vecchie formole dalle quali ci tentiamo di liberare, ma in un campo di assaggi, che ha di tutto un poco. Sono sondomenti di (da) antesignano i nostri, che il genio dell'avvenire - non abbandonando le nostre primissime ricerche svilupperà e perfezionerà in seguito ad una esplorazione e correzione continua" ¹³⁵ P. Illari *Il cuore dei motori*, "La Difesa Artistica", 15.11.1921; in quella occasione Mrinetti «ha declamato versi del nostro amico Piero Illari. La declamazione ha riscosso vivi applausi ed approvazioni», I nostri collaboratori, «La Difesa Artistica», giugno 1922

distorce le funzioni, ne uccide le potenzialità autentiche; la macchina si vendica accecando questo uomo con le sue scintille-sangue, introducendo tiri effetto di morte-cecità connaturato al lavoro schiavo: «Il dolore delle gru prigioniere (ohimè quante catene!)». La speranza in un futuro di liberazione e la residua possibilità di movimento progressivo sono affidate al «motore del mondo», alla FOLLA. Il contrario di Paladini che, pur nella stessa ispirazione politico-estetica, dipingeva sulle orme di Léger l'utopia del lavoro liberato, l'integrazione uomo-macchina, operaio-ruota dentata. Illari rivendica i diritti degli incontentabili, dei superiori, degli ineguali «che valgono, che non frenano le proprie passioni per non frenare il proprio genio» «l'arte è spesso un pretesto per chi AMA la libertà una vita zingaresca l'oceanísmo».

In cattiva luce politicamente nel luglio 1922 emigra in Argentina¹³⁶ e dopo sporadici contatti avanguardistici risulta disperso come rivoluzionario.

3.4 Il macchinismo operaista di Vinicio Paladini

Vinicio Paladini¹³⁷ (cui spesso viene accostato Ivo Pannaggi¹³⁸) nonostante la frequentazione giovanile delle avanguardie artistiche e politiche romane, dallo studio di Giacomo Balla alla casa d'arte Bragaglia¹³⁹, si distingue dal tipico futurismo italiano per l'influenza

-

¹³⁶ Nei primi anni Illari collaborò alla rivista d'avanguardia «Martin Fierro» di Buenos Aires, di cui fra il 1924 e il 1927 uscirono 45 numeri, con: Rapresentación grafica y cromatizada de los estados de animo (luglio 1924), Marinetti apóstol de energia (giugno 1926), Benedetta (luglio 1926). 137 Nasce a Mosca nel 1902 da padre italiano e madre russa, che l'anno dopo si trasferiscono a Roma. Architetto, scenografo, uomo di cinema, inventore dell' "immaginismo". Tra le opere pittoriche Il proletario della III Internazionale, 1922. G. Lista, Dal Futurismo all'Immaginismo. Vinicio Paladini, Salerno1988; Vinicio Paladini futurista immaginista, Gussago 1997(catalogo di una mostra). ¹³⁸ Nato a Macerata nel 1902 e ivi morto nel 1981; scrive nel 1922 il "Manifesto Dell'Arte Meccanica Futurista" con Vinicio Paladini. Vicino alle avanguardie comuniste sovietiche (Malevic, El Lissitskij) all'inizio degli anni '30 abbandona il movimento futurista trasferendosi prima in Germania dove frequenta il Bauhaus fino alla sua chiusura nel 1933 e poi lavora in Norvegia fino al 1960 quando torna a Macerata. E. Crispolti, *Pannaggi e l'Arte Meccanica Futurista* (Catalogo della mostra tenutasi a Macerata nel 1995), Milano 1995; A. C. Toni L' attivita artistica di Ivo Pannaggi nel periodo giovanile (1921-1926), Pollenza, 1976; Id., "Ivo Pannaggi", ad nomen. in E. Godoli, Dizionario del Futurismo, vol. 2, Firenze 2001, Comune di Macerata Ivo Pannaggi: 1901-2001, 2004.

¹³⁹ Vinicio Paladini scrive nel febbraio 1913 in "Contro Roma e contro Benedetto Croce" "io sono un teppista, è arcivero. m'e' sempre piaciuto rompere le finestre e i coglioni altrui e vi sono in Italia dei crani illustri che mostrano ancora le bozze livide delle mie sassate. non c'e', nel nostro caro paese di parvenus, abbastanza teppismo

culturale francese e sovietica.

Politicamente è attratto sia dal comunismo (nel 1925 pubblica l'opuscolo Arte nella Russia dei Soviets) che dall'anarchismo, sui cui giornali Fede! (1923-26, in cui cura una rubrica fissa settimanale sotto il titolo "Cronache d'Arte") e Vita Libertaria (1925) è presenza costante. Sull'organo della federazione giovanile comunista "Avanguardia" ¹⁴⁰ pubblica "La rivolta intellettuale", recensione della mostra di Pannaggi a Macerata, nell'aprile 1922. La settimana seguente presenta I. Maggio, a giugno il manifesto "Arte comunista" e a luglio, a coronamento di una campagna diretta ai settori futuristi in rotta di collisione con il fascismo, lancia un "Appello agli intellettuali" ¹⁴¹ in cui ribadisce: "ieri l'arte serviva per le soddisfazioni spirituali di un mecenate domani l'arte dovrà servire per l'elevazione spirituale di una massa, il proletariato...sorrideremo di nuova vita riguardando il vecchio mondo, morto sotto la nostra rivolta...Noi lavoreremo per la sua gioia spirituale, e lo faremo stordire, fremere vivere una nuova vita...il tuo mondo, o proletario di acciaio e di coke, noi lo circonderemo della nostra anima e della nostra mente a reciproca gioia".

L'articolo toccava corde tradizionalmente care al sovversivismo delle avanguardie intellettuali italiane cui era destinato: «il nostro odio per la società borghese, miserabilmente democratica, positivista, falsa», «la trasfigurazione spirituale della classe operaia», «le vecchie forme di piagnucolismo piccolo-borghese, di fotografismo e di staticità tradizionalista», «l'arte ha da essere fede, se no diventa accademia; ci chiamin pure romantici: il nostro romanticismo è pieno di forza ideale e darà frutti abbondanti, come ogni forza distruttiva ha sempre dato... Sentiamo che la nostra arte, per la fede nel proletariato e nella rivoluzione, può prendere aspetto concreto di costruttività animo-cerebrale. Solo nella sua rivolta, nei suoi occhi lucidi d'un'ardente visione, nelle sue braccia tese

intellettuale. siamo nelle mani dei borghesi, dei burocratici, degli accademici, dei posapiano, dei piacciconi. non basta aprire le finestre - bisogna sfondare le porte. le riviste non bastano - ci vogliono le pedate.... tutti gli altri uomini facciano i loro mestieri; lavorino, guadagnino i quattrini, mangino e bevano e pensino agli interessi della città e del paese; ma nel mondo dello spirito, nel mondo dell'intelligenza e dell'arte, non venite a turarci la bocca e ad impedirci il respiro con le vostre fragnacce di servitori d'iddio e della società la cultura italiana è tremendamente decrepita e professorale; bisogna uscire una buona volta da questo mare morto della contemplazione, adorazione, imitazione e commento del passato se non vogliamo diventare davvero il popolo più imbecille del mondo".

¹⁴⁰ Fondato nel 1907 come "Giornale della Gioventù Socialista Italiana" esce fino al 1935 in forma clandestina. Ved.A. Ciampi, *"Avanguardia"*, in "Dizionario del futurismo", cit.

^{141 &}quot;Avanguardia", 16.7.1922

a spezzare il mondo borghese, nelle macchine formidabili che saranno sue, solo in tutto questo ci sentiamo trascinare in una vampata di ardente creazione ... sentiamo la necessità di cantare poeticamente, musicalmente, pittoscultoricamente ed architettonicamente il nostro dio-proletario ... La repubblica di sogno dell'Oriente, la Terza Internazionale, ci spinge verso nuove vie cariche di sole, di aria, vie sconfinate da cui nasceranno anime aristocratiche, nobili ed assetate di rivolta, di rivolta che è il principio del divenire continuativo del mondo. Artisti di tutto il mondo, artisti rivoluzionari, liberi di tradizione, pieni di rivoluzione, pochi eterni e sogna- tori, tutti, tutti sotto le rosse bandiere dei soviet! Per l'arte comunista!». Ma il suo Appello, che tentava un incontro tra due ambienti alternativi nei confronti dell'ufficialità, il neonato PCd'I e gli ambienti romani facenti capo a Bragaglia, fu esplicitamente sconfessato sul giornale del partito che bolla la "confusa tendenzialità futurista" che si delinea "fra i giovani comunisti italiani - e non soltanto fra i giovani". 142

Ma utilizza anche i giornali del movimento futurista: su Lacerba pubblica il "Manifesto dell'arte meccanica futurista" che ripropone nel 1923, integrato e con la firma aggiunta di Enrico Prampolini, su Noi, su Avanguardia, su Pagine Rosse, su Fede! e su Vita Libertaria. Paladini elabora, come gli artisti "bolscevizzanti" e immaginasti, un doppio livello di intervento: arte come strumento del popolo e arte per il popolo, quest'ultima espressa, come nella società sovietica, da artisti omologhi al sistema. Paladini sente impellente la necessità di contribuire, di porsi alla guida, di usare in chiave comunista il dettame futurista italiano e quello costruttivista che si va affermando in Russia.

Esponente di una sorta di macchinismo di sinistra ("meravigliosa divinità...il proletariato e la sua macchina") od operaismo futurista, ricalcato sul modello costruttivista-bolscevico di Arvatov144...

Sostiene la necessità "di stringere vieppiù il proletariato e l'intellettualità in un unico organismo che, da una comune idealità di ribellione alle vecchie

-

¹⁴² U. Arcuno, "Il Comunista", 26.7.1922

¹⁴³ scritto con Ivo Pannaggi è pubblicato il 20 giugno 1922 su Lacerba "Non più nudi, paesaggi, figure simbolismi per quanto futuristi, ma l'ansare delle locomotive, l'urlare delle sirene, le ruote dentate...": che esalta il moderno e il piacere anche estetico della macchina, dell'operaio, della fabbrica, delle ciminiere, delle "folle agitate del lavoro" e realizza appositamente l'opera Proletario per illustrare il testo. M.Nezzo, Arte Meccanica, in E.Godoli, "Dizionario del Futurismo", Firenze 2001; G. Lista, L'angoisse des machines, in Les voies de la création téatrale. Mise en scene années '20 et '30, a c.di D.Bablet, Parigi 1979
144 B. Arvatov Arte, produzione e rivoluzione proletaria; a c. di H.Gunther e K.Hielscher, Rimini, 1973

forme di organizzazione mentale e sociale" tragga "potentissima energia distruggitrice, in un primo tempo, e poi ricostruttrice" 145. Si batte contro "l'imborghesimento del razionalismo" invita gli "artisti di tutto il mondo... rivoluzionari, liberi di tradizione" ad unirsi "sotto le rosse bandiere dei Soviets!".

Paladini esprime l'ansia d'un cambiamento radicale e violento: «Un mondo nuovo vogliamo, non una transizione. Le transizioni fanno sempre schifo e sono degenerazione e perversione. Distruggere tutto, se no vale meglio putrefarci di bassezza nei miasmi cerebrali capitalisti» «E dístruggiamo. distruggiamo tutto ciò che è borghese con tutto il borghese meraviglioso odio» e invocava, riferendosi ai consigli operai/contadini/soldati, che «dalle stesse masse odoranti di catrame, di grassi, di terra e di sangue dovrà sorgere quell'aristocrazia intellettuale, che trasformerà ben presto le vedute e le aspirazioni ideali dell'uomo nel mondo comunista...Il tuo mondo, o proletario, di acciaio e cook noi lo circonderemo della nostra anima e della nostra mente a reciproca gioia e sorrideremo di nuova vita riguardando il vecchio mondo sepolto sotto la nostra rivolta ». 146

Sostiene che l'arte nel comunismo continua a funzionare autonomamente con specificità tecniche e creative, ma si qualifica comunista perché riconosce nel proletariato il soggetto dell'attuale fase storica. Il proletariato libera gli artisti dalla schiavitù economica, gli artisti liberano il proletariato dalla schiavitù spirituale. Risolve l'esercizio dell'arte comunista come servizio, con accenti produttivisti e costruttivisti, sul doppio fronte del gusto antitradizionale da instaurare e degli oggetti da creare ¹⁴⁷.

E' assertore della necessità che la rivoluzione culturale non segua ma quella economico-sociale accompagni per non correre il dell'inquinamento di una sopravvissuta intellettualità borghese. In attesa che il proletariato sia in condizione d'esprimere i propri intellettuali, tocca ai futuristi, che già hanno rotto con le forme della cultura borghese, la responsabilità storica di questo versante del processo rivoluzionario.

Nel 1923 su «Pagine rosse», rivista della frazione terzinternazionalista del

¹⁴⁶ V.Paladini *La rivolta intellettuale*, in l'«Avanguardia», Alberto Ciampi, *Vinicio* Paladini fra arte e politica : 1922-26: scampoli d'avanguardia Firenze 2002 (Quaderni Pietro Tresso n.37) Giovanni Lista Dal futurismo all'immaginismo: Vinicio Paladini, s.l, 1988

¹⁴⁵ V. Paladini, in "Vita libertaria", marzo 1925, ora in Lista, cit., pp. 241-244.

¹⁴⁷ V.Paladini "Arte comunista" in l'«Avanguardia» L'artista "creerà per il popolo scene nuove, originali, per le recite che verranno date nei teatri comunisti. creerà le decorazioni più belle, luminose ed avanzate per le sue stanze, per i suoi vasellami...Noi lavoreremo per la sua gioia spirituale e lo faremo stordire, fremere, vivere una nuova vita, palpitare di gioia, di grandezza dinnanzi alle nostre tele, scene, decorazioni"

PSI, Paladini interviene nella *querelle* accesa da Prezzolini per inserire nei varchi da essa aperti una proposta politica. Anzitutto sottolinea la centralità dell'arte nella società russa e la cura con cui i dirigenti sovietici seguono il comune sforzo culturale e creativo compiuto da proletariato e intellettuali, tanto che «la nazione sovietista» si è trasformata «in uno dei principali focolai d'arte moderna e nella fucina ideale delle più azzardate teorie plastiche». La rivoluzione bolscevica ha saputo liberare e valorizzare il patrimonio nazionale e popolare, che il reazionario «germanesimo parigino» degli zar aveva soffocato: ma non in direzione slavofila, per una sorta d'imperialismo slavo antioccidentale, bensì per un'integrazione di valori nazionali ed internazionali, orientali ed occidentali. «Una delle questioni più scabrose, il nazionalismo artistico», è stata avviata a soluzione dai sovietici attraverso il rifiuto sia d'un cosmopolitismo astratto ed intellettualistico, sia d'un nazionalismo asfittico e populistico. La saldatura intellettuali-popolo patrocinata ed orientata dalla direzione politica comunista ha realizzato in una multiforme produzione avanguardistica la necessaria sintesi di anima nazionale e di circolazione internazionale: perché «ogni paese ha in sé una speciale forza subcosciente che sarebbe delittuoso sopprimere per un malinteso spirito internazionalistico, ma altrettanto dannoso sarebbe voler stimare solo tale forza, astraendoci dal gioco mondiale della tradizione».

A questo punto Paladini chiama in causa Marinetti mettendone in rilievo la funzione positiva esercitata sugli intellettuali russi già prima della guerra, ma contestandogli la via senz'uscita in cui lo costringe, da un punto di vista avanguardistico, la formula esclusiva del «nazionalismo artistico». ¹⁴⁸

Paladini rovescia la proposta marinettiana in quella di «comunismo» quale antidoto del democraticismo borghese e della massificazione capitalistica: "Come in economia il programma internazionalistico del Partito Comunista non si oppone affatto al maggiore sviluppo delle possibilità produttive caratteristiche di ogni nazione, pur utilizzando tali particolari possibilità per il bene comune, così in arte noi non uniformeremo la pittura su di un unico modello. La competizione e l'emulazione esisteranno, ma invece di essere lotta di interessi capitalistici saranno molla di propulsione dello sviluppo dell'umanità. Ecco l'atmosfera profondamente aristocratica che si respira in ogni visione di un qualsiasi problema fatta con lo spirito del Comunista! Nazionalismo internazionalista. democraticismo aristocratico, il Comunismo ha saputo unire gli opposti con la magica forza che è racchiusa nella sua superba visione del mondo! Questo vorrei che tutti intendessero, affinché l'ossatura del moderno pensiero fosse tutta conformata alla grande idea Comunista"

Ma quando Marinetti presenta a Mussolini il *Programmo Politico Futurista* nel 1923, Paladini, Illari e Franco Rampa Rossi, si dissociano.
 "Rovente", n. 7-8, Parma, 19.5.1923..

Formule di ambivalente interpretazione, perché Paladini puntava a motivare la scelta politica con argomenti culturali ed artistici. «Il proletariato e la sua macchina» diventano il nuovo principio estetico, la «maravigliosa divinità» capace di ridare vitalità storica alla creazione artistica. In termini artistici Paladini (pur confermando un tattico e generico ossequio per il futurismo che «ha resistito di più per il suo contenuto più ideale») liquida i vecchi «ismi» cristallizzati «in vane formule ricettario cerebrali e fredde», operando di fatto uno scarto in direzione costruttivista: «Sentiamo che la nostra arte, per la fede nel proletariato e nella rivoluzione, può prendere aspetto concreto di costruttività animo-cerebrale. Solo nella sua rivolta, nei suoi occhi lucidi d'un'ardente visione, nelle sue braccia tese a spezzare il mondo borghese, nelle macchine formidabili che saranno sue, solo in tutto questo ci sentiamo trascinare in una vampata di ardente creazione».

Paladini indica nel proletariato industriale la forza capace di risolvere la crisi d'una generazione uscita lacerata dalla guerra, malata «di amaro scetticismo e di delusione tragica», il protagonista della rivoluzione comunista "che verrà" destinato ad un uso liberato della macchina, che offre agli intellettuali prospettive d'organicità e dunque di reinserimento nella corrente viva della storia integrando le forme rivoluzionarie dell'avanguardia coi contenuti rivoluzionari del comunismo («le nostre astrazioni unite con la fede potente nella rivoluzione comunista») ma il suo discorso è attraversato da una tautologia laddove il proletariato è ispiratore e insieme oggetto dell'arte nuova («sentiamo la necessità di cantare poeticamente, musicalmente, pittoscultoricamente ed architettonicamente il nostro dioproletario»).

Paladini resta scisso fra primato politico della classe operaia e primato artistico degli intellettuali¹⁵⁰: due soggettività che pensa di saldare nella centralità della macchina, nei concomitanti processi della liberazione economico-sociale e della formalizzazione artistica della macchina,¹⁵¹ ma che riesce solo a coinvolgere in un appello dove la sintesi fra terzinternazionalismo ed elitarismo avanguardistico si proietta nella

.

¹⁴⁹ V.Paladini, *Arte nella Russia dei Soviets*, Roma,1925; recensito da Paolo Flores, "L'Università Libera" 2.2.1925

¹⁵⁰ U.Carpi, *Bolscevico immaginista. Comunismo e avanguardie artistiche nell'Italia degli anni venti*, Napoli, 1981, p.58

¹⁵¹ Nella Rivolta intellettuale aveva scritto: «La linea netta, decisa ed aristocratica contro ogni nebulosità impressionista. L'acciaio brunito ed i bulloni plastici dalle fabbriche fonte della nostra vita moderna e della nostra grande rivolta. Amiamo i volani tranquilli e le locomotive con tutta la nostra sconfinata passione come le amerà il proletariato quando non saranno più proprietà di capitalisti e strumenti di sfruttamento, ma macchine meravigliose, che lavoreranno per il benessere materiale dell'umanità nuova».

3.4 Fillia: la parabola dal Proletkult al fascismo

Fillia¹⁵² "esile giovinetto che viveva di nulla, tutto spendendo delle proprie energie e risorse nel lavoro individuale e specialmente in quello del suo movimento"¹⁵³ aveva trovato nel Proletkult torinese un clima favorevole alla sua attività, scrivendo nel 1922 con Tullio Alpinolo Bracci l'opuscolo "Poesia proletaria. 1+1+1=1".

Fonda nel 1923 i Sindacati artistici futuristi: un tentativo di organizzare un polo d'orientamento culturale, artistico e ideale futurista: operazione ambiziosa, con oltre mille tessere distribuite, che si poneva, con l'apertura di sezioni a Genova e a Bologna, come esempio nazionale.

I "Sindacati" sono aperti agli artisti e al loro pubblico operaio con un manifesto che si rivolge ai lavoratori, proclamando la «massa popolare» soggetto dell'evoluzione moderna; assicura neutralità ideologica; si compiace per «l'iscrizione immediata e continua di un numero enorme di aderenti» fra gli operai; auspica che i creatori d'arte operino per la saldatura di un asse Arte-Lavoro (élite artistica/massa operaia) in grado di assicurare una «creazione» interna e coerente alla «civiltà industriale e meccanica».

Tenta di non disperdere il prestigio acquisito dal futurismo tra i settori più politicizzati del mondo operaio torinese e di farlo fruttare in termini di presenza sociale e di iniziativa politica ma l'iniziativa era sorta dopo l'intervento censorio del "Comunista", il blocco dell'attività del Proletkult, il venir meno di ogni contatto tra avanguardie intellettuali e avanguardie operaie e si poneva oggettivamente in competizione a quelle della sinistra tanto che il foglio fascista di Torino, *La Fiamma*, concede loro una pagina. Prese una deriva che dal rifiuto della politica nel 1924 lo porta all'adesione al fascismo con il richiamo alla produzione come obiettivo supremo e alla nazione come quadro dei valori di riferimento. Lo scivolamento verso il fascismo si avviò fra riserve mentali («nostro programma minimo») e illusioni di strumentalizzare la rottura dell'ordine liberale comunque realizzata dal fascismo («il futurismo è il padrone dominante di tutta l'energia che ha provocato e che sfrutta »).

Il "Programma", firmatari Bracci-Fillia-Farfa-Pozzo-Narciso, pubblicato sul numero unico *Futurismo* del 9 marzo 1924¹⁵⁴, rispetto al manifesto

153 I.Cremona, Atti impropri, Torino, 1976, pag. 255-60

¹⁵² Psedonimo di Luigi Colombo (Revello 1904-Torino 1936); M.Pinottini, *Fillia*,
Milano, 1976; Id., *Fillia futurista ieri e oggi*, in "L'estetica deller macchine",
Milano, 2004; E.Crispolti, *Il secondo futurismo: 5 pittori+1 scultore.Torino 1923-1938*, Torino, 1962; Id *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani,
1969; A. D'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Torino, 2000, pag. 142

¹⁵⁴ Il volantino col programma della nuova organizzazione in E. Crispolti, *Il*

costitutivo del 1923, passa dalla neutralità politica al suo superamento perchè «il Governo nazionale, nato nel Futurismo, è già applicazione del nostro programma minimo»; l'anticlericalismo viene ridimensionato da discriminante politica a questione estetica: «il clericalismo è ARTISTICAMENTE: limitazione-conservazione-passatismo...Base immediata della nostra lotta è l'ANTICLERICALISMO, non inteso come speculazione politica o astrattismo filosofico. MA COME NECESSITA ARTISTICA DI NON AVERE INCEPPI SPIRITUALI»

Significativamente rispetto al volantino di fondazione scompare l'appello alla classe operaia, mentre vengono privilegiate le richieste di riconoscimento d'uno status istituzionale. Il progetto di politica culturale nato sull'onda d'un collegamento con l'avanguardia politica della classe operaia viene sostituito da rivendicazioni corporative: futurismo come arte favorita del governo, una banca di credito per gli artisti, riserve di posti nelle esposizioni, diritto di rappresentanza nei comuni per i piani regolatori.

Futurismo annunciava il progetto d'un periodico, Prisma, fissandone perfino la tiratura in 30.000 copie e assicurando che « collaboreranno tutti i migliori futuristi d'Italia — uscirà nel formato dei quotidiani e sarà l'unico giornale d'avanguardia violentemente d'attacco ». Veniva riprodotta la testata stessa, PRISMA, recante in occhiello «Movimento Futurista di Torino pubblica» e in sottotitolo «Giornale futurista diretto da T. A. Bracci - L. C. Fillia». L'annuncio del progetto si collegava al lancio della mostra organizzata nelle sale del Teatro Romano fra marzo e aprile 1924, nel cui catalogo (insieme a Frassinelli, non ancora diventato editore e sempre assorbito dal progetto di rivoluzione tipografica) troviamo anche parecchi non futuristi.

Come anticipazione sintetica del documento programmatico che avrebbe dovuto venir inserito nel primo numero del mai realizzato *Prisma*, Fillia e Bracci stampano su *Futurismo* le Creazioni futuriste: in sostanza, quella tavola dei valori Ieri coloristici (parallelísmi psicologici delle tinte per molti versi analoghi ai parallelismi psicologici delle vocali proposti da Guglielmo Jannelli sul "Balza Futurista" di Messina e poi ripresi su "Hascisch" di Catania), che in piú ampia stesura verrà stampata su L'Impero del 1925 come Pittura spirituale e nel catalogo Sale Futuriste (mostra di Palazzo Madama, gennaio 1925) col titolo *Alfabeto spirituale*.

Il discorso si allarga alla scenografia, dove la tecnica dei colori e della luce tende a costituirsi come formalizzazione della sintesi teatrale di letteratura e visualità, di scrittura e pittura, come aveva proposto in *Sensualità*¹⁵⁵, dove il moto rivoluzionario, che è un tema ossessivo nella sua vicenda artistica e ideologica, è reso da «un grandissimo prisma rettangolare rosso» su un

-

secondo futurismo..., cit., p.272.

^{155 «}compenetrazione spirituale di azione movimento ambiente colore rumore temperatura» in sette atti, del 1923

«fondale nero» da cui pare staccarsi minacciosamente, trattenuto solo da «un cono di luce azzurra chiarissima», allora risulta evidente il nesso diretto tra il programma di Creazioni futuriste in Prisma e questa simbologia scenografica della rivoluzione futurpopolare, concepita da un avanguardista orfano del Proletkult e perseguitato da un incubo "leniniano". in cui gli echi dell'estremismo politico traspaiono anche se in modo confuso.

I Sindacati emanarono un Gruppo artistico d'Avanguardia che si dichiarava disposto ad accogliere artisti di altre tendenze ma riservava l'adesione ai «soli artisti», vanificando la scelta originaria di dar luogo a Sindacati misti di operai e intellettuali. Protagonisti esclusivi del Gruppo sono diventati gli artisti, mentre agli operai vengono riservate subalterne provvidenze di sconti, facilitazioni, pubblicazioni gratuite, conferenze dopolavoristiche, insomma una partecipazione passiva (mentre gli operai comperavano il libretto del Proletkult e pagavano per entrare al Winter, erano cioè soggetto di fruizione. e dunque essi stessi avanguardia, non oggetto di filantropia): ben poco a che vedere con quella sorta di Proletkult apolitico e di segno futurista cui ancora ambiva il manifesto del 1923. Di pari passo con il prevalere della tendenza a istituzionalizzarsi, diventa inevitabile che l'ipotesi di integrare arte e lavoro per la realizzazione d'un nuovo soggetto della cultura e della creatività industriali vada vanificandosi e finisca per rattrappirsi in una burocratica proposta di assistenza autorizzata e protetta, inseribile senza traumi in un quadro moderato. Gli slogan tradizionali, anziché innervare una battaglia delle idee, tendono a raggelarsi in veri e propri «cartelloni lanciatori» d'un avanguardismo fattosi, da conflittuale, ufficiale: «Noi vogliamo e chiediamo che il FUTURISMO sia dichiarato ARTE DI STATO, in nome del suo valore che ha riabilitata e gettata al mondo l'ARTE ITALIANA già in arretrato e rammollita».

E questo tema del primato artistico italiano si intreccia con quello del primato economico e tecnologico, in un senso affatto diverso da quello del manifesto dell'anno precedente: «Noi vogliamo un'Italia modernizzata-squadrata-meccanica che vive soltanto per creare-superare-imporsi. Un'Italia fatta di mille velocità-di grattacieli-di fabbriche-di conquiste, un'Italia Artistica-Industriale-Commerciale». Prevale qui l'anima nazionalista del marinettismo sulle potenzialità internazionaliste e rivoluzionarie del macchinismo, il mito della macchina produttiva sull'utopia del lavoro liberato, la decorazione del Potere sulla sua sovversione.

Comincia a questo punto la vicenda di Fillia artista del fascismo, intellettuale futurfascista, collaboratore di testate giornalistiche (Fiamma, Nazionale, Vetrina Futurista, Stile Futurista, Città Futurista, Città Nuova, Forza, Terra dei vivi), ma sempre inquieto, attento al nesso fra arte, cultura, modernità tecnologico-produttiva e Stato moderno nell'epoca della società di massa,

lascito degli anni ordinovisti¹⁵⁶.

