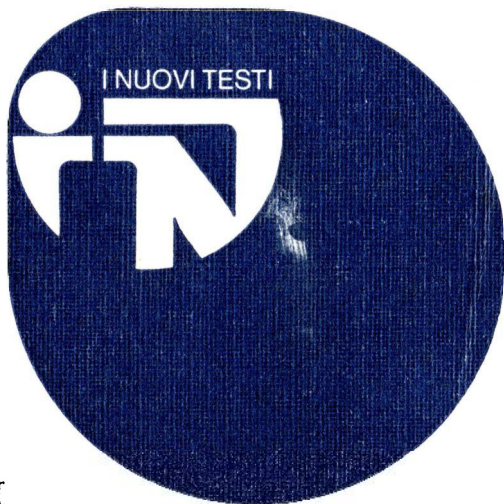


E. CRISPOLTI, B. HINZ
Z. BIROLI

ARTE E FASCISMO IN ITALIA E IN GERMANIA

e gli interventi di: S. Antonielli
R. De Grada, L. De Maria, M. De Micheli
C. Fontana, F. Masini, M. Morandini
M. Rosci, R. Tedeschi



FELTRINELLI

Riesaminare le condizioni e i modi in cui l'arte italiana si consegnò colpevolmente o incolpevolmente al fascismo ha significato per il gruppo di giovani critici autori di questo libro non solo cogliere il rapporto arte-società in uno dei momenti più difficili della storia del nostro paese e dell'Europa occidentale, ma provocare una **costruttiva riflessione critica**. Uscire fuori da un'idea del fascismo come fenomeno storico concluso ha voluto dire identificarne — oltre il gioco dei risentimenti e le indignazioni moralistiche — le mitologie, le strategie, i meccanismi.

In questa prospettiva, il volume dedica un'attenzione particolare a singoli momenti della vita artistica in Italia tra il primo dopoguerra e il 1945 in rapporto agli avvenimenti della storia sociale e politica. Sono stati per questo evidenziati il **futurismo** (Crispolti) e l'esperienza del **razionalismo** e dell'**arte astratta** (Birolli) visti di fronte al progetto mai realizzato di creare un'arte di regime. È sembrato utile inoltre confrontare il percorso della cultura italiana con le contemporanee esperienze tedesche (Hinz) per i loro legami politici e per le equivalenze e le distanze esistenti fra le due condizioni storiche.

I saggi qui raccolti prendono lo spunto da una serie di conferenze organizzate nel 1973 dalla Casa della Cultura di Milano sul tema "Arte e fascismo."

Enrico Crispolti insegna storia dell'arte all'Università di Salerno. Ha al suo attivo numerose pubblicazioni tra cui citiamo **Il mito della macchina** (1969). Ha organizzato una serie di importanti mostre tra cui quella di Balla a Torino nel 1963. **Zeno Birolli** insegna storia dell'arte all'Accademia Albertina di Torino. Si è occupato di arte moderna e tardo-medievale. Fra i suoi lavori citiamo la cura degli **Scritti editi e inediti** di Boccioni (1972) e di **Errante, erotico, eretico** di Licini (1974). Ha organizzato, fra le altre, la mostra di Licini del 1968 a Torino. **Bertholt Hinz** insegna storia dell'arte all'Università di Francoforte. Fra i suoi scritti ricordiamo: **Dürers Gloria** (1971), **Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomiebegriffs** (1972) e **Beiträge zur Geschichte des Ehepaarbildnisses** (1973).

E. CRISPOLTI, B. HINZ
Z. BIROLI

ARTE E FASCISMO IN ITALIA E IN GERMANIA

e gli interventi di: S. Antonielli
R. De Grada, L. De Maria, M. De Micheli
C. Fontana, F. Masini, M. Morandini
M. Rosci, R. Tedeschi

FELTRINELLI

Titolo originale del saggio di Berthold Hinz
Thesen zur Aesthetik des Nationalsozialismus

Traduzione dal tedesco di
Giorgio Backhaus

90 illustrazioni fuori testo

Prima edizione: settembre 1974
Copyright by
©
Giangiacomo Feltrinelli Editore
Milano

Nota

Il ciclo di conferenze *Arte e fascismo*, organizzato con la collaborazione dell'Accademia di Belle Arti di Brera e della Cattedra II dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università degli Studi, iniziò il 15 marzo 1973 con la relazione di Enrico Crispolti sul tema *Futurismo e fascismo*. Presentando l'iniziativa, Ernesto Treccani ne sottolineò da una parte il rilievo culturale e la novità di impostazione; dall'altra il significato — che la Casa della cultura le attribuisce — di attiva manifestazione antifascista, accanto alle molte che durante questi mesi sono venute realizzandosi in Italia. Fin da questa prima serata, la partecipazione del pubblico fu assai numerosa e significativa per la presenza di critici, studenti, artisti. Nella discussione sulla relazione intervennero — recando un impegnato contributo di riflessioni, obiezioni e testimonianze — Flavio Sechi, Tullio Crali, Luciano De Maria, Vittorio Fagone e Giò Pomodoro.

La seconda conferenza venne tenuta il 22 marzo da Vittorio Fagone sul tema *Il Novecento e gli Anni Trenta*, con ampi interventi, fra gli altri, di Alik Cavaliere e Luciano De Maria.

Nella successiva serata del 29 marzo, Berthold Hinz, dell'Università di Francoforte, trattò il tema *Per l'estetica del nazionalsocialismo*. La conferenza si tenne in lingua tedesca, con traduzione consecutiva di Johannes Vandenrath.

L'ultima conferenza monografica, *Verso un'arte fascista*, venne tenuta il 5 aprile da Zeno Birolli. Come già quella di Hinz, la relazione di Birolli fu accompagnata dalla proiezione e dal commento puntuale di una vasta documentazione iconografica.

Il ciclo si concluse il 12 aprile con la tavola rotonda dedicata agli aspetti e ai problemi di *Politica culturale, ideolo-*

gia, "arte di regime" del fascismo e del nazismo. Il 12 aprile è stato il "giovedì nero" di Milano, come è ricordato nella storia recente dell'eversione fascista. Gian Franco Vené ha registrato, su "Tempo" del 29 aprile, il significato che assunse la regolare effettuazione della serata, a poche ore di distanza cioè dai gravissimi avvenimenti che avevano segnato quel giorno. "Milano — ha scritto Vené — era sgomenta, ferita: non pareva serata da conferenze. Gli organizzatori erano pronti a rimandare tutto, quando la sala, nel volgere di un quarto d'ora, si è riempita come non mai nelle settimane precedenti. Più della metà del pubblico erano studenti. Parlare di arte e fascismo non significa fare della teoria, non vuol dire deviare i problemi di ora. Al contrario: anche se si parla di trent'anni fa e passa, le risposte valgono per l'oggi. Anzi: hanno valore solo se valgono per l'oggi. Qualcuno ha detto, nella sala della Casa della cultura, che l'eccezionale affluenza di pubblico in una serata come quella era già un fatto più che sintomatico di come Milano avrebbe reagito alla prova del sangue voluta dai fascisti."

Alla tavola rotonda presero parte Sergio Antonielli, Mario De Micheli, Ferruccio Masini, Morando Morandini (che, forzatamente assente, inviò un testo scritto), Marco Rosci e Rubens Tedeschi; altri interventi svolsero Carlo Fontana, Raffaele De Grada, Fernando Tempesti, Emilio Bertoni, con successive repliche di De Micheli, Antonielli, Masini.

I testi, che qui si raccolgono, in un ordine diverso da quello in cui vennero pronunciati, sono stati controllati per la pubblicazione (e in qualche caso lievemente modificati) dagli autori, sulla base di una trascrizione dai nastri alla quale ha cortesemente collaborato Paola Miglietti, che ringraziamo. Fanno eccezione quelli di F. Masini e M. Morandini, dei quali ci vennero consegnate direttamente le copie predisposte per la stampa. Il saggio di Vittorio Fagone, che qui non compare, sarà pubblicato in un volume a parte. Gli interventi di Tempesti e Bertoni non si pubblicano a causa di un difetto della registrazione.

Pasquale Guadagnolo

Settembre 1973

Appunti sui materiali riguardanti i rapporti fra Futurismo e fascismo

DI ENRICO CRISPOLTI

Occorre smitizzare definitivamente i rapporti fra Futurismo e fascismo nella concretezza dei dati di fatto, opponendosi così alla semplicistica (eppure tuttora assai diffusa) tendenza ad una liquidazione perlomeno "morale" del Futurismo come fascismo, e comunque ad una posizione di sostanziale sospetto.

Si è preferito piuttosto accettare la comoda tesi della identificazione progressiva dei due fenomeni, mancando di operare i necessari "distinguo," procedendo senza il senso delle necessarie *nuances* storiche e soprattutto rinunciando a priori a riprendere in mano i testi e a riconsiderare gli avvenimenti. [...] In genere, si è data una versione lineare di quanto in realtà si è svolto in modo aggrovigliato, confuso e contraddittorio, fondando la propria disamina sulla analisi dei soli manifesti politici, accogliendo passivamente, per quanto concerne i rapporti tra futurismo e fascismo, da una parte le tesi degli storici e critici antifascisti e dall'altra, paradossalmente, quella degli stessi futuristi, i quali, *post factum*, a fascismo ormai insediato e consolidato, se ne considerarono "precursori" e fautori.

Così sottolineava opportunamente Luciano De Maria qualche anno fa nell'introduzione alla raccolta mondadoriana (1968) di testi di Marinetti *Teoria e invenzione futurista*.¹ Introduzione che, assieme ai precedenti contributi del fondamentale volume di Renzo De Felice *Mussolini il rivoluzionario (1883-*

1920) (Einaudi, Torino 1965), ha dato un sostanziale avvio ad una ricognizione fattuale di tali rapporti, almeno appunto negli anni di formazione del fascismo.

Queste note intendono motivare ulteriormente le risultanze di tali contributi decisamente appunto smitizzanti rispetto al luogo comune corrente, ricomponendole nella delineazione di un quadro complessivo dei rapporti Futurismo-fascismo, relativo cioè anche ai due decenni successivi, gli anni Venti e Trenta, o poco oltre, riassumendo qui dunque pure la ricostruzione che io stesso ho condotto in proposito alcuni anni fa e che è stata pubblicata nel volume *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo* (1969).²

Il peso dell'equivoco luogo comune s'è visto duplicemente motivato, da una parte dalla storiografia antifascista (di onesta, ma anche limitante pregiudiziale antifascista), dall'altro dall'embrionale, almeno, storiografia dei futuristi stessi durante il regime; il peso dunque del luogo comune di un'assimilazione del Futurismo nel fascismo ha lungamente gravato come una delle ragioni, più o meno esplicitamente confessate e comunque fondamentali, della sfortuna del Futurismo stesso, del movimento e della sua ideologia, ma persino dell'opera di alcuni suoi singoli membri, ed anche eminenti. E dal giudizio negativo si è passati almeno al disagio e alla diffidenza, tutt'altro che scomparsi anche oggi.³

Il perdurare dei quali è anzi oggi quanto mai pericoloso, non tanto perché ormai anche metodologicamente privo di senso (il che si condanna da sé), ma perché permette a quel tanto (o quel poco) di cultura reazionaria italiana di "destra" (più o meno scopertamente neofascista) di trovare un supposto cospicuo motivo di propria rivendicazione: rischiando di essere, di fronte all'altrui sospetto e diffidenza, proprio l'unica posizione di difesa (e sia pure per equivocate ragioni che non sarebbe difficile riconoscere contraddittorie e pretestuose) del Futuri-

smo e della sua incontestabile fondamentale importanza nel panorama delle avanguardie oggi dette "storiche."

Una corretta impostazione storiografica del problema non può invece che fondarsi su un riesame dei testi e dei fatti alla luce di una effettiva ricostruzione dei diversi momenti e delle loro motivazioni. Questo riesame è stato avviato, e va ora approfondito proprio in intenzione di concretezza smitizzante, definendo posizioni e momenti con sufficiente chiarezza, anche magari con il rischio di una certa schematicità.

Intanto ad un'assimilazione fra Futurismo e fascismo dovrebbe ostare una prima ovvia constatazione, e cioè che culturalmente il Futurismo era già del tutto configurato nei suoi aspetti problematici e in buona parte dei suoi maggiori esiti creativi prima del sorgere del fascismo, e sia pure del fascismo "rivoluzionario": tanto che secondo alcune periodizzazioni (e soprattutto quelle relative alle arti figurative) nella seconda metà del secondo decennio del nostro secolo il Futurismo potrebbe già dirsi concluso.⁴ D'altra parte, considerando invece gli svolgimenti della tradizione di ricerca futurista negli anni Venti e Trenta, cioè la situazione di quello che io stesso una quindicina d'anni fa ho chiamato "secondo" Futurismo, e che è stato un modo indubbio di partecipazione italiana a momenti diversi della problematica delle avanguardie europee, non si può che convenire su quanto già nel 1949 due studiosi nordamericani, Soby e Barr, avvertivano introducendo una mostra d'arte italiana contemporanea: e cioè che la posizione più prossima alla situazione di restaurazione tipica del regime fascista fu il "Novecento," interprete intimamente più autentico della riaffermazione borghese dominante nella società italiana del tempo.⁵

Posso anticipare la mia tesi: che, in un arco di continuità pur di momenti diversi e lungo tre decenni della sua tradizione, fra "primo" Futurismo,

o "Futurismo del periodo eroico," che offrirà modelli al nascente fascismo degli anni "rivoluzionari," e "secondo" Futurismo, che si svolgerà durante il regime fascista, il Futurismo insomma è stato in una posizione estrema, anche estremistica, irriducibilmente rivoluzionaria nei fatti o nelle risoluzioni (anche politiche, quando le formulò), contrario dunque ad ogni burocratizzazione, ad ogni arresto, ad ogni stasi, ad ogni passività e ad ogni speculazione. E sempre tendenzialmente a sinistra nella situazione data, magari appunto estremisticamente (e quindi intuitivamente, irrazionalmente). E in certo modo varrebbe la pena di suggerire l'assimilazione con la condizione attuale extraparlamentare: altrettanto appunto radicale estremismo, e in certo modo altrettanta eventuale confusione rispetto ad una maturità (che è anche opportunità) politica. Fu comunque il Futurismo, e sia pure in vari modi, dall'iniziale anarchismo al più organizzato rivoluzionamento, all'estremismo da emarginato degli anni del regime fascista, fu dico la contraddizione d'ogni ipotesi riformista. Ed è suo ruolo storico aver tramandato, sia pure magari per vie polemiche anche sotterranee, questa coscienza estremistica e intimamente dinamica e dialettica ed attualistica alle avanguardie storiche europee: e anzitutto al Dadaismo.

