

Il Futurismo: avanguardia in camicia nera?

DATA #18

GUIDO ARMELLINI

Alcune opere, profondamente reazionarie sul piano politico, possono presentare comunque qualche valore artistico. Più un'opera di contenuto reazionario ha valore artistico, più dannosa è per il popolo e deve essere respinta.

Mao Tse-Tung

La tesi, molto diffusa tra gli studiosi democratici, che il fascismo non abbia avuto una sua ideologia, una sua cultura, una sua arte, ha spesso condotto ad assolvere dall'accusa di fascismo la produzione artistica e letteraria che, nei primi decenni del novecento, salvaguardò una propria dignità culturale e corrispose ad alcune esigenze reali della società italiana. Di converso, se un movimento artistico o letterario è sembrato irrimediabilmente compromesso col regime, la tendenza dominante è stata quella di una condanna radicale, anche sul piano della consistenza estetica e culturale. Questo atteggiamento, se denota un'encomiabile ripulsa del fascismo inteso come « anticultura », rischia d'altra parte di non approfondire a sufficienza un tema che oggi si rivela purtroppo d'estrema attualità: l'adesione al fascismo di una consistente e composita base di massa e il ruolo che in questo quadro esercita l'esistenza di una « cultura di destra » (1).

In questa prospettiva è opportuno situare il dibattito, negli ultimi anni sempre più vivace, sui rapporti tra fascismo e futurismo: da un lato la storiografia politica ha messo in evidenza i legami organizzativi e ideologici tra movimento futurista e fascismo: d'altra parte, puntando sui caratteri eversivi, di rottura sul piano del linguaggio artistico e del costume, si è contrapposto il potenziale rivoluzionario della avanguardia futurista al carattere reazionario del regime e della sua politica di restaurazione culturale (2). Al di là delle diverse posizioni, che si rifanno sostanzialmente alle ormai classiche valutazioni di Croce, Gobetti e Gramsci, approfondendole e motivandole variamente (3), rimane la constatazione che la « storia del futurismo rimane in gran parte da scrivere » (4). In particolare, riguardo alle connessioni col movimento e col regime fascista, si tratta di approfondire il concreto porsi del movimento futurista nell'ambito della crisi di valori politici, etici, artistici, che travagliò l'Italia del primo novecento e che sfociò nell'avvento al potere del fascismo:

poiché il fascismo non fu in alcun modo una « parentesi » o un'improvvisa « malattia » della società italiana, occorre risalire all'intreccio delle varie correnti culturali utilizzate da Mussolini per costruirsi una copertura ideologica.

« Ogni Stato ha due filosofie: quella che si enuncia per formule ed è una semplice arte di governo e quella che si afferma con l'azione ed è la filosofia reale, cioè la storia. Il problema è di vedere in che misura queste due filosofie coincidono, divergono, sono in contrasto, sono coerenti intimamente tra loro » (5). La sfasatura tra ideologia propinata e concreta prassi politica raggiunse, nel movimento e nel regime fascista, vertici da capogiro: Mussolini seppe camuffarsi, di volta in volta, da attivista barbaricamente anticulturale, da rivoluzionario antipassatista, da sobrio restauratore dei valori della tradizione, con quell'atteggiamento strumentale nei confronti della ideologia che accompagnò i funambolici voltafaccia tipici della sua carriera politica. Anche per questo la contrapposizione d'origine crociana, oggi tutt'altro che morta, tra valori della cultura e fascismo, risulta idealisticamente astratta, come astratto è limitarsi a valorizzare la rottura eversiva e avanguardista del futurismo per scagionarlo dall'accusa di fascismo. Il problema rimane piuttosto il *consenso* al fascismo, e, per quel che ci riguarda, la quantità di resistenza che il futurismo oppose, per lo spessore di realtà che sottendeva, alla manipolazione facilona e astuta del duce domatore d'intelletuali.

Rivoluzione fascista e rivoluzione futurista

Il fascismo si presentò al suo sorgere, e in qualche misura fino al crollo definitivo, come un movimento rivoluzionario. Anche in anni recenti, il neofascismo di Almirante ha rispolverato opportunisticamente un volto populista ed eversivo, approssimativamente anticapitalistico: si pensi ai moti di Reggio Calabria, al tentativo di infiltrarsi e di egemonizzare strati marginali della contestazione studentesca col richiamo ai principi corporativi e « socialisti » della repubblica di Salò, agli atteggiamenti « antiplutocratici » ancora presenti nella propaganda antisemita dei gruppi più estremi. Quest'anima « di sinistra » non è soltanto un apparato folcloristico, ma un organico complemento al compito

reazionario che il fascismo si assume, su mandato del grande capitale.