3.5 L' "Unione Distruttivisti Attivisti"

Nonostante il regime fascista trasformatosi in dittatura nel novembre 1926 e l'involuzione dell'Unione Sovietica in campo artistico, il futurismo di sinistra alla fine degli anni '20 conosce una nuova stagione "fra velleità e utopia" 157 A Napoli nel 1927 il pittore autodidatta Antonio D'Ambrosio, avvocato comunista difensore di contadini e confinati politici, Carlo Cocchia che aveva sospeso gli studi di ingegneria per darsi alla pittura; Guglielmo Peirce che proveniva da studi regolari all'Accademia di Belle Arti, cominciarono a incontrarsi con i comunisti Paolo Ricci e Carlo Bernari alla "Libreria '900" gestita da Salvatore Mastellone e Ugo Arcuno 158. Anche Giorgio Amendola era allora a Napoli e lavorava nella libreria Detken¹⁵⁹. Nel maggio 1928 i tre, con De Rosa, Lepore e Pepe Diaz, firmano il manifesto "circumvisionista": i loro modelli sono gli astrattisti Kandinskij, Malevic, El Lisitskij e i funzionalisti Tatlin e Gropius con il mito del collettivismo sovietico e il fascino statunitense del moderno, in polemica antipassatista e antiborghese. Considerano il futurismo un fenomeno datato ma si rendono conto che per la riuscita della loro iniziativa. è necessario il patrocinio di Marinetti che, interessato a rivitalizzare il movimento, non rimane indifferente 160 e la prima mostra del gruppo ha luogo nell'estate del

¹⁵⁶ Fillia selezionando nel 1925 l'antologia dei Nuovi poeti futuristi, scelse *L'operaio e le sue sirene* dell'udinese Michele Leskovích detto Escodamé: la fabbrica-Moloch («tastiere maninícre strapparsi/da carni vive macchine», «a fiòtti di sangue nero operai/uscire dalla porta a vetri che il crepuscolo fa/piàga viva»), la disidentificante e miserabile periferia che inghiotte il formicaio proletario («all'estremo limite della città/la casa popolare ritta attendere sòla/fròtte di gròssi pàssi pesànti/sòtto portòne A B C D: scale 1 2 3 4: /porte/poppa nuda+ moccioso»), l'ossessesione-nevrastenia del lavoro (tutta la notte una sirena/rossa gli urlerà nel corpo), il lampo di soggettività rivoluzionaria (giornale sovversivosotto/lampada scura): parole che sembrano un residuo dell'antica "dinamite" di 1+1+1=1

 ¹⁵⁷ U.Carpi, *Futurismo e sinistra politica*, in "Futurismo, cultura e politica" cit.,p. 67.
 ¹⁵⁸ Era frequentata da Manlio Rossi Doria, Corrado Alvaro, Giuseppe Ungaretti,
 Emilio e Marina Sereni, Adolfo Omodeo, Flora e Alfonso Gatto. A Roma è la casa
 di Anton Giulio Bragaglia il luogo d'incontro di intellettuali antifascisti: Nicola
 Chiaromonte, Moravia, Corrado Alvaro, Adriano Tilgher, Vinicio Paladini,
 Umberto Barbaro, Paolo Flores, Ivo Pannaggi, Aldo Ronco, Bonaventura Grassi,
 Dino Terra, l'ex ministro del governo di Bela Kuhn, Miclos Sisa.

¹⁵⁹ L. Vergine, *Napoli '25-'33* Napoli 1971, L.Caruso *Futurismo a Napoli, 1933-35*, Napoli, 1977; U.Piscopo *Futuristi a Napoli*, Napoli, 1983; P.Laveglia (a c.) Mezzogiorno e fascismo, Napoli, 1978, comunicazione di F.Menna

¹⁶⁰ Marinetti nella prefazione a Mostra di trentatré artisti futuristi, Milano, ottobre 1929, scrive: «A Napoli lotta vittoriosamente il Gruppo dei Futuristi

1928 a Capri, dove egli trascorreva le vacanze¹⁶¹

Nel luglio-settembre 1929 fu lanciato da Carlo Bernari, Peirce e Paolo Ricci il manifesto molto piú politicizzato dell'Unione distruttivista attivista (U.D.A.): tale denominazione è allusiva: "attivista" in riferimento al movimento dell'Attivismo ungherese, con l'esperienza di Kassak¹⁶², mentre "distruttivista" suggerisce il costruttivismo sovietico con il prefisso cambiato perchè in Italia era necessaria una fase distruttiva per il pieno dispiegarsi di un'arte costruttiva.

Il manifesto comincia con la dichiarazione: «La rivoluzione permanente in arte è l'unica condizione dell'opera d'arte» e prosegue con una triplice critica: dell'idealismo crociano, dell' interpretazione psicoanalitica dell'arte e del futurismo.

Se è evidente la critica all'idealismo (l'arte come intuizione ed espressione dei sentimenti), il dissenso nei confronti psicoanalisi dell'arte merita un approfondimento. L'arte, secondo la teoria di Freud, è essenzialmente una sublimazione di una forza profonda, l'eros. Per il manifesto si distinguono quelli che trasformano le passioni in finzioni (e l'arte è suprema finzione) da quelli che trasformano le passioni in azioni. È una critica sottile perché muove dall'esigenza radicale di tutte le avanguardie storiche di eliminare il diaframma che separa l'arte dalla vita, superando il

Circumvisionisti, che dai crateri del Vesuvio e dalle scogliere strapiombanti di Capri sanno estrarre un futurismo ardente ricco di colore napoletano» 161 'Il Mattino", 22.8.1928 "Domenica Marinetti ha inaugurata la prima mostra dei Pittori Circumvisionisti, e con geniale parola ha illustrato al fine pubblico intervenuto l'indirizzo futurista e personalissimo dei tre giovani pittori napoletani espositori: Cocchia, D'Ambrosio, Peirce. Additato il valore anzi-realista nella pittura futurista, ha passato in rassegna i tentativi rinnovatori, che ebbero la più forte espressione nel futurismo italiano e nel cubismo francese. Oueste due tendenze sono oramai riuscite a rivoluzionare completamente il campo della pittura, ponendone gli scopi non in una supina ricopiatura della natura, ma nella espressione degli stati d'animo che i sogni o l'osservazione diretta producono nel pittore, nella espressione, cioè, il più possibile pura della sensibilità artistica dell'artista, più che nella riproduzione dell'oggetto o del paesaggio. Porsi tale compito, oggi che l'arte ufficiale è indirizzata verso l'opaco novecentismo neoclassico, significa affrontare la derisione, il disinteresse, l'incomprensione; ma significa anche fare coraggiosamente dell'arte vera. ... Fra i quadri del Deambrosio ha messo in rilievo specialmente "Essen", espressione del senso profondamente umano, terribile e pauroso, della città delle macchine e degli acciai..."

¹⁶² Lajos Kassák (1887-1967) artista ungherese interprete dei movimenti d'avanguardia: espressionismo, futurismo, dadaismo. Autodidatta, è il primo scrittore operaio della letteratura ungherese

carattere metaforico dell'arte, la sua chiusura nelle strutture del linguaggio e della finzione. Quindi rivendicazione dell'azione, col rischio di essere risucchiati dal futurismo che aveva affermato il valore dell'arte come azione, come costruzione di una nuova società. Ma i firmatari del manifesto a Marinetti rimproverano l'atteggiamento mistico e celebrativo che assume di fronte alla tecnica, alla velocità e alla meccanica dando un'interpretazione borghese dell'arte e dell'arte come azione.

Se lo sviluppo industriale è base comune di tutti i paesi avanzati e culturalmente rilevanti, nell'Unione Sovietica è al servizio della collettività, nei paesi occidentali di una minoranza privilegiata. Entro questa schematizzazione si introducono due correttivi: per quanto riguarda l'Unione Sovietica, su spunto freudiano affermano l'inevitabilità delle angosce individuali e quindi il persistere di elementi di soggettivismo non riducibili a ragioni economiche e sociali; per l'occidente capitalistico si mostrano consapevoli dei problemi posti da americanismo e fordismo, della necessità di ridefinire le nozioni di sfruttamento e di proletariato alla luce di quella politica fondata su programmazione e alti salari.

Ma il discrimina decisivo resta fissato tra Europa orientale comunista ed Europa occidentale borghese: là un uso collettivo e controllato dallo Stato della macchina-industria e perciò le condizioni, culturalmente e artisticamente, per un realismo di tipo produttivistico, per un rapporto oggetti-masse non piú mediato individualmente; qui, invece, un uso elitario della macchina-industria, e dunque l'inevitabile permanere di un'esigenza soggettivistica anche nelle estetiche della macchina: perfino nel manifesto di Paladini e Pannaggi, che pure viene riconosciuto come la proposta avanguardisticamente piú ardita e rigorosa che fosse stata avanzata in Italia, le giacenze di lirismo tradizionale restano pesanti.

L'ultima parte del manifesto tenta un collegamento con i costruttivisti russi e con la cultura sovietica, che considerano l'arte uno strumento di trasformazione della società attraverso la tecnica, e critica a quei tentativi che dopo il 1930, porteranno al realismo socialista. Il manifesto si chiude con l'affermazione: «Oggi l'Europa è divisa in due correnti, quella conservatrice nell'Europa occidentale; nella civiltà occidentale si sente ancora il bisogno di vecchie idee, e quella rivoluzionaria, nell'Europa orientale, nella civiltà orientale invece realismo rispetto alla natura, antiindividualismo oggettivo e scientifico, organizzazione industriale come base di uno stato proletario».

La contraddizione è strutturale; ineliminabili, di conseguenza, le lacerazioni formali: e dunque concludono prendendo atto della propria collocazione nell'occidente borghese e dell'impotenza sociale che ne deriva ad una pratica artistica di puro funzionalismo macchinistico e di realismo integrale, ad un rigoroso progetto d'arte produttivista. L'esercizio di questo realismo integrale

può riguardare solo l'oriente sovietico, dove « il passaggio dall'iniziativa privata all'azione dello Stato porta a concepire tutto razionalmente e utilmente ».

I "circumvisionisti" e "attivisti-distruzionisti" continuano dentro il regime fascista la battaglia per la modernità, riportando alla dimensione italiana l'eco dei dibattiti europei fra costruttivismo, razionalismo, surrealismo. Ma la conflittualità antiborghese ai tempi di Giolitti era altra cosa rispetto a quella del tempo di Mussolíni, non tanto per il rovesciamento di segno del problema della democrazia (allora da abbattere, adesso da ristabilire), quanto per la novità con cui ora si configura il rapporto dell'artista con le masse e con lo Stato, non più però nel clima del dopoguerra ma nell'ordine dei nuovi regimi in cui il rapporto intellettuali-masse ha poco in comune coi tempi ribellistici del futurismo anarcobolscevico.

Il mito sovietico si è venuto trasformando da fucina di creatività rivoluzionaria (la «*Repubblica di sogno dell'Oriente*» del Paladini 1922), in modello di Stato programmatore, che regola la produttività medesima degli artisti. La vittoria del fascismo e la svolta del "socialismo in un paese solo" allontanano i tempi sovversivi degli estremismi al confine tra arditismo rosso e legionarismo di sinistra

Il punto del contendere non riguarda più il modo di distruggere, bensí di costruire: non più sovversivi per la dissoluzione e la palingenesi ma produttívistí per la rivoluzione-costruzione.

L'Italia fascista presentava molti elementi di interventismo "sociale" e "programmatore", che suscitarono dibattiti tra gli intellettuali e gli artisti ¹⁶³. Riuscirono a inserirsi gli estensori del manifesto U.D.A.: Peirce per auspicare la morte dell'arte come espressione di spirito e di fantasia individuali e per invocarne un'altra costruttiva, razionale, radicata nella socialità dei suoi produttori, ¹⁶⁴ Ricci per richiamare l'architettura alla sua

¹⁶³ Anton Giulio Bragaglía (*Organizzare l'arte*, "Ottobre", 15.12.1932) rivendicando l'attuazione di «*quello che a noi artisti del Partito Politico Fascista Futurista venne promesso nel 1918 e nel 1919*» auspica che il lavoro artistico, nell'ambito di «*una rivoluzione insieme aristocratica e popolare*», elitaria e di massa, divenisse veramente organica espressione d'una moderna cultura industriale; anche V. Alessi, *L'uomo è animale politico*, ivi

^{164 «}l'arte non deve piú essere un'espressione individuale, cioè l'espressione dell'incosciente fisico di un uomo singolo (come, per esempio, continuano a predicare certi movimenti avanguardisti), ma deve invece essere il prodotto di uno stato razionale del cervello che opera in vista di una risoluzione razionale di dati problemi. E siccome i problemi politici sono quelli che piú interessano la maggioranza degli uomini perché ne è implicata la loro stessa vita, ne consegue che l'arte deve mettersi a funzionare per aiutare la risoluzione dei problemi politici. Per modo che si avrà un'arte perfettamente determinata dalle condizioni sociali del

dimensione «urbanistica», sottraendola alle ipoteche estetizzanti e all'isolamento soggettivistico, e per introdurre l'alternativo modello collettivista dell'Unione Sovietica. La moderna perfezione sta nel principio della standardizzazione, ma non quella estetica e borghese d'un Le Corbusier o dei razionalisti italiani, sostanzialmente lirica e celebratoria di aggiornati decorativismi plastici e dinamici, bensì nell'altra, sociale e proletaria, cosí pienamente costruttiva e politica da configurare un integrale produttívismo. 165

A Peirce e D'Ambrosio era parso che con le avanguardie storiche e poi col freudismo si fosse dato fondo alla crisi e toccato il massimo dell'individualistica disgregazione borghese, il confine estremo dello sgretolamento. Una nuova oggettività su cui fondare una classicità altra poteva imperniarsi solo sull'uso della macchina-tecnologia; ma allora il problema vero diventava quello del referente sociale: del soggetto di quell'uso, del committente e destinatario di quella classicità.

una generazione che si sente postfuturista e neoavanguardista: nati attorno al 1910, quando già gli anarcofuturisti stavano combattendo le loro remote battaglie sovversive, questi giovani sono cresciuti intellettualmente nello Stato fascista, della cui storia fanno parte.

È in questo senso politico che il futurismo marinettiano e gli altri «ismi» del primo novecento sono sentiti dagli attivisti distruttivisti come preistoria della modernità, se non come estremo sussulto agonico del passato: un Partito politico futurista (o di qualunque avanguardismo) sarebbe addirittura impensabile ora che il problema vero è di identificare l'attività artistica rispetto al progetto d'organizzazione delle masse perseguito dal fascismo ovvero rispetto a quello alternativo, clandestino del partito comunista.

singolo individuo, in cui saranno trasfusi i problemi, le gioie e i dolori della categoria sociale alla quale esso appartiene». "Ottobre", 15.11.1932, rubrica «Arte

165 Perciò «Bisogna risalire al problema-base, all'urbanesimo. Creare degli organismi generali, senza preconcetti estetici, vuol dire risolvere i problemi particolari che sono conseguenti. Occorre soprattutto liquidare l'idea assurda e convenzionale dell'architettura come fatto estetico. È sintomatica nei nostri giorni la mancanza di una moderna scienza urbanistica, e in Russia si accingono a studiarne una nuova relativa alla nuova vita di quel paese, nell'Europa occidentale esistono solo delle vaghe teorie empiriche che sono precisamente quelle che hanno generato, dall'Ottocento ai nostri giorni, piani regolatori delle varie capitali europee, quelle reti stradali senza nesso che hanno imprigionata poi lo sviluppo logico delle opere nate dai bisogni nuovi della grande industria, che hanno generato infine le case popolari (che sono tali solo nel nome, ma che in realtà son case per impiegati e medi borghesi), i rioni operai, le città satelliti, le città giardino, ecc., che son brutture non solo esteticamente ma soprattutto sociali, igieniche e pratiche».

Un atteggiamento di distacco critico dalle avanguardie artistiche di primo '900 è comune a tutte le neoavanguardie degli anni trenta,

Ma questa nuova fase apertasi nei rapporti fra avanguardismo artistico e sinistra politica non si annuncia piú distesa, non sarà meno tormentata e traumatica. Peirce, a differenza di Ricci, non accederà a posizioni antiavanguardistiche neppure negli anni di ferro del realismo socialista e resterà fino al 1948, lui critico d'arte dell'Unità, molto vicino agli ambienti di Ariele, del gruppo di " Arte sociale " e della Fabbrica fino al neoastrattismo di Forma I. L'impossibilità di mediare fra politica culturale del Pci e arte astratta ne determinò l'allontanamento dal partito e dalla sinistra. Questa però è già un'altra storia.

La storia si chiude registrando un naufragio di energie e progetti, anche se ebbero un ruolo nel determinare le tensioni politiche e culturali dell'epoca tra guerra di Libia e assestamento del regime fascista.

Ricci, Peirce e Bernari rimangono a Parigi¹⁶⁶ a lungo, dal 1930 al 1932, durante l'incandescente dibattito ideologico ed estetico acceso in campo surrealista.

Al rientro da Parigi Peirce fu mandato in carcere a San Vittore, poi a Ventotene. Peirce, Deambrosio, Ricci, Pepe Diaz e Lepore vanno in prigione o in esilio per reato di organizzazione comunista,

La loro azione continua negli anni trenta con il romanzo "Tre Operai" di Bernari, i quadri "La ruota dentata" di Peirce, "Pomeriggio del disoccupato" e "Centrale termica dell'Ilva" di Ricci, "Il cantiere" di Luigi Pepe Diaz, "Le macchine riposano" e "Vicolo cieco" di Mario Lepore, la "Cantata operaia" n. 1 e n. 2 di D'Ambrosio in cui resta riconoscibile la comune genesi ideologica, ove si calcolino il significato e le conseguenze impliciti nell'estrema volontà antiarte, nel suo programma di valorizzazione dei materiali-macchina e di strenua polemica antiborghese e filoproletaria.

duplicità di prospettive, in bilico tra forme di neomeccanicismo e di neorealismo (dalla *Centrale termica dell'ILVA* al *Pomeriggio di un disoccupato* del medesimo Ricci), di purismo costruttivo (*Purezze* di Gildo De Rosa o *Il cantiere* di Pepe Diaz) e d'una sorta di metafisica macchinistica

¹⁶⁶ Scrivono da Parigi a D'Ambrosio. «Adesso Ricci sta facendo un frammento del

tratti d'un operaio, l'avanguardísmo si concentra sul particolare d'un volto fino a disgregarlo.

viso di un uomo quasi come se fosse visto con una grossa lente di ingrandimento. La tela è abbastanza grande e su di essa non vi è che la bocca e un poco di guancia di un uomo fatto a bianco e nero, con tutti i pori, enormi come vulcani, battuti da una luce violenta,. con le pieghe del labbro fatte con rilievi di colori e ad un lato un muro fatto proprio con le pietre della strada... Questo quadro di Ricci è la bocca di un operaio solamente, nient'altro che questo». Il realismo politico impone che si

(dall'Aurora lunare di Pepe Diaz al Lepore di Composizione, Tunnel, Uomo record, soprattutto di Le macchine riposano), o un ondeggiare fra esperimenti algebrici e gelidi alla De Rosa (i suoi enigmi delle cose, come la razionalistica Roulette) ed esperimenti onirici e passionali alla D'Ambrosio (i suoi enigmi delle anime, coi ne i surrealistici Innesto e Tragedia passionale) "

La vicenda dei pittori circumvisionisti e dell'Unione Distruttivisti Attivisti è testimoniata da Paolo Ricci, portato però a mitizzare questo momento della sua gioventù: «...quegli artisti e quegli intellettuali, almeno i più coscienti di essi, erano in grado di opporsi all'angustia culturale della società napoletana, fascista e, nel migliore dei casi, crociana, perché partivano da posizioni marxiste, perché erano dei comunisti; legati cioè ad una ideologia e ad una cultura universali, moderne, e quindi in grado di comprendere il significato e il peso storico degli avvenimenti artistici, culturali, politici nel momento medesimo in cui essi accadevano» 167.

¹⁶⁷ L. Vergine, *Napoli '25-'33* Napoli 1971,

5. Futurismo e Proletkult in Russia

Le espressioni artistiche e la politica culturale dei primi anni postrivoluzionari in Russia ebbero un'influenza fondamentale sulle avanguardie artistiche rivoluzionarie, ma vennero recepite in Occidente non senza fraintendimenti ed equivoci, per cui riteniamo utile inserire questa breve rassegna delle vicende della cultura sovietica delle origini.

1 Gli inizi del futurismo russo e il viaggio di Marinetti in Russia (1914)

Il futurismo nacque nella Russia pre-rivoluzionaria in opposizione alle due principali correnti artistiche del tempo: il "realismo", che concepiva lo scrittore come un'autorità morale che si rivolgeva alla coscienza sociale ed etica dei suoi ascoltatori, mentre prima della rivoluzione i futuristi consideravano le questioni politiche al di fuori del loro ambito, ¹⁶⁸ ed il simbolismo, che coltivava la figura romantica del poeta-profeta mentre i futuristi divulgavano la loro arte attraverso i giornali, le riunioni pubbliche e la lettura delle loro poesie, trascurando la tradizionale pubblicazione presso un editore, moltiplicando i mezzi di diffusione - alcuni futuristi erano sia pittori che poeti - e attribuendo alla parola scritta un valore visivo e "acustico" (leggendola in pubblico immettevano il suono del testo).

I futuristi assunsero il ruolo di ribelli per le loro origini provinciali e il modesto livello sociale e culturale, facendo della propria coscienza di "esclusi" il pilastro del programma estetico e concependo il loro movimento come "antisistema" della cultura consolidata.

Marinetti nel 1914 accettò l'invito ad andare in Russia, dove era stato tradotto solo il manifesto futurista del 1909, ¹⁶⁹ sperando di stabilire nel corso della visita contatti con i futuristi russi, che gli erano già noti anche se non di persona, come Majakovskij che aveva rifiutato le teorie onomatopeiche e proclamato l'indipendenza del futurismo russo da quello occidentale.

L'iscrizione di Majakovskij al Partito bolscevico ed il suo arresto per attività politica precedono di due anni la sua partecipazione al movimento futurista, e dopo l'arresto non riprese i contatti col partito, ma la sua appartenenza al bolscevismo divenne importantissima per la sua "immagine sovietica".

¹⁶⁹ Dal giornale «Sera» dell'8 marzo 1909. Su «Maschere» comparvero due articoli che trattavano gli aspetti teatrali e le radici intuizioniste del futurismo, «Apollon» pubblicava nel 1910 una corrispondenza «dall'Italia» su *Futurismo senza maschera* e nel giugno 1912 l'«Unione della Gíoventú» pubblicò la traduzione di manifesti futuristi italiani. La raccolta piú completa fu *Manifesti del futurismo italiano*, pubblicato nel 1914 con il manifesto di Pratella sulla musica, di Boccioni sulla scultura, il *Manifesto tecnico della letteratura Futurista* del 1912, *L'arte dei rumori* di Russolo, *Pittura di suoni, rumori, e odori* di Carrà, e *Il Teatro di varietà* di Marinetti.

La visita sollevò l'interesse di giornali e riviste. Anatolij Lunùcarskíj, allora oscuro giornalista, descrisse Marinetti come "mezzo italiano e mezzo francese nato in Egitto, riunisce nella propria personalità il tipo esotico del levantino, quello del cinico blagueur parigino e quello del commediante napoletano"¹⁷⁰. L'importante periodico «Russkaja Mysl» pubblicò Futurismo in Italia di Sibilla Aleramo che criticava blandamente il movimento ma salutava la sua comparsa che arricchiva la letteratura italiana di nuovi talenti genuini. In Futurismo italiano Michail Osorgin, corrispondente romano di «Vestnik Evropy» fornisce un resoconto dettagliato della sua vita, cita dai manifesti di Marinetti, traduce brani da opere scritte secondo il metodo delle «parole in libertà» senza trascurare la musica e la pittura. Genrich Tasteven, organizzatore delle sue conferenze russe, pubblica Futurismo: sulla via per un nuovo simbolismo 171 che indica l'influenza di Mallarmé sul futurismo e descrive il movimento come un tentativo verso una nuova sintesi dall'essenza morale piú che estetica.

Marinetti arrivò a Mosca il 26 gennaio 1914 accolto con rispetto dai letterati ma Majakovskij, Burljuk e Kamenskij erano ancora in tournée, e la maggior parte degli altri futuristi viveva a Pietroburgo. Durante il soggiorno definì Tolstoj un ipocrita e Dostoevskij un isterico e nelle conferenze ripetè i suoi appelli a bruciare i musei e a disprezzare le donne, ma il pubblico lo applaudiva per il temperamento e l'arte con cui leggeva le sue poesie onomatopeiche. Tenne due conferenze a Mosca a gennaio e a febbraio a Pietroburgo. Nel corso dell' ultíma, Marinetti riconobbe che c'erano dei futuristi in Russia e che il terreno era qui pronto per la crescita del futurismo. David Burljuk e Majakovskij presenziarono all'ultima conferenza di Marinetti del 13 febbraio a Mosca.

Anche se non tutte le somiglianze sono il risultato di un'influenza diretta, troppi sono gli echi delle idee di Marinetti nelle conferenze e nella sua poesia urbana di Majakovskij per essere mere coincidenze. Ricordano ugualmente Marinetti le varie composizioni tipografiche usate in prosa e poesia da Ignat'ev e David Burljuk, nonché il tentativo di Ignat'ev di introdurre in poesia simboli matematici e annotazioni musicali. E troviamo altri segni dell'influenza italiana sul futurismo russo, quali la distruzione della sintassi operata da Lív9ic nella sua prosa e la celebrazione dell'intuizione negli scritti degli egofuturísti, pratiche ampiamente marinettiane. Marinetti fu deluso dalla tournée in Russia e dopo il suo

¹⁷⁰ in A. Lunaciarskij, *La rivoluzione proletaria e la cultura borghese*, Milano, 1972, pp. 127-134; anche *Un superscultore e un superpoeta*, ivi, pp. 135-139.

¹⁷¹ L'appendice comprende il primo manifesto di Marinetti, quello *Sull'Immaginazione senza fili* e le *Parole in libertà*, i proclami *Contro la Spagna passatista* e *Contro Venezia passatista*, il manifesto sulla *Lussuria* di Valentina de Saint - Point.

ritorno in Italia definì i russi «pseudofuturisti» che vivono nel plusquam perfectum più che nel futurum.

2. Futurismo e avanguardie artistiche dopo la rivoluzione¹⁷².

La guerra mondiale non divenne un pilastro dell'ideologia del futurismo russo, come accadde invece per quello italiano. Alcuni futuristi russi assunsero individualmente atteggiamenti patriottici, ma ciò non durò a lungo e presto cominciarono a condividere con la maggior parte degli altri russi la totale mancanza di entusiasmo per la guerra, tanto è vero che Majakovskij plaudì alla guerra, ma non come evento politico, bensì come "sfida artistica, tesoro poetico fin qui inutilizzato, più vario e moderno che non le grandi città a cui fin qui si era ispirato".

In seguito alla rivoluzione d'ottobre il programma estetico dei futuristi, fino ad allora utopico, divenne realizzabile in una situazione in cui tutti i canali di comunicazione erano monopolizzati dal Partito, che peraltro non aveva ancora un suo progetto di politica letteraria. Il loro obiettivo era di creare opere che fossero ufficialmente riconosciute adatte alla nuova società e li legittimassero nel sistema politico e culturale, ma gli esperimenti d'avanguardia non sempre furono accettati dall'amministrazione sovietica perché non avevano applicazione pratica agli scopi politici immediati e i futuristi non riuscirono ad ottenere un riconoscimento ufficiale.

I futuristi russi dopo la rivoluzione assunsero varie identità artistiche: nella prima metà del 1918 insistettero sulla "separazione tra arte e stato", mentre aspettavano l'ultima rivoluzione, quella "dello spirito" e il loro pensiero era permeato di socialismo anarchico e da un atteggiamento antiautoritario.

Dopo, la fondazione del Commissariato dell'educazione prospettarono un'arte che avrebbe utilizzato le tecniche d'avanguardia per informare il pensiero e i modelli di valori nello spirito del collettivismo e della mentalità industriale e tentarono di istituzionalizzare l'avanguardia formando all'interno del Partito Comunista il gruppo "Kom-fut" (Comunista-futurista) ma l'amministrazione culturale sovietica non accettò una definizione delimitata e pragmatica della funzione dell'arte e i futuristi persero la loro posizione nel Commissariato per l'educazione e l'accesso alle iniziative editoriali della stampa sovietica.