I termini del rapporto con il fascismo mussoliniano, sia quello "rivoluzionario" che quello burocratico di "regime" vanno intesi in questa prospettiva, e risultano infatti ad una verifica documentaria (e malgrado anche qualche episodio di collusione) sempre come una contrapposizione dialettica da sinistra, estremistica appunto (e del resto gli episodi di collusione sono compensati dalla significativa rottura alla rinuncia "rivoluzionaria" di Mussolini nella scalata politica al potere, prima, e dalla continua lotta di emarginati e di soli difensori di una tradizione di moderna cultura che tuttora riconosciamo per la nostra stessa, poi).

L'abbozzo di indagine qui proposto si orienterà dunque sui seguenti punti:

1. *Rileggere i documenti salienti del pensiero politico futurista e ripercorrerne le tappe di una ipotesi di azione*; dimostrando anzitutto una priorità del Futurismo sul fascismo "rivoluzionario," e anzi un forte modellarsi di questo, per tratti e intenzioni indubbiamente molto rilevanti, sulla pubblicistica e la stessa prassi di quello; il che non vuol dire che il fascismo trovò i suoi modelli nel Futurismo, e che dunque il Futurismo fu *tout court* "pre-fascista" (come gli stessi futuristi suggerirono negli anni del regime per crearsi lettere di difesa contro l'emarginazione di cui dicevo), bensì che il fascismo "rivoluzionario" utilizzò il Futurismo politico sia in modelli di azione e di comportamento, sia in vere e proprie enunciazioni di programmi politici, ma che tale utilizzazione si rivelò contraddittoria e controproducente (se non per qualche aspetto puramente verbalistico) già al primo definirsi di un tatticismo politico mussoliniano orientato soltanto dall'ascesa al potere: e ciò nel breve volgere di qualche anno, e concludendosi già nel 1920.

2. *Constatate nella loro realtà documentata i rapporti effettivi di azione politica comune fra i futuristi e il Mussolini "rivoluzionario"* (come giustamente lo qualifica De Felice); smitizzando dunque una sorta di collusione assimilativa e sottolineando invece come si verificasse da parte dei futuristi una tensione ad annettere Mussolini nella loro azione politica, e comunque, pur nel rapporto di reciproco fiancheggiamento in episodi ben identificabili e circoscrivibili, una loro azione sollecitativa ed estremistica notevolmente diversa e anche sgradita all'opportunismo tattico-politico di Mussolini.

3. *Sottolineare il significato della rottura fra il Futurismo intenzionalmente sempre rivoluzionario e*

il fascismo avviatosi ad essere post-rivoluzionario, cioè la rottura del 1920: rottura che provocò un distacco di alcuni anni, e comunque aprì anche, da lontano, un capitolo di polemici richiami alle origini rivoluzionarie utilizzati fino nelle battaglie culturali degli anni Trenta.

4. *Considerare la posizione dei futuristi nel regime fascista ormai affermatosi, cioè a partire dal riaccostamento verificatosi verso la metà degli anni Venti; considerare i rapporti ufficiali e soprattutto le battaglie culturali futuriste, nella prospettiva appunto della difesa della tradizione dell'avanguardia moderna contro una continua emarginazione; cioè caduta la possibilità di un rinnovato rivoluzionarismo politico, accettato il fascismo come "programma minimo" di rinnovamento politico futurista, rientrata l'azione futurista nell'ambito più schiettamente culturale e creativo, proprio qui si rinnovava, e sia pure con forze creative progressivamente logorate, e con un margine d'autonomia problematica europea ben più ridotto per originalità creativa, l'estremismo provocatorio.*

Naturalmente una tale indagine non può essere qui altro che abbozzata, e del resto andrebbe adeguatamente arricchita anche da un puntuale riscontro non solo con la problematica politica di quegli anni, in tutti i suoi aspetti, dall'interventismo alla rivoluzione, al regime, ma anche alla luce del patrimonio di discussioni e di giudizi storici che quegli anni e quei fatti riguardano. E basti per esempio accennare al problema di una verifica dell'antisocialismo (che non era negazione del proletariato, né mancanza di volontà di risarcirlo e riscattarlo, sia pure senza coscienza di classe, e soltanto con un mito del valore della massa), dell'antisocialismo viscerale di Marinetti e del pensiero politico futurista,⁶ alla luce di un giudizio storico sui limiti riformistici e parlamentaristici del socialismo italiano (e sulle responsabilità che la sua incapacità rivoluzio-

naria ebbe nell'avvento al potere del fascismo).⁷ Molto opportunamente, mi sembra, Mario Isnenghi nell'intelligente suo libro *Il mito della grande guerra* avverte, proprio riguardo anche a Marinetti:

«[...] appare giustificato ammettere che dello scioglimento dell'ambivalenza [del proletariato intellettuale] in senso fascista, la causa non è tutta interna ai singoli o ai gruppi e imputabile aprioristicamente ad una loro scelta in astratto, ma è anche esterna. La vocazione fascista non può essere cioè considerata pregiudiziale semplicemente sulla base degli atteggiamenti antiparlamentari e violenti, a meno di non imboccare in partenza la strada d'un antifascismo legalitario e moderato. Ma è anche il risultato dell'impatto storico tra la disponibilità potenzialmente ambivalente del proletariato intellettuale, gli effettivi rapporti di forza sociali e le scelte politiche e partitiche che definiscono il quadro storico italiano alle soglie del fascismo: le scelte, in particolare, del partito storico del proletariato.»⁸

E Isnenghi ricorda in proposito anche una osservazione di Gramsci:

Era evidente che la guerra, con l'enorme sconvolgimento economico e psicologico che aveva determinato specialmente fra i piccoli intellettuali e i piccoli borghesi, avrebbe radicalizzato questi strati. Il partito se li rese nemici *gratis*, invece di renderseli alleati, cioè li ributtò verso la classe dominante.⁹

Il Manifesto marinettiano del febbraio 1909 sottolinea energicamente il nuovo rapporto arte-vita che la "globalità" dell'azione futurista presuppone, e suggerisce già un'implicazione politica. Com'è noto, vi si parla di "cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità," e così "il coraggio, l'audacia, la ribellione," di "esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno." "Non v'è più bellezza, se non nella lotta," vi si afferma. E ancora la volontà di "glorificare la guerra — sola igiene del mondo — il militarismo, il patriottismo, il

gesto distruttore dei libertari,” e di cantare “le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa [...] le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne.”¹⁰

La prima presa di posizione esplicitamente politica dei futuristi è comunque già del 1909 stesso, in occasione delle elezioni generali di quell'anno, un “proclama,” che è stato detto appunto il “primo manifesto politico,” rivolto agli “elettori futuristi,” dichiarando “per unico programma politico l'orgoglio, l'energia e l'espansione nazionale,” per metterli in guardia da “una possibile vittoria clericale,” e contro una “rappresentanza nazionale” pacifista.¹¹

Politicamente [tuttavia, come scriveranno gli stessi futuristi nel 1917] il Futurismo esplose nella seconda serata al Teatro Lirico a Milano (15 febbraio 1910), 2 anni prima della fondazione dell'Associazione Nazionalista, e cioè in piena vigliaccheria pacifista, al grido di *Viva la guerra, sola igiene del mondo! Viva Asinari di Bernezzo! Abbasso l'Austria!*¹²

Del resto la prima delle “serate futuriste,” il 12 gennaio 1910 al Politeama Rossetti a Trieste, e cioè in una città italiana appartenente all'Impero austro-ungarico, era già stata di per sé consapevolmente provocatoria. “Per risvegliare l'antitriplicismo e l'irredentismo, iniziammo il movimento futurista a Trieste,” dice Marinetti in *Guerra sola igiene del mondo*, cinque anni dopo.¹³

In politica [disse Marinetti nel discorso] siamo tanto lontani dal socialismo internazionalista e antipatriottico — ignobile esaltazione dei diritti del ventre — quanto dal conservatorume pauroso e clericale, simboleggiato dalle pantofole e dallo scaldaletto. Tutte le libertà e tutti i progressi nel grande cerchio della Nazione!¹⁴

E l'azione politica, nazionalista e bellicistica, era sempre inquadrata nel programma di azione totale di rinnovamento. E in questo senso le successive numerose serate futuriste del 1910 a Torino, a Ve-

nezia, a Napoli e altrove, ribadivano le idee palin-genetiche futuriste, anche nell'aspetto politico.¹⁵

Il conflitto di Libia del 1911 offre ai futuristi l'occasione per ribadire l'esaltazione della guerra, vedendola divenire realtà. Nasce così quello che è stato detto il *II Manifesto politico*, che intende sottolineare ancora "l'amore del pericolo e della violenza, il patriottismo e la guerra."

Orgogliosi di sentire uguale al nostro il fervore bellicoso che anima tutto il Paese, incitiamo il governo italiano, divenuto finalmente futurista, ad ingigantire tutte le ambizioni nazionali, disprezzando le stupide accuse di pirateria e proclamando la nascita del PANITALIANISMO.¹⁶

E sono motivazioni che ritornano nell'ottobre 1913 nel *Programma politico futurista*, firmato "per il gruppo dirigente del Movimento futurista" da Marinetti, Boccioni, Carrà e Russolo.

Tuttavia il *Programma* del '13, considerato qualche anno più tardi come "terzo manifesto-programma politico" futurista,¹⁷ associa i motivi nazionalisti e antipacifisti, di coraggio, ecc. con un abbozzo appunto di programma politico che ha il preciso scopo di "vincere" sia "il programma clerico-moderato-liberale," sia il "programma democratico-repubblicano-socialista," i tratti dei quali sono delineati in un'assimilazione per consenso o per contrapposizione, e comunque nell'intenzione di definirne i caratteri come ugualmente condannabili. I punti toccati dal "programma" futurista sono: rafforzamento militare in vista della guerra "e per la grandezza di un'Italia intensamente agricola, industriale e commerciale"; "difesa economica e educazione patriottica del proletariato"; cinismo nella politica estera, ed espansionismo coloniale, "irredentismo" e "panitalismo"; naturalmente sia "anticlericalismo" sia "antisocialismo"; "culto del progresso e della velocità," "del coraggio temerario," contro "l'oppressione della cultura"; quindi la previsione di "molte

scuole pratiche" e di "educazione fisica"; largo ai "giovani audaci." Infine: "Contro la monumentomania e l'ingerenza del Governo in materia d'arte. Modernizzazione violenta delle città passatiste (Roma, Venezia, Firenze, ecc.)"; e abolizione dello sfruttamento turistico.¹⁸

Il discorso di Marinetti pronunciato al Teatro Verdi a Firenze il 12 dicembre 1913, e subito pubblicato in "Lacerba" (a. I, n. 24, 15 dicembre 1913), ribadisce la volontà di appoggiare con "tutte le violenze, tutto il denaro e tutto il sangue necessari" il compimento dell'impresa libica, ed esalta ancora il nazionalismo. "Tutte le libertà dunque e tutti i progressi, ma nel cerchio ideale di una Nazione sempre più futurista!," cioè "ferocemente anticlericale e antisocialista."

Si convincano i socialisti che noi rappresentanti della nuova gioventù artistica italiana combatteremo con tutti i mezzi e senza tregua i loro vigliacchissimi tentativi contro il prestigio politico militare e coloniale dell'Italia. [...] I socialisti sappiano dunque che i loro sforzi per scoraggiare la Nazione e interromperne il meraviglioso progresso saranno da noi sistematicamente combattuti con tutte le violenze. Noi siamo dei nazionalisti futuristi e perciò ferocemente avversi all'altro grande pericolo imminente: il clericalismo con tutte le sue propaggini di moralismo reazionario, di repressione poliziesca, di professoralismo archeologico e di quietismo rammollito o affarismo di partito.

E Marinetti conclude sia "contro tutti i socialisti, repubblicani, radicali antilibici," sia contro "i liberali e i conservatori che non sanno difendersi e glorificare assiduamente la colonizzazione libica."¹⁹

Meno di un anno dopo Marinetti e i futuristi saranno impegnati in dimostrazioni interventiste antiaustriache. Ora il primo incontro fra Marinetti e il gruppo futurista e Mussolini avviene proprio sul terreno dell'interventismo fra gli ultimi mesi del 1914 e i primi del 1915. Non va tuttavia oltre il ritrovarsi su un medesimo fronte di azione politica, sia

pure per motivazioni d'indole molto diversa. Non esiste dunque collaborazione, e questa si verificherà soltanto nell'immediato dopoguerra.

Ma non si può qui procedere oltre senza suggerire alcune osservazioni. Non soltanto per permettere di avvertire una piena originalità e priorità del pensiero politico futurista rispetto sia all'incontro di semplice coincidenza nell'azione interventista, sia alla collaborazione politica vera e propria nell'immediato dopoguerra. Originalità e priorità appunto del pensiero politico futurista rispetto alla formulazione iniziale del fascismo mussoliniano. Bensì anche osservazioni di fondo sulle matrici ideologiche del pensiero politico futurista.

E anzitutto occorre appunto ricordare le componenti culturali dell'ideologia palingenetica futurista e della sua teorizzazione dell'azione globale (culturale ma anche politica nel diretto rapporto arte-vita) violenta e rivoluzionaria. Come ha opportunamente sottolineato De Maria, il Futurismo nella sua impostazione fondamentale si pone chiaramente nella tradizione di "ateismo prometeico" della mistica del superuomo, la cui linea ha ricostruito molto efficacemente Michel Carrouges, e in questa prospettiva si colloca il rapporto dell'ideologia futurista e di Marinetti in particolare con il pensiero di Nietzsche.²⁰ E dunque ha profondi legami con la cultura romantica, come del resto formativamente Marinetti in particolare (ma non lui soltanto) li ha con la cultura simbolista europea. Quest'"empito prometeico" è il quadro della globalità dell'intervento innovativo futurista, della volontà di rinnovare tutta la vita. La macchina ne è lo strumento: permetterà la realizzazione della "*wonderland* futurista," che non soltanto si realizzerà mediante un'azione violenta di rinnovamento, ma imporrà non una pace finale, bensì un'ulteriore continua esaltazione della violenza innovativa. E la guerra si giustifica dunque in questa prospettiva: è non soltanto ineliminabile,

bensí corrisponde ad un profondo ritmo del vitalismo umano.²¹

La teorizzazione della violenza trovava il suo precedente diretto nel pensiero di Georges Sorel, soprattutto naturalmente nelle sue *Réflexions sur la violence*, del 1908 (già apparse tuttavia in una prima forma sommaria nel 1906).