Renzo De Felice ha puntualmente seguito la metamorfosi del movimento fascista, dal sinistrismo giacobino del '19 alla svolta del '20-'21, quando Mussolini, resosi conto del suo isolamento a sinistra, acquistando al fascismo un rilevante peso politico e una precisa funzione (6). Ma già prima del mutamento di rotta, il fascismo si era costruito una sua base di massa, ponendosi a capo della « lotta di classe » della piccola borghesia emarginata dal processo di crescita del capitalismo, nemica al tempo stesso dell'ordine costituito e delle organizzazioni operaie; quella piccola borghesia di cui Lenin scrive: « Il piccolo borghese "inferocito" per gli orrori del capitalismo è un fenomeno sociale caratteristico... di tutti i paesi capitalistici. L'inconsistenza di tale rivoluzionamento, la sua sterilità, la sua proprietà di trasformarsi presto in sottomissione, apatia, fantasticherie e persino in "folle" passione per le varie correnti borghesi "di moda", tutto ciò è universalmente noto » (7).

La capacità fascista di aggregare intorno a sé il confuso malcontento piccolo-borghese non sta tanto in un concreto programma politico, ma in un abile trasformismo ideologico, in un radicalismo di cartapesta che calandosi nella crisi ideologica della piccola borghesia, la « risolve » secondo gli schemi e gli interessi del grande capitale, senza abbandonare i toni e gli atteggiamenti eversivi necessari per assicurarsi il consenso dei ceti emarginati.

La « malattia morale » del fascismo ebbe dunque una lunga incubazione sullo sfondo della reazione antipositivistica del primo novecento, che il partito socialista non seppe egemonizzare con la proposta di un'alternativa politica-culturale in senso marxista. Così la polemica contro il determinismo meccanico ed euforico sulle « magnifiche sorti e progressive » del capitalismo rimase affidata al rivoluzionamento dei massimalisti, al rilancio dell'idealismo propugnato da Croce e da Gentile, all'aperto reazionarismo dei nazionalisti corradiniani. Denominatore comune tra sindacalisti rivoluzionari, « pragmatisti » papiniani, nazionalisti antidemocratici fu un acceso irrazionalismo, che consentì il saldarsi dell'eterogeneo ma compatto fronte interventista e

rivelò « l'inadeguatezza di una cultura, impreparata ad affrontare i problemi sollevati dalla profonda trasformazione economica e sociale del paese; più estrosa che profonda, più brillante che documentata, troppo impaziente e irrequieta; con il fiato troppo corto per le lunghe corse in cui si era temerariamente avventurata » (8).

Su questo sfondo va situato il movimento futurista. Rispetto alla cultura perbenista del tempo, si pose in un atteggiamento di violenta rottura in senso moderno ed europeo; dal punto di vista politico fu di matrice sostanzialmente anarchica, con la contraddittorietà e l'ambivalenza caratteristiche del ribellismo privo di una consapevole collocazione di classe. Fin dal primo manifesto, accanto alla proclamata necessità di un

inserimento dell'arte nelle lacerazioni e nei tumulti della vita sociale, trovava spazio l'euforica esaltazione della macchina: « Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia ». E la rivoluzione era vista come uno dei tanti grandiosi spettacoli della società industriale: « Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere e dalla sommossa, canteremo le marce polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il brillante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri inondati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nubi pei contorti fili dei loro fumi... » (9). Ma

al di là dell'estetismo rivoltoso che conduceva ad esaltare allo stesso modo « il gesto del libertario » e il « disprezzo della donna », la ribellione contro « la fetida cancrena di professori, di archeologi, di ciceroni » e la guerra « sola igiene del mondo », lo *specifico* del futurismo era il ripudio definitivo di ogni arcadia, il coinvolgimento dell'arte nel ritmo palpitante e convulso della vita moderna.

A differenza degli intellettuali che aderirono opportunisticamente al fascismo aiutati da un sostanziale disinteresse per l'agire politico (10), i futuristi investirono nell'arte un interesse ideologico profondo, una volontà radicale di cambiamento sociale che sconvolse l'accademismo imperante, sperimentando linguaggio e tecniche nuove, adeguate al « vor-



Umberto Boccioni, *Forme uniche nella continuità dello spazio*, 1913, scultura in bronzo, alt. cm. 115. Civica Galleria d'arte Moderna, Milano.

tice della vita moderna ». Fu questo turbine di autentica novità che ispirò il giudizio positivo di Gramsci, motivato anche dalla polemica contro l'ignavia culturale dei riformisti: « I futuristi hanno svolto questo compito nel campo della cultura borghese: hanno distrutto, distrutto, distrutto, senza preoccuparsi se le nuove creazioni, prodotte dalla loro attività, fossero nel complesso un'opera superiore a quella distrutta: hanno avuto fiducia in se stessi, nella foga delle energie giovani, hanno avuto la concezione netta che l'epoca nostra, l'epoca della grande industria, della grande città operaia, della vita intensa e rumorosa, doveva avere nuove forme di filosofia, di costume, di linguaggio: hanno avuto questa concezione rivoluzionaria, assolutamente marxista, quando i socialisti non si occupavano neppure lontanamente di simile questione... I futuristi, nel loro campo, nel campo della cultura, sono rivoluzionari » (11).

E in realtà i futuristi operarono, coi manifesti e specialmente con l'attività figurativa, una vera rivoluzione cultu-



Umberto Boccioni, *Stati d'animo, Gli addii*, 1911, disegno su carta. Museum of Modern Art, New York.