Fitzpatrick Rivoluzione e cultura in Russia: Lunacarskij e il Commissariato del popolo per l'istruzione, 1917-1921, Roma1976, cap. V Il Proletkult

70

¹⁷² C. De Michelis, I contatti politico-culturali tra futuristi italiani e Russia e H. Stephan Il secondo futurismo russo: la dimensione politica in R. De Felice Futurismo, cultura e politica, Torino,1988 (Relazioni presentate al Convegno tenuto a Venezia nel 1986); Arvatov Arte, produzione, rivoluzione proletaria, Guaraldi 1973; C. Ferrari Poesia futurista e marxismo (Russia 1910-1920), Milano, 1966; S.

Nella fase successiva, ribattezzati "artisti di sinistra", i futuristi assunsero il ruolo di artigiani i cui esperimenti verbali applicati alla produzione industriale avrebbero dato forma all'ambiente quotidiano dei cittadini sovietici. Essi si presentavano come tecnici che utilizzavano le loro conoscenze letterarie per modernizzare il linguaggio come passo verso la modernizzazione delle coscienze, e quindi verso lo sviluppo del comunismo. La teoria costruttivista¹⁷³ ebbe la ripercussione più vasta e vitale nel teatro e nel cinema, che si rivolgevano al pubblico di massa.

La prima metà degli anni venti fu un periodo di intense discussioni sulla funzione che avrebbe dovuto svolgere la letteratura nel nuovo stato comunista. Nel 1925 il Partito con la "Risoluzione sulla letteratura" ¹⁷⁴, chiarì che non intendeva prescrivere agli scrittori un comportamento letterario e tentò di equilibrare i modelli alternativi (scrittore- artista; scrittore-attivista politico; scrittore-portatore di canoni culturali). Il modello di "artigiano-poeta futurista" conteneva gli elementi del ruolo di poeta-attivista politico ma esponenti autorevoli come Trockij e Lunacarskij (che definì i poeti futuristi "compagni di strada") rifiutarono di riconoscere che l'arte futurista avesse qualità politiche.

¹⁷³ Il costruttivismo si pone il problema dell'arte come espressione di un proletariato destinato a ricostruire la Russia superando i canoni borghesi dell'arte ottocentesca ed individuando le nuove fonti di ispirazione nei prodotti del progresso tecnologico, la macchina, l'industria, per un'arte in funzione sociale. Tatlin propugnava l'abolizione dell'arte come tale, considerandola un estetismo borghese superato; incitava gli artisti a dedicarsi ad un attività direttamente utile alla società, ad applicarsi solo a quelle forme che avessero un rapporto con la vita: quindi alla pubblicità, alla composizione tipografica, all'architettura, alla produzione industriale. Per sfuggire al rischio del mero design inserito nella produzione di serie, i costruttivisti rovesciarono l'intuizione di Morris (che con Ruskin aveva contrapposto l'artigianato all'industria, denunciando la morte dell'arte inflitta dal modo di produzione capitalistico): artisti dentro la produzione, facendo coincidere così il problema estetico col problema politico e sociale perché la questione decisiva diventava quella della committenza, del controllo sociale.

¹⁷⁴ La "Risoluzione" dichiarava: Il partito – specie perché vede gli scrittori proletari come i futuri capi ideologici della letteratura sovietica – dovrebbe lottare in tutti i modi possibili contro un trattamento sia superficiale sia spregiativo della vecchia eredità culturale ed anche contro un trattamento dello stesso genere nei confronti dello "specialista" del mondo artistico. Per la stessa ragione, la posizione che sottovalutasse l'importanza della lotta dello scrittore proletario contro l'egemonia dovrebbe essere stata criticata: da un lato, contro la capitolazione, dall'altro, contro l'opportunismo comunista. Questo dovrebbe essere secondo l'amministrazione statale lo slogan del partito.`

I futuristi verso la metà degli anni '20 cominciano a interessarsi a problemi storici, e nelle loro poesie epiche come "Il tenente Sámidi" di Pasternak e "1905" e "Lenin" di Majakovskij descrivono figure autentiche ed eventi reali, di cui venivano a conoscenza con ricerche d'archivio.

La pubblicazione del giornale "Novíj Lef", nel 1927 fu l'ultimo tentativo dei futuristi di inserirsi nella vita sovietica. In raccordo col riassetto delle istituzioni culturali, la definizione del ruolo sociale della letteratura e della funzione degli scrittori sovietici stava subendo una rapida trasformazione nel senso dell'ugualitarismo estetico, dell'accessibilità delle masse e della prospettiva collettivistica. Per i futuristi il progresso della rivoluzione culturale significava che l'ideale dello scrittore-tecnico avrebbe perso la sua funzione sociale, poiché si progettava che le capacità letterarie sarebbero diventate parte della competenza di ogni cittadino sovietico e avrebbero dovuto essere esercitate come complemento della professione di ciascuno, cosicchè il ruolo tradizionale della letteratura sarebbe scomparso. In questa prospettiva, scrivere si ridusse ad un insieme di capacità facilmente acquisibili, per le quali la rivista apparve l'arena ideale.

Nel 1927-28, i futuristi russi cominciarono ad assumere l'identità di scrittorigiornalisti che partecipavano alle campagne economiche e culturali per
formare la coscienza dei cittadini sovietici. Questa concezione assicurava ai
futuristi accesso ai mezzi di comunicazione di massa nel periodo in cui la
stampa sovietica in sviluppo era angustiata dalla mancanza di giornalisti
qualificati. Per i futuristi degli ultimi anni venti, la parola scritta doveva
adattarsi al nuovo ambiente in cui prendevano vita nuovi strumenti di
comunicazione, come il cinema, la fotografia, il manifesto, l'illustrazione del
libro, la radio, e così pure nuove forme di attività culturale, quali il circolo,
l'adunata, la manifestazione. Il pubblico nuovo era orientato alla tecnologia,
in quanto era partecipe dell'industrializzazione del paese e rivolgeva il suo
interesse ad una presentazione concreta dei progressi della vita sovietica.

Serghej Tretjakov sul "Novij Lef" contro il "formalista" Viktor Sklovskij che sosteneva che il concetto di letteratura includeva una funzione estetica tracciò il profilo dello scrittore d'avanguardia-attivista politico, che rappresentava un collettivo e la cui mansione era quella di tradurre in parole il mutamento. Il nuovo obiettivo era: ...lottare per una "letteratura del fatto" non come genere estetico (entro il quale è presumibile che essa possa snaturarsi), ma per la letteratura del fatto come metodo di lavoro di un giornalismo efficiente, centrato sui problemi socialisti del momento, quali, l'elevazione del livello di apprendimento e di comunicazione letteraria, il raddoppio del raccolto cerealicolo, la collettivizzazione dell'agricoltura, l'incremento dei livelli di produzione e analoghi problemi di ogni giorno.

La decisione di sciogliere tutte le formazioni artistiche e culturali, essendo in vista la fondazione delle «Unioni» nel 1929 segna la fine anche del futurismo russo. Il modello artistico del XIX secolo costituito da valori

"eterni" era sostituito dalla nuova cultura della società tecnologica, che esaltava il cambiamento, l'innovazione, l'adattabilità, l'efficienza e la capacità di comunicare informazione; la letteratura, che in precedenza era il principale strumento di comunicazione artistica, divenne uno dei molti mezzi di comunicazione in lizza, miranti alla conquista di un pubblico in un'epoca caratterizzata dalla riproduzione meccanica del fenomeno artistico.

3. Le origini del "Proletkult" e Bogdanov

Di «poesia proletaria» e «cultura proletaria» si parla in Russia dall'inizio del '900 (a cominciare dal Plechanov di "L'arte e la vita sociale") nei circoli in cui s'incontrano gli intellettuali rivoluzionari e i militanti operai. Alle origini vi è l'esigenza nella classe operaia di valorizzare ciò che è sua cultura, sua morale, con la proliferazione di gruppi, laboratori, club, soprattutto dopo il 1905 e fino all'inizio della Grande guerra; in primo luogo il gruppo «Vperiod» («Avanti») che si trova ai margini del partito bolscevico, in polemica con Lenin, il cui maggiore esponente è Bogdanov.

Nel 1909 il gruppo «Vperiod» fa uscire la *Piattaforma*, prima espressione pubblica sulla «filosofia proletaria» e sulla «cultura proletaria», che si propone di "sviluppare una scienza proletaria, rafforzare le relazioni autenticamente fraterne nell'ambiente proletario, elaborare una filosofia proletaria, dare all'arte un orientamento conforme alle aspirazioni e all'esperienza dei proletari"

Bogdanov ritiene che per promuovere una cultura prodotta dal proletariato sono le «esperienze» accumulate dal mondo del lavoro che devono esprimersi. La lotta di classe, sostituita dalla tecnica e da una propaganda sorretta da una psicologia del comportamento, è una questione di potere legata alla sottomissione di alcuni e allo sviluppo più considerevole del «cervello» di altri: all'origine del potere così si trova la «differenziazione fra l'organizzatore e l'esecutore».

La vera rivoluzione è quella che si farà nella cultura, che non è solo letteratura, cinema, teatro, ma abbraccia tutta la vita pratica, le relazioni umane, e non solo ciò che avviene nel focolare domestico, con le sue gerarchie, le sue ripartizioni di compiti, è più generalmente il modo in cui si organizzano nella società i rapporti fra gli uomini. Ogni classe ha la sua ideologia ed esse si combattono come su un fronte di trincee: «nessun punto comune», nessuna compenetrazione perché ideologia uguale «coscienza collettiva», «esperienza comune». La classe operaia può vincere la sua causa poiché è esente da ogni contaminazione.

Il socialismo è un'organizzazione fraterna della vita sociale, l'economia è questione di rapporto col lavoro ed è nei «rapporti di lavoro» che si diluiscono i rapporti di produzione, l'arte è disseminata ovunque accanto alla vita, il poeta è l'organizzatore della sua classe, un «insegnante».

Il gruppo «Vperiod» viene sciolto nel febbraio 1917 e nell'ottobre, una settimana prima delle giornate rivoluzionarie, nasce il Proletkult. Dopo l'Ottobre i comitati di fabbrica posero il problema di come portare il sapere degli operai di mestiere al livello della direzione aziendale e del come convincere la forza lavoro che non vi partecipava direttamente ad appoggiare l'esperimento gestionale delle avanguardie di fabbrica affermando alla 2. Conferenza del Proletkult che scopo dell'acculturazione dev'essere quello di «1. munire la classe operaja di conoscenze. 2. organizzare il suo senso dell'arte». Bogdanov sviluppò questo enunciato in due opuscoli: La scienza e la classe operaia; L'arte e la classe operaia, entrambi del 1918. Per lui «munire la classe operaia di conoscenze» vuol dire mettere a disposizione del proletariato «una scienza che venga assimilata, compresa e divulgata secondo la propria ottica, che sia in grado di dirigerlo nei suoi compiti di classe; una scienza che sia in grado di organizzare le sue forze in vista della lotta definitiva contro la borghesia e, poi, della vittoria e della realizzazione dei propri obbiettivi sociali». «Organizzare il senso dell'arte» della classe operaia significa introdurre tra gli operai la convinzione che esista un'autonoma sensibilità proletaria dell'arte (sta prima dell'avvento della borghesia al potere e accompagna il dominio del capitale senza farsi integrare) e che il compito d'un ufficio preposto all'azione culturale consista nell'organizzare l'esperienza operaia dell'arte, nel senso che aveva dato la Scienza organizzativa universale ovvero Tektologija¹⁷⁵.

-

¹⁷⁵ Bogdanov così riassume il programma negli "Elementi della cultura proletaria nello sviluppo della classe operaia" (1919): «L'operaio e il manovale della manifattura hanno potuto rapportarsi al proprio lavoro o con indifferenza o addirittura con ostilità, come a una galera speciale, a qualcosa di forzato e non interessante. Il proletariato delle origini in genere si è rapportato al lavoro in modo piuttosto negativo, come ad un male necessario. L'operaio della manifattura, di fronte alla meccanizzazione del suo lavoro, si comporterebbe nei suoi confronti solo con indifferenza, se esso non l'estenuasse con la sua monotonia. L'atteggiamento non sarebbe in ogni caso positivo, ma piuttosto negativo. Ma all'operaio di qualsiasi sviluppata produzione macchinizzata sarebbe impossibile eseguire con successo la propria opera se egli conservasse un atteggiamento simile verso il lavoro . E questo nuovo atteggiamento verso il lavoro diventa possibile a seconda dello sviluppo della produzione macchinizzata, perchè il lavoro contiene un significato sempre più razionale, e non ha quel carattere insensato dal punto di vista tecnico, forzato, che ha il lavoro puramente esecutivo nello stadio manifatturiero. Dunque, la produzione macchinizzata trasforma il proletariato da classe negativamente lavorativa in classe positivamente lavorativa, cioè in una classe animata da coscienza lavorativa, animata da un atteggiamento positivo verso il lavoro: una classe che crea l'importanza e il valore del lavoro. E, certamente, a questo contribuisce molto l'alta produttività del lavoro. L'operaio vede quali enormi risultati si ottengono dai suoi sforzi e non può certamente avere l'atteggiamento che aveva il precedente operaio,

Lenin accusa Bogdanov di voler creare una cultura "dal nulla" facendo appello all'isolazionismo della classe operaia, caratteristico della preistoria del movimento operaio, a causa del suo isolamento, della sua ignoranza, dell'asprezza delle lotte, del tradimento di numerosi intellettuali, delle sconfitte duramente sofferte.

Dice Bogdanov: «Se la classe operaia ha davvero intenzione di rivoluzionare fin dalle fondamenta la vita sociale attuale e di assumersi il ruolo di erede della società divisa in classi, allora deve assumersi anche l'eredità di tutta la scienza umana, cioè di tutta l'esperienza di lavoro della società».

Il compito dell'organizzazione politica del proletariato è quello di procedere alla costruzione dello «stato operaio» dopo la presa del potere (partito-stato). Il compito dell'organizzazione economica (unioni professionali e comitati di fabbrica) è invece quello di rendere automatica l'intera produzione industriale del socialismo e di fondarsi sulla pianificazione. «Ma questo non è ancora tutto. La nuova società deve dimostrarsi ideologicamente omogenea e deve porsi, anche a livello culturale, alla stessa altezza degli altri suoi immensi compiti». Se manca questa omogeneità ideologica, se cioè «i singoli componenti di questa società si differenziano tanto fra di loro, come avviene attualmente nel caso per esempio di un operaio, di un intellettuale e di un contadino», allora sarà davvero difficile «costruire in modo pianificato un'organizzazione comune» ⁵¹

Il *Proletkult* per arrivare ad una omogeneizzazione ideologica della classe mette al centro del progetto la figura dell'operaio moderno della grande industria meccanica. Tutti gli altri segmenti che compongono la struttura della forza lavoro devono prendere a modello questa «figura» e devono uniformarsi alla sua *sensibilità* etica ed estetica: operaizza l'intera società generalizzando i valori dell'avanguardia della forza lavoro professionalizzata. La classe operaia è il nuovo messia che altri avevano deificato nei contadini, mentre la fabbrica sotto la direzione del proletariato e

i

il quale otteneva piccoli risultati con sforzi enormi. Ed ecco quindi il primo elemento della cultura proletaria promosso dalla produzione macchinizzata: il principio del lavoro. Tutto il byt della classe operaia viene determinato dal suo lavoro. Tutta la sua esistenza si adegua al suo lavoro. Nel pensiero dell'operaio l'idea del lavoro occupa un posto centrale: è il suo punto di partenza. Nel suo mondo di sensazioni, pertanto, si sviluppa in primo luogo l'amore verso il lavoro, in secondo luogo la fierezza del lavoro, perché egli vede continuamente come nella propria opera il lavoro trionfi sulla natura, vinca sulla spontaneità. E tutto questo lo fa la macchina che porta con sé la presa di coscienza del lavoro. La macchina rappresenta le forze naturali che lo servono ed effettuano un'attività enorme, chiara per il suo controllo. E questo è il primo elemento o il primo momento della cultura proletaria».

il metodo operaio trasformeranno radicalmente il lavoro, che diventerà un piacere.

4 Il Proletkult dopo l'Ottobre

La forza lavoro nella Russia pre-rivoluzionaria era formata da una minoranza di operai di mestiere e da una massa priva di identificazione col lavoro e un basso livello di istruzione. Dopo che gli imprenditori avevano abbandonato le loro aziende, l'attività pratica del controllo operaio e della gestione dell'industria era "esplosa" nelle mani delle avanguardie di fabbrica ponendo al centro il problema del «sapere operaio». Lenin aveva proposto ai comitati di fabbrica questa formula: «Il controllo operaio deve essere immediatamente sviluppato mediante una serie di provvedimenti studiati con cura e graduali, ma immediatamente realizzabili, fino a diventare una completa regolamentazione della produzione e della distribuzione delle merci da parte degli operai»

I comitati di fabbrica esprimono una concezione della cultura-istruzione che deriva dai problemi posti dal controllo operaio: «Finché gli operai non imparano a gestire la produzione, non si abituano a dirigere l'economia nazionale, il regno del socialismo non è possibile. Il controllo sulla produzione effettuato dalla nostra organizzazione ci sarà di scuola» «Nel campo del lavoro di divulgazione culturale e d'istruzione, durante il periodo dì esistenza del soviet centrale abbiamo fatto molto poco e solo durante l'ultimo periodo abbiamo condotto un vasto lavoro: l'organizzazione di biblioteche nelle officine, la diffusione di giornali, l'organizzazione di lezioni, gite, concerti e spettacoli».

Il 19 luglio 1917 un'assemblea dei rappresentanti dei 120 comitati di fabbrica di Pietrogrado approvò una risoluzione per l'unificazione del lavoro delle organizzazioni che conducevano un'attività di divulgazione culturale e d'istruzione del proletariato; una seconda conferenza dal 7 al 12 agosto propose la costituzione di un "Centro unificato che controlli tutto il lavoro culturale tra gli operai in tutta la Russia".

A questa seconda conferenza Lunacarskij fissò le linee teoriche: il lavoro di divulgazione culturale non è solo l'«insegnare a leggere e a scrivere» della tradizione populista ma «l'elaborazione di una concezione del mondo» che deve essere autonomo dal partito e dal sindacato; attraverso la propaganda si incide in modo sistematico sull'intelletto, attraverso l'agitazione si agisce passionalmente sul sentimento e sulla volontà. Con l'agitazione siamo nel regno delle passioni così come con la propaganda ci si muove nel territorio della ragione. L'agitatore deve trasmettere entusiasmo ma la disciplina che ne organizza la trasmissione («l'agitatore e il propagandista devono apprendere determinati procedimenti e pratiche») è in realtà, un'arte. Ogni

agitatore dev'essere un artista, così come ogni artista è un agitatore: «l'agitazione socialista si pratica principalmente con l'eloquenza» e «gli operai cedono facilmente all'azione del partito socialista». Ed è in questo modo che «il lavoro di divulgazione culturale viene svolto tra di loro continuamente» ed è così che la cultura trasmessa alla forza lavoro è sempre una cultura socialista. Ouesta è però una fase primitiva del movimento operajo: con il processo di crescita e radicamento del socialismo nella classe s'è reso necessario procedere ad un minimo di differenziazione e specializzazione delle funzioni. È così che si sono resi autonomi alcuni organi. I primi due organi che hanno raggiunto una relativa autonomia sono stati il movimento professionale e il movimento cooperativo. «Il congresso di Stoccarda ha riconosciuto ambedue queste organizzazioni come entità autonome che lottano in contatto con il partito politico e che ci condurranno, con sforzi comuni, al socialismo». È durante la preparazione del congresso di Vienna che si pone l'urgenza di aggiungere ai due organi che si sono separati e isolati dal corpo complessivo un «centro culturale» che cominci a studiare il problema e a dirigere «il lavoro d'istruzione in contatto con le restanti organizzazioni operaie». Solo lo scoppio della guerra ha bloccato il processo di distacco. Adesso è il caso di riprendere il discorso e stabilire se l'organo è pronto per assumere vita propria.

Alla Conferenza emerge il progetto di un organismo interno che risponda alla domanda di "sapere" dei comitati di fabbrica e d'officina, legata all'esperienza dell'occupazione delle fabbriche e del controllo operaio che poneva in primo piano il problema di passare dalla conoscenza del processo di lavorazione delle merci alla conoscenza del processo di produzione, mantenendo il "sapere operaio" dentro il luogo di produzione.

Lunacarskij cerca nel suo intervento di sottomettere il "sapere operaio" alla "cultura proletaria": «voi avete assolutamente ragione quando ponete all'ordine del giorno della vostra conferenza l'organizzazione dell'attività culturale ... Ma questo non significa che proprio la vostra organizzazione deve prendere la divulgazione culturale «nelle proprie mani».

Se fosse passato il progetto dei Comitati si sarebbe realizzata all'interno delle grandi fabbriche una divisione naturale tra la massa operaia e gli operai professionalizzati, destinati all'esercizio del potere in fabbrica e quindi da investire del sapere accumulato dal capitale nella direzione aziendale. La proposta di Lunacarskij invece portava, in assenza di innovazione tecnologica, all'acculturazione della forza lavoro non qualificata prendendo come modello gli operai di mestiere.

I bolscevichi avevano pensato di creare un «centro» delle iniziative promosse dalle organizzazioni proletarie nel campo dell'educazione delle masse: «È necessario costituire un centro speciale che si ponga come scopo esclusivamente l'attività culturale, intendendo con questo non solo una formazione elementare e la comunicazione di cognizioni utili ma una vera

istruzione delle masse che dev'essere socialista». Questo centro non poteva però essere affidato alle organizzazioni esistenti: i Soviet degli operai e dei soldati erano esclusi in quanto organizzazioni «non di classe»; i sindacati erano istituzioni di classe ma era già stato loro assegnato il compito dell'«istruzione professionale» della forza lavoro, che non è ancora cultura proletaria anche quando viene gestita dagli stessi operai. Lunacarskij non prese neppure in considerazione i comitati di fabbrica (cui aveva già negato il diritto di esercitare un ruolo dirigente) per escludere le avanguardie operaie dalla formazione «culturale» della forza lavoro. 176

Si decise di convocare una «conferenza cittadina delle associazioni proletarie d'istruzione» allargata alla partecipazione dei «rappresentanti delle organizzazioni operaie politiche e professionali e degli organi di autogestione democratica» che avrebbe dovuto «eleggere un ufficio per la convocazione d'una conferenza panrussa e creare un centro per l'unificazione del lavoro di cultura e d'istruzione a Pietrogrado».

La conferenza si svolse dal 16 al 19 ottobre 1917. La relazione di Osip Brik, esponente di primo piano dell'avanguardia, intitolata «democratizzazione dell'arte», si compone di otto tesi. Il punto di partenza è quello dell'autonomia culturale e dell'iniziativa del proletariato: «Il compito della costruzione culturale della democrazia nell'arte non è solo nell'associarsi a quello che è già stato creato, ma nel creare qualcosa di nuovo...La costruzione culturale della democrazia può essere realizzata solo con l'iniziativa creativa delle masse». Brik propone di superare la divisione tra arte popolare e arte d'avanguardia, così come chiede di porre fine agli sforzi di «un'educazione estetica del popolo», la quale si è sempre ridotta «o alla preparazione di un'arte da poco per i poveri o a una morta stilizzazione alla maniera popolare». Le ultime quattro tesi pongono il problema dell'organizzazione del lavoro culturale nel quadro della democrazia borghese e sono costruite sul modello delle rivendicazioni legate al controllo operaio dell'economia: passaggio degli enti statali preposti alle attività

-

¹⁷⁶ La «cultura proletaria» si batte contro il "sapere operaio" si identifica dunque con l'indirizzo socialista della divulgazione culturale «il tratto peculiare, distintivo dell'operaio, che lo abbellisce e lo nobilita, è la solidarietà, che affascina il vero artista» : «Il diritto del proletariato ad odiare le altre classi è profondamente e totalmente giustificato, ma al tempo stesso è proprio il proletariato che introduce nella vita la grande e salutare idea della nuova cultura, l'idea della fraternità universale. Tocca dunque proprio al proletariato rinunciare per primo, visto che non gli si confanno piú, ai vecchi comportamenti nei riguardi dell'uomo: proprio esso deve applicarsi colla massima perseveranza ad allargare e ad approfondire il dominio dell'anima, ricettacolo delle impressioni dell'esistenza. Per il proletariato i doni dell'arte e della scienza hanno necessariamente il valore piú alto, non costituiscono per esso inutili distrazioni, ma sono il mezzo per penetrare i misteri della vita».

culturali e artistiche nelle mani degli organismi democratici in cui lavorano gli operatori artistico-culturali; decentramento della *vita artistica* che porti allo sviluppo del «lavoro creativo alla base»; formazione di un «centro» per il coordinamento delle «organizzazioni democratiche» le quali si applicano alla «divulgazione culturale». Nell'ultima tesi dichiara che solo *«il blocco degli esponenti di sinistra dell'arte rappresenta il sicuro alleato della democrazia nella creazione di una nuova cultura»*.

Lunacarskij pone come richiesta di realizzare l'autonomia ideologica ed organizzativa del «terzo fronte» rispetto al partito e al sindacato: «Il movimento di divulgazione culturale deve occupare, nel movimento operaio complessivo, un suo posto accanto alle forme politiche, economiche e cooperative» e precisa lo scopo dell'attività da intraprendere. Egli chiede che la conferenza adotti la seguente formulazione dei suoi obbiettivi: «La conferenza pensa che, come nella scienza così anche nell'arte, il proletariato darà prova di un'attività creativa indipendente» dalla scienza borghese e dall'arte borghese ¹⁷⁷ Lunacarskij aggiungeva: «Ma, per fare questo, il proletariato deve impossessarsi di tutto il patrimonio culturale del passato e del presente»

Il Proletkult, costituito a Pietrogrado nell'ottobre 1917, entra a far parte come «terzo fronte» delle organizzazioni sovietiche nel settembre 1918; nell'ottobre 1920 Lenin fa adottare il *Progetto di risoluzione per il congresso del Proletkult* che lo aggrega al commissariato per l'Istruzione e le affida il compito di prendere in considerazione, assimilandole e trasformandole, «*le conquiste più preziose dell'epoca borghese*».

Dall'ottobre del 1917 alla fine del 1920 il Proletkult si sviluppa, patrocina centinaia di club, decine di teatri, laboratori di arti plastiche, gruppi di creazione letteraria. Dà la parola a decine di migliaia di sovietici, partecipa alla campagna di alfabetizzazione, all'educazione elementare come all'«apertura alle arti», centinaia di proletari possono scrivere, dipingere, recitare, imparare a suonare uno strumento. Dà impulso alle prime ricerche folcloristiche; pubblica un gran numero di periodici, vivifica diverse case editrici e fa anche appello a scrittori, ricercatori, registi come Eisenstein e Mejerchol'd.

Il Proletkult conoscerà ancora per qualche anno una vita ma mutilata delle sue prime ambizioni. Continueranno a funzionare dei laboratori, alcune pubblicazioni vedranno la luce, ma l'ideologia proletkultisti proseguirà la sua strada soprattutto fra gli scrittori. Gruppi di scrittori, infatti, di poeti, d'ideologi della letteratura riprenderanno gli orientamenti fondamentali del

come elemento organizzatore della lotta rivoluzionaria»

¹⁷⁷ «Se la vecchia scienza rappresenta per le classi al potere uno strumento del proprio dominio, allora anche il proletariato deve essere in grado di contrapporre a questa vecchia scienza una propria scienza, sufficientemente sviluppata per porsi

Proletkult in modo spesso esasperato e più settario. L'ultimo periodo è dominato dai conflitti tra associazione di scrittori (il MAPP, il RAPP, i «compagni di strada», il «Fronte di sinistra dell'arte») e riviste («La fucina», «La sentinella») mentre il partito rifiuta d'intervenire direttamente nelle discussioni fra scrittori e di accordare a un gruppo l'etichetta di rappresentante ufficiale del partito.

Ne 1932 il Proletkult è l'ultima organizzazione colpita quando viene presa la decisione di sciogliere tutte le formazioni artistiche e culturali, essendo in vista la fondazione delle «Unioni». Numerosi adepti scompaiono nelle purghe staliniane benchè avesse fornito principi ed elementi della politica culturale del regime: la riduzione dell'arte a riflesso, le utopie del «rifacimento dell'uomo», la pedagogia promossa al rango del politico, l'estetica concepita come un'etica...L'originalità del Proletkult è l'appello all'intervento delle masse, all'iniziativa di quanti più possibile, la volontà di allargare la nozione di cultura, di concepire una funzione e un ruolo che non fosse quello di custode del tempio.