Da Sorel [come scrive De Maria] derivarono pari pari in Marinetti l'antidemocratismo e l'antiparlamentarismo (l'odio per la democrazia parlamentare); il disprezzo della vita comoda e della "viltà borghese"; l'odio per i politici (avvocati e professori) e per i socialisti ufficiali (Jaurès in Francia, Turati e Bissolati in Italia, teste di turco dei due autori); l'avversione per la "grande macchina" dello stato. Quel che più conta, la "violenza" presenta in entrambi una connotazione eminentemente ideologica e morale, e non va confusa con la brutalità o con la "forza" borghese. L'"eroismo quotidiano" di Marinetti, il suo "cittadino eroico" vanno posti nell'ambito di quel "sentimento del sublime," di quella morale del sublime che dovevano animare per Sorel la vita politica, cioè la lotta del proletariato contro la borghesia. Entrambi gli autori si pongono, per usare una nota contrapposizione di Charles Péguy, dalla parte della "mistica" (come sinonimo di entusiasmo, di sacrificio del proprio tornaconto e perfino della propria vita) contro il "parlamentarismo" e la "politica" (che divengono per essi sinonimi di affarismo).²²

L'ideologia dell'arte rivoluzionaria di Wagner offre un altro elemento alla formazione della teorizzazione futurista, come lo stesso individualismo dell'"unico" di Stirner, da leggersi nel quadro del prometeismo marinettiano, e qui il discorso va aperto a tutta la componente anarchica, presente non soltanto in Marinetti, ma anche nei pittori, per esempio.²³ Mentre un altro elemento importante è certamente, come è venuto suggerendo lo stesso De Maria, l'influenza dell'*élan vital* bergsoniano.²⁴

Ora le diverse componenti culturali si amalgamano in una visione globale palingenetica, di mistica prometeica, che non soltanto colloca ogni sin-

gola proposizione di rinnovamento specifico (che si realizzerà nella teorizzazione del singolo specifico manifesto), ma pone l'esigenza stessa della globalità del rinnovamento. E in questo senso il Futurismo è la prima delle avanguardie storiche che ponga tale esigenza non settoriale, con fondamentali conseguenze: sul Dadaismo anzitutto, ma indirettamente definendo quell'esigenza di globalità appunto che i surrealisti hanno posto, sia pure in diversa prospettiva culturale, come esigenza fondamentale.

La teorizzazione e l'azione politica futurista vivono in questa dimensione di mistica prometeica. E qui d'altra parte trovano con la loro particolarità certo anche i loro limiti, che sono quelli di una inconsapevolezza del concetto marxista di lotta di classe. Dirà Marinetti in *Al di là del Comunismo*, apparso nel 1920:

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.²⁵

E dunque:

In fin dei conti, al proletariato come classe si sostituisce un'entità socialmente indeterminata, un'entità mistica, una vera e propria aristocrazia dello spirito [De Maria].²⁶

Ed è in questi termini che va inteso anche il rapporto politico di Marinetti e dei futuristi con il Mussolini "rivoluzionario": nella sfalsatura cioè fra mistica e politica e praticismo politico, avvertibile fin dall'inizio.

Nell'insieme può dirsi [scrive efficacemente De Maria] che nei futuristi l'elemento "mistico," l'intransigenza e il fervore morale improntarono di sé ogni aspetto dell'ideologia politica, il che, contrastando con il realismo politico fascista e con il "possibilismo" mussoliniano, portò subito a scontrarsi sul terreno delle pregiudiziali antimonarchica e anticlericale. [...] L'elemento nazionalista del futurismo, vero

e proprio catalizzatore della nostra avanguardia, presenta sin dall'inizio caratteristiche originali spiccatissime (nazionalismo spirituale, "cosmopolita") che lo differenziano dal nazionalismo fascista, più ambiguo e destinato a cadere ben presto nella vuota retorica di Roma imperiale. Quanto all'elemento socialista (di derivazione soreliana, con riecheggiamenti mazziniani e dunque sostanzialmente estraneo al marxismo), esso si complica per la presenza di vitalissimi germi anarchici e libertari che Marinetti sussunse dal *milieu* simbolista francese e che preclusero al poeta, al contrario del fascismo, il culto dello Stato, della gerarchia e dell'autorità.²⁷

In questo senso non andranno neppure trascurati i limiti del rapporto fra Futurismo e primo fascismo, intesi proprio dalla parte di Mussolini. Se il primo incontro su un medesimo fronte avviene nelle manifestazioni interventiste, in realtà la posizione di Mussolini negli anni immediatamente precedenti fu tutt'altro che di simpatia e spesso anzi critica.²⁸ Cioè ad un certo momento da parte mussoliniana il rapporto fu accettato non perché Mussolini diventasse "futurista," bensì per possibilismo politico (giacché neppure i futuristi erano diventati fascisti mussoliniani). E ciò insinua le stesse ragioni di una sfalsatura di fatto fra Futurismo e fascismo anche negli anni del regime.

Ricorderà poi Marinetti nel 1929:

Nel settembre 1914 durante la battaglia della Marna e in piena neutralità italiana noi futuristi organizzammo le due prime dimostrazioni contro l'Austria e per l'intervento. Bruciammo il 15 settembre nel Teatro Dal Verme e il 16 settembre in Piazza del Duomo e in Galleria undici bandiere austriache.²⁹

Al 20 settembre, e dal "cellulare di Milano" (arrestati a seguito delle manifestazioni dei giorni precedenti) data il manifesto *Sintesi futurista della guerra*, firmato Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Piatti, e che è la prima visualizzazione futurista delle motivazioni politiche e culturali dell'interventi-

smo, nella contrapposizione fra il cuneo futurista, che viene da sinistra e l'arco passatista, come lotta di "8 popoli-poeti contro i loro critici pedanti."³⁰

All'11 settembre data il manifesto futurista *Il vestito antineutrale* di Balla, nel quale è detto fra l'altro:

Noi futuristi vogliamo liberare la nostra razza da ogni *neutralità*, dall'indecisione paurosa e quietista, dal pessimismo negatore e dall'inerzia nostalgica, romantica e ram-mollente. Noi vogliamo colorare l'Italia di audacia e di rischio futurista, dare finalmente agl'italiani degli abiti bellicososi e giocondi. [...] *Sarà brutalmente esclusa l'unione del giallo col nero*. Si pensa e si agisce come si veste. Poiché *la neutralità è la sintesi di tutti i passatismi*, noi futuristi sbandieriamo oggi questi vestiti antineutrali, cioè festosamente bellicososi. *Soltanto i podagrosi ci disapproveranno*. Tutta la gioventù italiana riconoscerà in noi, che li portiamo, le sue viventi bandiere futuriste per la nostra grande guerra, *necessaria, URGENTE*. Se il Governo non deporrà il suo vestito passatista di paura e d'indecisione, noi *rad-doppieremo, CENTUPLICHEREMO IL ROSSO del tricolore che vestiamo*.³¹

Se nell'azione interventista Marinetti e i futuristi troveranno sul medesimo fronte Mussolini, certamente hanno preceduto tuttavia il suo famoso voltafaccia da neutralista socialista ad interventista dissidente, e il conseguente abbandono della direzione dell'"Avanti!"³² In questo senso già s'avverte, pur nel convenire su un fronte comune interventista, una radicale diversità di motivazioni, fra l'idealismo politico futurista, coerente ad un quadro globale d'azione, come s'è detto, e il pragmatismo politico, già chiaramente opportunistico, di Mussolini: cioè in certo modo già nel primo incontro si può cogliere la matrice del distacco che dopo la collaborazione di qualche anno avverrà nel 1920 appunto all'abbandono fascista di intenzioni "rivoluzionarie."

Il 9 dicembre 1914 iniziano manifestazioni interventiste all'Università di Roma, con la partecipa-

zione di Marinetti, Balla, Francesco Cangiullo e Fortunato Depero.³³ A pochi giorni prima, al 29 settembre, e da Milano, data un manifesto proclama di Marinetti, *In quest'anno futurista*, diretto agli "studenti italiani," e nel quale il Futurismo è riproposto nella sua totalità d'azione di rinnovamento (di antipassatismo, e di "nazionalismo ultra-violento, anticlericale, antisocialista e antitradizionale"): esattamente "nel suo programma totale, è un'atmosfera d'avanguardia; è la parola d'ordine di tutti gl'innovatori o franchi-tiratori intellettuali del mondo," "contiene la più vasta formula di rinnovamento; quella che, essendo a un tempo igienica ed eccitante, semplifica i dubbi, distrugge gli scetticismi e raduna gli sforzi in una formidabile esaltazione." E Marinetti rifiuta l'

assurda confusione tra *Futurismo* e una specie di *rivoluzionarismo* dilettantesco, fatto di pessimismo, di anarchia intellettuale, di individualismo isolatore, di antisolidarietà artistica e di becerismo.

Il Futurismo infatti è demolizione sí, "ma per ricostruire." Il Futurismo è

preparazione d'un'atmosfera favorevole ai novatori; temerità per un infinito progresso italiano; disinteresse eroico per dare all'Italia e al mondo più forza, più coraggio, più luce, più libertà, più novità, più elasticità; ordine di marcia e di battaglia + batterie alle spalle per non indietreggiare mai.

È:

Eroismo quotidiano. Tutti i pericoli e tutte le lotte. Le mani sporche per aver scavata la trincea, pronte alla penna, al remo, al timone, al volante, allo schiaffo, al pugno, al fucile.

E qui Marinetti, se non erro per la prima volta, si riferisce esplicitamente come appoggio teorico all'*élan vital* bergsoniano nella contrapposizione fra prassi e teoresi, fra vita e "logica":

Crediamo con Bergson che la *vie déborde l'intelligence*, cioè straripa, avviluppa e soffoca la piccolissima intelligenza. Non si può intuire il **prossimo futuro, se non col-**laborandovi col vivere *tutta* la vita. Da ciò il nostro violento e assillante amore per l'azione.⁴

Studenti italiani! [continua il proclama manifesto]

Il Futurismo dinamico e aggressivo si realizza oggi pienamente nella grande guerra mondiale che — solo — prevede e glorificò prima che scoppiasse. *La guerra attuale è il più bel poema futurista apparso finora*: il futurismo segnò appunto l'irrompere della guerra nell'arte, col creare quel fenomeno che è la Serata futurista (efficacissima propaganda di coraggio). Il Futurismo fu la militarizzazione degli artisti novatori. Oggi, noi assistiamo ad un'immensa esposizione futurista di quadri dinamici e aggressivi, nella quale vogliamo presto entrare ed esporci.

I "portavoce del pacifismo, combattendo la Germania e l'Austria, sperano di uccidere la Guerra come un avanzo di barbarie." Invece:

La Guerra non può morire, poiché è una legge della vita. Vita = aggressione. Pace universale = decrepitezza e agonia delle razze. Guerra = collaudo sanguinoso e necessario della forza di un popolo. [...]

Noi paroliberi, pittori, musicisti, rumoristi e architetti futuristi abbiamo sempre considerata la Guerra come unica ispirazione dell'arte, unica morale purificatrice, unico lievito della pasta umana. Soltanto la Guerra sa svecchiare, accelerare, aguzzare l'intelligenza umana, alleggerire ed aerare i nervi, liberarci dai pesi quotidiani, dare mille sapori alla vita e dell'ingegno agl'imbecilli. La Guerra è l'unico timone di profondità della nuova vita aeroplanica che prepariamo. *La Guerra, Futurismo intensificato, non ucciderà mai la Guerra, come sperano i passatisti, ma ucciderà il passatismo*. La Guerra è la sintesi culminante e perfetta del progresso (velocità aggressiva + semplificazione violenta degli sforzi verso il benessere). La Guerra è una imposizione fulminea di coraggio, di energia e d'intelligenza a tutti. Scuola obbligatoria d'ambizione e d'eroismo; pienezza di vita e massima libertà nella dedizione alla patria.

E nella guerra si riassume dunque tutta l'attività innovativa dei futuristi:

Dopo aver giuocato distrattamente, a piccole puntate, coll'arte, coll'amore o colla politica, essi sentono oggi la necessità di rischiare tutto in un colpo solo, nel gran giuoco definitivo della guerra, per aumentare la forza della Patria. Patria = espansione + moltiplicazione dell'io. Patriottismo italiano = contenere e sentire in sé tutta l'Italia e tutti gl'italiani di domani.³⁵

La stessa attività creativa dei futuristi assume in questo momento come fondamentale la tematica bellica e interventista.

Aspettando la nostra grande guerra tanto invocata [esordisce all'inizio del 1915 il manifesto del "teatro futurista sintetico"] noi futuristi alterniamo la nostra violentissima azione anti-neutrale nelle piazze e nelle Università, colla nostra azione artistica sulla sensibilità italiana, che vogliamo preparare alla grande ora del massimo Pericolo. L'Italia dovrà essere impavida, accanitissima, elastica e veloce come uno schermidore, indifferente ai colpi come un boxeur, impassibile all'annuncio di una vittoria che costasse cinquantamila morti, o anche all'annuncio di una disfatta.

E nel gennaio 1915 i futuristi iniziano "tournée di teatro futurista interventista," appoggiate appunto dal manifesto di Marinetti, Emilio Settimelli e Bruno Corra, *Il teatro futurista sintetico (Atecnico-dinamico-simultaneo-autonomo-alogico-irreale)*, dato 11 gennaio-18 febbraio 1915. Il nuovo teatro, vi si legge, è richiesto dalla necessità di condurre con un mezzo di comunicazione molto popolare (al contrario della letteratura) l'azione interventista:

La guerra, Futurismo intensificato, c'impone di marciare e di non marciare nelle biblioteche e nelle sale di lettura. *Noi crediamo dunque che non si possa oggi influenzare guerrescamente l'anima italiana, se non mediante il teatro,*

che è naturalmente il teatro futurista.³⁶

A Roma, dopo aver progettato e realizzato, come

s'è visto, il "vestito antineutrale," accompagnato dall'omonimo manifesto dell'11 settembre 1914, Balla realizza il ciclo dei dipinti dedicati appunto alle "dimostrazioni interventiste."³⁷ Le manifestazioni interventiste romane riprendono nell'aprile 1915: il 12 ha luogo quella che Marinetti chiama la "terza grande dimostrazione interventista," davanti alla Camera dei Deputati. Ed è il maggiore episodio dell'incontro fra futuristi e Mussolini sul terreno appunto dell'azione interventista. Balla, Corra, Marinetti, Settimelli e lo stesso Mussolini sono arrestati.³⁸

Tuttavia il rapporto appunto fra futuristi e Mussolini non va in questo momento, s'è detto, oltre il ritrovarsi su un medesimo fronte, e tuttavia con motivazioni diverse. Alla praticità opportunistica politica di Mussolini doveva sfuggire il valore polemico pratico del senso ideale dell'azione futurista, decisamente unilaterale e non compromissoria. Il ritrovarsi su un medesimo fronte fa cadere la posizione di critica verso i futuristi del Mussolini socialista degli anni precedenti, e tuttavia permane una sostanziale diffidenza appunto verso il peso pratico della polemica futurista. Ne fa testimonianza una lettera di Mussolini a Cangiullo della fine febbraio 1915 nella quale egli risponde al suggerimento di ospitare la polemica futurista sulle colonne de "Il Popolo d'Italia."