Il dinamismo plastico di Boccioni, coerente esempio della nuova conoscenza della realtà capitalistica, sottesa dal linguaggio culturista e dalla sua autentica potenzialità eversiva e rivoluzionaria.

rale. Ma, restando imprigionati nel « loro campo », si ridussero a propugnare una « rivoluzione » di stampo idealistico, che andasse dalle forme alla vita, dall'arte alla politica, capovolgendo il rapporto marxista tra strutture e sovrastruttura; sognarono una palingenesi senza lotta di classe, guidata dal « vasto proletariato dei geniali », e si ritrovarono rivoluzionari in arte e fascisti in politica. La disponibilità rivoluzionaria del movimento, rilevata da Gramsci e dimostrata dalla evoluzione del futurismo russo, rimase strozzata dall'assenza di collegamento col movimento operaio, e la mancanza d'una precisa ottica di classe condusse ad una estrema superficialità nei giudizi sulla crisi che lacerava la società italiana: di fronte al sonno lento perbenismo dell'« italiotta », i futuristi si limitarono ad esaltare il dinamismo, la « violenza travolgente e incendiaria », senza far troppe distinzioni sugli

obiettivi politici.

Così, in base all'ibridismo ideologico che abbiamo notato, si giunse all'unificazione dei futuristi con l'ala estrema della « Voce » e alla fondazione di « Lacerba », sulla quale comparvero scritti di questo tenore: « I deboli sono il flagello dei forti e bisogna trattarli senza pietà... essi sono il fastidio, la lebbra, tutte le sporcizie e le malattie dell'umanità, e come tali bisogna combatterli e annientarli... Bisogna pesticiarli come lumache schifose, farli traboccare nel carnaio a guisa di carogne fra le immondizie... » (12). La confusione tra violenza allo stato puro e rivoluzione spinse i futuristi alla glorificazione della guerra imperialistica come « unica ispirazione dell'arte, unica morale purificatrice, unico lievito della pasta umana »: persino l'anarchico Carrà si trovò a sposare le tesi della borghesia industriale interventista, con motivazioni di questo genere: « Oggi il bor-

ghese favorevole alla guerra è certamente più rivoluzionario del cosiddetto rivoluzionario neutralista. Egli arrischia ed opera; dunque è un rivoluzionario, mentre il cosiddetto anarchico è nocivo alla vita e al progresso, perché nulla alla vita e al progresso sacrifica in realtà» (13).

Ma il segno dell'intima contraddizione tra spirito innovatore e posizioni interventiste è dato dalla crisi che proprio negli anni della guerra venne maturando tra le file dei futuristi. Nel giugno del '14 lo stesso Carrà scriveva a Severini: «Loro si credono e si sentono dei redentori, io da parecchi anni sento ripugnanza per qualsiasi verbo umanitario. Ma tu, caro Gino, credi pure con me, che queste cose lasceranno il tempo che trovano e il Futurismo rimarrà come movimento d'arte. Buoni quadri e buoni libri sarà tutto quanto rimarrà, il resto andrà a farsi fottere prestissimo» (14). E Boccioni, di fronte alle stragi della guerra, poco prima di morire: «Da questa esistenza io uscirò con un disprezzo per tutto ciò che non è arte... Esiste solo

l'arte». La sfiducia nell'azione politica matura negli esponenti più pensosi del futurismo di pari passo con l'abbandono dei modi pittorici del movimento; le ultime opere di Boccioni, il percorso di Carrà alla metafisica a «Valori plastici», il passaggio di Rosai, Soffici e Sironi dal futurismo al novecento (15), con le profonde diversità che intercorrono tra questi pittori, stanno ad indicare che la guerra tanto desiderata aveva imposto anche ai futuristi un profondo esame di coscienza.

I rapporti politici e organizzativi tra fascismo e futurismo sono stati messi in luce negli ultimi anni da studi puntuali e specifici (16). A noi importa sottolineare che il futurismo rimase sempre un fascismo «di sinistra», animato da un profondo, seppur confuso desiderio di rinnovamento, e dalla convinzione che una vera rottura nei confronti della società liberale era possibile solo con l'azione violenta. Indubbiamente l'assenza di proposte politiche rivoluzionarie da parte del partito socialista contribuì a

far degenerare la generica disponibilità rivoluzionaria del movimento; resta il fatto che il *Manifesto del partito futurista*, pubblicato sul primo numero di «Roma futurista», era denso di umori sovversivi, repubblicani, socialisteggianti: «Partecipazione eguale di tutti i cittadini italiani al Governo. Suffragio universale eguale e diretto a tutti i cittadini uomini e donne... Sostituire all'attuale anticlericalismo retorico e quietista un anticlericalismo d'azione, violento e deciso, per sgombrare l'Italia e Roma dal suo medioevo teocratico... Abolizione dell'autorizzazione maritale. Divorzio facile. Svalutazione graduale del matrimonio per l'avvento graduale del libero amore e del figlio di Stato... Libertà di sciopero, di riunione, di organizzazione, di stampa... Abolizione dell'intervento dell'esercito per ristabilire l'ordine... Massimo legale di 8 ore di lavoro. Parificazione ad eguale lavoro delle mercedi femminili con le mercedi maschili...» (17). Neppure un anno dopo, il programma dei fasci di combattimento riprenderà testualmente molti punti del manifesto futurista. Infondendo nei fasci una sincera spinta populista ed eversiva che li distingueva dai puri e semplici reazionari, i futuristi contribuirono a portare sotto l'ala del fascismo molti intellettuali e dell'autorizzazione maritale. Divorzio fatto socialista.