Documenti

- 1. Remondino, Il futurismo non può essere nazionalista (1914)
- 2. Gramsci sul futurismo: lettera di Gramsci a Trotskij (1922) e commento di Leonetti Sull'eco di una lettera di Gramsci a Trotsky nel 1922. Futurismo e operai a Torino (1977)
- 3. Polemica Remondino-Buscaroli (marzo-giugno 1922)
- 4. Antologia Poema proletario 1+1+1=1 Dinamite
- 5. Saggi sull'arte di Vinicio Paladini
- 6. Manifesto dell'Unione Distruttivisti Attivisti

1. Il futurismo non può essere nazionalista (1914)¹⁷⁸

Il futurismo non si presenta più d'improvviso ad alcuno come una meteora sconosciuta.

Da ogni parte d'Italia dove questo movimento tentò spiegare i suoi principi, si levarono tanto alti gli urli dei dottori, dei professori, dei giudici, dei droghieri, dei rigattieri, dei borghesi e degli operai che l'eco si ripercosse lontana e il cervello ufficiale, impantanato nella gelatina del museo, sentì d'un tratto qualche scossa di terremoto.

Il futurismo scagliato senza titubanza, un macigno nell' acqua sporca della vita intellettuale, ne à sollevati i miasmi senza temere i benevoli accidenti della gente a modo e le sconcezze che gli uomini di molto spirito gli rovesciavano addosso, non avendo idee da opporre alla verità elettrica che li scombussolava.

Era giusto che ciò avvenisse: è necessario che accada.

Quest'Italia artistico-letteraria, che puzza di muffa e di conservatorame, che s'è fermata al trecento e al cinquecento prostrata carponi innanzi a Dante e a Raffaello, quest'Italia che continua a rimpinzarsi dell'antico e a chiudere cuore e cervello in quelle sentine del malcomune che sono le accademie e i musei, quest'Italia che si chiama il paese dei genie non si stanca di partorire ogni anno migliaia e migliaia di professori di disegno, di belle lettere, di novellieri bolzi e di poeti gracidanti, predicando per bocca dei suoi ufficializzati che l'arte viene dallo studio continuo dei vecchi modelli, che non vi può essere vera forma se non v'è accademia, e che non v'è arte dello scrivere senza ingorgo di greco-latino, quest'Italia dalle dosi precise che sa troppo di chiuso e di fossile, quest'eterna bigotta del bello classico, doveva essere giustamente schiaffeggiata.

-

¹⁷⁸ Edito dalla Tipografia Cooperativa di Alessandria nel maggio 1914.

II futurismo ha fatto questo e continua a farlo senza paura delle sculacciate di Corrado Ricci, di Ugo Oietti, di Guido Mazzoni, di Benedetto Croce, e di tanti alti i candidi guardiaportoni della fortezza artistica nazionale.

Era tempo che sorgesse in Italia questa schiera di forsennati che fa lo sberleffo alla Minerva, chiama i musei vivaio di microbi, le biblioteche fonti secche di genialità, le scuole inquisizioni permanenti, catene morali, sentine del malumore.

È innegabile. Il bagaglio intellettuale degli uomini che si dicono letterati e artisti è fatto di rottami polverosi, di avanzi affastellati del naufragio di tutti i secoli; ilpensiero e la forma che si connubiano nell'opera di molti dei nostri cosidetti grandi artisti non sono altro che il pensiero e le forme di migliaia e migliaia d'anni fa; i famosi colti ed eruditi somigliano a fonografi, puliti, ritinti, verniciati, messi lì a declamare con voce rauca le favole canute e aggrinzite dei tempi che ci hanno preceduti.

Si è già scritto contro il classicismo, si è tuonato contro il contagio della cultura passatista, contro la cancrena della scolastica, contro le vesciche gonfie che vanno in alto appunto perché sono leggere, si è combattuto apertamente tutto un credo e un sistema, cercando d'instaurare altri sistemi e altri credi di più giusta libertà.

II futurismo ebbe il coraggio di dare un calcio allo sgabello delle così dette utili cognizioni, di avvolgersi spavaldo nella sua stessa autonomia e camminare verso il futuro, fonte sicura di tutta una vita più vergine, più libera, più genuina.

Noi andiamo verso la realtà del futuro, perché solo il futuro esiste. li presente non è altro che il continuo travasa-mento nel passato; il passato non ha valore, come ogni cosa che trova la sua distruzione nell'attimo fuggente.

Noi andiamo verso il futuro, passando sugli altari della vecchia bellezza, abbattendo i sepolcri, calpestando le tombe venerate e i sacri arredi della chiesa artistico- letteraria. Noi abbattiamo il convenzionalismo, il bello ripetuto, mangiato e vomitato, da infinite generazioni vigliacche e ricacciamo nella notte donde sono venuti, gli ingombri antichi, pasto schifoso di tanti dissotterratoci di morti.

Noi seguiamo la legge inevitabile che dà il giorno in pasto alla notte e fa dei fiori e del grano letame, per far spuntare continuamente, e di natura ben diversa, altri fiori e altri frutti.

Per noi la vita e l'arte non hanno idoli né glorie da incensare; per noi nulla è più grande e più bello di un minuto secondo che ne affoga un altro e cambia velocemente l'aspetto del mondo interiore e porta il pensiero a un volo libero e mutevole con novità sbalorditiva in sempre più liberi cieli.

Il nostro compito è quello di sconfinare i concetti del bello, di sfatare, insultare, sputacchiare ogni convenzione che accenni a tenere schiavi i cervelli: il nostro compito è quello di spezzare le ritorte delle consorterie affaristiche, interessate a perpetuare il cretinismo tra i miasmi dell'insegna-

mento didattico, il nostro compito è di demolire l'oggi, come l'oggi ha demolito l'ieri, verso un sempre diverso domani, perché sappiamo che solo nel continuo domani è la fonte vergine della vita, è la sola, unica, sempre nuova realtà.

Ma è appunto per questa grande avanzata di cervelli incendiari, per questo scoppio di mine contro gli eterni fachiri che si guardano la pancia, contro il piagnucolamento d'una vita di pletora e di sentimentalismo morboso, che il futurismo deve entrare spavaldamente nel cuore della vita odierna, scandagliarne gli abissi, misurarne le forze, affigliare queste forze sane e correre con tutto il suo coraggio, la sua spavalderia, a creare nuove forme di vita, parallele a più libere forme di arte e di filosofia.

L'atteggiamento del futurismo è di quelli che solo possono prendere le idee fatte coraggio, lanciate corpo morto contro corrente; questa nuova rivoluzione porta con se un fremito di giovinezza che vuoi vivere del suo proprio pensiero, lavorando di mina e di piccone per aprire una via di vera libertà.

Ma se il futurismo vuol partire dal suo tempo per realizzare l'avvenire, senz'ombra di convenzione, se vuol essere vero figlio dei fenomeni della nostra vita attiva, deve essere necessariamente, oltre che rivoluzione artistica e filosofica, rivoluzione assoluta dì sistema di vita nell'ambiente politicosociale.

Mi spiego:

O il futurismo rimaneva alla sola rivoluzione d'arte e allora sarebbe stato (com'è realmente) un'organismo selvaggiamente bizzarro, di libertà e di rivolta, di fronte al pidocchiume, al bigottismo intellettuale d'Italia, contro il quale dovrebbero insorgere tutti gli uomini che giudicano soltanto vera vita intellettuale il pensare colla propria testa. O trovava necessario creare una corrente politica, che lo convalidasse, e combaciasse perfettamente colla corrente artistica che intendeva suscitare, e allora, quella sua nuova arteria non doveva essere l'esaltazione del cesarismo, la forma più passatista di dominio che si conosca; non doveva abbracciare l'imperialismo la più forte calamita che attiri a se, sistemi e forme di vita passata, non escluse le manifestazioni dell'arte che furono in tempi di autocrazia, lontre striscianti, cani presi a calci, divani per le molezze dei despoti, leccamenti di troni.

lo non voglio andare in là nella storia. Di essa me ne infischio sfacciatamente; che a me, in particolare, non ha mai insegnato nulla.

lo lascio i secoli coi suoi imperatori macellai, le sue puttane dal pollice più o meno verso, i suoi lupi, i suoi sciacalli, i suoi molti poeti dal cuore di zucchero filato, e i suoi moltissimi bevitori di sangue. Questo non m'interessa.

E' stato; non è più, non conta nulla, non dice più nulla. Noi siamo con un piedi sull'oggi, nell'atto di fare un passo verso il domani. L'ieri appartiene all'abisso.

Ma ì futuristi firmatari del manifesto politico, e con loro tutti del gruppo marinettiano, accennano a ritornare politica mente, in quell'oscurità, dove l'arte era serva e sguattera, e vogliono scagliare nel burrone del più torvo czarismo le loro anime piene di luce.

La battaglia che ogni uomo d'oggi, che abbia cervello e cuore, deve fare contro il patrimonio di convenzioni, legame terribile della libera idea, deve dirigersi particolarmente verso quella parte di umanità, che ammette ancora un sistema di vita e di governo passatista, che gongola nel rammolimento e si nutre di vecchiume come i vermi d'una carogna.

I secoli, fiumi travolgenti, hanno portato a noi, per ogni lato dell'estrinsecazione umana, quello che, malgrado alcune modificazioni insignificanti, gli uomini non hanno ancora saputo rinnovare.

Tra queste croste di secoli, tra questi rottami destinati a rimanere a secco, nell'abbandono, v'è appunto quello che i futuristi marinettiani vorrebbero attuare. V'è il nazionalismo guerraiolo, che sa anch'esso di naftalina come quelle vecchie uniformi di grandi armigeri, tirate fuori in occasione di qualche cena data in onore di uno dei tanti santi gallonati, o di qualche mero elmo vestito diplomatico, ballerino di tango.

I secoli ci hanno portato Roma, la pettoruta matrona infangata per venti secoli dal clero, la vecchia carcassa vestita di sciocca solennità, che presume di tener acceso il sacro fuoco dell'arte e della scienza, che insegna ai giovani d'Italia come le fresche ispirazioni vengano su dalla cancrena dei rottami tra la muffa delle colonne spezzate, all'ombra del foro traiano, o tra i gatti morti del colosseo.

I secoli ci hanno lasciato Roma, segnacolo di inginocchiamento e di servilismo da parte della plebe, al dominio dei numi, segnacolo d'imperialismo scannatore, di serraglio di iene in ogni tempo.

li futurismo nei suoi programmi e nei suoi discorsi d'arte ha rinnegato questa Roma degl'imperatori e dei papi che ha tenuto per quaranta secoli l'arte, alla catena della superstizione, battuta dall'assolutismo, flagellata dal dogma, legata mani e piei all'oscurantismo che non permise mai libertà di concezioni, vera battaglia, schietta manifestazione del pensiero.

Il futurismo ha combattuto e disprezzato la Roma che vanta i suoi mucchi di rottami, come un pellagroso le scorie del suo corpo; è insorto contro una vecchia dottrina, contro una scolastica, ripetuta, mischiata, impappaciallita, allestita in mille salse e fatta ingoiare ai giovani sotto il nome di sommo sapere. Il futurismo ha scagliato le sue forze contro l'incretinimento di una cultura stracca, barbogia, vero danno alla spontaneità e alla schiettezza rapida della nostra vita presente e futura; il futurismo ha rinnegato, in arte, Roma passista con tutte le sue nere ulcere millenarie. Ora perché, proprio il futurismo mi vuoi rimettere Roma come centro d'ogni sforzo per fare (come dice il suo programma) un'Italia più libera e più grande?

Un'Italia che avesse ancora per cuore Roma, anche sotto la parvenza di rinnovamento, tornerebbe col tempo a pulsare con sangue di dominatrice che vuole per la sua vita superba e dispotica sangue e schiavitù, vecchie forme di vita umana e vecchi concetti che tornerebbero a instaurare il più puro passatismo, trascinando nel gorgo di una prepotenza autoritaria l'arte, che non tarderebbe a farsi serva di convenzionalismo decrepito, sollucchero di despoti annoiati

Hanno detto che la guerra è l'igiene del mondo; ma io vorrei sapere di qual mondo parlano i futuristi marinettiani. Posto che il mondo, fatto d'organismi, si consideri un organismo totale, bisognoso ogni tanto di scariche d'intestino, vorrei sapere qual è il mondo che a sentito queste impellenti necessità, e se sieno stati davvero grandi igienisti quelli che ogni tanto anno voluto purgarlo dalla sua ostruzione di tregua.

Sappiamo di grandi macellai, mossi da una sfrenata ambizione personale, parto dei loro tempi, detti genii della guerra, nati per lasciare sulla loro strada un'impronta di sangue; sappiamo di questi scannatori, che suggestionavano il popolo, l'asservivano alle loro smanie, gli facevano credere la conquista una giusta e sicura necessità di vita ed elevavano il massacro e l'oppressione dell'uomo a puro e santo ideale.

Tant'è vero che in simile elevazione si ficcava anche dio, con larga rappresentanza di sacerdoti spargitori d'incenso e di fandonie, ad agitare sul capo del popolaccio i cenci sporchi delle credenze d'oltre tomba.

Ma lo strumento di guerra in ogni tempo fu il popolo. Il popolo che prima solleticato dalla probabilità di bottino ci andava come lupo predone, dòpo come un uomo di professione guerriero, poi per fanatismo creato dal continuo sentire esaltare la bellicosità, ieri e oggi, spinto dal pugno ferreo della società costituita che chiama la guerra una fatalità storica, mentre è fomentata e voluta dal più lercio e bavoso egoismo di parte.

Ora, se la guerra è l'igiene di questo mondo formato di ricchi e di straccioni, di mani callose e di manine bianche, di letti profumati e di giacigli da cane, se la guerra è l'igiene di questo mondo, perché ogni secolo volle versare soltanto nella pancia del popolo questa preziosa acqua purgativa? Perché ogni secolo, per darsi il battesimo di grandezza, intinse la sua ostia consacrata nel sangue plebeo venuto dalla denutrizione?

Non sarebbe tempo che il mondo per un'igiene più profonda, totale, risolutiva inzuppasse i suoi manicaretti in un sangue più saturo di globuli rossi, di dove potrebbe trarre un buon nutrimento e un notevole ingrasso per la sua lunga vita avvenire?

Ma, a parte l'igiene nietzschiana, un futurista a parlare di guerra di conquista è lo stesso che un sacerdote cristiano (cattolico, apostolico, romano) parlare della maestà di Giove. È chiaro.

Noi attraversiamo un'epoca di rinnovamento universale. Il futuro non potrà più avere la guerra come forma di espansionismo, ma mirerà a ma-

nifestazioni ben diverse, per nuovi approdi in oceani ancora sconosciuti dalla vita d'oggi, dall'odierna idealità umana.

E già fin d'ora, malgrado il fuoco di paglia della Libia, e la carneficina di altre bestie feroci, la guerra nel concetto del popolo è trapassata, e questa forma di vita mi sa di ferrovecchio, davanti a un mondo che tende a ben altro avvenire.

Dunque la guerra è passatista

Me ne infischio della filosofia che inneggia al cannibalismo legge di natura. Parleremo anche de la vecchia natura.

La guerra è passatista. La guerra di conquista è un qualunque giogo vecchio e frusto che il popolo usava accettare con giubilo inconscio e soleva anzi piegare sotto il collo spontaneamente.

La guerra è passatista e il nazionalismo che la promuove, e si sforza a suffragarla, viene a essere un'idea vecchia, un movimento inconsulto, un anacronismo dell'ideale, un velo sbrendolo, che tenta rifasciare di simbolo il dio Marte, ormai inebetito, tarlato, cadente. Quel dio Marte goffo e panciuto, dietro il quale continua a celarsi la borghesia che vorrebbe mantenere sul presente il passato perché nell'avvenire non può avere più alcuna speranza.

E come mai i futuristi marinettiani, giovani di forte ingegno fatti accorti che è troppo vecchio, per umano venuti convenzionalismo, il pappagallismo, la rancida cultura, la erudiziene tartarughesca, venuti per infrangere vecchi canoni e antichi dogmi, anelanti di nuovi orizzonti verso una meta unica sfolgorante d'aurora - libertà - come mai questi giovani non anno avvertito e compreso che anche la guerra è una forma di vita in antagonismo ai nostri tempi e maggiormente a quelli che verranno? Che anche la guerra è vecchia, stravecchia, marcia e schifosa, appartenente a una vecchia natura che s'è andata man mano modificando e cambiando, per prepararsi ad altre lotte, ad altri conflitti, sotto intendimenti ed in forme che non siano le mostruose carneficine per libidine di dominio? Chi dice che la natura a stabilito che gli uomini dovranno scannarsi finché in essi vivranno le passioni o è in malafede o à gli occhi del cervello dalla parte del culo.

La natura non ha stabilito nulla d'immutabile.

Venuta dal caso, va anch'essa cambiandosi col tempo,

passando in diverse manifestazioni, per mezzo di questo genere umano, abituato a vedere riflessa in lui la grande natura mutabile.

Appunto per questa inevitabile trasformazione, nessuna cosa rimane qual'era, nessun organismo, nessuna idea, nessuna forma di vita.

Non v'è risorgimento, non v'è degenerazione, v'è solo cambiamento continuo. Ma la natura nostra non ha proprio nulla a che fare con quella dei nostri antenati, e noi pensiamo e agiamo e agiremo ben diversamente, perché le molecole che ci compongono vengono da una materia anch'essa mutata

col tempo, e le nostre idee hanno gran parte della forza elettrica che attorno a noi, in questi nostri tempi, si è sprigionata.

II contatto più rapido cogli uomini, la vivacità inarrestabile delle azioni, le azioni continue e simultanee, hanno resa diversa la nostra natura, hanno cambiato, o vanno certamente cambiando la nostra sensibilità di modo che io penso, che i degeneratorati siano quelli che non sognano nel futuro la sconfinata libertà, ma vogliono tornare a una bestialità primitiva. Si parla di decadenza della razza, che noi siamo piccoli, degeneri, che col tempo, diverremo nani, rospiciattoli, formiche, fino a che spariremo dalla faccia della terra come avvenne di altri popoli, e che poco a poco dovrà scomparire anche il genere umano.

Ebbene? Se anche questo dovesse avvenire, deve poi proprio preoccuparci tanto, al punto da non vedere altra vita, fuori del ritorno alla guerra, alla lotta corpo a corpo, al purismo della mitraglia, alla cantata rossa del cannone?

Davvero non so capire questo voler rinnovare la razza, questa fregola Matta dei chirurghi nazionalisti come se oggi non vi fosse altro motivo di vita e che i problemi odierni e futuri non avessero altro di buono, di giusto, di bello, che il rifare l'uomo gigante.

Quale passo si crederà d'aver fatto quando si fosse tornati a quell'umanità che non vedeva altro fine alla sua vita, fuori dell'accoppare il più debole, e poneva tutto il suo valore, nella clave, nell'archibugio, nel puro assetto di un perfetto massacratore?

Per la rigenerazione fisica intanto basterebbe il moto. Ogni sport è fonte di gioia, di forza, di salute. Lavorare e studiare meno e giuocare di più all'aria aperta. Ecco il segreto delle nuove generazioni.

L'umanità è vecchia sì, ma come sistemi di vita e di governo; resta a vedere se lo è nella sua continua marcia verso verità nuove, verso una più profonda manifestazione del pensiero, verso la più grande e la più giusta libertà.

Resta a vedere se quella parte del mondo che si ostina a mantenere sistemi di superstizione, d'oppressione, di servaggio, quella parte che si dice sana, forte e inneggia alla guerra, sia davvero tale, o non sia piuttosto la scoria, la parte decadente, il concime che fa rifiorire l'altra parte, incamminata su quella via che secondo taluni conduce alla fine, e che io credo sia invece l'unica ragione di vivere.

E perché si può pensare che l'umanità, invece della vecchiaia, abbia qualcosa di ardito soltanto oggi e sia nel suo più grande risveglio e si prepari alla maturità, uscendo da una giovinezza che finora non aveva conosciuta?

Mi pare che l'umanità sia ora veramente adulta e che pensi ora soltanto a un mondo avvenire, non più infamato da forche e da ghigliottine né sporco e fangoso di lagrime e di sangue.

Mi si obbietterà. Ma quali saranno i mezzi per arrivarci? Non mi preoccupo. Il sogno è toccare la cima, non importa per quale via. Se sarà necessaria una

selezione civile, avvenga; e sia l'ultimo carnevale rosso prima del grande sole.

Ancora come sempre è avanti a tutto il popolo, il solo che abbia contato come valore reale in tutti i tempi di questa disgraziata umanità. Non mettiamo a confronto il popolo d'oggi, con quello del passato. Voi sapete quante catene, quanti flagelli attorno a dei malleoli ammaccati, addosso a delle groppe sanguinanti.

Guardiamo bene il popolo d'oggi. Se v'era parte del mondo che non dovesse essere. trascurata dai futuristi, era appunto il popolo genuino. E' proprio questa parte calda, emotiva, questa arteria principale della nostra vita, questa libertà calpestata, questa fonte prima e inesauribile di poeti e di eroi che i futuristi marinettiani ànno lasciato in disparte. O meglio, l'ànno creduta ancora e sempre adatta al dominio di speculatori insaziabili e ànno esaltata la guerra fatta col popolo, mentre, in realtà, il popolo, della guerra che gli richiede un inutile e stupido contributo di sangue non ne vuoi più sapere.

Il futurismo vuole verginità, spontaneità, spezzamento di vincoli, freschezza. Tutto questo non troverà mai nella borghesia imbottita di cultura classica, bolsa, gracidante, boriosa, senza anelito verso l'avvenire, ma lo potrà avere solo dal popolo, vera anima schietta, preparata a conquistare, con eroismo, ogni vetta della scienza e dell'arte.

Nel suo programma politico il futurismo di Marinetti si è messo contro il popolo, facendogli capire che la società avrebbe sempre usato delle braccia strappate al lavoro per combattere a pro di una patria che il popolo conosce soltanto di nome; che per rinforzare la razza e rinnovarla (frase nazionalista) si impiegherebbe sempre la carne del popolo e il suo bel sangue generoso. Ora, il popolo che incomincia a capire come il sentimento della guerra venga sobillato in lui da chi ha interesse che la gente bassa si scanni, come questi sentimenti non siano che un'ubriacatura, composta di bugie, di pressioni, di adescamenti, per giungere a ignobili fini, deve indubbiamente distaccarsi da un movimento, che vuole olocausto di energia, di coraggio, di schiettezza, di fiori d'animo e d'ingegno, senza promettere nulla in compenso; anzi andando proprio contro quel grande sogno di rivendicazione che è nel popolo e che rappresenta il vero aspetto dell'umanità d'oggi, verso la realtà de l'avvenire.

Il futurismo, nato con dei principi di rivoluzione, che si schiera contro il clericalismo e il socialismo, è ben convinto dunque che, cacciato il papa, distrutta la chiesa, battuto il socialismo, l'umanità possa tornare al trono di Cesare o ad una qualche forma di vita che abbia per primo scopo la predoneria e la oppressione delle genti?

No. Io non concepisco il futurismo, rivoluzione completa del pensiero e delle forme dell'arte, se ad esso non unisco rivoluzione totale di sistemi di vita, verso orizzonti ancora ignoti allo spirito de gli uomini.

Non so vedere nel futurismo un organismo completo che sia nel suo vero e proprio carattere, quando non tenti di abbattere ogni ostacolo, incominciando dalle convenzioni, dalle superstizioni, dalle malattie epidemiche di uno stracco insegnamento, fino allo spezzettamento di tutte le catene del polso e della coscienza, fino ad abbattere l'ultima porta che gli precluda la via verso un mondo di libertà sconosciuta.

Dunque il futurismo per sua natura non può essere nazionalista, guerrafondaio. Bisogna che il futurismo porti alle genti, in relazione alla loro vita presente e futura, una parola nuova, una cosa nuova da conquistare, colla speranza che venga a colmare i propri bisogni materiali e spirituali, bisogna che segni, oltre, più oltre, al di sopra delle passioni de gli uomini, un punto nuovo, una nuova meta.

Bisogna che il futurismo scriva davvero la grande parola infuocata: Libertà, verso la quale correranno con vero impeto di fede milioni e milioni di uomini.

Bisogna che il futurismo si concreti e diventi un organismo perfetto di libertà e di gagliardia, se vuol vivere saldo e duraturo nella grande voce e nell'azione del mondo.

Finché ci parlerà di sangue rubato al popolo e di impiccagioni, non riuscirà a mettere le basi di una vita nuova e diversa, ove nulla si dovrà più sapere di quello che tace sepolto nel buio delle leggende.

Ancora.

Bisogna essere meno locali, meno nazionali; più spazianti, più grandi, più uni versali.

"La parola Italia deve stare sulla parola Libertà."

Penso che dev'essere ben diverso.

La parola Libertà sulla parola Universo.

Io non nego all'Italia la sua bellezza e mi compiaccio della sua disposizione gagliarda: ma cos'è l'Italia piccola infinitesima parte della terra in confronto alla Libertà, parola che ammette in sè la concezione de l'Infinito?

Si vede che i futuristi marinettiani sono ancora molto attaccati, loro mal grado, a quella specie di atavismo che creò il campanilismo, i dissidi locali e le feroci guerre del medioevo; si vede che, loro malgrado, non si possono abbandonare a quelle ampie vedute che sono solo degli uomini altamente liberi; per cui nulla è locale, nazionale, definito, circoscritto, pettegolo, nulla è legato da quel falso sentimento patrio che sprona gli uomini a sbranarsi come lupi.

Oggi la grandezza di un'idea, la forza di un movimento, la sua integrità, sono solo possibili sotto un aspetto universale, di vera e completa libertà, partendo dal principio di rinnovare ogni cosa e anzitutto la maniera di intendere e di vivere la vita in relazione ai nostri bisogni naturali.

Rinnovare, rinnovare, rinnovare ma completamente; scardinare il vecchio mondo, e scagliano nel sepolcro del tempo. Libertà, libertà oltre ogni limite del possibile umano; libertà sogno libertà utopia, ma libertà.

E una patria ben diversa da quella che ora è campo di bigotti falsi e interessati, una patria che abbia per anima prontezza, schiettezza, verità, giustizia, libera natura.

A queste vere grandezze in sconfinati orizzonti io penso debba tendere il futurismo, se non vuoI trovarsi, un giorno, in lotta terribile colla propria coscienza, e sentirsi d'ogni tanto un mal di reni che lo trascina verso terra" Politicamente, i futuristi marinettiani hanno un voluminoso varicocele. Con simile pendaglio ai coglioni non si è veri uomini. Via – presto: Si facciano l'auto-operazione

Duilio Remondino(futurista)

2. Gramsci sul futurismo: 1. Lettera a Trotskij sul futurismo italiano $(1922)^{179}$

Ecco le risposte alle domande sul movimento futurista italiano che lei mi ha rivolto. Dopo la guerra, il movimento futurista in Italia ha perduto interamente i suoi tratti caratteristici. Marinetti si dedica molto poco al movimento. Si è sposato e preferisce dedicare le sue energie alla moglie. Al movimento futurista partecipano attualmente monarchici, comunisti, repubblicani e fascisti. A Milano poco tempo fa è stato fondato un settimanale politico, *Il principe*, che rappresenta o cerca di rappresentare le stesse teorie che Machiavelli predicava per l'Italia del Cinquecento, cioè la lotta tra i partiti locali che conducono la nazione verso il caos, dovrebbe essere accantonata per opera di un monarca assoluto, un nuovo Cesare Borgia, che si ponga alla testa di tutti i partiti che si combattono. Il foglio è diretto da due futuristi: Bruno Corra ed Enrico Settimelli. Benché Marinetti, nel 1920, durante una manifestazione patriottica a Roma sia stato arrestato per un energico discorso contro il re, ora collabora a questo settimanale.

I più importanti esponenti del futurismo d'anteguerra sono diventati fascisti, a eccezione di Giovanni Papini, che è divenuto cattolico e ha scritto una Storia di Cristo. Durante la guerra i futuristi sono stati i più tenaci fautori della «guerra sino in fondo» e dell'imperialismo. Solo un futurista: Aldo Palazzeschi, era contro la guerra. Egli ha rotto con il movimento e, benché fosse uno degli scrittori più interessanti, fini col tacere come letterato. Marinetti, che

rivoluzione, a cura di V. Strada, Torino, 1973; A. Gramsci, Scritti politici, a cura di P.

Spriano, Roma 1967.