"Noi abbiamo delle simpatie per il futurismo" scrive dunque Mussolini "e ne comprendiamo l'intima essenza e la magnifica forza, ma la sua polemica è infine "accademica" al momento.

Tutti i nostri sforzi tendono oggi all'azione e a null'altro — non escludiamo che domani si possa fare del futurismo e della polemica, su di esso, ma oggi abbiamo di più urgenti cose da fare.³⁹

All'entrata dell'Italia in guerra "Lacerba" futurista cessa a Firenze le pubblicazioni. In luglio Boccioni, Marinetti, Russolo, Sant'Elia, assieme ad Anselmo Bucci, a Carlo Erba, ad Achille Funi si arruo-

lano nel battaglione dei volontari ciclisti. Al fronte sono anche Mario Sironi ed Ercole Piatti.⁴⁰

Nel 1915 stesso Marinetti riassume il senso e i dati, e anche alcuni testi, dell'azione futurista, sia culturale che politica, nel libro *Guerra sola igiene del mondo* (Edizioni futuriste di "Poesia," Milano): dal primo manifesto del 1909 e dalle "battaglie di Trieste" del 1910, e le altre prime serate futuriste, e da *Mafarka il futurista*. Nelle pagine su "Trieste, la nostra bella polveriera," Marinetti ribadisce la necessità della "lotta quotidiana" e dell'"igiene collettiva di doccia sanguinosa decennale," e il "principale odio d'Italiani del ventesimo secolo: l'odio per l'Austria!" "Perciò noi concludiamo," scrive, "che quando parliamo di guerra, è la miglior parte del nostro sangue, la parte futurista, che parla in noi." Ora la concezione del dinamismo incessante del reale "separa," spiega Marinetti, "nettamente il Futurismo dalla concezione anarchica," la quale, "rinnegando il principio infinito dell'evoluzione umana, arresta il suo slancio parabolico unicamente all'ideale della pace universale," mentre "principio assoluto del Futurismo" è "il divenire continuo e l'infinito progredire, fisiologico ed intellettuale, dell'uomo." Unica legge "pel mondo" non è la pacificazione universale, quindi, bensì la guerra, appunto "unica igiene." Il Futurismo è contro "la grande tirannia del sentimentalismo e della lussuria." Ed è contro il "parlamentarismo," così come "è ormai ridotto."

Il "parlamentarismo" infatti diede in passato il senso dell'"illusoria partecipazione delle maggioranze al governo": "illusoria, poiché s'è constatato che il popolo non può, né potrà mai essere rappresentato da mandatari che esso non sa scegliere." Tuttavia, se il popolo "rimane dunque sempre estraneo al governo," al parlamentarismo comunque "deve la propria esistenza." "L'orgoglio delle folle è stato accresciuto dal regime elettivo. La statura dell'individuo è stata rialzata dall'idea di rappresen-

tanza." Tuttavia ne è derivato un privilegio dell'eloquenza e i parlamenti europei sono finiti in mano agli avvocati. E Marinetti prosegue delineando visionariamente un nuovo tipo di uomo, "non umano e meccanico, costruito per una velocità onnipresente," e che "sarà naturalmente crudele, onnisciente e combattivo"⁴¹; quindi ancora condanna del sentimentalismo e rinnegamento, dice Marinetti, dei "nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna"; del culto del passato, ritenuto "viltà." "Presto verrà il momento in cui noi non potremo più accontentarci di difendere le nostre idee con degli schiaffi e dei pugni, e dovremo allora inaugurare l'attentato in nome del pensiero, l'attentato artistico, l'attentato letterario, contro la *crosta* glorificata e contro il professore tirannico." I futuristi sono sospettati dai magistrati, dai poliziotti, dai preti, e odiati dai socialisti. "Noi rendiamo a tutti costoro quest'odio e questo disprezzo, poiché in essi disprezziamo dei rappresentanti indegni di idee pure e non terrestri, quali la Giustizia, la Divinità, l'Uguaglianza e la Libertà."

In pagine letterariamente molto intense Marinetti parla della nascita di un'estetica futurista, legata alla nuova vita dinamica e sua interprete (in un'intuizione quasi di *design*, che del resto nel '15 stesso suggerivano anche Balla e Depero nel loro manifesto sulla "ricostruzione futurista dell'universo"). Ma la prospettiva di questo rinnovamento si finalizza ora nell'impegno bellico:

Vincerà il popolo più geniale, più elastico, più agile, più dimentico, più futurista, e quindi più ricco. Quanto a noi futuristi italiani, non vogliamo che l'Italia sia messa in istato d'inferiorità, alla vigilia di questa formidabile lotta. Ed è perciò che noi gettiamo in mare il greve carico del passato che appesantisce il suo scafo agile e bellicoso.

E il libro si chiude con le pagine molto intense della "visione-ipotesi futurista" della "guerra elettrica," una sorta di visionaria palingenesi economico-sociale dovuta alle "nuove forze elettriche."⁴²

Nel 1915 stesso, in dicembre, Marinetti, Boccioni, Russolo, Sant'Elia, Sironi e Piatti firmano il "manifesto futurista" *L'orgoglio italiano*, che dalla esperienza del fronte vuole ribadire le ragioni della battaglia nazionalista, attivista, antipacifista, antipassatista, rivolgendo agli italiani l'invito a "costruire l'ORGOGGIO ITALIANO sulla indiscutibile superiorità del popolo italiano *in tutto*," contro ogni forma di denigrazione del "genio creativo" dell'arte italiana o della "potenza" dell'"impareggiabile" esercito italiano.

Merita schiaffi, pugni e fucilate nella schiena l'italiano che manifesta in sé la più piccola traccia del vecchio pesimismo imbecille, denigratore e straccione che ha caratterizzata la vecchia Italia ormai sepolta, la vecchia Italia di mediocristi antimilitari (tipo Giolitti), di professori pacifisti (tipo Benedetto Croce, Claudio Treves, Enrico Ferri, Filippo Turati), di archeologi, di eruditi, di poeti nostalgici, di conservatori di musei, di albergatori, di topi di biblioteche e di città morte, tutti neutralisti e vigliacchi, che noi, primi e soli in Italia, abbiamo denunciati, vilipesi come nemici della Patria, e vanamente frustati con abbondanti e continue doccie di sputi.⁴³

A questo punto si possono ricapitolare alcune precise posizioni futuriste che il fascismo mussoliniano assumerà direttamente, ma strumentalmente, nel suo momento "rivoluzionario." Anzitutto la teorizzazione dell'azione violenta, dimostrativa, della "lezione," che è estranea alla tradizione riformista socialista italiana, e nella quale i futuristi anticipano gli arditi. Quindi la decisione, la distruzione di dubbi e scetticismo; il predominio della prassi, il violento amore per l'azione; l'esaltazione — anche retorica — dell'uomo combattivo; la rivendicazione dell'interventismo e dell'esperienza bellica; l'esaltazione dell'orgoglio italiano; l'antisocialismo e l'anticlericalismo. E Mussolini le assumerà proprio nell'identificazione di concreta forza politica che Mari-

netti verrà a proporre, come posizione politica futurista nell'immediato dopoguerra, negli arditi di Mario Carli, dalle colonne di "Roma Futurista" verso la fine del 1918.⁴

Quanto sconcerta maggiormente oggi da un punto di vista democratico, dalla nostra attuale ferma convinzione di condanna totale della guerra, è quale senso potesse avere l'esaltazione marinettiana della guerra rinnovatrice, anche di fronte alla catastrofe del conflitto mondiale. Naturalmente i liquidatori politici del Futurismo in quanto movimento reazionario prefascista e fascista risolvono agevolmente il problema trovandovi anzi una prova rilevante per la loro moralistica condanna. Più inquietante tuttavia è l'interrogativo da un punto di vista democratico e antifascista, che però non si accontenti soltanto di formalistiche e massimalistiche distinzioni.⁴⁵

Può giovare allora richiamarsi alla situazione proprio nell'ambito del socialismo europeo che, com'è noto, di fronte all'estendersi del conflitto mondiale verificò la crisi e il fallimento della Seconda Internazionale, quando "in un paese dopo l'altro la maggioranza dei dirigenti socialisti e sindacali e dei loro seguaci si allinearono al punto di vista nazionalistico."⁴⁶ D'altra parte è noto anche come fra i partiti socialisti neutralisti si determinasse quel contrasto radicale che fu messo in luce, nel settembre 1915, nella Conferenza di Zimmerwald ove si riunirono rappresentanti dei partiti socialisti dei paesi neutrali e frazioni antibellicistiche dei paesi belligeranti: e cioè fra la posizione, e fu la maggioranza, che escludeva che la guerra imperialista e borghese potesse essere considerata come un mezzo per la lotta di classe; e l'opposta posizione (che preparava la Terza Internazionale), decisamente minoritaria e rappresentata dal gruppo capeggiato da Lenin, convinta invece della necessità di trasformare la guerra imperialista in una guerra civile contro la borghesia.⁴⁷

La posizione marinettiana e dei futuristi andrebbe meglio inquadrata sia alla luce del nazionalismo dei partiti socialisti dei maggiori paesi europei, sia alla luce dell'ipotesi rivoluzionaria leninista, così diversa dall'internazionalismo pacifista e riformista del socialismo italiano, dalla sua volontà appunto di non utilizzare la guerra a fini rivoluzionari, dalla sua sostanziale incapacità di prendere il potere con mezzi violenti, per il suo legame profondo con il mondo del socialismo legalitario e parlamentare del periodo prebellico.⁴ Anche se è ben chiaro che fra la polemologia marinettiana e le proposte leniniste corre un'ovvia inconciliabile diversità, che è data proprio da quell'assenza di coscienza di classe che caratterizzava l'estremismo rivoluzionario marinettiano, resta tuttora evidente come Marinetti non solo esaltasse la guerra nel suo valore di sollecitazione traumatica, ma di fronte al conflitto mondiale riconoscesse in certo modo l'occasione storica precisa per un'azione rivoluzionaria.⁹

L'azione politica futurista supera il momento delle enunciazioni nazionalistiche patriottiche, interventistiche e bellicistiche, in un impegno programmatico articolato di fronte alla nuova realtà del dopoguerra. Un mese e mezzo prima dell'armistizio, e cioè il 20 settembre 1918 esce a Roma il primo numero di "Roma Futurista," diretto da Mario Carli, Marinetti ed Emilio Settimelli, e "giornale del Partito politico futurista." L'editoriale enunciava l'intenzione dei futuristi di agire politicamente in quella prospettiva di attivismo, nazionalismo, antitradizionalismo che era stata dell'azione culturale futurista.

Il Futurismo che fino ad oggi esplicò un programma specialmente artistico, si propone una integrale azione politica per collaborare a risolvere gli urgenti problemi nazionali. Coloro che ci accusarono di squilibrio dovranno ricredersi. Il preconconcetto di serietà pedantesca e quietista imposto alla vecchia Italia dai professori rammolliti, dai preti anti-italiani e dagli affaristi giolittiani, cercò di svaluare la nostra genialità di giovani audaci e novatori.

Carli faceva appello agli Arditi, mentre Marinetti pubblicava il *Manifesto del partito politico futurista* (che è datato tuttavia al febbraio 1918).

L'azione di "Roma Futurista" è fin dall'inizio nodale per i rapporti fra Futurismo e nascente fascismo: e proprio attraverso sia le richieste politiche marinettiane, sia il recupero di una forza politica concreta realizzato con l'annessione degli arditi capeggiati da Carli. In questo senso infatti il Futurismo è utilizzato dall'opportunismo politico mussoliniano così da costituire per circa due anni la base cruciale del suo momento rivoluzionario.

Il manifesto-programma segna la fondazione del "Partito politico futurista." I punti essenziali del manifesto-programma, come li ha efficacemente sintetizzati De Felice erano:

il suffragio universale (esteso anche alle donne) e la proporzionale, un parlamento e un senato tecnici, la socializzazione progressiva della terra (incremento della cooperazione e assegnazioni ai reduci), l'espropriazione delle terre incolte e mal coltivate, la nazionalizzazione delle acque e delle miniere, l'industrializzazione e la modernizzazione urbanistica, un'energica tassazione progressiva, la progressiva abolizione dell'esercito (sino a ridurlo a un piccolo esercito di professione), la giustizia gratuita e i giudici elettivi, la libertà di sciopero, di riunione, di organizzazione, di stampa, lo sviluppo economico, civile e dell'istruzione, le otto ore lavorative, la parificazione del lavoro femminile a quello maschile, i contratti di lavoro collettivi, l'assistenza, previdenza e pensioni sociali, il sequestro dei due terzi dei sopraprofitti di guerra, provvedimenti per i combattenti, un anticlericalismo "intransigentissimo" e l'introduzione del divorzio.⁵⁰

E De Felice ha opportunamente insistito sull'importanza di questo manifesto-programma, che è fino ad allora la più ampia ed articolata enunciazione programmatica politica da parte dei futuristi, e per la penna del loro *leader* Marinetti,⁵¹ sottolineando come sia

il primo, e per certi aspetti il piú significativo, documento di quel confuso ma sincero desiderio di radicale rinnovamento politico, sociale e morale di quell'ala del combattentismo che, insieme a una parte dei vecchi interventisti rivoluzionari "mussoliniani" (sindacalisti-rivoluzionari, socialisti, anarchici, repubblicani di sinistra), avrebbero dato vita ai primi Fasci di combattimento e impresso loro il carattere e la *forma mentis* per un anno e piú.⁵²

Nel dicembre 1918 attraverso le non numerosissime, e tuttavia notevoli adesioni al Partito politico futurista si erano formati i primi "Fasci politici futuristi" che poi "si trasformarono gradualmente in Fasci di Combattimento."⁵³ I fasci futuristi nel febbraio 1919 erano una ventina, a Roma (fra gli aderenti piú significativi Balla, Carli, Volt, Giuseppe Bottai, Auro d'Alba, Gino Galli, Remo Chiti), a Milano (Marinetti, Buzzi, Mino Somenzi, Massimo Bontempelli), a Firenze (Nannetti, Settimelli, Rosai, Marasco), a Perugia (Dottori), Torino (Azari), Bologna, Messina, Fiume, Palermo, Genova (Depero), Ferrara, Napoli, Piacenza, Stradella, e poi ancora a Venezia, Taranto, Cassino, Rovigo, Brindisi, Livorno, Cagliari, Modena ("Roma Futurista" attesta sulle sue colonne il succedersi delle adesioni).