Ma il fascismo abbandonò ben presto il sinistrismo del '19, con quella svolta a cui abbiamo accennato. Ci fu una rottura tra fascisti e futuristi, divisi sull'atteggiamento nei confronti della monarchia, del papato e delle rivendicazioni proletarie, e cioè sugli aspetti più significativi del primo programma dei fasci di combattimento, che il movimento fascista stava rapidamente affossando: Marinetti e i suoi seguaci abbandonarono i fasci, insieme con una notevole schiera di «rivoluzionari». Nota Crispolti che «quella rottura ha lasciato un segno non cancellabile: da una parte la rinuncia dei futuristi ad una possibilità di azione politica, e l'accettazione progressiva del fascismo come possibilità, sia pure come "programma minimo", di una politica futurista; dall'altra la riconferma della volontà di azione culturale rivoluzionaria, indipendentemente dalla politica culturale del fascismo stesso» (18). In realtà, il distacco dei futuristi dall'azione politica diretta mostra l'illusorietà della loro rivoluzione staccata dalla classe operaia, e la successiva conciliazione tra fascismo e futurismo, avvenuta nel '24 con la «onoranze nazionali» a Marinetti e il congresso futurista a Milano, sancisce la presenza di «sinistra» che il movimento occuperà nell'ambito del regime: richiamandosi alla purezza delle origini «rivoluzionarie» del fascismo, non cesserà di svolgere la funzione di tener legata ad esso una schiera significativa di intellettuali non reazionari. È vero che, dopo la consacrazione ufficiale di Gentile e della cultura fascista di «destra», i futuristi dettero qualche

Carlo Carrà, *Manifestazione interventista*, 1914, cm. 38,5x30, collage su cartone. Collezione privata, Milano.

Da un'interpretazione «anarchica» panica e aggressiva del futurismo ad una pittura d'impasto in cui la ricerca del dinamismo si blocca in salda scansione metrica, morbidamente sottolineata da trapassi coloristici.



grattacapo al regime, ma dopo le prime polemiche (la prima e più vivace riguardò la riforma Gentile), fu sempre più chiaro che si trattava di liti in famiglia, tutte all'interno del sistema, che davano al fascismo una patente di « pluralismo » profondamente corruttrice.

La rivoluzione futurista rimase così strozzata e assorbita dalla ben più concreta prassi reazionaria del fascismo, per la collocazione di classe che la situazione storica, l'assenza di un partito rivoluzionario, la distanza dalla classe operaia, le assegnarono: come scriveva Tretjakov nel '23, « il futurismo di Marinetti trova nella società capitalistica italiana giustificazione e legittimità, alzando grida di nazionalismo e imperialismo », mentre « il futurismo russo ha ricevuto il suo compito dal proletariato rivoluzionario » (19).

Tecnocrazia e artecrazia

Se la disponibilità rivoluzionaria del futurismo italiano non si incontrò con quella concreta alternativa che in Russia era costituita dal partito bolscevico e poi dalla rivoluzione vittoriosa, la sua potenzialità eversiva si espresse nella capacità di rottura presente nelle realizzazioni artistiche, nella coscienza, definita da Gramsci addirittura « marxista », che la società industriale doveva avere nuove forme d'arte, di costume, di linguaggio.

Opponendosi radicalmente all'accademismo tardo-romantico in voga e superando i modi del verismo sociale, i futuristi vollero esprimere un nuovo « vero »: la vita tumultuosa delle macchine, il movimento convulso delle metropoli, il ritmo vorticoso delle industrie; affermarono « la necessità di divenire brutali, rapidi, precisi; la necessità di americanizzarsi, entrando nel vortice travolgente della modernità attraverso le sue folle, i suoi automobili, i suoi telegrafi, i suoi nudi quartieri popolari, i suoi rumori, i suoi stridori, le sue violenze, le sue crudeltà, i suoi cinismi, il suo arrivismo implacabile... » (20). Il nuovo tema della vita trasformata dalla tecnica richiedeva un linguaggio totalmente nuovo: dinamico, dissonante, disarmonico, turbinante con la vita moderna.