Questa lettera dell' 8 settembre 1922 in risposta ad alcuni quesiti di Trockij che stava preparando un volume sulla letteratura dopo l'Ottobre fu inserita in appendice a *Literatura i revolucjia*, Mosca 1923. La lettera è pubblicata in L. Trotsky, Letteratura arte libertà, Milano 1958; L. Trockij, Letteratura e

sempre aveva elogiato in lungo e in largo la guerra, ha pubblicato un manifesto in cui dimostrava che la guerra era il solo mezzo igienico per il mondo. Ha preso parte alla guerra come capitano di un battaglione di carri inno e il suo ultimo libro, L'alcova di acciaio, costituisce un inno entusiasta ai carri armati in guerra. Marinetti ha composto un opuscolo Oltre il comunismo, in cui sviluppa le sue dottrine politiche, se si possono in genere definire come dottrine le fantasie di quest'uomo, che a volte è spiritoso e sempre è notevole. Prima della mia partenza dall'Italia la sezione di Torino del Proletkult aveva chiesto a Marinetti, in occasione dell'apertura di una mostra di quadri di lavoratori membri dell'organizzazione, di illustrarne il significato. Marinetti ha accettato volentieri l'invito, ha visitato la mostra insieme con i lavoratori e ha espresso quindi la sua soddisfazione per essersi convinto che i lavoratori avevano per le questioni del futurismo molta piú sensibilità che non i borghesi. Prima della guerra i futuristi erano molto popolari trai lavoratori. La rivista Lacerba, che aveva una tiratura di ventimila esemplari, era diffusa per i quattro quinti tra i lavoratori. Durante le molte manifestazioni dell'arte futurista nei teatri delle grandi città giovani semi-aristocratici o borghesi, che si picchiavano con i futuristi.

Il gruppo futurista di Marinetti non esiste piú. La vecchia rivista di Marinetti Poesia è ora diretta da un certo Mario Dessi, un uomo senza la minima capacità intellettuale e organizzativa, Nel Sud, specie in Sicilia, compaiono molti fogli futuristi, in cui Marinetti scrive degli articoli: ma questi foglietti vengono pubblicati da studenti che scambiano per futurismo l'ignoranza della grammatica italiana. Il gruppo più forte tra i futuristi sono i pittori. A Roma c'è una mostra stabile di pittura futurista, che è stata organizzata da un fotografo fallito, un certo Anton Giulio Bragaglia, un agente per il cinema e per gli artisti. Dei pittori futuristi, il più noto è Giacomo Balla. D'Annunzio non ha mai preso ufficialmente posizione sul futurismo. Bisogna accennare che al suo sorgere il futurismo assunse un espresso carattere antidannunziano. Uno dei primi libri di Marinetti si intitola Les Dieux s'en vont, et D'Annunzio ceste. Benché durante la guerra i programmi politici di Marinetti e di D'Annunzio concordassero su molti punti, i futuristi restano antidannunziani. Non si sono quasi interessati al movimento fiumano, benché piú tardi abbiano preso parte alle dimostrazioni.

Si può dire che dopo la conclusione della pace il movimento futurista ha perduto interamente il suo carattere e si è dissolto in correnti diverse, che si sono formate in conseguenza della guerra. I giovani intellettuali erano in genere assai reazionari. I lavoratori, che vedevano nel futurismo gli elementi di una lotta contro la vecchia cultura accademica italiana, ossificata, estranea al popolo, devono oggi lottare le armi alla mano per la loro libertà e hanno scarso interesse per le vecchie dispute. Nelle grandi città industriali il programma del *Proletkult*, che tende al risveglio dello spirito

creativo dei lavoratori nella letteratura e nell'arte, assorbe l'energia di coloro che hanno ancora tempo e voglia di occuparsi di simili questioni.

2. Alfonso Leonetti "Sull'eco di una lettera di Gramsci a Trotsky nel 1922. Futurismo e operai a Torino" ¹⁸⁰

Caro Viglongo,

Gramsci, sempre bene informato e preciso nelle sue note, può aver commesso un'altra bévue e, se preferisci, cantonata nella sua lettera a Trotsky sul futurismo, lettera, oggi, assai comune [L. Trotsky, Letteratura arte libertà, Milano 1958]. Dico un'altra cantonata in quanto la prima, sulla quale ho già avuto occasione d'intervenire (vedi Santarelli, Fascismo e neofascismo, Roma 1974, pp. 14-15), riguarda la diffusione e il pubblico di Lacerba, che, secondo Gramsci, "aveva una tiratura di ventimila copie" ed "era diffusa per i quattro quinti tra gli operai". Dimostravo, e tu puoi darmene conferma, che i dati di Gramsci non corrispondevano a esattezza in quanto Lacerba ebbe una diffusione limitata (due, tre mila copie, ciò che era già una bella tiratura per una rivista con simile titolo) e in quanto per i "quattro quinti" non era diffusa tra operai, ma tra elementi di media e piccola borghesia (studenti, impiegati, intellettuali)¹⁸¹. Anche per il rimanente quinto si può dire con certezza che il pubblico non era operaio.

La seconda "messa a punto" da farsi concerne la richiesta che la Sezione torinese del "Proletkult" avrebbe rivolto a F.T. Marinetti, perché partecipasse a Torino all'inaugurazione di una mostra d'arte futurista "per spiegarne il significato agli operai". E Marinetti, aggiunge Gramsci, "espresse in seguito la sua soddisfazione per essersi convinto che gli operai comprendevano i problemi del futurismo assai meglio dei borghesi [Marinetti] ha accettato volentieri l'invito, ha visitato la mostra con i lavoratori ed ha espresso quindi la sua soddisfazione per essersi convinto che i lavoratori avevano per le questioni del Futurismo molta più sensibilità che non i borghesi" "

Tutto questo era accaduto "prima della partenza" di Gramsci da Torino, cioè prima della fine di maggio 1922, epoca in cui il direttore dell'Ordine Nuovo lasciò la capitale piemontese per raggiungere a Mosca il posto di delegato

Almanacco Piemontese 1977. Leonetti, redattore capo a "l'Ordine Nuovo", prima di diventare comunista aveva simpatizzato per il futurismo. Nel 1976 scrive una lettera al direttore dell'Almanacco Viglongo, anche lui a quei tempi giornalista dell'Ordine Nuovo, fornendo alcune precisazioni sull'argomento. Ved. A. Leonetti, Un comunista. 1895/1930, Milano, 1977, pp. 110-112; id., Da Andria contadina a Torino operaia. Un giovane socialista tra guerra e rivoluzione, Urbino, 1974, pp.41-42

Ma ebbe una tiratura sensibilmente maggiore quando la distribuzione era fatta gratuitamente al fronte per la propaganda patriottica tra i soldati

del Partito Comunista Italiano nell'Esecutivo della Terza Internazionale (Kominterrì).

Infatti, dalle "Cronache torinesi" dell'Ordine Nuovo, di cui io ero allora redattore-capo e tu capo-cronista, risulta (numero del 28 marzo 1922) che Marinetti inaugurò a Torino una mostra d'arte futurista nei locali del Winter Club, Galleria Subalpina, tenendo un discorso a un "pubblico enorme e molto educato". Il resoconto dell'Orarne Nuovo in cui si leggono queste notizie reca la firma M.S., sicuramente Mario Sarmati che era, come sai, lo pseudonimo di Umberto Calosso. Egli non parla però né della composizione sociale del "pubblico enorme e molto educato", né di iniziative prese dalla Sezione torinese del Prolet-kult. Molto favorevole all'arte futurista e alla "straordinaria" personalità di Martinetti, le cui "idee estetiche ... convinsero, nelle loro linee generali, l'uditorio", Sarmati, alla fine, muove aspre "accuse di passatismo" al capo del futurismo, paragonatesi a Petrarca. Il nostro resocontista prometteva di visitare il giorno dopo l'esposizione, nella speranza "di trovare molti motivi d'arte, molti argomenti veramente rivoluzionali". Ma di questa visita non ho trovato notizia alcuna. Forse non ebbe luogo.

Invece nell'Ordine Nuovo del 1° aprile 1922 si trova, nella cronaca torinese, un invito agli operai a visitare l'indomani, domenica, la Mostra futurista nei locali del Winter Club. Punto di ritrovo: alle 9,45, in Galleria Subalpina, all'angolo del Caffè Romano. Prezzo d'ingresso alla Mostra ridotto da lire due a centesimi 50 per ogni operaio organizzato e ingresso completamente gratis per i disoccupati. I visitatori sarebbero stati accompagnati da F.T. Marinetti e da Mario Sarmati. Questo invito e questo annuncio sono ripetuti nell'Ordine Nuovo ("Cronache torinesi") della domenica 2 aprile. Il giorno seguente, 3 aprile, il giornale, sempre nelle "Cronache torinesi", da conto, forse per la penna dello stesso Sarmati, di questa visita alla Mostra futurista. Vi si apprende che i visitatori operai furono un centinaio e che la visita avvenne "sotto la guida di Marinetti, che si prodigò largamente a spiegare il significato pittorico dei singoli quadri e il valore del futurismo in genere". Tra i quadro esposti vengono particolarmente segnalati quelli dell'artista giapponese Tato della polacca Zatkova, dell'operaio tipografo Frassinelli (1896-1983), originario di Alessandria, aveva scritto il saggio-manifesto "Rivoluzione grafica" (1921-1922). In occasione della mostra al Winter Club aveva esposto alcune illustrazioni e tenuto due conferenze sulla rivoluzione tipografica futurista recensite su L'Ordine Nuovo) e del deputato comunista di Alessandria, Duilio Remondino.

Durante questi avvenimenti Antonio Gramsci si trovava a Roma per i congressi del Partito Comunista e della Gioventù Comunista. È probabile quindi che si debba proprio a tale assenza da Torino il carattere impreciso dei suoi ricordi a proposito della Mostra futurista e dell'iniziativa della Sezione torinese del Prolet-kult. Rimane il fatto - esatto questo - che li operai

torinesi - un centinaio - visitarono la Mostra futurista "sotto la guida di F.T. L'iniziativa partì da noi. dell'Ordine Nuovo. particolarmente o da Mario Sarmati? Ciò importa poco. L'essenziale è che il giornale di Gramsci, anche in sua assenza, non poteva prendere una iniziativa che lo trovasse contrario. Che parte vi svolsi io? Forse nessuna, in particolare. I miei "amori" di giovane "terrone" pugliese con il futurismo di prima della guerra del '14-18 furono di brevissima durata, come ho già raccontato nel mio libro Da Andria contadina a Torino operaia (pag. 41). Poi più nulla. Con Marinetti cessò ogni mio rapporto, personale ed epistolare. Lo rividi a Torino in occasione di questa mostra e ciò fu motivo certamente di rievocazione del passato. Ma il futurismo per me era morto da un pezzo. Anche come manifestazione artistica e letteraria. Con Granisci non ricordo di averne discusso in modo particolare e approfondito. La sua lettera a Trotsky corrisponde anche ai mie sentimenti; credo anzi ai sentimenti di tutti noi allora. Escludo anche che Granisci alludesse in qualche modo a me, quando nella lettera a Trotsky dice: "al movimento futurista partecipano oggi monarchici, comunisti, repubblicani e fascisti". Fra i "comunisti" c'era, come abbiamo visto. Remondino, ma c'erano soprattutto taluni operai. Ti lascio a questi dubbi ed ipotesi. Tuo, Alfonso Leonetti Roma, agosto 1976

POSTILLA

È stato posto il quesito: "Come mai un giornale comunista quale L'Ordine Nuovo, in pieno attacco fascista, cui non erano estranei i futuristi, poteva invitare gli operai a visitare una mostra di futuristi, per giunta sotto la guida di quel Marinetti che era stato uno dei principali organizzatori, nel 1919, del primo assalto ali'Avanti di Milano? E come mai redattori comunisti dell'Ordine Nuovo potevano avere rapporti col medesimo Marinetti per la detta visita alla Mostra futurista?" Gramsci, come ho già detto sopra, non c'entrava affatto in questa faccenda, trovandosi a Roma per il Secondo Congresso del PCI. Né però ci disapprovò - così ricordo almeno -, né criticò più tardi l'iniziativa, da lui attribuita al "Prolet-kult", tendente "al risveglio dello spirito creativo dei lavoratori nella letteratura e nell'arte" (lettera a Trotsky). Ora, è proprio in questa tendenza a risvegliare "lo spirito creativo dei lavoratori nella letteratura e nell'arte" che è da trovarsi la spiegazione del nostro invito agli operai a visitare l'esposizione futurista. Il futurismo, pur essendosi disperso in varie correnti, che gli avevano fatto perdere i tratti caratteristici di movimento "rivoluzionario" di prima della guerra 1914-18, godeva ancora di un certo fascino anti-accademico per le sue lotte passate. Richiamandoci a queste lotte, noi non dimenticavamo però che i tempi erano mutati e che gli operai dovevano difendere le loro libertà - compresa quella di occuparsi d'arte e di cultura - le armi alla mano, lottando contro il fascismo e i suoi alleati, fra cui la maggior parte dei futuristi. A.L.

3 Polemica Remondino- Buscaroli

3.1 Duilio Remondino Rubrica d'arte (1922)¹⁸²

Cara «Avanguardia»,

Permettimi che invece di inviarti un articolo sull'arte mi rivolga a te, diciamo, «personalmente» per esprimerti la mia soddisfazione nel constatare che le nostre prime parole di richiamo, quando alcuni mesi or sono aprimmo la «rubrica d'arte» hanno avuto una certa eco in mezzo ai giovani sì che quasi ogni numero del giornale reca un'orma, se anche lieve, d'espressione artistica moderna.

Tu sai che fin dal mio primo articolo io propugnai un'arte spoglia degli antichi paludamenti, libera dalle menzogne o dai pregiudizi borghesi,. un'arte insomma che avesse la sincerità della vita proletaria, la schiettezza dell'anima operaia e precorresse le forme e i concetti che dovranno essere il costrutto artistico dell'avvenire.

Negli articoli seguenti e principalmente in quello «L'umano in arte» sostenni che l'arte, pur vestendo nuove forme e arrivando alle sintesi che la renderanno più libera e più spigliata, non potrà abbandonare mai il fondo umano, non potrà mai sfuggire dalle leggi naturali che la informano, la nutrono e la sorreggono, come l'uomo stesso non potrà mai, per via della sua materia, assentarsi dai sensi che ne regolano e ne disciplinano le funzioni.

Ora, come la vita non potrà sfuggire mai dalle sue leggi eterne, così l'arte non potrà capovolgere o trascurare le eterne verità. Anzi io credo che il rendere sublimi queste eterne verità, colla forza del bello, il forte splendore, rivestite di estetica, sia il solo vero e grande compito dell'arte.

E poiché le brevi parole che ti rivolgo, sono un mio intimo sfogo, venuto dalla soddisfazione, come dicevo prima, del vedere trattati sulle tue pagine le questioni d'arte, vorrei che la nostra voce trovasse una più larga eco tra i compagni e i seguaci dell'arte nuova, e le discussioni sul tema artistico fossero più frequenti, più varie e più aperte.

Ad esempio con tutta schiettezza, io che mi occupai molto di Futurismo e posso dire di conoscere questo movimento fin nelle sue più riposte intenzioni, se per quanto riguarda l'astrattismo, che maggiormente lo informa e lo caratterizza in rapporto al concetto umano o meglio al concetto universale dell'arte, non sono d'accordo e affermo anzi che il futurismo vuoto di concetto non può sostenersi davanti alle verità, pur tuttavia non posso lasciare inosservata la parola di chi considera il futurismo una semplice aberrazione dello spirito, una degenerazione dell'arte, una rovina totale dei bello e delle sue grandezze.

Anzitutto bisogna ammettere che l'arte segue i tempi e li precorre, per cui essa non può rimanere eternamente tra le parallele di vecchie forme accademiche, né deve nutrirsi delle solite brode.

Noi sappiamo che la letteratura mutò veste in tutti i tempi, chela pittura e le

.

in Avanguardia, n. 12, 26.3.1922.

altre arti seguirono la stessa via, per cui soltanto chi ha il cervello imbottito di convenzionalismi può adombrarsi delle nuove forme e addirittura scandalizzarsi delle rivoluzioni artistiche o (per il futurismo) dei movimenti cosiddetti rivoluzionari nel campo dell'arte.

Il movimento futurista, premettiamo (e lo scriviamo) non è stato e non è un movimento artistico rivoluzionario; tuttalpiù è stato un gesto d'insofferenza di giovani aristocratici premuti dal grave peso della cultura secolare.

Una tendenza a togliere l'arte dalla statica e dal vecchio concetto; inamovente, per lanciarla attraverso lo spazio in braccio alla dinamica, per ubbidire all'età della velocità all'epoca dell'elettricità e dei moto-generato. Tendenza che ha le sue giuste ragioni teoriche, ma che nella pratica cede, e si affloscia, in pure elucubrazioni programmatiche e rimane, anche nell'opera, allo stato intenzionale.

Tuttavia noi non possiamo negare che il movimento futurista abbia accelerato, dal lato della forma, quella rivoluzione artistica per cui i sommi pensatori si sacrificarono e morirono oscuri ed ignorati.

Per quel tanto di scossa che il futurismo ha dato all'arte analitica, che ormai chiusa accademicamente in una vecchia estetica non può più corrispondere al senso di bellezza delle nuove generazioni, noi dobbiamo sinceramente ammettere che il futurismo, nella sua esplicazione catastrofica, spesso caotica. e paradossale (paradossale e caotica appunto perché anarchica antitradizionale) ha contribuito a spingere gli artisti, e in parte anche le masse, fuori dalla convenzionalità e dal luogo comune che per tanto tempo hanno imperato e pesato sulle nostre libere sensibilità.

Il futurismo dunque, secondo noi, non è altro che una premessa.

Oggi il mondo, oggi la vita è dinamica, l'arte dev'essere dinamica.

Ma come deve esserlo?

Ecco la domanda a cui i futuristi marinettiani rispondono cogli stati d'animo plastici, colle linee forza, colla compenetrazione dei piani, colle parole in libertà, a cui noi rivoluzionari dell'arte rispondiamo col rendere concetti umani e aspirazioni proletarie, concreti in forme sia pure sintetiche e per quanto è possibile dinamiche nel giuoco della loro funzione, ma che incarnino, impersonifichino eterne verità, rendano più forte, più saldo lo spirito di fratellanza tra gli uomini esaltando l'amore e la forza nel lavoro, richiamando le turbe sulla via della lotta per un'umanità più grande e più concorde.

È qui il nostro compito maggiore. L'arte è emanazione di vita? E parte della vita stessa.

L'abbiamo affermato. È ammesso. Ora se l'arte ha un compito naturale e umano deve pure avere una funzione sociale.

Come la può e la deve avere oggi? Oggi che, malgrado tutto, la classe proletaria sta per assumere la sua funzione storica nel mondo? L'arte oggi deve avere una natura sola. Esaltare i valori reali e naturali della vita, con

quelle forme che le provengono dalle forme della vita stessa, marciando verso la realizzazione dello spirito dello avvenire.

E poiché l'avvenire è nella rivoluzione sociale, l'arte oggi deve già essere più in là, molto più in là del futurismo esteriorista, del cerebralismo confusionario, deve avere aspetto e spirito volti verso la rivoluzione. E per questa via, cara «Avanguardia», che noi invitiamo i nostri compagni, è su queste basi prime, che invitiamo operai, artisti, autodidatti, tutti che sentono, amano, fremono, combattono, a rendere sempre più viva la discussione, a inviare alle tue pagine libere i loro scritti. Novelle, bozzetti, scene drammatiche, disegni, quadri, perché si renda sempre più palese questa nuova sensibilità, questo ardente desiderio di un'arte rude e spontanea, questo nuovo primitivismo di una classe che dovrà dare miracoli nel lavoro e nell'arte.

Salutami dunque, dai tuoi fogli, gli artisti rivoluzionari di tutta Italia, i giovani operai, gli studiosi tutti delle nuove vie dell'arte e ricordami come ti ricordo, tuo Duilio Remondino

3.2 Duilio Remondino Esposizione futurista a Torino (1922) 183

Il 27 aprile si è inaugurata a Torino, nel salone sotterraneo del Caffè Romano, l'esposizione futurista internazionale. Il discorso di apertura fu tenuto da F. T. Marinetti il quale sostenne gagliardamente come sempre l'idea centrale del movimento futurista. Cioè: spoltrirsi dalle vecchie pigrizie scolastiche, togliersi dalle piscine del tradizionalismo, spastoiarsi dal classicismo invadente che ormai minaccia di fare cancrena anche nei cervelli dei giovani. Assisteva alla conferenza una gran folla, la quale, tolte poche interruzioni venute certamente da qualche studente abborracciato di grecolatino o da qualche professore fossile, il discorso di Marinetti fu ascoltato, e in molti punti anche apprezzato. Ciò significa che, malgrado la guerra che si va muovendo al movimento futurista, questo aspetto nuovo dell'arte è destinato a farsi largo e finirà coll'interessare profondamente fino ad avere vittoria. Ai lettori dell'«Avanguardia», e maggiormente a quelli che s'interessano delle nuove vie dell'arte, abbiamo esposto in precedenti articoli quello che noi pensiamo dell'arte futurista. Non vogliamo ripeterci, tantopiù che in linea generale, siamo d'accordo col movimento sovversivo artistico e dissentiamo soltanto sulla parte fondamentale, diremo meglio la parte di pensiero, di concetto, la parte per così dire psicologica. Riferendoci oggi alla pittura, poiché si tratta di parlare di una mostra futurista che merita tutto l'interesse di chi non abbia il cervello affumicato dai turiboli della palingenesi, vogliamo dire apertamente il nostro pensiero — anche perché essendoci occupati non solo da oggi del movimento futurista ed essendoci

¹⁸³

arrovellati in prove e riprove per trovare la significazione dinamica della nostra sensibilità, in rapporto ad una nuova vita e alle sue nuove manifestazioni, abbiamo il dovere e il diritto di esporre il nostro punto di vista, per rendere sempre più forte e più gagliardo questo movimento che dovrà culminare con una vera e propria rivoluzione dell'arte. La mostra futurista di Torino presenta un'estetica nuova alla quale non sono assuefatti tutti coloro che hanno dell'arte e della bellezza un concetto tradizionalistico e partono dal luogo comune che l'arte sia il copiamento fedele: della natura nei suoi fenomeni; della vita nei suoi episodi. La nuova estetica, che balzando violentemente dal campo delle forme statiche in quello delle forme dinamiche, compendia e traduce in arte, stati d'animo sentiti e vissuti unicamente dal genio del pittore, che attinge però la sua significazione dalla vita dinamica che informa e spinge le nuove generazioni, non può essere compresa dai vecchi convenzionalisti.

Perché si tratta proprio di una sensibilità più vergine e più squisita. Chi non è sensibile ad una macchia di colore, sia essa gialla, rossa, blu, ad una linea sia essa retta, curva, spezzata, insomma chi non prova una qualunque sensazione, di fronte alla base dell'arte libera, linea di colore in libertà, non conosce il principio del nuova estetica. Egli ha bisogno di un'educazione pittorica futurista. Perché non è vera l'antica frase fatta che dice, che quando un quadro è «ben eseguito o è naturale» oppure «è vero» tutti lo capiscono. Intanto questo «tutti lo capiscono» non ha nessun valore convenzionale ed è simile a qualunque sciocca banalità.

Chi non capisce? Gli educati sul convenzionalismo del ben dipinto, del ben eseguito, del naturale, del vero e così via. Gli altri! Conosco dei pizzicagnoli e dei banchieri i quali entrando (quando entrano) in un'esposizione passatista incominciano a ridere come se fossero nel teatro dei burattini. Vi sono ancora oggi dei contadini i quali non avendo mai visto uno schizzo passatista non sanno capire di che si tratti. Dunque per capire un'arte è necessario avere un'educazione artistica. Tutte le nuove forme d'arte dovettero compiere la loro rivoluzione. Prima con un'aspra lotta contro i critici conservatori, guardiaportoni della Minerva ove risiede l'arca santa dei vecchi idoli, poi man mano contro il pubblico dei filistei composto in gran parte di professori d'accademia, di vecchi parolai imbecilli, di giovani saccenti ripieni di broda universitaria. L'arte è nella vita materializzazione di pensiero, l'arte è sintesi di sensazioni materiate nell'arte. Oggi la vita non è più quella di cinquecento o mille anni fa, oggi la vita è dinamica. Essa ha creato attorno a noi colle scoperte e le applicazioni scientifiche, nuove forze e nuove forme. Da queste forme nuove i futuristi traggono le loro sintesi, le loro concezioni in libertà. I loro stati d'animo sono la quintessenza di questa vita, di quest'ansia di vera libertà. Ecco perché noi affermiamo che il movimento futurista deve rivoluzionare tutta l'arte.

Ed ecco la necessità anche per questo movimento avvenirista di creare una

nuova educazione artistica nel popolo ed ecco la necessità ancora più grande di non perdersi troppo ad avvicinarei crani imbottiti della vecchia borghesia o degl'infrolliti nel millenario travaso delle vecchie idee, ma penetrare invece le menti della classe più giovane e più vergine, quella che, meno satura di cultura classica, è più svelta nel concepire, più libera e più elastica nell'intuire anche se a tutta prima pare esterrefatta e disorientata. È verso tale mondo che i futuristi devono svolgere lo sguardo. Meglio dare alla ignoranza una luce nuova, che perdersi tra la vecchia cultura negli abissi dei secoli. E così. Qualunque rivoluzione non si fa con le classi vecchie, ma con quelle giovani; con sangue nuovo. Così nell'arte: colle generazioni che non portino sulla groppa il peso morto di Dante e Raffaello. Oggi nella Russia dei Soviets dopo una rivoluzione proletaria i com-fut (comunisti futuristi) iniziano la classe operaia alla sintesi dinamica della loro vita giovane, del loro nuovo mondo in formazione. Parliamo ora brevemente della mostra. Dico brevemente perché non si può descrivere un quadro futurista agli ignari di quest'arte, se non davanti all'opera. Ed aggiungiamo che ha fatto molto bene l'«Ordine Nuovo» ad invitare gli operai a visitare la mostra di Piazza Castello, guidati da F. T. Marinetti e da Mario Sarmati, Per parlare d'un'opera futurista (dovendo usare una nomenclatura propria di quest'arte) è necessario che al termine corrisponda il significato cioè il ritmo, il tratto, la linea, il colore, intesi sotto rapporti ben diversi dall'arte passatista. Dimodoché è più necessario, che la lettura d'una rassegna critica passeggera, andare a visitare la mostra e farsi spiegare davanti all'opera, la forma, e il contenuto di essa. Tuttavia è doveroso per noi indicare le opere che ci hanno maggiormente impressionati. Rougeva Zatkovà, pittrice ben nota in Italia e molto discussa per altri suoi lavori esposti in una mostra personale a Roma, tiene indubbiamente il primo posto in questa mostra ove nel «Ritratto di Marinetti» concepito arditamente ed eseguito con vigore machile, e maggiormente nel quadro: «Lotta di supremazia tra vari oggetti» rivela una genialità straordinaria ed una sensibilità pittorica-plastica veramente eccezionale. La Zatkovà non è più un'astrattista come sono ancora alcuni futuristi mancanti di una solidità plastica negli stati d'animo che rappresentano. La Zatkovà è già nella realtà futurista ed è secondo noi una delle prime genialissime ricostruttrici davanti alla nuova sensibilità. G. Balla, è un forte colorista dinamico. Il suo quadro «Mare, cielo, vele» è interessantissimo per l'espressione delle linee-forza. Parnaso, con «Sole sale» e «Violinista» dimostra una sensibilità non comune. Togo, «Donna che cammina», «Oggetti sul tavolo». Seguono: Ginna con «La madre pazza, l'assassino, l'idiota»; Cangiullo, con molti disegni interessantissimi; Buzzi con «Parole in libertà»; Maschi con geniali bozzetti architettonici, Remondino con «Ciechi» rappresentanti la tragedia dei ciechi di guerra. «Nomadi», «L'umanità peregrina» e «La folla», «Turba portata dalla bufera». Ancora Dottori, con «Lago e dolomiti» composizioni finissime.

Prampolinì, con bellissime scomposizioni di piani ed altri ed altri molti, ma come già dissi - è inutile descrivere il quadro futurista. Bisogna osservarlo e studiarlo da vicino. Per ciò noi dobbiamo incoraggiare questo movimento tentando di avvicinarlo sempre più alle masse vergini e genuine.

Le esposizioni frequenti, le pubblicazioni di lavori sui giornali, invoglieranno i giovani ad abbandonare le vecchie strade e passare anche in arte per le vie rivoluzionarie.

3.3 Rezio Buscaroli Delitti estetici (1922) 184

Cara «Gioventù»

Nel numero dell'Avanguardia del primo maggio è apparso un articolo dell'onorevole Duilio Remondino, intitolato: «Esposizione futurista a Torino», mentre, contemporaneamente, appariva sulle tue colonne il mio articolo: «Il lavoro come contenuto dell'arte». Il Remondino, è vero, si è interessato altre volte del problema dell'arte: come io stesso ho avuto occasione di fare. Ma la contemporaneità dei due scritti, la stretta relazione della materia trattata, offre l'occasione e serve a meraviglia per far vedere, con la evidenza di un parallelo, due concezioni nettamente contrastanti, che è quanto mai utile e doveroso illustrare.