Nei fasci futuristi la forza politica maggiore era rappresentata dagli arditi, truppe d'assalto durante il conflitto mondiale, largamente impiegate in occasione delle battaglie decisive sul fronte italiano, del Piave e di Vittorio Veneto, e che tuttavia alla fine del conflitto erano divenuti piuttosto sospetti per la loro insofferenza e indisciplina, cosí da consigliare nel gennaio 1919 lo scioglimento dei reparti. Mario Carli e Ferruccio Vecchi, legati al Futurismo, arditi e stimati dai commilitoni, operarono il legame con il Futurismo. Carli era uno dei fondatori di "Roma Futurista" e Marinetti appoggiò l'azione di annessione degli arditi nel Partito politico futurista.

Appunto nel primo numero del giornale, il 20 settembre 1918, Carli rivolgeva un appello agli ar-

diti *A me, Fiamme nere!* (preparando come dirà poi Marinetti "le squadre d'azione"), nel quale stabiliva un diretto parallelismo fra ardito e futurista:

Ormai noi abbiamo una missione. L'Italia ha creato gli Arditi perché la salvino da tutti i suoi nemici. Bisogna sperare tutto e chiedere tutto agli Arditi. Il nostro pugnale è fatto per uccidere i mostri esterni ed interni, che insidiano la nostra Patria. Bisogna esser fieri di questo divino compito. Del resto, che cosa vi è di più italiano, di più vivo, di più futurista che il Corpo degli Arditi?²⁴

Nel novembre 1918 Carli fonda l'"Associazione fra gli arditi d'Italia." Mentre la seconda la fonderà Ferruccio Vecchi a Milano l'anno seguente nella casa stessa di Marinetti in corso Venezia 61. E dall'11 maggio 1919 gli arditi hanno un loro organo pubblicistico settimanale, appunto "L'Ardito," al quale altri analoghi si affiancarono.

In occasione della fondazione dell'Associazione Carli lanciava dalle colonne di "Roma Futurista" (n. 9, 10 dicembre 1918) un secondo e più esplicito proclama inteso ad esporre il significato del programma di azione comune in tempo di pace, al ritorno dal fronte.

E giusto, è fatale, è necessario [scriveva Carli] che le Fiamme siano al posto d'onore sempre, domani come oggi e come ieri, e che si riconoscano fra loro ad ogni occasione. Le Fiamme non devono scomparire con la fine della guerra. Devono restare, nella vita nazionale, a significare tutto quello che vi è di più giovane, di più generoso, di più audace e tenace, di più intensamente fattivo e produttivo. Voi siete la parte solida e sana, con maggiore avvenire, con maggior libertà di pensiero e agilità di gambe, con maggiori risorse personali, con più cuore più fegato e più muscoli, la vera avanguardia della nazione.

L'invito dunque ad iscriversi all'Associazione, la quale, è detto esplicitamente, "farà capo al Partito futurista, il quale le darà, quando occorra, il suo

appoggio e la sua assistenza." Portavoce dell'Associazione sarà "Roma Futurista."

I futuristi [sottolinea De Felice] costituivano socialmente e ideologicamente un'unità abbastanza omogenea, erano in gran parte di origine borghese e avevano quasi tutti una cultura di tipo liceale o universitario. Gli arditi costituivano invece un raggruppamento piuttosto eterogeneo dal punto di vista dell'origine sociale e della cultura. Socialmente provenivano da quasi tutte le classi sociali (in genere erano figli di piccoli borghesi, artigiani ed operai), culturalmente, salvo rare eccezioni, il loro livello era molto basso. L'unico vero comun denominatore dell'arditismo era il coraggio fisico, il disprezzo della morte, l'insostenibilità per la disciplina e per la morale comune dell'ordine, del rispetto ad ogni autorità, ecc. e una sorta di individualismo anarchiceggiante.⁵⁵

Gli arditi dunque non potevano non riconoscersi in alcune proposizioni centrali dell'attivismo futurista, come del resto Marinetti e i futuristi non potevano non riconoscere negli arditi dei futuristi politici.

Appunto attraverso il Futurismo buona parte degli arditi fu attratta dai Fasci di Combattimento; come d'altra parte militò nell'impresa fiumana. Gli arditi rappresentavano una forza politica dirompente e decisa, molto notevole, anche se numericamente non molto estesa. E prima ancora che Carli fondasse la loro associazione, poco dopo anzi la costituzione del corpo, Mussolini aveva mostrato loro la propria simpatia stabilendo rapporti e alleanze. Tuttavia attraverso Carli e Vecchi gli arditi risposero, inizialmente almeno, alla direzione dei futuristi.

In questo clima di fronte di difesa della tradizione dell'interventismo e di intenzioni di azione rivoluzionaria interna si compie l'avvicinamento e il diretto rapporto operativo fra i futuristi e Mussolini.

L'avvicinamento e poi la convergenza tra Mussolini e i futuristi in quanto partito furono [come scrive De Felice] altrettanto rapidi e completi di quelli con gli arditi,

anche se non portarono ad una vera e propria confluenza dei futuristi nei Fasci di combattimento. Cosa del resto che non deve meravigliare dato il carattere [...] di movimento e non di partito che i Fasci di combattimento ebbero in un primo tempo, sicché a lungo furono tollerate senza difficoltà doppie iscrizioni (oltre che al Partito politico futurista, soprattutto al Partito repubblicano).

E De Felice ha molto efficacemente indicato le fasi di questo avvicinamento e di questa convergenza

in quattro momenti chiave: nel dicembre del 1918 vi fu la adesione dei futuristi al progetto di Mussolini della Costituente dell'interventismo, in gennaio [1919] Marinetti e Mussolini parteciparono entrambi alla manifestazione alla Scala contro Bissolati, in marzo Marinetti, Vecchi, Dessy e vari altri futuristi intervennero alla fondazione dei Fasci di combattimento, in aprile, infine, futuristi e arditi costituirono il nerbo delle forze fasciste che assalirono la sede dell'"Avanti!" a Milano.⁵⁶

Nel rapporto di "avvicinamento-convergenza" fra i futuristi e Mussolini lo stesso De Felice ha sottolineato come fossero i primi a promuoverlo e a sollecitarlo, evidentemente alla ricerca di un consolidamento della propria base politica, così da anticipare o radicalizzare posizioni che Mussolini allora adombrava soltanto nell'accortezza di un gioco di opportunità politica. Cioè praticamente giocare alla sinistra di Mussolini, e non senza creargli anche qualche difficoltà. Ciò avveniva sia in sede di Costituente dell'interventismo, sia poi nella formazione dei Fasci di Combattimento. Nella Costituente i futuristi intendevano imporre una posizione decisamente anti-socialista (nella loro più schietta tradizione interventista), e riportare le intenzioni di programma sociale prospettate da Mussolini alle proposte enunciate nel manifesto-programma futurista.

La pubblicistica politica futurista di questo momento è soprattutto nelle pagine di "Roma Futurista." Gli articoli di Marinetti apparsi sul giornale

romano e in "L'Ardito" sono raccolti subito nel libro *Democrazia futurista (dinamismo politico)* pubblicato a Milano (Facchi Editore) nell'aprile 1919, dedicato come "prima opera di politica futurista ai Fasci politici futuristi di Milano, Roma, Firenze, Ferrara, Taranto, Perugia, ecc. e all'Associazione degli Arditi," e che con *Al di là del Comunismo*, scritto nel 1919 stesso, ma pubblicato l'anno seguente, costituisce il maggiore impegno marinettiano di teorizzazione e di programmazione politica.

Marinetti rivendica l'originalità del Partito politico futurista che, unico nella storia,

è stato concepito, voluto e attuato da un gruppo di artisti, poeti, pittori, musicisti, ecc.: che, carichi di genio e di coraggio ormai provati, dopo avere svecchiato brutalmente e modernizzato l'arte italiana sono giunti logicamente ad una concezione di politica assolutamente sgombra di retorica, violentemente italiana e violentemente rivoluzionaria, libera, dinamica e armata di metodi assolutamente pratici.

E naturalmente ne ricorda i caratteri programmatici "totali," come "atmosfera d'avanguardia," e ne ricorda in particolare l'azione interventista e il tributo di combattenti.

Convinti di avere col genio profetico, il coraggio, il sangue e la tenacia collaborato ampiamente alla formidabile vittoria italiana, i futuristi italiani sentono oggi la necessità di partecipare direttamente alla direzione politica dell'Italia, lanciando in avanti un sogno rinnovatore infinitamente più audace e un programma di libertà infinitamente più rivoluzionario.

Marinetti pone anche i termini del rapporto fra questa azione politica specifica e l'azione creativa, artistica, dei futuristi, come due piani indipendenti ma paralleli e sostanzialmente consenzienti. Ed è un punto importante giacché contiene in certo modo le ragioni dell'accettazione soltanto politica del fascismo da parte di Marinetti stesso e dei futuristi negli anni Venti e Trenta.

Il Partito Politico Futurista sarà nettamente distinto dal movimento artistico futurista. Questo continuerà nella sua opera di svecchiamento e rafforzamento del genio creativo italiano. Il movimento artistico futurista, avanguardia della sensibilità artistica italiana, è necessariamente sempre in anticipo sulla lenta sensibilità del popolo. Rimane perciò un'avanguardia spesso incompresa e spesso osteggiata dalla maggioranza che non può intendere le sue scoperte stupefacenti, la brutalità delle sue espressioni polemiche e gli slanci temerari delle sue intenzioni. Il Partito Politico Futurista invece intuisce i bisogni presenti e interpreta esattamente la coscienza di tutta la razza nel suo igienico slancio rivoluzionario. Potranno aderire al Partito Politico Futurista tutti gli italiani, uomini e donne d'ogni classe e d'ogni età, anche se negati a qualsiasi concetto artistico e letterario. Le ostilità suscitate dal Futurismo artistico non devono turbare i nuovi aderenti al Partito Politico Futurista. Le opere artistiche del movimento futurista possono apparire ai loro occhi troppo programmatiche e violente, troppo cariche di voluto e di teorico. [...] Il nostro Partito Politico vuole creare una libera democrazia futurista che disprezzando le utopie pacifiste al latte-e-miele tragga la sua potenza di sviluppo dal valore tipico energetico di tutto il popolo italiano."

Il programma del partito è quello già delineato nel manifesto-programma pubblicato il 20 settembre 1918, con in più posta decisamente la questione istituzionale: abolizione della monarchia, non per la repubblica, bensì per "un governo tecnico di 30 o di 40 giovani direttori competenti senza parlamento, eleggibili da tutto il popolo mediante sindacati"; il decentramento burocratico e l'abolizione dell'anzianità; "un più sistematico intervento delle forze del paese per salvare, riaccendere e utilizzare tutto il vasto proletariato dei geniali," e quindi la proposta "che in ogni città sia costruito uno o più Palazzi che avranno una denominazione sul genere di questa: 'Mostra libera dell'Ingegno creatore'"; abolizione del diritto di successione; imposizione dell'"azionariato sociale cioè: la partecipazione degli operai alle imprese" (e registra le obiezioni di Pirelli); tra-

sformazione della proprietà individuale in proprietà sociale (non statale)*; elargizioni ai combattenti (i fondi per le quali possono essere reperiti o vendendo "il patrimonio artistico," o appunto sequestrando due terzi dei guadagni ai "fornitori" di guerra). Ripropone quindi il divorzio, l'abolizione della polizia; è anticlericale ed "esige senz'altro la espulsione del Papato"; inoltre propone l'abolizione della coscrizione e la "creazione di un piccolo esercito volontario," più piccolo di quanto si prevedeva nel manifesto-programma giacché lo smembramento dell'impero austro-ungarico è ormai avvenuto. Ad ogni proposta è dedicato un capitolo del libro."

La "conflagrazione" ha "sfasciato" il "concetto religioso della Provvidenza," come le "logiche" e i "sistemi filosofici quadrati e chiusi," mentre ha glorificato la "forza bruta" e il "diritto compenetrati"; "ha dimostrato il fallimento inevitabile del concetto di preparazione metodica di quadratura pesante e di cultura," e invece "il trionfo del concetto d'improvvisazione elastica intensiva." "Dall'Intesa vittoriosa nasce una concezione di nuova umanità veramente futurista, fatta di violenza rivoluzionaria, elastica, improvvisatrice, eroica di spirito, muscoli, ferro." Così la guerra è celebrata qui non più come possibilità di rinnovamento, come nella pubblicistica interventista futurista, bensí come rinnovamento avvenuto.

La conflagrazione, sintesi di patriottismo accanito, di militarismo, di garibaldinismo improvvisatore, di forza rivoluzionaria, d'imperialismo e di spirito democratico, ha sconfessato tutti i partiti politici, ridicolizzato tutti i calcoli diplomatici, frantumato tutti i quietismi, sgretolato o spaccato tutti i passatismi, e rinnovato il mondo. [...]

La conflagrazione è la nostra prima giovanissima parolibera futurista. Tutti i partiti politici: conservatori, clericali, democratici, nazionalisti tradizionali, socialisti interventisti, anarchici e socialisti ufficiali si sono trovati a disa-

gio in questa conflagrazione militarivoluzionaria. Noi soli futuristi fummo veramente a posto nella conflagrazione: la prevedemmo, la comprendemmo e ricevemmo le sue confidenze segrete...

La "democrazia futurista," che potrà essere il ruolo giocato dall'Italia su un piano internazionale, sarà la valutazione quantitativa degli italiani che sono geniali per natura, anziché un impossibile imperialismo economico.

L'Italia rappresenta nel mondo una specie di minoranza genialissima tutta costituita di individui superiori alla media umana per forza creatrice innovatrice improvvisatrice. [...]

Noi intendiamo la democrazia italiana come massa di individui geniali, divenuta perciò facilmente cosciente del suo diritto e naturalmente plasmatrice del suo divenire statale. La sua forza è fatta di questo diritto acquisito, moltiplicata dalla sua quantità valore, meno il peso delle cellule morte (tradizione), meno il peso delle cellule malate (incoscienti, analfabeti).