Da questo punto di vista, la distanza dalla trionfale romanità del fascismo, espressa in arte dai « valori gerarchici e mediterranei » della composizione novecentista, è immensa. Ma il fascismo non si esaurisce nella sua facciata romana e imperiale, apertamente restauratrice: riesce ad accoppiare, paradossalmente, il sogno irrazionalistico di una palingenesi, di una « nuova alba della storia », con le esigenze capitalistiche di massiccio sfruttamento di un popolo « concorde » e « disciplinato »; e in questo senso il futurismo fornisce non poco materiale alla mitologia fascista: la macchina e il progresso tecnico sono, nella visione futurista, gli strumenti di quel rinnovamento globale del vivere che produrrà il nuovo uomo « non umano e meccanico, costruito per una velocità onnipotente...



Carlo Carrà, *Studio per i funerali dell'anarchico Galli*, 1910, matite colorate, cm. 87x58. Collezione privata Milano.

crudele, onnisciente e combattivo ». Ai futuristi sfugge la profonda ambiguità del progresso scientifico: nel vibrare all'unisono col « vortice della vita moderna » aspirano al recupero di quella forza vitale che i romantici cercavano nella consonanza coi ritmi della natura; non avvertendo l'alienazione che imprigiona sempre più l'uomo col consolidarsi del capitalismo, cadono in quella concezione di stampo positivistico che « non si ferma troppo sulla questione dell'effetto che il prodotto del lavoro ha sui lavoratori finché essi non possono disporne » (21). Anche nelle realizzazioni artistiche la drammatica situazione dell'uomo nell'ingranaggio della società meccanizzata rimane perlopiù nascosta dall'euforica fiducia nel progresso tecnico, dalla esaltazione della macchina e della velocità, « bellezza nuova » venuta ad arricchire « la magnificenza del mondo ». Come hanno messo in rilievo De Micheli e Maltese, forse solo Boccioni seppe esprimere una precisa e consapevole denuncia (22).

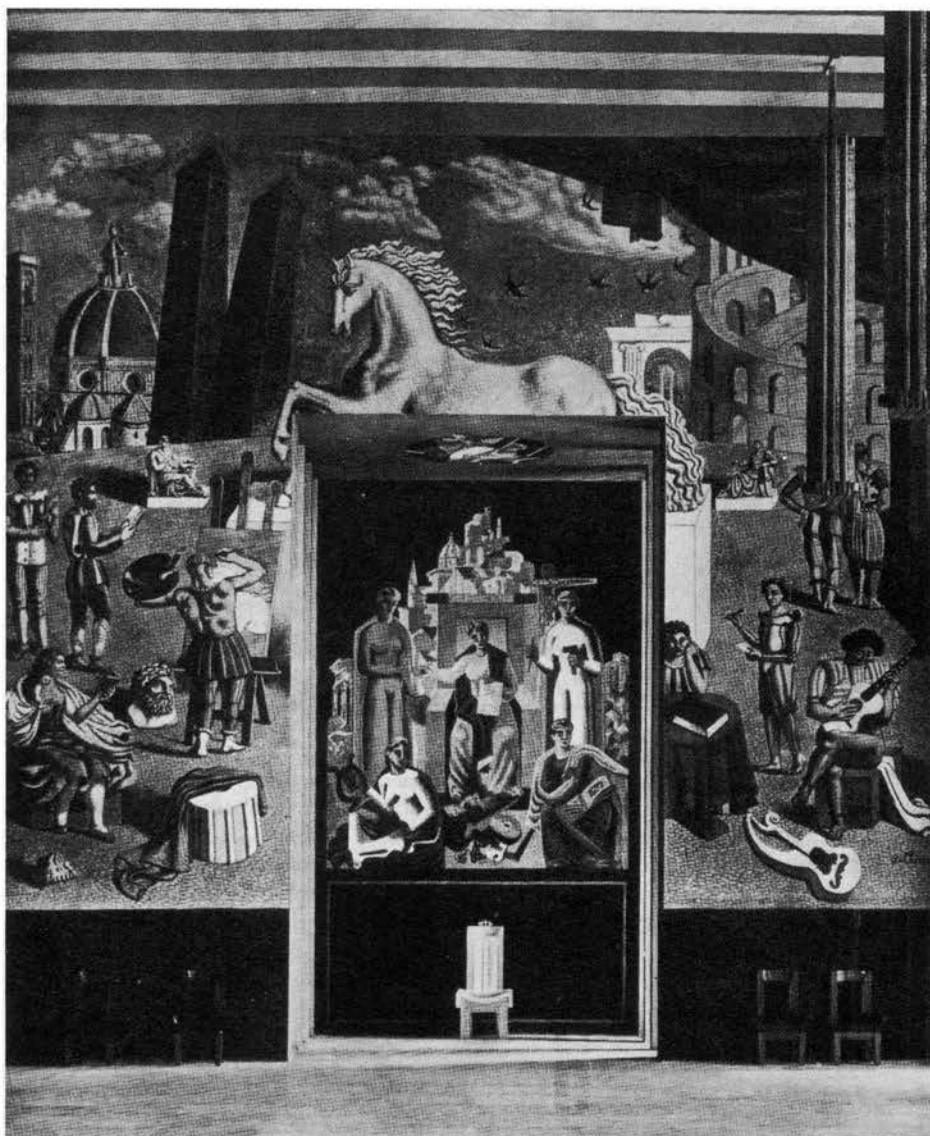
Questo limite del giudizio futurista sulla società è ancora una volta da collegare alla più generale situazione degli intellettuali nell'Italia del primo novecento: man mano che, col consolidamento del capitalismo, si sviluppa « una prassi dominio che necessariamente sacrifica ai nuovi ritmi di produzione e di organizzazione del sociale ogni spazio di soggettività, ogni mediazione e ogni funzione ideale autonoma » (23), la cultura borghese entra in crisi in quanto espressione organica di una classe sociale capace di portare avanti le istanze complessive della società. Scade il mandato ideale affidato agli artisti dalla borghesia ed essi perdono la loro identità sociale, trovandosi senza committenti e senza certezze riguardo alla propria funzione. Di qui l'istinto eversivo e anarchico di quegli anni, compreso il futurismo. Ma, al