Non giungerò a dire che le due concezioni sono l'una socialistica, l'altra comunista, per quanto il Remondino faccia vedere di voler mettere in rilievo un suo preconcetto di carattere politico; ma certamente esse mostrano di corrispondere a due modi diversi di intendere la storia dell'arte e l'arte stessa, l'uno sociale, reale, positivo, l'altro avveniristico e celebrale. Veramente io non credo che Fon. Remondino si sia preoccupato del fatto che scrivere d'arte, in qualsiasi modo e su qualsiasi tema, significa esprimere un concetto critico o un insieme di concetti critici, i quali non possono non essere espressione di una coscienza formata su valutazioni conclusive, sintetiche di periodi storico-estetici-. e non credo che lo studio della storia e delle caratteristiche estetiche dei periodi dell'arte sia da lui stato condotto con quell'«animus», che la conoscenza delle leggi marxiste dell'evoluzione sociale e delle relazioni soprastruttura intellettuale e struttura economica gli avrebbe pur dovuto imporre. Se ciò avesse fatto, avrebbe facilmente considerato che vi è una diversità antitetica fra le cause determinanti il fatto «arte» nella civiltà odierna e quelle che foggiarono un'arte rispondente a un fondo solidaristico-sociale, le cioè un'arte di tipo classico. Onde, se è vero che egli reputa che la civiltà proletaria sarà eminentemente solidaristica, anzi, di più, secondo il suo Partito

-

¹⁸⁴ Gioventù Socialista, n. 19, 13.5.1922,

comunista, non potrà vedere nell'arte futurista, prodotto genuino della civiltà capitalistico-borghese un «movimento che dovrà culminare con una vera e propria rivoluzione dell'arte», degno quindi di essere appoggiato e reso «sempre più forte e sempre più gagliardo»: né potrà arrivare a giustificare quello, che io non esito a chiamare delitto estetico, l'invito cioè, fatto dall'Ordine Nuovo. agli operai di visitare la Mostra Futurista di Piazza Castello, a Torino. Il Remondino vede, nel futurismo pittorico «la via rivoluzionaria»: ma rivoluzionaria in senso intrinseco; e cioè rispetto all'arte stessa e alle sue «vecchie» o attuali vie, rivoluzionaria nel senso politico, comunistico della parola, in contrapposizione ad contenuto individualistico dell'arte? Nel primo caso rivoluzionaria del futurismo è ormai... pacifica, dirò meglio «rientrata», poiché essa cominciò ed ebbe il suo massimo periodo di l'impressionismo francese e i1 secessionismo internazionale di buona memoria; nel secondo caso l'arte futurista porta in sé, esasperati, i germi più tipici dell'individualismo, ai quali — come a ogni individualismo nel mondo del pensiero. dell'economia, della organizzazione sociale — la rivoluzione politica non potrà che dare un formidabile calcio liberatore.

Ma l'on. Duilio Remondino, piuttosto che proporsi dubbi estetici ed abbandonarsi a peregrine considerazioni critiche, ha forse trovato più comodo, o per lo meno più opportuno, trarre alcune deduzioni empiriche dall'arte dei «com-fut» russi: i quali non sono né russi, né futuristi, né comunisti, perché la loro arte è interamente di derivazione tedesca, perché si chiamano «espressionisti» e perché lavorano in un ambiente ancora ben lontano, purtroppo, dall'essere ordinato secondo una economia comunista e dal somigliare al nostro o a quello, che, nei paesi democratico-borghesi, dovrà risultare dalla rivoluzione sociale.

Orbene, è veramente triste dover rilevare codesto modo non bene vagliato di «educare le masse vergini e genuine». Il Remondino guardi se non sia il caso di parlare invece di profanazione, per cui si faccia apparire agli operai ed ai compagni delle produzioni artistiche completamente fuori della loro anima, della loro natura sociale, che è in essenza, comunicazione di sentimento fraterno e proficuo, è mutualismo di sforzi e d'intenti, è comunione di fede e di idealità.

Ma c'è il caso che gli operai e gli stessi compagni, con il loro atteggiamento, facciano presto intendere al pastore d'estetica l'equivoco in cui è caduto. E le colonne dell'Avanguardia arrossiranno una volta tanto!...

4.4 Duilio Remondino Delitti estetici... 185

Mi soffermo a rispondere al cortese articoletto polemico che Rezio Buscaroli pubblica sul n. 19 di *Gioventù socialista*.

L'autore dello scritto chiama molto enfaticamente «delitto estetico» l'invito rivolto dall'«Ordine nuovo» alla classe operaia torinese di visitare la mostra futurista di Piazza Castello. Sta bene. Siamo dispostissimi a passare per delinquenti... estetici purché lo scandalizzato moralista (esiste pur troppo ancora una morale dell'estetica) ci spieghi un po' più chiaramente se egli ha inteso dire che noi uccidemmo l'estetica rivolgendo l'invito, o accoppammo il senso estetico nel cervello degli operai visitatori presentando loro nella mostra futurista un estetica micidiale!

Fuor di celia, intendiamo benissimo come il Buscaroli abbia voluto dire che noi sostenitori di un'arte antiestetica (secondo una tale e non data estetica) sovvertiamo e assassiniamo magari (sempre per essere in tema di delitto) la matura, la buona, la sana estetica la quale come tanti altri tradizionalismi, dovrebbe infine essere l'ostia consacrata.

Ebbene, non è inopportuno ampliare la discussione:

Che cosa s'inténde per pstetica? Esiste una sola estetica? È essa guidata da canoni eterni o vive incarnata in convezionalismi e opera e muore con essi?

È l'estetica figlia delle forme in ogni tempo? E se le forme non sono eterne, ma mutano in rapporto ai fenomeni eco nomici e scientifici, perché non dovrebbe mutare l'estetica che dalle forme nasce e riveste e plasma la concezione dell'arte?

Gli è che anche in arte (come in politica) non vi possono essere termini intermedi di lenta elaborazione per passare dall'uno all'altro sistema. O si è rivoluzionari o si è conservatori. La via di mezzo, cioè il graduale evolversi di un sistema per sospingere il presistente verso il suo placido tramonto, nella scienza come nell'arte non è mai esistita, come in nessun cambiamento della società umana; appunto perché le età sopravvenenti quanto non sentirono più il loro spirito fuso in determinate forme, quelle forme distrussero; non solo combattendole coi volere un senso di bellezza nuova, ma abbattendole addirittura nel senso materiale della parola colla furia di chi nelle forme esistenti vuol distruggere un'ingombro al suo credo.

Per questo, nell'affermare che le nuove età dovranno volgere verso un nuovo bello, che potrà anche chiamarsi anti-bello, per la sua struttura dinamica, portata da una profonda rivoluzione

-

¹⁸⁵ Avanguardia, n. 20, 28 maggio 1922.

dell'estetica, contro la statica secolare, noi non partiamo da un preconcetto di carattere politico come accenna il Buscaroli ma di carattere storico onde risvegliare una sensibilità nuovissima di fronte ad un'estetica che nega la vecchia estetica, come si crea il ritmo di una nuova vita in un sistema economico, che neghi la vecchia economia.

E qui ci torna opportuno far considerare al Buscaroli che nel sostenere i nostri principi d'arte, non solo abbiamo inteso di esprimere dei concetti critici (superando appunto nelle nostre affermazioni quei dubbi estetici e quelle peregrine considerazioni critiche di cui lo scrittore amerebbe andassimo circonfusi), ma abbiamo proprio tenuto conto di quello che infine sarebbe la base scientifica dell'arte.

Ed è appunto la causa determinante il fatto «arte» nella civiltà odierna (concetto individualistico, scolastico, episodico, vestito di un'estetica da rigattiere) aggiunta e non in contrapposto alla causa determinante l'arte classica (con- Getto e forma proveniente dalle antiche civiltà, ormai superati e distrutti nella sensibilità moderna dalle economiche, morali e scientifiche) che ci fanno propugnare la formazione dell'estetica dei nostri tempi dove il bello prenderà vita dalle nuove forme in questo moto convulso del mondo operaio culminante ad una nuova civiltà per via di rivoluzioni. Ed è qui l'argomento critico che noi sosteniamo. È nell'abbandonare (non nel fare tesoro come vorrebbero gli scolastici o, peggio, gli eruditi dell'arte) le valutazioni conclusive sintetiche di periodi storicoestetici (a costo di farci regalare dell'ignorante colla dovuta sovrana cortesia di chi fruga quotidiamente nei codici e nei messali o sciupa il suo tempo a girovagare nei musei della penisola), è nello abbandonare la vecchia arca di Noè al suo diluvio sommergitore, e salpare se anche tra la burrasca verso un mondo ignoto asserendo un credo che tende ad abbattere il passato collo staccarlo nettamente dall'avvenire.

Ma per fare questo bisogna avere per lo meno, se non la natura, l'audacia degli iconoclasti e mettere in dispregio davanti ai nuovi, ai genuini, le vecchie forme e i vecchi temi dell'arte. Ecco perché, colla estetica futurista, vera e propria rivoluzione dell'arte, noi ci sentiamo spinti con fede nel nostro asserto a quei delitti estetici di cui parla con spirito di piccolo borghese il nostro tanto cortese Buscaroli.

Infatti, molto ingenuamente, il Buscaroli ci domanda se noi intendiamo per rivoluzione dell'arte la rivoluzione intrinseca e cioè rispetto all'arte stessa, o la rivoluzione nel senso politico-comunistico della parola.

La rivoluzione dell'arte è anzitutto nell'estetica. È puerile parlare di rivoluzione politica dell'arte. Ma noi affermiamo che il fatto politico e più ancora il fatto economico possono influire talmente sú questo mutamento radicale dell'estetica da infondere a tale nuovo organismo

un sangue nuovo, un nuovo spirito vale a dire nuovi pensieri, nuovi argomenti. Tanto è vero che quando noi esultiamo nella nuova estetica i prodotti della meccanica, e magnifichiamo i motori e l'elet tricità miriamo a una sempre più concreta significazione di un'estetica che ha vita dalle forme della scienza e del lavoro. E siamo ben più vicini alla natura sociale, all'anima e al desiderio di fratellanza delle folle, rispecchiate nel mondo del loro lavoro dalla dinamica della nostra arte, di quanto lo sia la veramente arte individualistica del passato, arte ormai bolza, sbracca, cancrenosa, pervasa dai veleni della politica e dall'economia borghese, ridondante di vecchi convenzionalismi, fatta di episodi fotografici, di nostalgie e di languori, avente per fine la pietà e la rassegnazione, o la indignazione sterile. Noi non amiamo più il quadro staccato dalla dinamica della vita. Vogliamo essere al centro del quadro e dare a questo il mondo che freme nelle forze del mondo operaio che sarà rivoluzionario o non sarà.

Si parla di profanazione? Già noi siamo i profanatori di quell'arca santa che lo scrittore incensa e vuole conservare perché vada sempre più inquinando le menti che vogliamo, invece, aprire a problemi nuovi e rendere più libere e più preparate all'arte dell'avvenire.

E del giudizio che il Buscaroli dà di noi, quanto alla conoscenza dei problemi dell'arte, tanto per essergli riconoscenti gli diremo che dalla lettura dei suo articolo abbiamo avuto l'impressione, che il movimento futurista egli lo conosce per sentito dire e che malgrado i suoi apprezzamenti di carattere democratico in fatto di arte, egli rimane ancora nella schiera dei Filistei che si illudono di innalzare muraglioni di carta pesta all'avanzarsi di qualunque forza intenda sovvertire il sistema predominante.

Noi non temiamo che la classe operaia faccia giustizia dei nostri insegnamenti, non siamo pastori di estetica, come molto asceticamente egli chi chiama. Siamo gente che affrontiamo coraggiosamente un problema d'arte che va contro corrente, siamo assertori di un'estetica che egli paventa... anche perché (si capisce a prima vista) data la sua sensibilità basata sul tradizionalismo e sul convenzionalismo non la può comprendere o per lo meno non lo sa intuire. Dopo di che accettiamo l'augurio che dalla pubblicazione dei nostri scritti l'Avanguardia diventi anche più rossa di quello che è. Così potessero gli scritti del Buscaroli far diventare un po' più rosse le pagine di Gioventù socialista.

3.5 Rezio Buscaroli comunismo +futurismo =?¹⁸⁶

Mi sono sbagliato! Avevo creduto che l'on. Duilio Re-mondino fosse tratto a considerare con simpatia l'arte futurista per avervi veduto alcuni elementi di somiglianza con l'arte degli espressionisti russi: onde speravo che, alla luce di codesto parallelo, egli mi avrebbe mostrato non solo le sue deduzionⁱ, con convinzione e fermezza di logica rivoluzionaria, ma anche molti fatti e notizie preziose. Invece il Remondino parla proprio dei futurismo italiano e con questo e su questo dà a vedere di avere formato la propria coscienza di critico e di esteta. lo mi sono sbagliato: ma io sbaglio ridonda a suo danno, così come può rilevarsi dalla lettura del suo articolo «Delitti estetici», pubblicato sull'«Avanguadia» del 28 maggio, in risposta ad una mia lettera, avente lo stesso titolo, pubblicata da Gioventù socialista dei 14 maggio: articolo che mi pare poco organico, poco chiaro in ciò che dovrebbe essere la determinazione programmatica, dottrinaria di un «originale» intendimento storico-critico, che il Remondino pur afferma di perseguire. Tuttavia mi pare che questo sia il suo, ragionamento: io sono un rivoluzionario, giacché sono comunista; in arte, dunque occorre che il comunismo segua una via rivoluzionaria; rivoluzionari sono i futuristi; dunque occorre prendere deciso partito per l'arte futurista.

Quale enorme cumulo di contraddizioni e di errori si contenga in codeste affermazioni non è facile poter misurare e lumeggiare nel breve respiro di un articolo. Mi perdoni l'on. Remondino: non dico ciò per «enfasi», per darmi aria di superiorità, o, che io so, perché io creda di poter modificare il corso delle sue congetture: lo dico spassionatamente, per serena constatazione di un fatto che è in completa antitesi con ogni più arrischiata precisione... rivoluzionaria.

Provatevi a pensare con me: la barca futurista — a confessione degli stessi duci o ex-duci — fa acqua da tutte le parti. E il lato tragico della situazione è in questo: che nessuno dà nemmeno più ascolto al vociare incomposto dei pericolanti: tutti li lasciano andare alla deriva — critici, letteratin scrittori «borghesi» — con la persuasione che, dal loro naufragio, nessuna perdita grave, nessun male potrà rattristare questo mondo terreno. Di più i metafisici, che furono tenuti a balia dal movimento futurista, hanno trovato modo di salvarsi - e può aggiungersi, non senza onore - con un ritorno, nientemeno, al classicismo! Prova ne è l'attuale mostra fiorentina, nella quale il cosidetto «Gruppo dei Valori Plastici» sembra rimastichi, rivoltoli - guardate un po'!

186

Gioventù socialista. n.24 17 giugno 1922

- l'odiata frittata passatista, s'intende con nuovo grasso.

E il già futurista Ardengo Soffici, scrivendo ultimamente della XIII Esposizione di Venezia, notava la «delusione dei giovani» volendo con ciò dire che non solo i futuristi o futuristeggianti, ma anche i giovani d'avanguardia dànno vergognosa prova di confusione creativa, rabberciando, senza serietà, per il solo amore di un estrinseco raccogliticcio, elementi di pura plasticità, i più disparati e inorganici. Questione individuale, questione d'ingegno o meglio di mancanza d'ingegni, mi si obietterà: ed io sarò d'accordo col contraddittore se egli vorrà dire che nulla è più contrario alla naturale, spontanea vena creativa dell'ingegno italiano

la storia dell'arte ce lo dimostra - dell'arbitrio lirico-deformativo,

dell'attributo del purismo plastico immesso nell'opera d'arte, che fu senza dubbio importato dal Nord, caratterizzando la reazione anticlassica dei colore contro la forma: non sarò d'accordo col contraddittore nel rilevare che è il principio, che è già sordo, stereotipato nei suoi 216 elementi costruttivi, quanto mai convenzionali e celebrali. Ma c'è di più ancora: i futuristi furono - e sono - i più accesi nazionalisti, onde molto dei loro audaci e recisi modi di fare, di dire, è stato assunto dal fascismo; e lo stile, che essi inaugurarono, è quello dei giornali, delle riviste, dei libri, delle lettere, dei manifesti, dei... manifestini dattilografati del fascismo e dei Fasci.

I futuristi di *Lacerba* furono i più *esasperati* interventisti, sono oggi i più inesorabili bastonatoci e incendiari. Rivoluzione intellettuale politica fascista? Non si raccolsero i futuristi attorno al «Popolo d'Italia»? Le parole di Papini contro Croce, non sono le grandi parole di Mussolini contro qualche nostro compagno? li «discorso di Roma», di fronte al quarantottismo intellettuale italiano del 1913, non è nello stesso piano psicologico e mentale dei tanti «discorsi d'Italia» che, di fronte al socialismo «neutralista e disfattista», sono stati detti e scritti o che possono sempre scriversi o dirsi con la prosa... in libertà dei signori fascisti?

Orbene, mentre la barca futurista beccheggia terribilmente e fa acqua da ogni parte, miracolo!... i comunisti addossano la responsabilità del salvataggio, corrono ai tamponi, alle rabberciature, dànno mano alle corde, ai remi: loro, i comunisti, i rivoluzionari, gli anti-individualísti per eccellenza, o almeno per definizione!

Nessuna cosa più goffa che vedere il Remondino tirare a galla certe frasi care al «Dinamismo plastico» di Boccioni, a «Guerra-pittura» di Carrà, a «Cubismo e oltre» di Soffici, ed a tanti articoli, articoloni, articolesse dei vari Severini, Balla, Longhi, ecc. Ma il Remondino mi obietterà: che c'entra: noi del futurismo prendiamo il lato rivoluzionario, la sua affermazione anticonvenzionale, il suo principio dell'antibello tradizionale.

Rivoluzione! Certo: ma nel senso con cui può parlarsi, ad esempio, della rivoluzione romantica o verista contro l'accademismo ottocentesco, o della rivoluzione preraffellita contro l'arido naturalismo; non nel senso — che \grave{e}

poi il «nostro» — con cui può parlarsi delle forme nuove che avrà l'arte in un regime collettivista o comunista e quindi dell'educazione estetica da darsi agli operai in preparazione del domani rivoluzionario. E una rivoluzione, quella, prettamente borghese di spirito, di causa, di effetto, che può magari considerarsi apportatrice di nuovi gusti, di nuovi atteggiamenti del pensiero, ma non può essere considerata come riformatrice ab imis: essa è fatta da un gruppetto di intellettuali, nemmeno troppo sinceri, ed è destinata ad essere contenuta nello stesso ambiente, ad essere compresa dalle stesse menti, a seguire lo stesso cliché del passato, del presente, dell'avvenire borghese. Né è anzi difficile scorge- re che i principi, sui quali l'arte futurista si regge, sono gli stessi sui quali si regge quella «ufficiale» o, per meglio dire, passatista: sono solo portati alle ultime conseguenze, alla loro esasperazione, per così dire. L'armonia cromatica, la decoratività della linea, l'evidenza del movimento, la saturazione degli impasti, la cura dell'«ambientazione», l'originalità del segno, del soggetto, dell'effetto, della trovata, ecc., sono nella stessa linea di principio, di ispirazione, della tinta piatta, della ricerca lineare o volumetrica, della compenetrazione dell'ambiente, del dinamismo plastico, dell'arbitrio creativo: soltanto è differente la portata del loro metodo di applicazione e di sviluppo. E però nessun principio veramente rivoluzionario, nell'arte futurista: essa significa reazione, involuzione e, soprattutto, copia o imitazione dell'impressionismo e cubismo che in Francia ebbero voga con una precedenza di almeno un trentennio.

Il principio che può rivoluzionare codesta arte decadente, «bolsa, stracca, cancrenosa, pervarsa dai veleni della politica e dell'economia borghesi» — oh, questa sì — e che la rivoluzionerà certamente con l'instaurarsi del regime dei lavoro e della giustizia sociale, sarà invece un contenuto di umanità, un'onda vasta e potente e solidale di sentimento sociale — effetto di quella coscienza, di quell'ideale collettivi, che stabiliranno nella vita una larga ed univoca correntq spirituale — che potrà determinarsi in modi e forme, che non possiamo ancora precisare, ma che ricorderanno seri za dubbio le fonti estetiche e creative dell'arte dell'Italia dei Comuni, culla di tutta l'arte del Rinascimento, e riassuntrice, rinnovatrice della grande parola della classicità. Ma questa arte il Remondino chiama «individualistica»! Mi piacerebbe davvero di conoscerne le ragioni...

Dopo di che io non avrei da fare altro che risottoporre al Remondino la mia precedente lettera, poiché non può dirsi che egli abbia risposto ai quesiti che io vi facevo. Ma a conclusione ed a chiarificazione fors'anche dì questo già lungo scritto credo opportuno fermarmi ancora su questi punti:

il Remondino ammette che ad ogni struttura economica della società corrisponda una data forma o, se si vuole, estetica dell'arte?

Se egli risponderà di «no», occorre che allora ci mostri quale altro caposaldo debba servirgli di rimpiazzo a questo postulato della dottrina marxista. Se risponderà di «si» gli diremo:

Ammette che il futurismo sia una forma d'arte, nata in ambiente borghese, caratteristico frutto della struttura economica dell'individualismo?

Se egli risponderà di «no», gli faremo osservare che egli, oltre a negare la luce, nega nel contempo tutta l'evoluzione dell'arte nordica, iniziatasi nell'Olanda nel secolo XVII, primo paese che conobbe le forme economiche e politiche dell'odierno capitalismo. Se «si», aggiungeremo:

Crede che la civiltà «nostra» avrà ben poco a che fare con la struttura economica attuale e che quindi l'arte non potrà non essere diversa da ogni forma attuale, pur usufruendo di certe conquiste tecniche dell'oggi?

Detto questo, debbo, a mia volta, osservare che il Re-mondino si sbaglia di grosso quando dice che io non conosco l'arte futurista che per sentito dire. lo non solo ne vissi a Firenze, i primi momenti, ma fui pittore futurista e come tale esposi in alcune esposizioni in Italia e all'estero, seguendo sempre da vicino, e cioè come parte interessata, ogni manifestazione dell'arte futurista e quindi d'avanguardia. So assai bene... di quali quanti convenzionalismi, stupidità, cretinerie teoriche o cerebrali si nutrano queste strombazzate... rivoluzioni: e appunto per tale contestazione, che può farmi anche poco onore, come valore retrospettivo, con lenta ma convinta elaborazione — di cui diedi prova in una mia esposizione personale, a Roma, nel 1920 — ho sentito la necessità di abbeverarmi a fonti molti più salubri, facendo, sissignori, molte visite, studi teorici e pratici — osservazioni, ecc., nelle gallerie e musei italiani; per le quali, anzi, non disdegnai di educarmi e allenarmi alla scuola di perfezionamento di storia dell'arte tenuta, all'Università di Roma, dal prof. A. Venturi.

Non auguro all'on. Remondino di fare altrettanto, poiché l'età non glielo permetterà più e perché forse non ne avrà bisogno: voglio piuttosto augurargli che da nocchiere e carpentiere della barca futurista egli non divenga naufrago: cerchi di fare in tempo il salto in acqua, che così almeno giungerà alla riva, avendo imparato assai più dalla dura lezione dei fatti, che da ogni lenocinio retorico e... da ogni mia modesta osservazione polemica.

4. Antologia futurista.

Fillia *l'interno di fabbrica* ¹⁸⁷

(bianco grigio nerolucido / le macchine in movimento mi compenetrano / occhi-cervello soffocati da una forza maggiore / orrore di troppa simmetria cadenza meccanica / allungamento infinito della volontà dei sensi / della forza / negazione dell'IO / schiavitù di tutte le puleggie cinghie ruote / trasmissioni / avidità feroce dell'odore dei lubrificanti);

187

I nuovi poeti futuristi, Edizioni Futuriste di "Poesia", Roma 1925,.

Michele Léskoviè detto Escodamé L'operaio e le sue sirene¹⁸⁸

Officine frastuooooonanti / di colpo sirene sorgere / braccia nud'acciaio posare archi vetro rosa fumaioli / colonnati / tastiere maninere strapparsi / da carni vive macchine / frastuono gigante premente / sotto le capriate abbiosciarsi lamento morente / a fiotti disàngue nero operai / uscire dalla porta a vetri che i crepuscolo fa piaga viva / all'estremo limite della città la casa popolare ritta attendere sola / frotte di grossi passi pesanti sotto portone A B C D: scale 1 2 3 4: / porte / poppa nuda + moccioso giornale sovversivo sotto / lampada scura / l'operaio impugna e dispugna come una leva i bicchieri di vino / tutta la notte una sirena / rossa gli urlerà nel corpo.

Poema proletario 1+1+1=1 Dinamite189 Al popolo

Uccidono i figli tuoi, / o popolo misero già tanto sfruttato, spezzano la vita / che tu loro hai dato,

freddamente, lietamente, / e tu non reagisci? / Ma perché - perché questo timore? Non sai che tu sei la forza, la violenta forza / che niun potrebbe spezzare arginare - schiantare? / Non sai che tu sei TUTTO che da te TUTTO dipende! Scuotiti! / Spezza le catene della tua bontà! ODIA! / Odia gli assassini dei figli tuoi, odia chi alle tue spalle / da secoli vive beatamente, odia odia la falsa religione che le mani ti lega

e ti ordina d'obbedire ad un padrone, odia l'odierna società / che sul tuo lavoro, / sulla diuturna tua fatica, vive / spensierata sciala. / Insorgi e distruggi / devi farlo per te / per la nuova VITA / per le future generazioni insorgi, / col sangue borghese / lava le onte subite, / copri il sangue dei nostri. / Il diritto è tuo, è con te. / La tua causa è giusta, è santa, / DISTRUGGI PER RICOSTRUIRE. Scuotiti, / fa sentire chi sei a chi ti domina, Fa sentire chi sei / ora è troppo / oltre che sfruttarti / dilaniano senza pensare / (come se fosse un facile gioco!!!) la CARNE della tua stessa carne. / Basta! / Serra le file e marcia! / I morti reclamano VENDETTA e vendetta devono avere. I reclusi per la buona causa per il tuo ideale / nel carcere buio / torturati dai borghesi carnefici soffrono / ed invocano la LIBERIA anelano il LAVORO / vogliono la battaglia / l'ultima BATTAGLIA». / infrangi i ceppi che ancora ti legano / Insorgi! / Rovina! / Uccidi! / Uccidi! » / Gli strumenti del lavoro ti siano armi / Gli arnesi che giornalmente adoperi / per mantenere nel lusso nel vizio / nei divertimenti / i parassiti / (nella miseria i tuoi figli) servano per la loro morte. / «Rivoluzione» - «Demolizione» - «Fiamme»

-

¹⁸⁸ Id.

Torino, 1922; ripubblicato in appendice a C.Salaris, *Storia del futurismo*, Roma, 1985

«Sangue»

Visione simbolica

Nero e rosso. / Tenebra e luce. / Notte di sangue. / L'umanità, stanca di catene ed ebbra di vita, / accende la fiaccola della redenzione. E un livido bagliore di zolfo. Un mare di fosforo. / Ed i colossi statuari del lavoro sfilano in silenzio, / come fantasmi di bronzo. Voci lunghe, malate d'ideale, / salutano, in faccia a tutto e contro tutti, / l'avvenire del sogno e l'avvenire purificato. / «Hurrà, Popolo guerriero, benedici l'albore che nasce, maledici il tramonto che muore. Noi siamo l'Esercito della Miseria, / Noi lottiamo per l'apoteosi della piú umana Vittoria. Noi siamo i divinizzati della Giustizia. / Nei gorghi neri dei vostri sguardi fiammeggi l'odio, / perché l'odio è sacro come il bene ed il male. L'arma è la Verità. / Essa s'incarni dentro di voi come una lama rovente e vi seghi, / ad atomo ad atomo, / tutte le bende dell'illusione. / Puri, come un'essenza paradisiaca, seguiamo la cavalcata infernale verso la Libertà. / Tagliente è la beffa del mondo. Piú tagliente è il nostro spasmodico rantolo d'angoscia. / Vogliamo l'egemonia senza menzogna, / la purificazione della fatica; il premio dell'amore. / Domandiamo fasci di luce e bufere di vita. / Contro l'egoismo e contro la religione. / Hurrà, Popolo guerriero, / per i tuoi figli del presente e del futuro, / per i morituri del sogno, per i reduci della speranza, inalbera la Rivoluzione! / .E centinaia e migliaia e milioni di nuove fiaccole insanguinano la notte / gli uomini si unificano in un solo torrente di lava infuocata. / ed all'altare della Gloria / gli eroi piú puri e piú martiri di ogni tempo (perché difendono una patria piú vasta: la Terra) / si offrono al sacrificio in olocausto, / la fiaccolata s'incanala, ed i cuori si schiudono, ed il fondo muggisce di un frenetico ruggito: / «un taglio per ogni patimento!» / la carne squarciata s'ammonta; / dalle ferite aperte, / dalle piaghe rosse di vendetta, esala un odore di Giustizia

Noi

Questa, questa sola, / è la visione dei nostri cuori e delle nostre menti. Guardando giti, / nei baratri fondi dell'avvenire / macchiati di bagliori embrionali, / ci dissetiamo di luce / e muoviamo alla lotta col sole nel corpo. / Perché la nostra lotta ha due principii: un ideale e un desiderio: / libertà senza legge, di lavoro e di vita, / piacere senza freno, di godimento e di estenuazione: dateci il / pieno frutto delle nostre forze abolendo il denaro, / dateci l'amore / perché vogliamo eternare la carne. / Ma per vincere bisogna soffrire. / Forza! / Bisogna minare il mondo dalle fondamenta e distruggere la società egoista / coi pugnali e con le bombe / che ci ereditarono i padri dalla guerra. / Infrangeremo i templi / e metteremo, per Dio, l'Uguaglianza. / La viltà atavica degli schiavi / si cambierà in dittatura formidabile / incendieremo e rovineremo tutto quello che si collega al

passato e al presente.