La posizione politica dei futuristi si definisce nella lotta al rinnovato pacifismo postbellico rappresentato dalla Società delle Nazioni, cautela contro possibili altre guerre come contro possibili esiti rivoluzionari. Mentre per i futuristi:

La possibilità di una guerra lontana è un'atmosfera sana per un popolo. L'atmosfera di una rivoluzione possibile è un'atmosfera ancor più sana per un governo che non può così né addormentarsi né tradire.

E pagine più avanti Marinetti abbozza una teoria della necessità di una continua dialettica storica; la

necessità di accettare in noi e fuori di noi la *convivenza degli elementi più contraddittori*. [...] Cosicché l'Italia dovrà sempre più attivare in sé il doppio fervore di una possibile rivoluzione proletaria, e di una possibile guerra. [...]

Bisogna che ogni italiano concepisca nettamente il fondersi di queste due idee: rivoluzione e guerra, distruggendo la stupida rettorica paurosa che le avvolge di orrore, esaltando in sé e fuori di sé l'idea di lotta e il disprezzo della vita, che solo può sublimare l'uomo, dando il massimo splendore e il massimo valore ad ogni attimo vissuto.

E conclude che "la violenza è oggidì divenuta la miglior condizione di vera salute per un popolo. L'ordine, il pacifismo, la moderazione, lo spirito diplomatico e riformista, non ne sono forse l'arteriosclerosi, la vecchiaia e la morte?" E rivolgendo l'accusa di incapacità rivoluzionaria al socialismo italiano.⁶⁰

Il volume si chiude riportando un discorso agli arditi, che Marinetti dice essere divenuti tali "per un amore sfrenato della nostra divina Italia," "per un amore sfrenato di libertà," "per amore di novità, spirito novatore, spirito rivoluzionario, spirito futurista," "per desiderio di mafia e di spavalderia giovanile," "per amore di improvvisazione e di praticità."

Gli arditi rappresentavano una possibile base alle idee politiche futuriste e comunque la loro realtà sembrava corrispondere agli ideali dell'attivismo futurista. Ora arditi e futuristi ebbero, come sotto-linea De Felice,

un'influenza notevole sull'evoluzione politica di Mussolini; se non le impressero un orientamento particolare, certo l'accelerarono notevolmente, specie a mano a mano che si delineava il fallimento dell'operazione Costituente dell'interventismo, e Mussolini rischiava di rimanere un isolato anche nell'ambito dell'interventismo e di essere scavalcato, a seconda dei problemi, sia a destra sia a sinistra. In questa situazione l'amicizia e l'appoggio dei futuristi e degli arditi acquistavano per lui sempre maggiore importanza: gli fornivano una base, per limitata che essa fosse rispetto alle sue speranze ed ambizioni, sulla quale appoggiarsi, cercando di farne uno strumento di penetrazione nel più vasto mondo degli ex combattenti.⁶¹

L'accelerazione consistette nella necessità da parte di Mussolini di accettare le tesi degli arditi e dei futuristi (in particolare il rifiuto delle "rinuncie" postbelliche) per fruire del loro appoggio. "Sul piano politico ciò volle dire per lui la rottura con l'interventismo democratico sulla questione della pace e, via via, su altre questioni più o meno connesse" (De Felice).⁶² E all'episodio di rottura fra Mussolini e l'interventismo democratico parteciparono i futuristi, con alla testa Marinetti, contrastando decisamente il discorso "rinunciatorio" di Bissolati al Teatro alla Scala a Milano l'11 gennaio 1919.⁶³ Ed è questo il secondo momento di diretto rapporto politico fra i futuristi e Mussolini.

Il terzo episodio, s'è detto, è rappresentato dalla partecipazione di Marinetti, Vecchi, Mario Dessy e altri futuristi alla fondazione dei Fasci di Combattimento in piazza San Sepolcro, a Milano, il 23 marzo 1919, nei quali, com'è noto, confluivano da una parte uomini dell'interventismo rivoluzionario, "socialisti, sindacalisti, anarchici che nel 1914-15 avevano dato vita ai Fasci d'azione rivoluzionaria"; dall'altra appunto gli ex-combattenti, primi fra i quali gli arditi. L'altra componente, quantitativamente inferiore, ma vicina appunto agli arditi, era rappresentata da Marinetti e dai futuristi.⁶⁴

Nella riunione milanese Mussolini afferma di sostenere "le rivendicazioni d'ordine materiale e morale" degli ex-combattenti, quindi di contestare che il partito socialista italiano che "è stato nettamente reazionario, assolutamente conservatore," possa "mettersi alla testa di un'azione di rinnovamento e di ricostruzione"; apertura quindi al mondo del lavoro, scindendo "il partito socialista ufficiale dal proletariato," "sindacalismo nazionale," lotta al "retrogradismo tecnico e spirituale." E avanza delle proposte precise: l'abolizione del Senato, il suffragio universale, comprese le donne. Concludendo contro ogni forma di dittatura: "noi conosciamo soltanto la dittatura della volontà e dell'intelligenza."⁶⁵

Sono evidenti già in queste parole di Mussolini riflessi del programma politico futurista. Dell'intervento di Marinetti nella riunione di piazza San Sepolcro ha dato egli stesso, qualche anno dopo, una sintesi che lo dichiara teso ad un recupero del proletariato.

All'adunata dei Fasci F.T. Marinetti prospetta la situazione ed ammonisce di non perdersi in vane Accademie. Bisogna, dice, guardare in faccia coraggiosamente la situazione di fatto che si può determinare da un momento all'altro nel paese. Il partito socialista tenta di sferrare un assalto con tutti i rancori delle folle operaie contro il resto della nazione: quale contegno dovremo assumere di fronte ad esse che noi sappiamo fondamentalmente buone e che abbiamo apprezzate molte volte nelle trincee? Possiamo assumerci il compito di contenere o arrestare questo movimento che se pure orientato verso obliqui obiettivi e diretto da uomini spregevoli è determinato da una maggiore giustizia sociale? Possiamo assumerci le responsabilità e gli errori delle classi dirigenti? No! assolutamente no! L'oratore, applaudito, sostiene il dovere per tutti gli uomini che non hanno paura della parola "rivoluzione" di confondersi con la folla per strapparla ai cattivi pastori e dirigerla verso nuove forme di governo più libere e moderne. Dopo un rilievo sul bolscevismo la cui parola non lo spaventa e nel quale le folle riassumono tutte le loro sofferenze e delusioni, conclude con grande impeto invitando gli italiani di volontà e di fede a tutto osare.⁶⁶

Il 23 marzo stesso è nominato un comitato centrale dei Fasci di Combattimento, del quale Marinetti fa parte, con Vecchi. Il 1° aprile Marinetti, con lo stesso Mussolini, fu nominato membro della commissione di lavoro nazionale per la propaganda e la stampa.⁶⁷ De Felice ha comunque avvertito come l'impegno di Mussolini nei Fasci fosse limitato: "Il Popolo d'Italia" rimaneva l'organo pubblicistico di Mussolini (che era un "fascista"), ma non diveniva l'organo dei Fasci stessi, che fu invece dall'agosto 1919 "Il Fascio." Mussolini intendeva cioè soprattutto utilizzare i Fasci come possibile base per un'azione politica propria, in vista delle elezioni.⁶⁸

Nel programma politico del Fascio milanese, elaborato fra marzo e giugno 1919, e che fu pubblicato da "Il Popolo d'Italia" il 6 giugno, e "che, successivamente ritoccato e ampliato, può essere considerato a tutti gli effetti il programma del fascismo 'delle origini,'" De Felice identifica come componenti, accanto al programma del sindacalismo nazionale, al produttivismo sindacalista mussoliniano, e all'apporto personale di Alceste De Ambris, appunto, ma tutt'altro che ultimo, il manifesto-programma del Partito politico futurista del 1918. In particolare del programma futurista ritornano i motivi dell'abolizione del Senato e dell'istituzione di un Consiglio tecnico, della riduzione a otto ore lavorative, dell'espropriazione delle terre incolte, dell'imposta progressiva sul capitale, del sequestro dell'85% dei profitti di guerra, delle pensioni sociali. E si trattava, sottolinea De Felice, di un programma "molto avanzato," destinato tuttavia "a rimanere assolutamente lettera morta," sia per l'incapacità dei Fasci nella loro effettiva forza politica di tradurlo in atto, sia perché espressione della preponderanza di elementi di sinistra nel Fascio milanese, diversamente da altri Fasci, sia poi per l'inattualità e contraddittorietà del programma stesso di fronte alla svolta a destra che i Fasci subiranno nei due anni seguenti."

Da questa unità programmatica fra futuristi e Mussolini nei Fasci di Combattimento nasce il momento, brevissimo, di più intensi rapporti di azione politica comune e tuttavia proprio in questa comunità di rapporti si configurano le prime motivazioni di attrito che daranno luogo appena l'anno dopo, nel 1920 cioè, al distacco dei futuristi dal nascente fascismo mussoliniano.

Ma occorre ricordare prima l'altro episodio di azione comune di futuristi e mussoliniani nello scontro con i socialisti a Milano il 15 aprile 1919: l'episodio più grave, perché culminato con il famoso assalto alla sede dell'"Avanti!", dopo lo scontro in via Mercanti e in piazza del Duomo.⁷ Qui l'azione dei

futuristi e dei fascisti finì per assumere un chiaro accento di attacco estremista reazionario, di destra insomma, contro l'intenzione, ventilata, di una presa del potere da parte dei socialisti. Infatti le reazioni borghesi e del potere costituito furono favorevoli sostanzialmente all'azione dei fascisti. I fatti accaddero alla fine del comizio socialista all'Arena nel giorno dello sciopero generale indetto per protestare contro lo scioglimento da parte della polizia del comizio del 13 provocato dall'invito di un anarchico alla presa del potere da parte degli operai.⁷¹

I fatti del 15 aprile 1919 sono il momento cruciale di una lotta concorrenziale dei Fasci di Combattimento rispetto ai socialisti, quale movimento di sinistra costituito, nel tentativo di legarsi alle masse. L'esito dei fatti del 15 aprile segna tuttavia il fallimento di questo tentativo, e sostanzialmente respinge le posizioni dei Fasci in una rottura definitiva con le masse proletarie verso una posizione reazionaria. Il 16 Vecchi e Marinetti a nome dei Fasci di Combattimento, dei futuristi e degli arditi, lanciarono un proclama "agli italiani," in certo modo giustificando la loro azione come difesa del diritto dei combattenti "che soli devono dirigere e dirigeranno ad ogni costo la nuova Italia."⁷² Ed è questo il quarto episodio del rapporto diretto di azione politica comune fra i futuristi e Mussolini.⁷³

Ad un'indagine più approfondita si potranno forse riconoscere nei fatti del 15 aprile e nelle loro immediate conseguenze già gli elementi della prossima frattura fra i futuristi e i fascisti mussoliniani. Infatti la fedeltà al programma pubblicato nel giugno 1919, e che era indubbiamente avanzato, comportava un distacco in senso massimalista da una attività politica possibilista e opportunistica quale fu invece scelta da Mussolini, di fronte al fallimento di un'ipotesi di blocco di sinistra in funzione antisocialista (antiriformista). Le difficoltà fra i futuristi e Mussolini cominciarono infatti a verificarsi proprio poco dopo l'enunciazione del programma co-

mune, e cioè già nel luglio 1919, in occasione dello sciopero generale, di ispirazione socialista, osteggiato da Nitti, verso il quale perciò Mussolini era divenuto assai blando dopo l'iniziale violenta opposizione. La crisi rischiò quasi lo sfaldamento dei Fasci di Combattimento.⁷⁴ Difficoltà insorsero tuttavia nuovamente in settembre per l'inconciliabilità fra il massimalismo rivoluzionario dei futuristi e di parte degli arditi all'interno dei Fasci di Combattimento di fronte alla manovra politica mussoliniana per la costituzione di un "cartello" politico-elettorale della sinistra interventista da contrapporre al blocco socialista e a quello cattolico. A questo punto Mario Carli propose addirittura dalle colonne di "Roma Futurista" (ove ne seguì un notevole dibattito) la possibilità di un accordo in funzione rivoluzionaria con i socialisti; subito attaccato da Mussolini.⁷⁵

In settembre Mario Carli, Mino Somenzi e altri futuristi sono con D'Annunzio fra i legionari che l'11 entrano a Fiume. Dove si reca anche Marinetti con Vecchi, tenendo numerosi discorsi. Scrivendone nel 1929 Marinetti vedrà ancora l'impresa fiumana nel quadro di una "grande rivoluzione italiana" realizzata dai Fasci di Combattimento.⁷⁶

Ai primi di ottobre Marinetti tiene un discorso, rivolto a fascisti, futuristi e arditi, al Congresso fascista di Firenze, ribadendo la necessità dello "svaticanamento," l'istituzione di "un Governo di tecnici eccitato da un Consiglio di giovanissimi" in sostituzione di Camera e Senato, l'istituzione di "scuole di coraggio fisico e di patriottismo," e il "proletariato dei geniali." I futuristi si oppongono al "naufragio dello spirito" che è nelle "formole del comunismo e della dittatura del proletariato," infatti "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."⁷⁷

L'ultimo concreto momento di rapporto, se si

vuole il quinto rispetto ai quattro indicati da De Felice, o comunque un loro corollario, è nella comune battaglia elettorale di futuristi e di Mussolini nel novembre 1919 nell'ambito appunto dei Fasci di Combattimento. Quando Mussolini, fallito il tentativo di un blocco elettorale delle sinistre interventiste, dovette ripiegare sull'appoggio degli arditi, dei futuristi e degli ex-volontari. A sua volta questo blocco "fascista" riuscì a presentare una propria lista autonoma soltanto a Milano, della quale facevano parte, di una certa notorietà, con Mussolini e Marinetti ("secondo"), Podrecca e Arturo Toscanini. Ed ebbe scarsissimo ascolto.⁷⁸ Marinetti tenne discorsi elettorali assieme a Mussolini in piazza Belgioioso a Milano, a Monza (dove Marinetti sottolinea il ruolo del futurista: "uno spirito rivoluzionario assolutamente indipendente," difeso anche, in questa occasione, da Mussolini), e ancora a Milano in piazza S. Alessandro.⁷⁹ Le elezioni, tenute il 16 novembre, segnarono un netto insuccesso dei fascisti. Due giorni dopo a seguito di incidenti con i socialisti, Mussolini, Marinetti e Vecchi furono arrestati, "accusati di attentato alla sicurezza dello Stato e di organizzazione di bande armate."⁸⁰ L'arresto di Marinetti, inteso come repressione di un'azione rivoluzionaria politico-culturale, provocò una manifestazione di solidarietà a Parigi nel gruppo della rivista "Littérature" di André Breton, e proprio in un momento di congiuntura fra dadaismo e pre-surrealismo.⁸¹

Nei "ventun giorni in prigione a San Vittore" Marinetti scrive *Al di là del Comunismo*, che pubblica nel 1920.⁸² Come egli stesso avverte, in questo "manifesto," che è dedicato ai "futuristi francesi, inglesi, spagnuoli, russi, ungheresi, rumeni, giapponesi," sintetizza "idee già sviluppate" in *Democrazia futurista* e nel discorso sulla *Bellezza e necessità della violenza* pronunciato a Napoli il 26 giugno 1910.