di là del ribellismo, gli intellettuali italiani, in assenza di un collegamento con la classe operaia, si trovano di fronte a un bivio: il divorzio definitivo dalla società, l'intuizione di una perdita di fisionomia, di un'estraneità radicale da un mondo divenuto incomprensibile e inabitabile (si pensi, pur con diverse accentuazioni, ai crepuscolari, a Pirandello, a Svevo, agli ermetici); oppure la riproposizione, enfatica e volontaristica, del mito dell'artista educatore e guida.

I futuristi scelsero questa seconda strada, tentando di conferirle una connotazione rivoluzionaria con la parola d'ordine « l'Arte e gli artisti rivoluzionari al potere »: solo gli artisti « risolveranno il problema del benessere, come soltanto può essere risolto, cioè spiritualmente », sostituendo « l'inebriante alcool dell'arte... al tedioso e sanguinario alcool domenicale delle taverne del proletariato » (24). Così, con l'autosublimazione dell'intellettuale staccato dalle masse, si giunge a quella « estetizzazione della politica » che Walter Benjamin riconobbe come tipica del fascismo (25).

Da Prometeo al duce

Il fascismo al potere non poteva naturalmente tradurre in realtà la rivoluzione sognata dai futuristi; i primi atti di politica culturale del regime privilegiarono l'ala restauratrice e moderata di intellettuali che si riunivano intorno al neoidealismo di Gentile e al nazionalismo reazionario di Alfredo Rocco; in campo artistico, Mussolini tenne a battesimo il Novecento, archeologica e trionfale celebrazione dei miti classici e imperiali della « nuova » Italia. Ma il futurismo non fu ripudiato dal regime: nella « mistica » deliberatamente vaga che il fascismo si stava costruendo come copertura ideologica, c'era posto per tutti, purché garantissero un'assoluta fedeltà al duce e contribuissero all'organizzazione del consenso. In questo senso è esemplare il ruolo



Affresco di Giorgio De Chirico, *Cultura Italiana* e mosaico *Le Arti*, Gino Severini alla V^a Triennale di Milano. Da *Ideologia e arte del fascismo*, Umberto Silva, Gabriele Mazzotta Editore, Milano.

di assimilatore-corruttore svolto dal « democratico » Bottai, che non a caso era stato uno dei primi militanti del partito politico futurista.

I futuristi non furono tra gli intellettuali che restarono « in poltrona », mentre l'Italia fascista era « in piedi »: scesero in campo con tutte le forze per imporsi come unici autentici interpreti dell'era mussoliniana. Le scomposizioni e le parole in libertà futuriste, banalizzate e svuotate di contenuto, mescolate in un unico calderone con gli scarti archeologici e le nostalgie imperiali di novecentisti e classicisti, divennero ingredienti di quella « cultura di massa » che ossessivamente venne imposta agli italiani dalla stampa, dai films, dai manifesti pubblicitari.

Nell'ambito dei miti e dei rituali del fascismo, il ruolo del futurismo consisteva nel dare un volto avanguardistico e dinamico al regime, che doveva svolgere il suo compito reazionario senza perdere i contatti con i « rivoluzionari » del '19. Quando la filosofia immanentista e laica di Gentile cessò di essere la filosofia ufficiale e si diede libero sfogo all'irrazionalismo più delirante nell'« era Starace », il futurismo (o meglio la lugu-

bre caricatura del futurismo) fu un punto di riferimento fondamentale: dai funerali al « podagroso » lei al sabato fascista al passo romano, « lo "stile fascista" — rapidità, decisione, dinamismo — era ispirato alle fantasie futuristiche, e più specificatamente marinettiane. Esso derideva i modi di vita delle vecchie generazioni tradizionalistiche, sedentarie, "pantofolaie" ». (26)

Tipici esempi di vera e propria arte di regime furono l'« aeropittura » di Tato, « sorta di naturalismo spettacolare, buona solo per la propaganda turistica o d'arruolamento piloti » (27) e i « ritratti sintetici » del duce, i soli che, secondo Marinetti, potessero assolvere « il difficile compito di portare ad un'armoniosa bellezza plastica efficace e persuasiva tutte le varie e contrastanti forze che costituiscono il DUCE », perché « il DUCE col Suo celebrato dinamismo instancabile legato al Suo Genio politico e col Suo vigore di corpo pronto ad agire in cento modi e cento direzioni per grandezza e per prestigio Dominatore dell'Impero da Lui stesso creato il Duce scoraggia quindi qualsiasi tentativo di ritratto statico-verista » (28): l'« ateismo prometeico » dei futuristi, che aveva a-

gognato il sorgere di una nuova umanità, naufragava miseramente nel culto di un superuomo di cartapesta.