Morte, morte senza pietà! » urlavano i fanatici di un tempo / noi sare mo piú fanatici di loro perché il nostro fanatismo è meraviglioso. / E necessario uccidere / terribilmente / ferocemente / selvaggiamente. / Il sangue impuro dei nemici, meschiato col sangue bollente, feconderà la terra / cercando le scaturigine del bene / Vieni, o mia visione, / passeremo per tutte le strade del mondo / formeremo la piú stretta compagine

di tutti coloro che incarnano / la Giovinezza esuberante. Passeremo nelle solitudini verdi / a raccogliere gli isolati / i sognatori, / passeremo nei lupanari / a raccogliere le meretrici / che sono le sole donne ribelli. /

Uniti in un terribile furore dissolvitrice / faremo saltare colla dinamite le cosmopoli rosse / tutti i tetri luoghi che ricordano il calvario dell'uomo, / falceremo colle mitragliatrici che cantano la morte / gli ultimi difensori della civiltà decrepita, diroccheremo coi cannoni le fortezze degli sfruttatori, disperderemo coi lanciafiamme chi argina il nostro torrente di fuoco elettrico. / E canteremo su tutte le piú alte montagne, / che sono i tetti del mondo, / su tutti i mari e su tutte le terre / canteremo la Vittoria. / E solleveremo le bandiere rosse / e le bandiere nere. Vita e Morte. / Distruzione e Anarchia. Libertà e Rivoluzione.

Assassini

(Alla memoria dei nostri martiri Provera e Miglioretti selvaggiamente assassinati dai fascisti la sera del 31 luglio 1921, in via Massena).

Poco prima fieri se ne andavano / per la via, / fieri, umili. / La rossa coccarda, puro simbolo dell'avvenire, all'occhiello dell'oleosa giubba. / Fortigiovani-speranzosi. / Nello sguardo quasi fanciullesco / eravi poesia-frescarigogliosa-poesia. / L'IDEALE poco prima / a loro arrideva, / l'ideale bello / d'una morte bella / all'ombra del rosso-nero vessillo / su una barricata vermiglia / pel sangue sparso. / Ora giacciono in mezzo alla strada in una pozza / di sangue e di fango. / Vitreo lo sguardo. / Pallido il viso. / Le labbra ancora conservano un sorriso, sorriso di adolescente innamorato. La follia reazionaria / ha spezzato la loro vita / sotto gli sguardi indifferenti dei passanti / Ed ora dormono il sonno eterno! Sono morti per la loro fede, / per il loro ideale di GIUSTIZIA. / Ridete, gonfi ventri della borghesia, osannate falsi patriottardi, sogghignate! / La patria è salva per l'ennesima volta, 12, patria è salva' / Gridate forte e procuratevi l'alibi di una provocazione. Ridi beffardo, o borghese, sull'assassinio, / e sputa all'indirizzo dei morti la tua bava velenosa. / Ora dormono il sonno eterno. / Per voi sono morti, / per noi no! sono vivi, / píú vivi di prima! / Per noi sono martiri / i martiri che vogliono VENDETTA.

Rivolta

Urlo di popolo in rivolta. Cosmopoli nera, mostruosa, assassinata. / Vita di agguato e di lotta. Sono fanali enormi / i razzi incendiari / Sono fragore di

tram / gli scoppi delle mitragliatrici E sui selciati sporchi / (sotto palazzi cadaverici) operai che vanno, / sonori di passi, / portando nel pugno chiuso le armi scure del lavoro / le armi rosse della vendetta. / Canzoni di sangue ebbre / nelle case in rovina (scheletri crollanti di ricchezza morta) / fantasmi strappati che cercano / col pugnale tra i denti / uomini per inferocire bellezze da distruggere donne da violentare. Odore di ferro. / Desiderio d'odio. / Delirio pazzo. / Una prigione crolla incendiata. / Rogo enorme contro la notte. Ara votiva di libertà. E attorno la folla danza turbinosa / tra uragani di vittoria e febbre di schianto. Visi sformati, bestiali, arroventati / dal riverbero rosso. Danza frenetica, enorme, sotto la musica lontana della bufera che romba. / Suprema poesia sacramentale. Versi di acciaio fiammante. Parole-baionette. / Uomini esausti cadono su travi carbonizzate strangolati dal sonno. / No! No! / Guai a chi si riposa! Ricordatevi: / Eravate coperti di sputi e di catene / figli della disperazione

figli del patimento. / E vi siete sollevati / colla forza del vostro sangue e dovete ancora polverizzare delle vitalità nemiche / Fino all'ultimo atomo / si deve colpire / pazzamente .../ Non si conoscono pietà. Non si concedono tregue. Non si accettano ricatti. / Nella canzone feroce della Morte PER VIVERE NOI / è sacra la violenza. / Il movimento / alle ruote del mulinodemolizione (per stritolare il passato) / lo darà il diluvio / di tutti gl'idoli infranti.

Notte (Sintesi)

Un tonfo, un grido, ritmo di corsa. / Il silenzio ritorna, profondo, immenso, come prima. / Eco di passi precipitati, / mozze parole, / imprecazioni, comandi, bestemmie triviali.

Il mistero, la notte non lo svela. / Fiochi richiami di donne, d'imbellettare baldracche, offerte di baci e d'alcova, prezzi d'amore. / Il CORPO è schiavo del DENARO./ Nulla, nulla rimane / La notte è muta come tomba. Colpi secchi di rivoltella. Rumor di bastoni sul selciato. / Il corpo dell'operaio giace. / Italia, Italia, per te e per la patria gridando ed osannando, briachi di odio - di vino / si dileguano i sicari della borghesia / i patriottardi ricostruttori d'immensi cimiteri proletari. La notte avvolge il morente come vellutato sudario. L'avvolge / e nel suo seno raccoglie / alla vita l'ultima bestemmia agl'assassini l'ultimo insulto di speranza l'ultima parola.

Ghigno

Postriboli bianchi, silenziosi, tra le case scure della città, come denti feroci, / fermi, / per mordere e per stritolare. E dentro tante piccole donne in agguato / che hanno ucciso il presente per la conquista del futuro. Donne viziate e stanche ma pronte a scattare disperatamente / per la suprema vendetta. / Treni pazzi, / su rotaie infinite, / eterni girovaghi del mondo come occhi sbarrati / pieni di un fuoco lampeggiante. / E sopra: gli zingari / gli isolati / i maledetti i sognatori gli oppressi / che cercano in

tutte le nuove cavità con mani avide / una miccia da accendere. / I denti dei postriboli e gl'occhi dei treni: Faccia mostruosa, satanica, / minacciante. / Ghigno. / Per distruggere tutto: RELIGIONE / LEGGE / DENARO / PATRIA / FAMIGLIA. / Brucerà la miccia / e nell'esplosione infernale una catastrofe d'odio. / Colori d'incendio. Riso d' armi. / Fragore d'urla. / E la marea dei vagabondi e delle prostitute / coi coltelli e colle unghie su tutti i cadaveri / per trovare nella carne / la frenesia della vendetta. / Prostitute e vagabondi. Demolizione / FUTURO.

I confetti del nuovo anno

Nella luce viva / tra gli archi spettatori immobili ferve il tumulto della folla gaia. O nuovo anno benvenuto sii / le fresche donzelle dicon aulenti del profumo di Giovinezza Nuovi amori sognando e onori. Dietro loro i satiri viziosi / corrono / desiando l'ebbrezza solita. / Rapida passa la prima età fiorita come un lampo che accieca, i nostri occhi ecco chiusi, / il sogno è finito. / Vecchi allora impotenti. / O belle adorne di grazie tutte liete, a, noi sorride il mondo / ed ogni bene abbiamo / distinzione e blague, quattrini molti./ Il piede alterno muoviamo / con mossa disinvolta / un posticino teniamo nella vita. Dicono cosí i satiri giocondi / sotto gli occhi immobili severi / le belle fanno le ritrose / ma già sanno l'arte / scelgono esperte il buon boccone. / La folla passa suoi i suoi mille visi sempre uguali. / Vedi i mercanti pingui / i borghesi di profumati involti carichi / di gioielli / le dame in costose pellicce avvolte / di bestie rare che abili cacciatori scovarono con periglio. / Passa la vita gaudente / non rivolge gl'occhi / passa inesorabile, come il fato crudele e maligna. / O mio parente curvo sulla brace che sprizza scintille! Mio parente, odo la tua voce fioca, lenta ripetere come eco il richiamo alla folla indifferente / Calde, calde le bruciate, calde, signore!» / la voce si spegne in un / lamento, la voce è rotta dal singulto / Calde, calde, signore le bruciate!». E la larga mano nera di / carbone che conobbe il libero mestiere di colui che sull'incude batte possente il dorso e l'occhio / tutto acceso mescola umile, covando sorda l'ira, l'unica risorsa di sua vita. / La voce è pianto / non è piú che pianto. / Sul volto nobile già fiero del lavoro è passata la tempesta, l'uragano, la miseria. / La miseria che abbatte e che annienta la miseria che colpisce non cieca ma conscia il proletario, la miseria che dilania / isterilisce il seno delle madri e il cuore / che i bimbi ignari intisichisce. / La sera la famiglia del mio parente trangugia l'amaro cibo scarso. / Oggi incomincia il nuovo anno - dice Giulio giovanilmente audace sai, papà, tutti sono buoni in questo giorno il mio padrone / (quello dalla barba lunga, quel cattivo che ha licenziato Nanni il libertario) m'ha dato dei confetti per Anita / ha soggiunto: / Lavora e fai l'onesto ». / La lurida stanza senza luce, senz'aria parve infiammarsi / immensa m'appari in quell'attimo. / Balzò il mio parente / con la possanza piena del vigore antico / Tenete, tenete a mente o figli / mia compagna o miei diletti cari, non piú il castagnaro umile sono non piú l'uomo curvo sulla brace / nel fumo che acceca, / non piú l'uomo che implora mercede che chiede il gramo pane. / Viva la rivoluzione degli oppressi Viva l'anno nuovo di libertà ». Tutti, anche Delia due anni, / col pugno proteso / Evviva evviva! / Non piú tregua / non piú inchini / false rimincie. / A noi il giusto, il dovuto. / Quello che le nostre fronti stillano / e le robuste e feconde braccia offrono / A noi a noi la Vita! / Fuori per le strade, / nei palazzi, nei mondani ritrovi dappertutto dove si gode s'inneggia al nuovo anno di letizia e di pace.

Sirene

Sirene sirene... / Fischiano lacerano urlano il cielo il suolo i mattoni. Comignoli macchine ovunque. Il lamento stridente rugginoso / nelle vene nei tendini nelle giunture strazia l'officina vuota... / Sirene sirene / Fischiano lacerano urlano maledette! / Ci strozzate dilaniate divorate, vi struggete col lamento e piangete ipocrite, piangete, maledette! / Mille pugna vi minacciano, / mille voci coprono il vostro coro irrisore! Eppur suonate richiamate al lavoro seduttrici / No! non passeremo / il ferreo cancello che separa / il luogo di tutti da quello di un solo. / Non passeremo l'uscio che vibra ancora dei canti / delle macchine che disfano olio/ per correre per scivolare, / per vibrare in nuove danze / meravigliose di prodotti. Siete nostre voi, / v'abbiamo partorito / con l'alito possente dei muscoli. / Siamo noi i vostri damerini / con la fiamma rovente del corpo irsuto in camice blu, unti di grasso / neri di carbone, / nudi come l'acciaio che brilla / e si voltola nella fornace. / Noi amiamo i vostri canti / i vostri slanci. gl'ingranaggi / che si snodano ci empion di letizia, perché anche noi ci snodiamo: filiamo, filiamo! / Filiamo l'inno che è tutto di vita una speranza che è tutta rinascenza. Filiamo, tessiamo, danziamo / l'armonica ridda. / Gran maestri del ferro e del fuoco, dittatori di volontà di roccia. / Via i sozzi vampiri, suocere avare, per amarvi per sposarvi dolci figlie! / Sirene sirene... / Fischiano lacerano urlano Piangono seduttrici, / ancora. E finitela! / non siamo marinai storditi. Il vostro seno viola che / esulta sul mare di madreperla, non ci attira. / Siamo l'esercito del lavoro gli operai scamiciati e ribelli / la marea che non si arresta colle dighe, / ma piú si gonfia / ribolle e scoppia / Noi filiamo tessiamo e danziamo armonicamente. / Coll'acciaio fulgente / il battito possente / il vostro cuore ardente. Macchine, macchine nostre!

All'operaio!

Non senti? / fievole nella notte un canto / s'innalza dalle massicce mura e pian piano / s'espande / sulla citta silente. / E un canto triste-bello nostalgico-amoroso / da prima / poi forte-possente pieno di speranza / saturo d'odio / armonico-sferzante. / E la canzone dei prigionieri dei compagni tuoi / ingiustamente racchiusi nell'orrido carcere tetro: Forse per ricordare ai liberi il sacrificio e il martirio loro forse per incitare ancora alla lotta senza quartiere all'ultimo sangue / all'ultimo anelito / i fratelli sofferenti /

sotto il giogo borghese prima dell'agitato sonno la voce elevano in coro col mistico rito / cantano cantano fino all'esaurimento allo spasimo / al rantolo. / Cantano indifferenti alle minaccie / del crudel custode. / Che importa la segreta? che importa soffrire? / Ma sappiano almeno al di fuori / che non piegati alla tortura vile / dell'aguzzino venduto / né stanchi né avviliti / dalla PRIGIONIA / sperano nell' AVVENIRE / nella giusta lotta. / Ma il cantico arrivi ai dubbiosi / conforto / ai forti comando / a proseguire / ai curvati dal bianco terrore pungolo per rammentare / il sacro DOVERE / d'insorgere per la LIBERTA' / Luce grigiastra-cadaverica L'immenso palazzo s'erge spaventoso-titanico / lottatore-atletico / contro l'albore che nasce / terribile MOLOK divoratore. / Cessa il polifono canto dei martiri Soffro! / Soffro terribilmente / con angoscia / con disperazione. / Piango / La città assonnata non sà-non pensa. / Cielo sanguigno-purpureo / (immensa bandiera di fiamma)./ Piazza calmafredda-sterile / neppur oggi si fan le barricate! Ma quando? quando? /Attendi forse staticamente-passivamente la fame / la miseria / la galera / la morte, / la morte degli Eroi?

Prima luce

Desiderio feroce di agguato per uccidere / (in fondo agl'occhi neri ubbríacati d'odio) / Desiderio di eroismo pazzo con il pugno chiuso sulla lama per sterminare tutto il popolo / se non ha la forza di gettarsi nell'uragano violento della libertà. / Delirio turbinoso / vivente / scattante / cinico, / rosso di movimento-entusiasmo avido di lotta-disperazione / « Bisogna accendere la prima luce / per la fiaccolata / e lampeggiare il cammino / di fuoco bruciante. / Esercito della Miseria e della Vendetta / frenetico / sonoramente musicale / fanatico. / Bisogna rischiarare il cammino / perché si muova! Dopo faranno da torce / i lampi dei colpi gl'incendi enormi / i roghi delle bellezze passate / terribilmente arse. / Bisogna accendere la prima torcia! ». / Chiusi nella notte soffocati di tenebra ma forti / certi / temerari / noi muoviamo sulle strade del silenzio / con l'urlo in gola / per cercare la vita del fuoco. / Canzoni di tormento Canzoni di speranza Canzoni di furore. / Poi sulla vetta piú alta con voce di bufera ecco la Vittoria / AMORE / brutale / formidabile / esplodente / AMORE AMORE AMORE / che accenderà la prima torcia / per provocare l'incendio / imporre la demolizione / generare la LUCE.

5. Saggi di Vinicio Paladini

5.1 Estetica meccanica (1923)¹⁹⁰

«Noi siamo i primitivi di una nuova sensibilità. » Boccioni

-

 $^{^{190}\,}$ V.Paladini, Estetica meccanica. In *Noi.* Seconda serie, a. 1, n. 2, maggio 1923

Oggi, in epoca di sfrenato confusionismo, in un periodo storico caratterizzato da una marea di disparate tendenze cozzantesi tra di loro in una lotta grandiosa di supremazia, non sarà male chiarire il contenuto del manifesto dell'arte meccanica ed insistere più particolarmente sul suo significato e valore.

Il nostro programma ha la sua ragione d'essere in un elemento che è entrato a far parte costitutiva di noi tutti: *la macchina*. Ed il manifesto ci *è* stato suggerito da una pura questione di soggetto pittorico.

Ma sarà bene stabilire quale valore deve avere il soggetto nelle nostre opere e quale importanza noi vi annettiamo, affinché non si equivochi sulle nostre intenzioni e sul valore delle nostre parole.

La macchina ha segnato un periodo di rivoluzione nella struttura economica della società e, di conseguenza, ha influito sul pensiero moderno creando nuove forme di lotta, nuove aspirazioni, ed. in totale, un rinnovamento della atmosfera.

A questo cambiamento non potevano rimanere estranei gli artisti, a meno che non avessero voluto diventare dei sorpassati, e subito sentirono la necessità di partire dalle macchine per comprendere più vitalmente il mondo attuale, per inserirsi nel corso dell'evoluzione della vita. L'arte non può separarsi dalla vita anzi la deve precedere, e da ciò l'importanza del soggetto, come elemento di riattacco tra spirito e spirito. Un Diesel, un volano, un apparecchio «T.S.F.», hanno un immenso valore nella conformazione del nostro «io», il quale si forgia attraverso il mondo sensibile, cercando vieppiù di adattarsi ad esso, in una continua evoluzione che, attraverso il tempo, tende a farci aderire perfettamente al mondo oggettivo. Ed ecco che per una sensibilità rinnovata un motore a scoppio, una turbina, sono fonti di godimenti sublimi e trasformatori indiscutibili della individualità creativa. A questo punto la funzione della macchina nella nostra arte apparirà ben

A questo punto la funzione della macchina nella nostra arte apparirà ben chiara.

Non si tratta di un nuovo soggetto (non ripeteremo mai abbastanza

il nessun valore del soggetto come elemento critico), ma del suo valore interferenziale nella trasposizione della costruzione figurativa dall'artista alla tela, del suo valore quasi di mito (comparabile al valore del corpo umano nell'arte classica), del suo valore attraverso la nostra sensibilità. In altri termini, il soggetto attraverso noi prende un nostro significato, ed a sua volta questo significato è frutto di forze formalistiche meccaniche dovute alla realtà macchinistica della nostra epoca.

È il principio di causa ed effetto, di forma e spirito, di mezzo e fine, inscindibili gli uni dagli altri nel cerchio arcano dell'eterno inspiegabile. Nei riguardi della tecnica, poi, saremo fatalmente portati (per la natura stessa del soggetto e del suo valore ermetico) al l'anti-impressionismo.

Non possiamo qui tracciare uno schema di composizione di un quadro: sarebbe assurdo e ridicolo: ma voi ritroverete in tutte le nostre ricerche una tendenza a stabilire dei valori eterni e degli equilibri indistruttibili. Non più l'atmosfera nell'irradiamento annientatone di Manet, Renoir o Medardo, liquefazione meravigliosa della forma nell'atmosfera, ma la geometrizzazione e solidificazione verso un'architettura unica ed indistruttibile.

Limpido sogno al di fuori del tempo!

Pensiero e calcolo, antisensorialismo ed antigraziosismo, arte rigida e metallica, arte *classica!*

E nelle ore in cui lo spirito, accecato da aberrazioni distruggitrici, e suicide, sembrerà avere perduto o^gni forza vitale, la nostra opera dovrà risve^gliarlo dal suo torbido sogno.

Nell'arte l'anima troverà il suo riposo, la sua forza meravi^gliosa e la sua fede, si sentirà pura e vitalizzata da una sola volontà:

COSTRUIRE!

E la vita avrà allora un nuovo sapore. Vinicio Paladini

ARTE COMUNISTA191

Indiscutibilmente l'arte è anch'essa riflesso della situazione storica della comunità, cioè della situazione economica e quindi politica che il mondo attraversa in un suo periodo di evoluzione.

Col cambiare del regime economico di un paese cambia il modo di pensare degli uomini ed il modo di creare degli artisti.

L'arte ha subito funzione illustrativa nel periodo più infantile della mentalità umana, sviluppandosi da illustrazione lineare e monocroma, ad illustrazione plastica e colorata. È stata esaltatrice degli Dei e delle gesta degli Imperatori nei Greci e nei Romani, è divenuta ascetica, dura e dolorosa nel Medio-evo, è divenuta esaltatrice di idee religiose all'epoca del Rinascimento sino a cadere nel pomposo e nel decadente con il decadere del Papa, e così via cambiando parvenza col cambiare dei tempi, servendo a rallegrare, esaltare, ubriacare popoli, re, papi, tutto un mondo infinito di infiniti uomini.

Anche ora che la società si muove verso il comunismo l'arte subirà (come ha subito in Russia) una rivoluzione. Ieri l'arte serviva per le soddisfazioni spirituali di un mecenate (Imperatori. papa. Re, borghese)

_

Avanguardia, 18 giugno 1922. Forti similitudini esistono con la voce "Art" scritta da Virgilio Gozzoli per il primo volume dell'Encyclopédie Anarchiste di Sébastien Faure, pubblicata a Parigi nel 1925 ma nel suo libro La Conquista del Pane Pétr Kropotkin (1892) anticipa sia Paladini che Gozzoli.

domani l'arte dovrà servire per la elevazione spirituale di una massa, il proletariato. Nei periodi in cui l'artista si dedicherà alle sue costruzioni e composizioni egli terrà forzatamente conto delle nuove esige[nz]e e del nuovo compito a lui affidato.

La sua attività varierà dall'arte pura (composizione di quadri per pure ricerche tecniche di nuovi valori pittorici — sia plastici che cromatici — studi e creazioni di nuove scuole, impostazioni di nuovi problemi dell'arte Pura («purisme», francese) all'arte decorativa e applicata (scenografia, ceramica, mobili, ambienti). Secondo la sua volontà e le necessità del momento egli cercherà di disciplinare il suo impulso creativo, egli si dedicherà all'uno o all'altro campo.

Egli dovrà liberarsi dal fardello della tradizione, (l'arte è progressismo e non imitazione), dal fardello descrittivo e letterario (il quadro a soggetto che corrisponderebbe al dramma a tesi) dal fardello della paura di creare, distruggere, rinnovare. La sua arte sarà per il popolo, semplice, limpida, ma spinta a tutti gli avanguardismi più temerari. Abituerà il proletariato a sradicare la necessità di vedere i quadri per sostituirvi la necessità di sentirli.

Creerà per il popolo (e questa sarà la parte praticamente più importante) scene nuove, originali per le recite che verranno date nei teatri comunisti, creerà le decorazioni più belle, luminose ed avanzate per le sue stanze, per i suoi vasellami, in modo da stabilire intorno a lui quell'ambiente piacevole, nuovo, libero dove la sua mente diverrà elastica, si abituerà ad approfondirsi nell'intimità della materia trasfigurata dal pittore, dove l'operaio si sentirà libero dalla tradizione, dal ricordo, dall'ammuffito e sporco ambiente dove la borghesia l'aveva abituato a vivere.

Noi lavoreremo per la sua gioia spirituale, e lo faremo stordire, fremere, vivere una nuova vita (la possibilità di ciò è in relazione con la capacità dell'artista), palpitare di gioia, di grandezza dinanzi alle nostre tele, plastici, scene, decorazione.

Lavoreremo per lui che amiamo grandemente, perché ci aiuterà anche nella nostra rivoluzione, lavoreremo con passione e non saremo più (economicamente e quindi spiritualmente) schiavi di una borghesia stupida, volgare, superficiale, piena di storia, idealismi, morale, realtà oggettiva e rimbestialimento cerebrale.

Il tuo mondo, o proletario di acciaio e coke, noi lo circonderemo della nostra anima e della nostra mente a reciproca gioia, e sorrideremo di nuova vita riguardando il vecchio mondo, morto, sotto la nostra rivolta.

LA RIVOLTA INTELLETTUALE192

La rivoluzione comunista di due rivoluzioni deve essere la sintesi (opera completa di completa rinnovazione). Una economico-politica (tutto il potere nelle mani dei consigli operai-soldati), l'altra spirituale.

Dobbiamo impedire che l'animo proletario rimanga nello stato di quasi nebulosità ideale in cui si trova, od in quello stato, ancora più pericoloso, di lucidità piccolo borghese che una cultura, impartita da professori sortiti dall'altra classe, cerca infiltrare quale controveleno ad una nostra futura opera distruttrice in questo campo.

Dobbiamo impedire che una intellettualità piccolo borghese si impadronisca domani delle menti degli emancipati e che la istruzione (allora che nel nuovo regime questa parola non sarà irrisione per i figli della nuova razza) sia impartita da questi intellettuali, nel vecchio senso che i loro cervelli ristretti e poveri sono abituati a seguire.

Dalle stesse masse odoranti di catrame, di grassi, di terra e di sangue dovrà sorgere quella aristocrazia intellettuale che trasformerà ben presto le vedute e le aspirazioni ideali dell'uomo nel mondo comunista.

Dobbiamo impedire che una rivoluzione economica così formidabile e radicale non sia integrata completamente. Che non si verifichi la necessità per i soviets, di dare il grande compito della educazione in mano di professori, letterati ed artisti sortiti completamente dal fango borghese.

Un nuovo mondo vogliamo, non una transizione. Le transizioni fanno sempre schifo e sono degenerazione e perversione. Distruggiamo tutto, se no vale meglio putrefarci di basse77A, nei miasmi cerebrali capitalisti.

Ciò che oggi forma l'orgoglio della classe dominante, l'ambiente dove la sua intelligenza si muove, dovremo rigettarlo come cadavere decomposto.

Le glorie ufficiali artistiche dovremo distruggere se vogliamo sulla terra una nuova razza aristocratica e nobile quale il Comunismo ci deve dare.

Allo stato attuale l'arte ha un carattere nazionale (direi provinciale) vol^gare, letterario, fotografico e dà convenzionalità di sensazioni.

La nostra arte sarà internazionale, elevata, nuova, interpretativa, analitica e sinteticamente e robustamente costruttiva.

-

¹⁹² *Avanguardia,* n. 15, 23 aprile 1922

Le opere che ora appagano i dominatori arrivano al nostro occhio e là si fermano nel loro nullismo superficiale, le nostre opere arriveranno all'anima e la faranno divinamente e voluttuosamente fremere. anche se le forme non avranno nulla del comune che ci circonda, anzi particolarmente per ciò.

Loro si basano sull'anima dell'artista (generalmente anima grezza miserabile e lercia quale la necessità di produrre per un ambiente borghese deve creare). Noi ci baseremo sulla sua anima (che sentirà più largamente, umanamente ed astrattamente), e sul suo cervello analizzatore, e poi costruttore in una salda, armonica e nuova architettura. Mi occupo più specialmente di pittura, di quella meravigliosa cosa che è energia ristoratrice e trasfiguratrice di noi, stanchi dal pulsare violento e dinamico della vita moderna. Una nuova tecnica fondata sul movimento dei corpi e sul gioco delle linee, volumi, colori creati da questo movimento generano nella mente del pittore.