Il breve testo è tutto un inno alla rivoluzione anarchica individualista, "al di là del Comunismo."

"L'umanità cammina verso l'individualismo anarchico, mèta e sogno d'ogni spirito forte." Marinetti sfida i "socialisti ufficiali," dicendosi al di là della loro rivoluzione, in nome del

meraviglioso paradiso anarchico di libertà assoluta arte genialità progresso eroismo fantasia entusiasmo, gaiezza, varietà, novità, velocità, record. [...]

L'arte è rivoluzione, improvvisazione, slancio, entusiasmo, record, elasticità, eleganza, generosità, straripamento di bontà, smarrimento nell'Assoluto, lotta contro ogni catena;

e la "unica soluzione del problema universale" è: "l'Arte e gli Artisti rivoluzionari al potere."

Il vasto proletariato dei geniali governerà. [...]

Grazie a noi il tempo verrà in cui la vita non sarà più semplicemente una vita di pane e di fatica, né una vita d'ozio, ma in cui la vita sarà *vita-opera d'arte*. [...]

Non avremo il paradiso terrestre, ma l'inferno economico sarà rallegrato e pacificato dalle innumerevoli feste dell'arte.

Cioè nel momento in cui sul terreno più propriamente politico, che per i futuristi è provvisorio e contingente, nascono difficoltà di fronte alla realtà del pragmatismo politico, Marinetti ripropone una dimensione di catarsi estetica, sottraendosi al contingente per il proprio sogno divinatorio di un rinnovamento globale. Che era un modo di rinnovare la fede nella sua alterità rivoluzionaria, in una sua rivoluzione italiana anarchica e individualistica, perciò diversa da quella russa appena realizzatasi.

Sono lieto di apprendere [dice Marinetti] che i futuristi russi sono tutti bolscevichi e che l'arte futurista fu per qualche tempo, arte di Stato in Russia. Le città russe, per l'ultima festa di maggio, furono decorate da pittori futuristi. I treni di Lenin furono dipinti all'esterno con dinamiche forme colorate molto simili a quelle di Boccioni, di Balla e

di Russolo. Questo onora Lenin e ci rallegra come una vittoria nostra. Tutti i Futurismi del mondo sono figli del Futurismo italiano, creato da noi a Milano dodici anni fa. Tutti i movimenti futuristi sono però autonomi. Ogni popolo aveva o ha ancora un suo passatismo da rovesciare. Noi non siamo bolscevichi perché abbiamo la nostra rivoluzione da fare.

La rottura fra futuristi e fascisti mussoliniani si profila definitivamente in occasione del II Congresso Fascista, a Milano il 24 e 25 maggio 1920, ed avviene appunto fra fideismo rivoluzionario dei primi e opportunità politica dei secondi.

Per intendere questa rottura che si inquadra nel distacco dei "rivoluzionari" dai Fasci di Combattimento (e che è parallela al distacco di D'Annunzio e dei fiumani),³ occorre tenere presente la profonda trasformazione in senso reazionario e conservatore che i Fasci avevano subito e venivano subendo fra il 1919 e il '20, e poi ancor più nel '21.

Chi scorra i nomi degli intervenuti alla riunione milanese del marzo '19 e al primo congresso nazionale dei Fasci di combattimento dell'ottobre successivo a Firenze e li confronti con quelli di coloro che presero parte al congresso romano dell'Augusteo (novembre 1921) e a quello napoletano dell'immediata vigilia della "marcia" su Roma non può non notare come nel giro di due-tre anni il gruppo dirigente fascista si fosse trasformato radicalmente e non solo e non tanto per l'immissione di elementi nuovi [...] ma per la scomparsa di un buon novanta per cento dei vecchi quadri "delle origini" e per l'origine politica e sociale dei "nuovi": non più vecchi socialisti, anarchici, sindacalisti rivoluzionari, repubblicani, tiratisi in gran parte in disparte o passati decisamente all'antifascismo, ma liberali, costituzionali, nazionalisti passati armi e bagagli a quei Fasci che due-tre anni prima avevano considerato sovversivi, non più operai, artigiani, piccolissimi borghesi, ma medi e grossi borghesi, aristocratici, industriali, agrari... Nelle due serie di nomi è già sintetizzata tutta l'evoluzione-involuzione del fascismo (De Felice).⁴

È molto significativo dunque che la rottura fra Futurismo e fascismo (anche se vedremo non sarà

definitiva: e tuttavia l'episodio lascerà una traccia indelebile) avvenga in questo quadro. Quel II Congresso vide il rinnovamento del Comitato centrale con la rielezione di soli 10 membri (fra i quali Marinetti) su 19, ma ciò che più conta vi si verificò uno scontro diretto fra Marinetti e Mussolini. Quest'ultimo sostenne chiaramente un accordo fra proletariato produttivo e borghesia produttiva. "Il problema è oggi di restaurazione." Marinetti sostenne invece che i Fasci di Combattimento dovevano avvicinarsi alle masse "iniziando una politica decisa in difesa delle rivendicazioni proletarie, appoggiando e scioperi e agitazioni che siano fondati o formulati su un principio di giustizia," ribadì l'intransigente posizione antimonarchica e antipapale, avvertendo che la reazione non poteva partire dal Carso.⁵ Pochi giorni dopo Marinetti, Carli e altri futuristi abbandonano i Fasci: "Il 29 maggio 1920, Marinetti e alcuni capi futuristi escono dai Fasci di Combattimento, non avendo potuto imporre alla maggioranza fascista la loro tendenza antimonarchica e anticlericale": dirà il *leader* futurista nel 1924.⁶

La rottura è dunque politica, ma in fondo di etica politica. E ha un significato notevole, se Lunacharskij al II Congresso dell'Internazionale comunista poté definire Marinetti "intellettuale rivoluzionario," ribadito in Italia energicamente da Gramsci.

Il ruolo dei futuristi, sottolineava consenzendo Gramsci, è stato proprio quello rivoluzionario di distruggere la cultura borghese in vista di una "nuova civiltà" proletaria, "totalmente diversa da quella borghese."

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 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 i socialisti non si occupavano neppure lontanamente di simile questione, quando i socialisti certamente non avevano una concezione altrettanto precisa nel campo della politica e dell'economia, quando i socialisti si sarebbero spaventati (e si vede dallo spavento attuale di molti di essi) al pensiero che bisognava spezzare la macchina del potere borghese nello Stato e nella fabbrica. I futuristi, nel loro campo, nel campo della cultura, sono rivoluzionari.⁸⁷

Marinetti nella rottura con Mussolini nel 1920 rivendicava dunque l'ideale rivoluzionario, e sia pure in un senso piuttosto pantoclastico antiborghese che come effettiva coscienza di classe marxista, secondo quanto s'è già detto (e se mai il "marxista" suggerito da Gramsci per la rivoluzione culturale futurista sarà da intendere piuttosto come storicità e impegno civile, che come coscienza marxista).

In che modo da questa rottura si è giunti al nuovo rapporto, non molti anni più tardi? Intanto occorre sottolineare appunto 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. Da una parte dunque un continuo (che durerà fino negli anni Trenta) ricordare a Mussolini e al fascismo ormai regime le sue ben diverse origini rivoluzionarie; dall'altra una posizione di polemica e di emarginazione nella difesa, ancora una volta da sinistra, di una tradizione rivoluzionaria della cultura e dell'arte moderna (non solo italiana naturalmente) contro una restaurazione culturale borghese, più consona ai programmi e alla natura del regime.

È significativo che nel 1929, nel volume della col-

lana "I prefascisti" dedicato a *Marinetti e il Futurismo*, Marinetti stesso colmasse gli anni 1920-23 di "attività futurista" essenzialmente culturale (teatro, il manifesto *Contro il lusso femminile*, 1920, il manifesto *Il tattilismo*, 1921, tavole tattili), salvo il manifesto del 1° maggio 1923, di Marinetti, Carli e Settimelli, *L'Impero Italiano*, nel quale malgrado si dicano "figli dell'Isonzo, del Piave, di Vittorio Veneto e dei quattro anni di Fascismo," riaffermano le proprie posizioni politiche di nazionalismo, antisocialismo, anticlericalismo, antimonarchia.⁸⁸

Il rapporto fra Futurismo e fascismo si stabilisce nuovamente nel 1924, ma in termini di distinzioni molto precise. Le "onoranze nazionali" a Marinetti e il Congresso futurista a Milano si concludono il 23 novembre 1924 con una dichiarazione indirizzata a Mussolini nella quale Marinetti e i futuristi, interventisti, poi diciannovisti, "lontani dal politicantismo" si rivolgono "al loro vecchio compagno Benito Mussolini," per chiedergli di restituire al fascismo "la meravigliosa anima diciannovista, disinteressata, ardita, antisocialista, anticlericale, antimonarchica," e di imitare anziché "l'inimitabile Giolitti," "il grande Mussolini del diciannove."⁸⁹ Ma è soprattutto nel volume *Futurismo e Fascismo* pubblicato nel '24 stesso (Campitelli, Foligno) che Marinetti salutandogli in Mussolini "un meraviglioso temperamento futurista," tuttavia intende rivendicare una propria autonomia pur nel riproposto rapporto, che è di convivenza. Marinetti vi teorizza appunto un'autonomia culturale del Futurismo, soltanto occasionalmente impegnato in senso politico.

Vittorio Veneto e l'avvento del Fascismo al potere costituiscono la realizzazione del programma minimo futurista. [...] Il Futurismo italiano, tipicamente patriottico, che ha generato innumerevoli Futurismi esteri, non ha nulla a che fare coi loro atteggiamenti politici, come quello bolscevico del Futurismo russo divenuto arte di Stato. Il Futurismo è un movimento artistico e ideologico. Interviene nelle lotte politiche soltanto nelle ore di grave pericolo per la Nazione. [...]

Il Fascismo nato dall'Interventismo e dal Futurismo si nutrí di principi futuristi. Il Fascismo contiene e conterrà sempre quel blocco di patriottismo ottimista orgoglioso violento prepotente e guerriero che noi futuristi, primi fra i primi, predicammo alle folle italiane. Perciò sosteniamo strenuamente il Fascismo, salda garanzia di vittoria imperiale nella certa, forse prossima, conflagrazione generale. Il Fascismo opera politicamente, cioè nell'ambito della nostra sacra penisola che esige impone limita vieta. Il Futurismo opera invece nei domini infiniti della pura fantasia, può dunque e deve osare osare osare sempre più temerariamente. Avanguardia della sensibilità artistica italiana, è necessariamente sempre in anticipo sulla lenta sensibilità del popolo. Rimane perciò spesso incompresa e osteggiata dalla maggioranza che non può intendere le nostre scoperte, la brutalità delle nostre espressioni polemiche e gli slanci delle nostre intuizioni.

E il libro, precisa Marinetti, presenta "il Futurismo e il Fascismo, l'influenza del primo sul secondo, l'alleanza politica dei due movimenti e le differenze che li distinguono." Nello stato fascista i futuristi devono "alimentare ancora lo spirito del cittadino eroico, amico del pericolo e capace di lotta," nella prospettiva dell' "Impero."

Il libro conclude la sua rievocazione di tutte le attività politiche futuriste riportando il testo marinettiano *Ineguagliamo e Artecrazia* del novembre 1922, inno alle differenziazioni personali, all'originalità individuale: l' "ineguagliamo" salverà l'arte e il "piacere di vivere"; un "manifesto al governo fascista" *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani*, che è una precisa richiesta di sostegno da parte della "rivoluzione politica" alla "rivoluzione artistica": cioè il Futurismo e tutte le avanguardie⁹⁰; e il ricordato manifesto di Marinetti, Carli, Settemelli, *L'Impero Italiano*, diretto "a Benito Mussolini - Capo della nuova Italia," ove ritornano sul ceppo interventista e polemologico alcune proposizioni tipiche della "politica" futurista indirizzate ora come invito a Mussolini, e nelle quali il prometeismo marinettiano diviene velleità imperialista ("un impero di ge-

nio, arte, forza, inegualismo, bellezza, spirito, eleganza, originalità, colore, fantasia").