In connessione con l'avvicinamento alla Germania nazista, la lotta accanita per la conquista di posizioni ufficiali tra classicisti e futuristi si fece più aspra: facendosi forti dei roghi dell'« arte degenerata » e delle censure naziste all'arte d'avanguardia e al futurismo in particolare, gli ogettiani tentarono di mettere al bando il futurismo, accusandolo di « ebraismo » e di « bolscevismo ». Dal loro punto di vista non avevano tutti i torti: Fillia, Rosso, Prampolini, Depero tennero aperto in Italia un discorso artistico non autarchico, che si raccordava con le esperienze delle avanguardie europee, e « si deve ancora a questa latente, serpeggiante sopravvivenza delle profonde motivazioni futuriste... il formarsi, tra il '30 e il '40, di una prima impegnata tendenza non-figurativa » (29). Ma non bisogna per questo attribuire all'opera dei futuristi un significato « antifascista » che essa non ebbe: nei casi migliori, si trattò di una lotta ristretta al solo campo dell'arte (con la rinuncia quindi al carattere ideologico e politico d'avanguardia del primo futurismo) e sempre in nome di un'oltranzistica fedeltà al duce e alla purezza delle origini « rivoluzionarie » del fascismo; che era poi il ruolo assegnato a Marinetti e ai futuristi dal loro abile domatore. Con Salò il fascismo, scaricato ormai dai suoi stessi padroni e alleati, ritornò ai miti pseudosocialisti e antimonarchici delle origini; Marinetti fu tra i fedelissimi e concluse la sua carriera con l'*Ode alla X Mas*, che uscì il giorno dopo la sua morte sul *Corriere della sera*.

La parabola del futurismo, con la sua carica di negazione e di rottura progressivamente svuotata dall'impossibilità di fondarsi materialmente inserendosi in un più vasto orizzonte di lotta di classe, col suo restringersi e strozzarsi sempre più nella difesa di valori « d'avanguardia » esclusivamente formali, ripropone come profondamente attuale l'analisi marxiana degli intellettuali: « La divisione del lavoro... si manifesta ora anche nella classe dominante come divisione tra lavoro intellettuale e lavoro manuale, cosicché all'interno di questa classe una parte si presenta come i pensatori di questa classe (i suoi ideologi attivi, capaci di elaborazione, i quali fanno dell'elaborazione dell'illusione di questa classe su se stessa il loro mezzo fondamentale di sostentamento), mentre gli altri si comportano rispetto a queste idee e illusioni in maniera più passiva e ricettiva... All'interno di questa classe tale scissione può perfino svilupparsi fino a creare una certa contrapposizione e ostilità tra le due parti, che però cade da sé di fronte ad ogni collisione pratica che mette in pericolo la classe stessa, nel qual caso scompare anche la parvenza che le idee dominanti non siano le idee della classe dominante ed abbiano un potere distinto dal potere di questa classe » (30).

Guido Armellini

Note

(1) A questo riguardo, v. in particolare: sul problema dell'ideologia fascista, Umberto Silva, *Ideologia e arte del fascismo*, Milano, 1973; sull'importanza della cultura di destra per il sorgere di movimenti d'ispirazione fascista, Giorgio Galli, *La crisi italiana e la destra internazionale*, Milano, 1974.

(2) Tra i recenti studi sul futurismo italiano, v. in particolare: a cura di Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, *Archivi del futurismo*, Roma 1958-62; Enrico Falqui, *Bibliografia e iconografia del futurismo*, Firenze, 1959; Luciano De Maria, *Marinetti e il futurismo letterario*, in «Evento», giugno-agosto, 1960; Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del novecento*, Milano, 1966, pp. 233-263; Luigi Scrivo, *Sintesi del futurismo*, Roma 1968; Edoardo Sanguineti, *La guerra futurista*, in «Quindici», dicembre 1968; Luciano De Maria, *A proposito del futurismo*, in «Quindici», gennaio 1969; Enrico Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani, 1969; Mario De Micheli, *L'ideologia politica del futurismo*, in «Controspazio», aprile-maggio 1971; Luciano De Maria, *Marinetti e il futurismo*, Milano 1973; Gian Battista Nazza-ro, *Introduzione al futurismo*, Napoli, 1973; Enzo Santarelli, *Fascismo e neofascismo*, Roma, 1974, pp. 3-50; Aa. vv., *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano, 1974, pp. 7-86; Maurizio Calvesi, *Le due avanguardie*, Milano, 1966; Maurizio Calvesi, *Umberto Boccioni*, Firenze, 1973.