Anche nuova dovrà essere la fonte di ispirazione dell'arte comunista. Dalle officine, dai campi e dai suoi attrezzi di lavorazione meccanica. attingeremo (primitivi di una nuova sensibilità) le forme che creeranno il dramma plastico nuovo.

Denti ed ingranaggi, pignoni e dinamo, le magnifiche architetture delle grue e dei ponti di ferro. gli alti forni, i gassogeni ed i vorticosi torni sostituiranno il vecchio paesaggio lattiginoso e sporco. il soggetto romantico chiaro lunatico, tutto il vecchio e putrefatto letteratume borghese.

Femand Léger, il grande cubista francese, scrive:

«lo amo le forme imposte dall'industria moderna, ed io me ne servo. Gli acciai hanno mille riflessi colorati più decisi e sottili che i soggetti detti classici. lo sostengo che una mitragliatrice o la culatta di un 75 sono soggetti più adatti a dipingere che quattro mele su di una tavola o un paesaggio di Saint-Cloud.»

La linea netta, decisa ed aristocratica, contro ogni nebulosità impressionista. L'acciaio pulito ed i bulloni plastici, dalle fabbriche fonte della nostra vita moderna e della nostra grande rivolta.

Amiamo i volani tranquilli e le locomotive con tutta la nostra sconfinata passione come le amerà il proletariato quando non saranno più proprietà di capitalisti e strumenti di sfruttamento, ma macchine meravigliose che lavoreranno per il benessere materiale dell'umanità nuova.

E distruggiamo, distruggiamo tutto ciò che è borghese con tutto il nostro meraviglioso odio.

Dai lubrificanti, dal carbone, dal ferro e dal fuoco sorgerà tutto ciò che è rivolta e ci purificheremo tra gli urli delle sirene ed il fumo delle ciminiere sormontate dalle rosse bandiere dei Soviety.

ARTE, COMUNISMO E NAZIONALISMO¹⁹³

L'importanza che i Comunisti debbono annettere alle manifestazioni di arte, è stata chiaramente dimostrata dall'opera compiuta dal governo dei Soviets a favore degli artisti in Russia.

Anche ultimamente su *Pagine Rosse* (n. 4), era messo in luce l'ardore e la sete di discussione che animano proletariato ed intellettualismo Russo quando si tratti di arte, e come a queste discussioni largamente partecipino rappresentanti governativi.

È nota la grande cura (nei limiti delle pratiche possibilità) usata verso letterati e pittori dal governo operaio. e l'interessamento dimostrato verso le più audaci esperienze estetiche, da tutta la nazione.

li valore della pittura. del teatro, della poesia, in dittatura proletaria è cosa troppo evidente perché occorra spendervi parole di dimostrazione. Lo spirito rivoluzionario che imbeve tutto l'Oriente. s'è naturalmente infiltrato nei creatori trasformando la nazione sovietista in uno dei principali focolai di arte moderna e nella fucina ideale delle più azzardate teorie plastiche.

Una delle questioni più scabrose, il nazionalismo artistico, ha avuto la sua logica e naturale soluzione. ma ben lontana da quella auspicata da[gl]i slavisti e tanto ardentemente propugnata dal loro tipico rappresentante. il Dostojewski!

Il panslavismo è stato un mezzo per svegliare le sopite energie e possibilità locali dando adito a nuove esperienze nel campo plastico, ma tuttavia ciò non è stato ostacolo alla utilizzazione di tutto quello che la tradizione occidentale poteva dare; e non era poca cosa'

L'arte popolare, la tradizione bizantina, ecco due grandi fattori che un bagaglio di falsa letteratura e malcompresa cultura occidentale aveva lungamente soffocato sotto il suo ingombrante peso.

li germanesimo parigino di alcuni Czars aveva servito a tenere in secondo ordine tali interessantissimi valori e solo con la Rivoluzione Bolscevica essi sono tornati trionfalmente alla luce.

Non si tratta (come propugnava Dostojewski) di imperialismo slavo da opporre alla cultura occidentale. Occorre sintetizzare le due cose non arrendendosi a questo primo risultat[o].

A quest'opera non poco hanno contribuito i futuristi, e particolarmente Marinetti che già prima della guerra aveva interessato molti intellettuali Russi sulla questione della creatività artistica e del l'anti letteratura nella esperienze plastiche.

Pagine Rosse, a. 1, n. 7, 30 settembre 1923, p.16. Risposta al "Programma politico futurista" presentato da Marinetti a Mussolini nel 1922.

Ecco cosa Marinetti dovrebbe capire quando parla di nazionalismo artistico. Egli dovrebbe osservare le conseguenze dei suoi giusti principii.

Ogni paese ha in se una speciale forza subcosciente che sarebbe delittuoso sopprimere per un malinteso spirito internazionalistico, non altrettanto dannoso sarebbe voler stimare solo tale forza, astraendoci dal gioco mondiale della tradizione.

Ed i comunisti hanno risolto logicamente e chiaramente la questione ponendosi a studiarla da un punto di vista più vasto e spedito di quello in cui si è piazzato Marinetti ed il futurismo italiano.

Cosa vuol dire parlare di arte Italiana, Francese, Tedesca? Lasciamo queste classificazioni a quei tali critici che si occupano di mettere etichette su tutti i pensieri e, conseguentemente, su tutte le azioni umane.

La grande arte vive nello spirito di tutto il mondo e non può conoscere restrizioni!

E ciò non nuoce affatto allo sviluppo ed all'evoluzione come qualche pavida mentalità borghese potrebbe temere!

Come in economia il programma internazionalistico del Partito Comunista non si oppone affatto al maggior sviluppo delle possibilità produttive caratteristiche di ogni nazione, pur utilizzando tali particolari possibilità per il bene comune, così in arte noi non uniformeremo la pittura su di un unico modello.

La competizione e l'emulazione esisteranno, ma invece di essere lotta di interessi capitalistici saranno molla di propulsione dello sviluppo dell'umanità.

Ecco l'atmosfera profondamente aristocratica che si respira in ogni visione di un qualsiasi problema fatta con lo spirito del partito Comunista! Nazionalismo internazionalista, democraticismo aristocratico, il Comunismo ha saputo unire gli opposti con la magica forza che è racchiusa nella sua superba visione del mondo! Questo vorrei che tutti intendessero affinché l'ossatura del moderno pensiero fosse tutta conformata alla grande idea Comunista.

NECESSITA SPIRITUALI194

In un mio precedente articolo, apparso su «Fede», parlavo della necessità di stringere vieppiù il proletariato e l'intellettualità in un unico organismo che, da una comune idealità di ribellione alle vecchie forme di organizzazione mentale e sociale, traesse potentissima energia distruggitrice, in un primo tempo, e poi ricostruttrice. Accennai brevemente al pericolo che si venisse però ad aggregare alla massa una intellettualità piccolo borghese che distruggesse nel campo spirituale ogni possibile tentativo di

-

Vita Libertaria, a. 1, n.], Roma, marzo 1925, p.14

superamento violento ed istantaneo di vecchie mentalità, annullando, di questa guisa e di fatto, tutta l'opera di rinnovamento e radicale trasformazione svolta negli altri rami della economia e dell'organizzazione sociale.

Ben chiara mi sembra la necessità che queste due rivoluzioni si svolgano parallelamente e di conserva. La tranquilla sicurezza del pane e la gioia di sapere la ricchezza u^gualmente distribuita sono condizioni necessarie ma sufficienti affinché le idealità delle sinistre politiche abbiano un reale e completo valore. L'uomo non è una bestia a cui semplici soddisfacimenti materiali possano essere sufficienti a dare un significato alla sua vita. Vi sono nella natura umana dei potentissimi bisogni spirituali e questi non possono venire placati con i palliativi della cultura piccolo borghese che non è che parvenza di pensiero e di spirito. Occorre democratizzare le forme della conoscenza nelle classi operaie (ma che siano di intelligente conoscenza), occorre che queste sentano pienamente il valore della loro funzione nella società, non solo in quanto massa di produttori indispensabili alla vita di ogni complesso sociale (ed avente per questo uguali diritti degli altri suoi componenti) ma anche come vibrante intelligenza necessitata di sempre più vaste conoscenze che le servano a sempre più vivere intieramente, potentemente e coscientemente la propria vita!

Ogni rivoluzione che non includa tra le sue aspirazioni queste di sapore così squisitamente spirituale, sarà completamente inutile e non si dimostrerà che assurda esplosione di sentimenti bestiali e negativi.

Purtroppo di tutto questo non sono ancora sufficientemente convinti i partiti d'avanguardia italiani, ovvero essi pensano in generale che uno dei loro compiti sia l'educazione del popolo, il raffinamento delle sue facoltà critiche, ma hanno una grande confusione nelle loro idee di questa specie ed hanno una folle paura delle idee rivoluzionarie in arte, non perché questo sia loro suggerito da una convinzione di carattere estetico, ma perché non hanno ben chiara l'idea dell'arte e della sua funzione.

In generale confondono il bello artistico con il bello fisico, l'estetica con l'etica e temono che il proletariato non possa comprendere certe particolari forme audaci di pittura, scultura, ecc. escludendole perciò a priori.

I diri^genti dei partiti rivoluzionari dicono «questa espressione artistica è incomprensibile ad un operaio. Questi non ha una preparazione culturale sufficiente per comprenderla.» Ed il loro spirito pratico preoccupato dal giusto timore di perdere il contatto con l'anima del popolo, li fa risolutamente ostili ad ogni forma d'arte che non sia più che convenzionale. Basta, a prova di quanto sopra si è detto, dare una occhiata alle loro riviste e

giornali per vedere come il più vieto simbolismo e il più banale realismo sieno i generi predominanti nelle loro illustrazioni.

In analoghe specie di errori si dibatte la loro critica artistica, quando ne fanno, sempre improntata all'idea, tutt'affatto piccolo borghese e sbagliata, di un'arte correttrice di costumi ed avente una funzione morale, arte ispiratrice di sentimenti di bontà e di amore.

Non riescono a concepire quale sorgente di piaceri altamente spirituali possa trovarsi in un quadro di una qualsiasi scuola (ché non bisogna fare questioni di scuole) in cui però si agiti quella passione creativa dell'artefice che, abbandonata ogni idea di riproduzione meccanica della realtà, di rappresentazione di particolari idee politiche, religiose e filosofiche, abbia voluto dare forma ad una sua intuizione artistica suscitata nel suo spirito dalle sue facoltà immaginative, fantastiche, plastiche coloristiche e lineari.

Questo amore per le firme d'arte nuove non va inteso come una sorta di protezionismo per la pittura di una particolare scuola. Tutte le scuole sono accettabili quando dimostrino essersi formate dai principi estetici di particolari creatori. Sarà anche bene stabilire, a proposito di scuole, che queste hanno reale valore per una storia dell'arte, valore unicamente pedagogico ma non critico. In genere una scuola si forma quando più artisti abbiano comunità di idee, unità di spirito, ma non è davvero una scuola quella che può genera[r]e un artista. Quindi il dimostrare preferenze per i romantici piuttosto che per i classici, od anche, per venire a classificazioni più attuali, per la pittura metafisica piuttosto che per quella futurista è errore grossolano a cui ogni spirito, anche mediocremente critico, si deve con ogni sua forza ribellare.

Le individualità creatrici nella sfera delle arti figurative non si possono studiare che al di fuori di ogni preconcetto di scuola. Le scuole in arte possono servire allo scopo pratico di gettare delle classificazioni di valore meramente empirico, di determinare dei periodi, di fare scorgere con un'occhiata panoramica lo sviluppo delle idee nel tempo ma è opera severamente condannabile. per quello che riguarda l'educazione del proletariato. mostrare ostili preconcetti alle forme di arte d'avanguardia, con lo specioso pretesto della scarsa cultura operaia. Ogni forma di progresso non si ottiene che con sforzo e se noi ci fermassimo di fronte ad ogni difficoltà non sarebbe nel nostro spirito che tenebra. Questo è tanto più condannevole in partiti che hanno tutta la loro forza ideale principalmente nel loro audace disprezzo verso pregiudizi e convenzioni, al di fuori di timori e sentimentalismi dannosi, al fine di raggiungere la loro meta di realizzazione di una umana felicità.

Le verità artistiche sono verità intuitive alle quali qualunque operaio può arrivare, quando sia bene guidato, con piccolissimo sforzo. Anche la più complessa opera, espressione di un modernissimo concetto estetico, è

sempre comprensibile intieramente a qualunque persona quando questa abbia una certa cultura dell'evoluzione delle arti in questi ultimi anni, a partire dall'impressionismo. Questa è la verità fondamentale che servirà a base del lavoro informativo e critico che io cercherò di svolgere su questa rivista.

8. Manifesto di fondazione dell'U.D.A. (Unione Distruttivisti Attivisti) 195

- $1^\circ)$ Non esiste un'arte rivoluzionaria e un'arte non rivoluzionaria: l'arte vera è stata sempre rivoluzionaria.
- 2°) L'arte, essendo l'espressione del tempo, è moda, cioè cambiamento.
- 3°) L'arte è mutevole simpatia verso un oggetto
- il quale cambia col cambiare della simpatia stessa.
- 4°) E' sbagliato dire, per es., che oggi bisogna concretizzare ciò che hanno creato i primi futuristi. I primi futuristi non hanno lasciato niente d'incompleto, poiché le loro opere sono perfette in relazione al loro tempo. Sono perfette perciò in senso assoluto. L'imperfetto e l'incompleto in arte non esiste. In arte esiste la non arte.
- 5) I problemi che interessavano gli avanguardisti del 1909 sono lontani da noi perché sono lontani da noi gli anni 1909 etc. e niente affatto perché i nostri problemi artistici siano più complessi.
- 6) II 1929 è un nuovo momento storico, non solo differente dal 1909, ma finanche differente dal 1928; presuppone quindi una nuova espressione.
- 7) L sbagliato pensare che le realizzazioni artistiche che vanno, mettiamo dai cubisti ai surrealisti, possono servire oggi come esperienza. In arte l'esperienza non esiste poiché essa sorge dalla storia che è eternamente nuova.
- 8) La rivoluzione permanente in arte è l'unica condizione dell'opera d'arte.
- 9) L'arte è novità, la novità è arte.

Il

- 1) Dopo il tentativo Crociano di valutare l'arte idealisticamente come un'espressione lirica dello spirito, che viceversa sbocca anch'essa in una giustificazione materialistica, oggi è già pronta una nuova interpretazione, altrettanto materialistica del fenomeno arte, scaturita dalle nuove scoperte di psicologia analitica.
- 2) II tentativo idealista fallito consiste in queste affermazioni: a) arte non è piacere; b) arte non è morale; c) arte non è filosofia; d) arte uguale aspirazione lirica; e) identità di contenuto e forma. Esempio: un'opera plastica, una volta identificata il contenuto nella sua stessa forma che non ha

195

In " l'Impero" 30.1.1929

i suoni o le parole come la musica o la poesia, ma ha il volume, il colore, la superficie etc., è logico concepirla come il prodotto di un gusto tattile che, anche quando produce delle repulsioni fisiche, tradisce sempre un piacere. Questo esempio dimostra: a) che l'arte è piacere; che l'aspirazione non è lirica ma fisica e si esaurisce in un'azione. Croce però, malgrado sia virtualmente giunto a queste conclusioni, combatte quelle teorie inglesi così dette dei valori plastici o della pura visibilità, che avevano affermato: l'elemento di sensualità conoscitivo indispensabile alla critica delle arti plastiche. Che parlarono di un'immaginazione fisiologica fondata su una esperienza e coscienza totale dei valori volumetrici e spaziali.

3°) L'interpretazione del fenomeno arte scaturita dalle nuove scoperte di psicologia analitica consiste in queste affermazioni: a) nessuna azione umana è indipendente dai desideri del sesso; b) anche l'aspirazione più apparentemente disinteressata è l'oggetto sessuale sepolto in un groviglio d'idee; c) i desideri costanti sono il ricordo incosciente di desideri già avuti. Perciò tutti i sentimenti originali che gli uomini hanno non sono che il frutto accidentale di sensazioni che, stampandosi nella memoria di un individuo, ne hanno formato la sua psicologia.

A questo punto notiamo due categorie di uomini: a) quelli che le loro passioni le sciolgono in finzioni; quelli che le loro passioni le sciolgono in azioni. Esempio: Caravaggio che dipinge donne decapitate; il sadico che ama la masochista. — Tenendo presente quindi che è impossibile evadere dal cerchio di ferro del sesso si noterà facilmente la schiacciante superiorità dell'azione rispetto alla finzione; anche se si pensa che la finzione è una ipoteca dell'azione. Esempio: superiorità di x che si è procurata una amante atletica; inferiorità di y che di questo tipo di donna ne dipinge i ritmi.

- 4°) Le affermazioni riguardo all'arte che abbiamo dedotto dalle speculazioni di Croce e di Freud dimostrano l'identità di concezione a cui sono giunti costoro i quali discendono dalla più tipica tradizione idealista borghese.
- 5) I punti fermi a cui è giunto nei riguardi dell'arte tutto il pensiero romantico che va da Cristo a Freud è il seguente: arte eguale azione sessuale limitata: limitata al proprio essere: arte uguale onanismo.
- 6) Questi due sistemi di cui noi per coscienza attuale ne abbiamo scoperto il fatale approdo materialista, sono i presupposti estetici ed il prodotto della reazione idealista al mistico positivismo dell' '800. Se da un lato il positivismo, per la gioia della recente scoperta, cadde in un esagerato ottimismo nelle possibilità umane (uomo centro della natura; panteismo religioso; poesia inglese; etc.) dall'altro lato il movimento idealista, per reazione, arrivò persino a considerare la scienza come un prodotto della fantasia (Critica della Scienza; Pragmatismo filosofico; etc.). Si disse che il materialismo era una metafisica perché poggiava sulla " idea " della materia. Il materialismo storico subì la stessa sorte.
- 7°) Le espressioni artistiche nate sopra questa sempre più chiara coscienza

critica del fatto arte sono le seguenti: (Post impressionismo, Cubismo, Futurismo, Espressionismo, Tattilismo, Dadaismo, Surrealismo). Le ultime conclusioni le abbiamo scoperte noi adesso per bisogno di liquidazione.

Ш

- 1) Marinetti nel 1909 disse: «Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una nuova bellezza: la bellezza della velocità». Ouesta affermazione era sbagliata poiché: a) la concezione dell'azione è romantica: Marinetti considerò la velocità come una bellezza da esaltare e non come il prodotto della nostra civiltà da sfruttare. Infatti egli nel "Manifesto della nuova religione morale della velocità", dopo avere affermato che «la morale cristiana non ha più ragione di essere poiché si è vuotata di tutto il divino» trasporta la stessa morale divina nel mondo delle macchine dicendo: «io prego ogni sera la mia lampadina elettrica poiché in essa una velocità vi si agita furiosamente». Questa affermazione copre in Marinetti l'avversione per quei movimenti economici che, con una veduta realistica della vita, portavano conseguentemente le masse alla liberazione del senso religioso. (Roi Bombance ne è l'esempio). Marinetti, fermo alle posizioni irrazionalistiche, ha paura di eliminare il senso dei divino, e crede che questo stato di animo sia anche delle masse. Egli cerca artificiosamente di giustapporre al vecchio stato d'animo mistico una nuova divinità che chiama della macchina. Ma, per lo stesso fatto che rimane una divinità, conserva delle vecchie divinità gli stessi caratteri di mistero, di soprannaturale, etc. b) La concezione è aggravata dal fatto che i futuristi, questa mistica esaltazione invece di viverla praticamente la scioglievano in finzioni plastiche o poetiche. Essi quindi si trovavano: a) a non uscire dalla finzione per tuffarsi nell'azione: b) considerare finanche l'azione romanticamente borghesemente. E' chiaro che questa concezione dell'azione, intesa iperbolicamente, cioè come velocità, porta fatalmente ai colossali "Trust" nazionali e alle barriere etniche.
- 2) La concezione romantica estetista portò, per es., al paradosso di Soffici che disse: « io vedevo ormai il mondo, o per meglio dire la vita degli uomini, non più come uno svolgersi di azioni disordinate, arbitrarie ed incomplete, ma invece come una rappresentazione molto simile a quella del teatro, dove ogni uomo fa la sua parte secondo un principio di arte, una estetica». (Questa affermazione porta all'annullamento delle espressioni singole d'arte che divengono vita: ciò che Soffici chiama lirismo dell'azione. Questo è sbagliato perché tutte le azioni umane sono mosse da un principio utilitario e non estetico).
- 3) Coloro che tentarono di spezzare il romanticismo con un'arte antisoggettiva furono i costruttivisti che affermarono: a) fine di ogni decorativismo; b) costruttivismo unico scopo dell'arte; c) lotta contro ogni sentimento nell'arte. (La pittura di costoro, per es. si ridusse a giochi plastici di forme geometriche. Essi non capirono che anche riducendo la pittura alla

geometria non significava uccidere ogni sentimento utile. Lo stesso bisogno che li faceva scegliere e disporre quelle forme plastiche era una utilità fantastica).

- 4) In Italia queste idee costruttiviste si concretizzarono nel Manifesto dell'arte meccanica di Pannaggi, Prampolini e Paladini. Essi restarono ancora una volta al di là delle nuove idee, poiché affermarono: «che questi mezzi espressivi ed elementi meccanici siano coordinati da una legge lirica originale, e non da una legge scientifica appresa». (Questa non è una nuova estetica poiché essi tentavano creare l'estetica della macchina: ciò che è assurdo ma il romantico concetto dell'esaltazione lirica della realtà: né una nuova arte, poiché si tratta della vecchia arte camuffata da arte meccanica).
- 5) In Germania il movimento iniziato da Franz Roch col suo " Magescher Realismus " è stato il primo tentativo, ancora romantico, di realismo, che, come sviluppo naturale, ha avuto il neo oggettivismo attuale.
- 6) Il passaggio dell'iniziativa privata all'azione dello Stato il quale è un ente di organizzazione economica (come in Russia), e non un individuo porta a concepire tutto razionalmente e utilmente.
- 7) L'architettura che segue relativamente queste trasformazioni della Civiltà viene a diventare puramente utilitaria.
- 8) L'organizzazione scientifica del lavoro, la produzione standardizzata, dànno all'architettura una funzione meccanica (una casa, per esempio, non si costruisce: si monta, proprio come un motore. I materiali per la costruzione dei pezzi tipo sono pochissimi e artificiali. Questi coefficienti facilitano il montaggio in serie degli organismi architettonici).
- 9) Gli architetti razionalisti hanno già applicato in architettura questo ideale antiromantico: riducendo la vecchia creazione estetica architettonica alle contingenze dell'utilità pratica. (Ciò è potuto avvenire poiché non si trattava di una creazione fine a sé stessa. A questi architetti però manca la adeguata coscienza della loro opera razionale. Le Corbusier, per es., nega il razionalismo con questa affermazione: «L'architecture est le jeu savante, correct et magnifique des volumes assemblèes sous la lumière». E per un esempio cita i Silos come se la disposizione dei volumi, in questi organismi costruttivi, rispondesse, prima di tutto, ad esigenze plastiche. Questa disposizione invece è il prodotto casuale di necessità pratiche.
- 10) I Sovieti, che accettarono le teorie avanguardiste prodotte dall'esasperazione dell'idealismo individualista, oggi negano il loro carattere rivoluzionario valutandole come reazionarie e borghesi; e si orientano verso un puro realismo. Essi credono nel realismo come constatazione dell'oggetto in sé; e impiegano razionalmente gli artisti ai loro bisogni di propaganda sociale. 1 Sovieti sono perciò i più vicini all'annullamento completo dell'arte. Questo movimento non è un ritorno alle vecchie estetiche: è l'eliminazione volontaria dell'estrema arte individualista. (Siccome non si può uscire dal cerchio di ferro del sesso, anche il realismo è soggettivismo. I Sovieti, che

considerarono il soggettivismo come arte borghese, cadono in essa con lo stesso realismo).

11) Oggi l'Europa è divisa in due correnti, quella conservatrice nell' Europa Occidentale, e quella rivoluzionaria nell' Europa Orientale. Nella civiltà occidentale si sente ancora il bisogno di 'vecchie idee. (Dio; senso di mistero della natura, antindividualismo religioso; concezione aristocratica dello stato etc.). Nella civiltà orientale invece: (realismo rispetto alla natura; antindividualismo oggettivo e scientifico; organizzazione industriale come base di uno stato proletario). Queste idee non sono la causa ma il prodotto di una situazione economica. La civiltà occidentale, per es. si trova rispetto a sé stessa in una situazione antistorica. In quei paesi infatti che pur si vive in forza delle organizzazioni industriali, malgrado ciò, la vita meccanica è il privilegio di una minoranza. In America ciò avviene in minore proporzione, poiché nell'economia si applica il principio degli alti salari, ultima valvola aperta alla compressione economica.

IV

Noi nel capitolo V teorizzeremo sulla macchina, poiché viviamo la Nella civiltà orientale la coscienza della macchina è azione.

V

- 1) Noi crediamo in un eterno cambiamento dell'individuo fisico: il cambiamento ci è oscuro come ci è oscuro il cambiamento di ogni elemento naturale: questo cambiamento porta ad una trasformazione organica dell'uomo.
- 2) Tutte le civiltà seguono relativamente il continuo sviluppo degli elementi primi.
- 3) Il senso dell'utilità non è un fatto nuovo della nostra civiltà; il senso dell'utilità è nato con l'uomo, ed ha cambiato con l'uomo. Il grado di trasformazione dell'organismo umano ha portato a questo: diminuzione di possibilità procreatine e aumento di necessità nutritive. Conseguentemente si è avuto il riconoscimento teorico di questo tipico egoismo moderno, e il suo inquadramento sociale. Noi constatiamo, dall'oggetto stesso dell'utilità, la trasformazione del fatto utilità.
- 4) L'oggetto dell'utilità moderna è la macchina.
- 5) La macchina, non essendo un oggetto di utilità di vita necessario ad un bisogno astratto, (come era, per es., l'arte in relazione alla concezione del soprannaturale nel medio evo) —ma essendo un oggetto praticamente utile creato dal raziocinio, esaurisce nella pratica la sua funzione.
- 6) Della Macchina che non è un oggetto emotivo noi abbiamo una coscienza intellettuale che ci pone in grado di sfruttarla praticamente, e di prevederne i suoi sviluppi.
- 7) Parlando di macchina noi non ci limitiamo a quei particolari organismi meccanici (aeroplano, locomotiva, etc.) ma a tutto il necessario della vita. Noi consideriamo il mare e la luna come macchine: il mare è una macchina

- di collegamento, la luna è una macchina utile all'equilibrio cosmico. Ciò avviene perché siamo giunti alla tappa macchina (vedi cap. V, n. 1-2).
- 8) A questo insieme di cose utili noi rispondiamo con delle reazioni appropriate: viviamo, agiamo.
- 9) L'azione è l'unica attività dell'uomo (nella parola azione noi comprendiamo anche il pensiero: il pensiero è azione; né diamo alla parola azione una interpretazione romantica-borghese, ossia azione come fine a sé stessa, delirio dell'azione.
- 10) Il record non è un fatto magico o miracoloso, è un esperimento scientifico ed è il prodotto dei fattori logici e tecnici sfruttati coscientemente dall'uomo (anche il record che può sembrare un'azione fine a sé stessa non è tale. Infatti gli sforzi per realizare una certa velocità si compiono, fino ad un dato punto, indipendentemente dal problema consumo. L'automobile, che è nata prima dell'aeroplano, raggiunto un certo limite di velocità relativo ai bisogni della nostra epoca, si costruisce imponendo dei limiti di cilindrata, e quindi di consumo. In un primo momento il problema era stato affrontato solo dal lato velocità: oggi si cerca adeguare il consumo alla velocità raggiunta. Fra poco ciò avverrà anche per gli aeroplani: il Circuito di regolarità aereo d' Europa è una prima realizzazione. Noi affermiamo che siamo, per es., alle ultime edizioni della Coppa Schneider come gara di velocità pura; fra pochi anni questa gara si trasformerà in gara di regolarità, poi raggiunto l'equilibrio sarà necessario ai bisogni storici velocità più alte che a loro volta si adegueranno al consumo e via di seguito.
- 11) Se veramente valutiamo tutti gli elementi necessari alla nostra vita, dal filo di erba agli astri, relativamente e logicamente noi non possiamo trasfigurarli fantasticamente; automaticamente si annulla in noi ogni bisogno di espressione emotiva.
- 12) Un motore è soltanto un motore. Noi constatiamo, per es., soltanto che ha x cilindri, sviluppa n. x giri, realizza n. x velocità, etc.).
- 13) Questa constatazione presuppone una completa conoscenza della macchina; attraverso di essa si passa alla creazione di una macchina ancora più perfetta, ossia più utile ai nostri bisogni.

Napoli, luglio-settembre 1929.

Carlo Bernard Guglielmo Peirce Paolo Ricci