(3) I giudizi di Gobetti e Croce convergono in una sostanziale identificazione tra fascismo e futurismo: «Per chi abbia senso delle connessioni storiche, l'origine ideale del "fascismo" si trova nel "futurismo"...», (B. Croce, *Fatti politici e interpretazioni storiche*, in «La critica», 20 maggio 1924); «L'arte di Marinetti è tutta una preparazione alla marcia su Roma...», (P. Gobetti, in «Rivoluzione liberale», a. III, n. 9). Più articolato il giudizio di Gramsci, su cui torneremo; piuttosto radicali le considerazioni conclusive: «un gruppo di scolari che sono scappati da un collegio di gesuiti, hanno fatto un po' di baccano nel bosco vicino, e sono stati ricondotti sotto la ferula della guardia campestre», A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Roma 1971.

(4) Luciano De Maria, in F. T. Marinetti, *La grande Milano tradizionale e futurista*, Milano, 1969.

(5) Antonio Gramsci, *Note sul Machiavelli sulla politica e sullo Stato moderno*, Roma, 1971.

(6) Renzo De Felice, *Mussolini il rivoluzionario 1883-1920*, Torino, 1965.

(7) V. I. Lenin, *L'estremismo, malattia infantile del comunismo*, Roma, 1970.

(8) Norberto Bobbio, *Profilo ideologico del novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, 1969.

(9) F. T. Marinetti, *Atto di fondazione e manifesto del movimento politico futurista*, sul «Figaro» di Parigi, 20 febbraio 1909, riportato integralmente in Giuseppe Marchiori, *Arte e artisti d'avanguardia in Italia (1910-1950)*, Milano, 1960.

(10) Sui rapporti tra intellettuali e fascismo, v. soprattutto A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Roma, 1965; la prefazione di Nicola Tranfaglia a *Eia, eia, eia, alalà*, a cura di Oreste del Buono, Milano, 1971; Giorgio Luti, *La letteratura nel ventennio fascista*, Firenze, 1972; Alastair Hamilton, *L'illusione*



A sinistra:

Enrico Prampolini, *Sintesi plastica del duce*, 1925.

«Il DUCE con il Suo celebrato dinamismo instancabile legato al Suo Genio politico e con il Suo vigore di corpo pronto ad agire in cento modi e cento direzioni per grandezza e prestigio Dominatore dell'Impero da Lui stesso creato il DUCE scoraggia quindi qualsiasi tentativo di ritratto statico-verista» (F.T. Marinetti).

Giacomo Balla, *La guerra*, 1914. La aspirazione a una violenta rottura storica conduce i futuristi all'esaltazione della guerra, unico lievito della pasta umana.



fascista, gli intellettuali e il fascismo 1919-1945, Milano, 1972; Aa. vv., *Fascismo e società italiana*, (in particolare Norberto Bobbio, *La cultura e il fascismo*), Torino, 1973; Eugenio Garin, *Intellettuali italiani del XX secolo*, Roma, 1974.

(11) A. Gramsci, *Scritti politici*, Roma, 1967.

(12) «Lacerba», anno I, n. 1, 1913.

(13) Cit. in Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del novecento*, cit.

(14) Lettera di C. Carrà a Severini, 3 giugno 1914, in *Archivi del futurismo*, cit.

(15) v. Guido Armellini, *Fascismo e pittura italiana: Carrà, Sironi, Rosai*, in «Paragone arte» nn. 271 (settembre 1972), 273 (novembre 1972), 285 (novembre 1973).

(16) v. in particolare i saggi di De Felice, Crispolti, Santarelli, citati nelle note 2 e 6.

(17) *Manifesto-programma del partito politico futurista*, settembre 1918, cit. in R. De Felice, *op. cit.*, dove è integralmente riportato anche il *Programma dei fasci di combattimento*, giugno 1919.

(18) Enrico Crispolti, *Appunti sui materiali riguardanti i rapporti tra Futurismo e fascismo, in Arte e fascismo in Italia e in Germania*, cit.

(19) S. Tretjakov, *La tribuna del LEF*, in

Cesare G. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia 1909-1929*, Bari, 1973.

(20) Umberto Boccioni, *Pittura scultura futuriste (dinamismo plastico)*, Milano, 1914.

(21) Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, 1962.

(22) v. Corrado Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Torino, 1960; Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, cit.

(23) Leone De Castris, *Il decadentismo italiano*, Bari, 1974.

(24) F. T. Marinetti, *Al di là del comunismo*, in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, cit.

(25) Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, 1966.

(26) Luigi Salvatorelli - Giovanni Mira, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, vol. II, Torino, 1964.

(27) Corrado Maltese, *op. cit.*

(28) F. T. Marinetti, *Gli espositori e l'aeroritratto simultaneo*, dal *Catalogo della XII esposizione internazionale di Venezia*, Venezia, 1940.

(29) Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Firenze, 1970.

(30) K. Marx - F. Engels, *L'ideologia tedesca*, Roma, 1969.