Cioè riproponendo un rapporto sia pure di autonomia, almeno culturale, con il fascismo, Marinetti tornava a richiamarsi alle ragioni di contestazione rivoluzionaria il cui estremismo e il cui massimalismo il regime aveva chiaramente abbandonato o negato. Ancora meno di un anno prima che Marinetti fosse accolto, il 18 marzo 1929, nell'Accademia d'Italia, compiendo un passo che è apparso collusivo anche culturalmente con l'ufficialità del regime (né del tutto a torto del resto), il decimo anniversario della costituzione del Partito politico futurista (ormai ovviamente dissoltosi) prestava l'occasione, nel settembre 1928, per ricordare i precedenti futuristi delle origini del fascismo rivoluzionario.⁹¹

Nel 1929 vede appunto la luce *Marinetti e il Futurismo* (Edizioni di Augustea, Roma-Milano), analogo al libro di cinque anni prima, e che si chiude con un nuovo invito polemico sul tema dell'Impero, "perché è venuto per l'Italia il momento di prendere le terre indispensabili." Un esempio di iconografia futurista al servizio del regime è nella iniziale descrizione marinettiana della figura di Mussolini (corrispondente grosso modo ad esempi figurativi di Prampolini, di Thayath e di altri):

Mascelle quadrate stritolatrici. Labbra prominenti, sprezzanti, che sputano con spavalderia e aggressività su tutto ciò che è lento, pedante, meticoloso. Testa massiccia solidissima, ma gli occhi corrono ultradinamici, gareggiando con la velocità delle automobili nelle pianure lombarde. Lampeggia a destra e a sinistra la cornea bianchissima di lupo. [...] Quando s'alza per parlare tende in avanti la testa dominatrice, proiettile quadrato, scatola piena di buon esplosivo, cubica volontà di Stato. Ma l'abbassa, per concludere, pronto a colpire nel petto o meglio sventrare la questione con la forza di un toro. Eloquenza futurista ben masticata da denti d'acciaio, plasticamente scolpita dalla sua mano intelligente, che sbriciola la plastilina inutile degli argomenti avversari. Talvolta, il gran gesto-pugno-immagine-convinzione, per aprire un varco negli intrichi delle obiezioni.⁹²

A questo tipo di iconografia, che non è dell'ordine illustrativo populista di tanta arte di propaganda (da quella nazista a quella fascista esaltata nei Premi Cremona, al realismo socialista sovietico o a quello cinese colto), e che risponde invece piuttosto a una schematizzazione di stilemi retorici tuttavia modernistici, Marinetti ha dato un altro contributo, sia pure nel complesso abbastanza indiretto, nel 1931 nel suo testo *Il paesaggio e l'estetica futurista della macchina* (Nemi, Firenze), ove ricorda proprio il famoso ritratto mussoliniano di Thyath.⁹³

Mentre d'altra parte il maggiore sforzo di utilizzare soluzioni di sintesi e strumentazione figurale d'avanguardia (come il fotomontaggio, ecc.) in una situazione celebrativa del regime, fu in occasione della Mostra della Rivoluzione a Roma nel 1932.⁹⁴

La guerra d'Africa e poi il secondo conflitto mondiale diedero ancora l'occasione a Marinetti di testi creativi legati alle prospettive belliche mussoliniane: da *Il Poema africano* del 1937 a *Canto eroi e macchine della guerra mussoliniana* del 1942.⁹⁵ Testi che si possono collocare accanto ad alcune opere figurative futuriste di analogo contenuto (soprattutto africano).⁹⁶

Ma il "secondo" Futurismo non si è risolto in un'arte fascista: anche se in qualche caso appunto ha utilizzato propri stilemi per temi fascisti. È una osservazione fondamentale che nasce da un obiettivo riesame storiografico, come avvertivo io stesso una decina d'anni fa, quando lo studio delle ricerche della seconda generazione futurista (dominata nelle arti plastiche da Prampolini) era appena agli inizi.⁹⁷ In questo senso è politicamente inammissibile e culturalmente scorretta una liquidazione del Secondo Futurismo in quanto collusivo *tout court* con il fascismo. Infatti gli stessi episodi circoscritti di collusione vanno collocati non solo a confronto con ben più profonde collusioni, anche d'avanguardia (per esempio di ampia parte degli architetti razio-

nalisti), ma hanno ben poca importanza rispetto alla positiva azione di difesa della tradizione culturale moderna d'avanguardia compiuta dai futuristi negli anni Venti e Trenta. E quest'azione, che è continua, ed è esattamente lotta continua non soltanto per difendersi da una instancabile azione di emarginazione che la cultura ufficiale fascista, e la destra in particolare, andava compiendo, ma per difendere aldilà del Futurismo (che non poteva essere del tutto sconfessato per contrario al regime, dati gli antichi rapporti "rivoluzionari" almeno formalmente ancora da rispettare) l'intero fronte delle avanguardie italiane, in particolare delle avanguardie visive.

È la lunga lotta che appunto ho dettagliatamente ricostruito nel mio volume *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo* alcuni anni fa, e i tratti salienti della quale possono essere riassunti in alcuni cruciali episodi. Una lotta, ripeto, svolta da posizione minoritaria, giacché il più profondo rapporto fra la cultura artistica italiana e il regime (e che corrisponde esattamente alla restaurazione borghese avviata dall'incipiente regime all'inizio degli anni Venti) è quello sviluppatosi sul ceppo dell'operazione "Arte del Novecento" di Margherita Sarfatti, attraverso il gruppo formatosi alla fine del 1922 attorno alla Galleria Pesaro a Milano, e, dopo la prima mostra milanese nel marzo 1923, accolto nella Biennale veneziana del 1924, ed affermatosi definitivamente attraverso le due mostre del 1926 e del 1929 (la prima delle quali vide anche un tentativo di annessione degli stessi futuristi). Basti ricordare che i futuristi come gruppo furono accolti nella Biennale soltanto nel 1926 (e fuori del padiglione italiano), cioè sedici anni dopo i manifesti dei pittori futuristi! E il "Novecento" neanche due anni dopo la costituzione del gruppo!

Questa lotta minoritaria ebbe la sua massima tensione e la sua massima funzione culturale nella difesa frontistica della tradizione culturale d'avan-

guardia contro la reazione della destra fascista, culminando nel rigetto fra fine 1938 e inizio 1939 del tentativo di una edizione italiana, fascista, dell'operazione nazista "arte degenerata." In questa azione i futuristi si servirono naturalmente dell'ossequio formale al regime, come del resto gli architetti razionalisti o gli stessi astrattisti lombardi, punte di diamante di quella cultura d'avanguardia in Italia. Tuttavia all'ossequio formale corrispondeva una sostanziale opposizione culturale al clima che il regime intendeva imporre, e che era appunto quello di una restaurazione borghese, non disposta a lasciare margini. Ora, proprio al di là dell'ossequio formale, conta questa sostanziale opposizione, questa azione critica, si può ancora ben dire di sinistra (tanto più che si rifaceva esplicitamente alle origini rivoluzionarie e riproponeva un'arte autonoma e rivoluzionaria).⁹⁸

All'inizio degli anni Trenta l'avanguardia italiana ha tentato di andare aldilà dell'ossequio formale al regime, cercando di imporsi come "arte di stato": da una parte lo stesso Anton Giulio Bragaglia, per il teatro sperimentale, da un'altra il Razionalismo architettonico attraverso Pier Maria Bardi, da un'altra ancora i futuristi dalle colonne di "Futurismo" di Mino Somenzi, quindi in occasione del II Congresso Futurista a Milano alla Galleria Pesaro nel giugno 1933; e per parte sua persino il "Novecento" nel 1934. A questa volontà di partecipazione politica corrisponde la collaborazione alla Mostra della Rivoluzione a Roma nel 1932, mostra che fu per molti aspetti un allestimento d'avanguardia.⁹⁹

Da questo nodo tuttavia più forte si costituisce la reazione che investe tutto il fronte dell'avanguardia italiana. Anzitutto è attaccata l'architettura razionalista in particolare da "Il Perseo" diretto da A. F. Della Porta e da "Il Regime Fascista" di Farnacci. I futuristi sono subito impegnati nella difesa dell'architettura moderna.¹⁰⁰

Qualche anno piú tardi l'offensiva reazionaria della destra fascista si fa piú pressante e articolata prendendo spunto dalla politica culturale nazista e dalla sua lotta alla cultura moderna culminata nelle mostre di Monaco del giugno 1937, in chiave di esempi di "arte degenerata" e di esempi della nuova arte "sana" nazista, del tutto accademica come ognun sa. E qui l'azione di difesa da parte dei futuristi si fa piú decisa, provocatoria e polemica, e riesce infine risolutoria.

Nel 1934 in occasione della mostra di *Aeropittura futurista italiana* ad Amburgo e a Berlino Marinetti e Ruggero Vasari polemizzano con le censure naziste difendendo la tradizione d'avanguardia e prendendo contatto con giovani esponenti di quella generazione non-figurativa che il nazismo stava stroncando sul nascere. Nel 1934 Vasari pubblica a Lipsia *Aeropittura, arte moderna e reazione*, mentre Prampolini dalle colonne di "Stile Futurista" prende decisamente posizione contro le tesi culturali reazionarie avanzate da Hitler al Congresso di Norimberga all'inizio di settembre.¹⁰¹

Appunto di fronte alle iniziative naziste di Monaco nel 1937 la polemica futurista in Italia si fa piú accesa. Consensi fascisti all'operazione "arte degenerata" corrono da "Il Popolo d'Italia" a lo stesso "Il Perseo," che coinvolge nell'attacco all'arte moderna Marinetti e i futuristi ("noi siamo dell'opinione che il Fascismo ha tutto da perdere da un'alleanza col Futurismo e sia pure da una semplice connivenza. Gli Italiani e i Fascisti piú sani, tanto piú se imbevuti d'idea romana, non permetteranno che la nostra gloria artistica — già troppo avvilita e frustrata — sia abbandonata al ghiribizzo degli eversori che non lasciano pietra per ricostruire, agli anarchici del sentimento, che asserviscono l'uomo alla macchina, la ragione all'istinto, la legge all'arbitrio": si legge per esempio nel numero del 15 giugno 1937). Somenzi si impegna particolarmente nella polemica con "Il Perseo" dalle colonne di "Arte-

crazia" (e poi nel '37 stesso riassume i suoi testi nel volumetto polemico *Difendo il Futurismo*).¹⁰²

La situazione si aggrava in Italia lungo il 1937 e particolarmente nel 1938 con il configurarsi di una azione razzista fascista che culmina nelle due prese di posizione politiche ufficiali, il *Manifesto del Razzismo italiano*, cioè degli "scienziati," del 14 luglio '38, e la cosiddetta *Carta della Razza*, del 6-7 ottobre '38, mentre subito dopo avvenne l'approvazione delle leggi razziali, nel novembre dello stesso anno. Il tentativo della cultura legata alla destra reazionaria fascista di profittare della campagna antisemita per promuovere un'edizione italiana dell'operazione nazista dell'"arte degenerata" è un aspetto notevole dell'azione pubblicistica che precedette e accompagnò quei provvedimenti. E fu merito principalmente di Marinetti e dell'azione polemica attorno a lui sviluppata in particolare da Somenzi, se tale sciagurata edizione italiana dell'"arte degenerata" non ebbe luogo, malgrado la violenza del ricatto politico degli estremisti fascisti di destra, che agivano dalle pagine di "Quadrivio," il settimanale romano di Telesio Interlandi, che sviluppò in modo più precoce e poi più articolato i temi del razzismo culturale, di "Il Tevere," il quotidiano romano diretto dallo stesso Interlandi, di "Il Regime Fascista," il quotidiano cremonese di Roberto Farinacci, di "La Vita Italiana" di Giovanni Preziosi, quindi di "La Difesa della Razza," ancora di Interlandi.¹⁰³

Il momento cruciale dello scontro che Marinetti sostenne a difesa di tutto il fronte delle avanguardie italiane fu fra l'ottobre e il dicembre 1938, fra la polemica con "Quadrivio" in particolare suscitata da una conversazione di Marinetti a Radio Roma II, il fallito tentativo di un ricattatorio referendum indetto dallo stesso "Quadrivio" contro l'arte moderna, detta in blocco ebraica e bolscevica, l'attacco personalmente di Interlandi contro Marinetti assieme ad un'antologia di esempi di "arte degenerata."

italiana (De Chirico, Carrà, Cagli, Birolli, Reggiani, Fontana, Ghiringhelli, Soldati, Lingeri e Terragni) in "Il Tevere" del 24-25 novembre 1938 ("L'arte 'moderna' è un tumore che deve essere tagliato, non che si debba esibire come una gloria nazionale sol perché piace a Marinetti"), per culminare nella grande manifestazione frontistica indetta da Marinetti e Somenzi al Teatro delle Arti a Roma il 3 dicembre 1938, accompagnata da un fascicolo violentemente polemico di "Artecrazia," di Somenzi, n. 117, dello stesso 3 dicembre, al quale ne seguiva l'11 gennaio 1939 un altro, il n. 118, anch'esso molto violento, e che di fatto provocò la soppressione del periodico, e nel quale erano contenuti anche i primi risultati di una dichiarazione plebiscitaria organizzata dallo stesso Somenzi a favore dell'arte moderna.

È significativo che in questo momento cruciale della lotta per la difesa dell'arte moderna italiana e per la difesa della propria sopravvivenza, i futuristi, per bocca di Somenzi (che era stato legionario fiammista e diciannovista) attaccassero e senza mezze parole proprio il fascismo opportunistico del regime in nome dell'antica lealtà rivoluzionaria:

Oggi è la guerra agli ebrei che vi fa giuoco. Ma fra un vecchio combattente, squadrista, legionario, fascista, e uno pseudo-fascista, cumulista, arraffatutto, ruffiano, servitore prezzolato di qualsiasi uomo e di qualsiasi partito, purché al potere, io sono decisamente per il primo.

E in questo senso Somenzi ripropone la teoria già enunciata molti anni prima da Marinetti, di un Futurismo che interviene come tonificante etico in particolari congiunture:

Naturalmente, data tale essenza specifica di questo movimento, la necessità del Futurismo non può essere quotidiana: essa si fece sentire nel 1909 quando la nostra poesia era tutto uno smidollamento tra tisisco e nevropatico, e la pittura si limitava alle minuziosità fotografiche, e la scultura indu-

giava sulle cicciute forme delle modelle anticolane, e l'architettura pareva non saper uscire dalle strettoie pompose del neo-classico e dalle miserie lacrimevoli dello stile floreale e dell'umbertino. Fu indispensabile nel 1911, nel 1914 e nel 1919, quando l'Italia sembrava ignobilmente fiera di voler essere la più feroce autolesionista dei propri diritti e della propria vittoria; fu indispensabile nel 1920, 1921, 1922 e nel 1924, quando il serpente massonico reso ancora più velenoso da incisioni democratico-bolsceviche, accennava a rialzare la testa e a mordere chi lo aveva soggiogato e schiacciato; fu ancora necessario nel 1932-33 quando nella gran massa della intellettualità fascista riprendeva il sopravvento un'anacronistica sonnolenza e si permetteva che si costruissero gli edifici degli aeroporti in stile liberty o in stile rococò. Infine è ancora necessario oggi che una nuova camorra "razziale" a sfondo politico disfattista tenta diminuirne il valore volendo colpire nel futurismo la gloriosa italianità dell'arte moderna.

E in questo modo Somenzi consapevolmente ribadiva quella posizione provocatoria ed estremistica, non reazionaria bensì tendenzialmente almeno rivoluzionaria, che il Futurismo si è fin dall'inizio assunta. E così il Futurismo ha potuto condurre una propria battaglia d'avanguardia culturale anche negli anni del regime fascista, al suo interno, ma contro i suoi aspetti più reazionari, e invece per una apertura di dialogo internazionale con l'avanguardia europea: un dialogo che peraltro le punte di diamante del Secondo Futurismo (a cominciare da Prampolini) hanno saputo condurre anche sul piano più propriamente creativo. E questo dialogo esorbita dalle condizioni culturali imposte dal regime.

In questo senso mi sembra si possa ribadire quanto scrivevo alcuni anni fa, e cioè che occorre considerare come, al di là delle circostanze politiche, e delle superficiali collusioni con il regime (che tuttavia non furono certo esclusive dei futuristi), la lotta che si svolge fra "arte moderna" (e *in primis* Marinetti e i futuristi) e reazione in Italia negli anni Trenta sia in fondo la lotta fra cultura nuova

e internazionale e conservazione borghese opportunista, reazionaria; e nella disperata battaglia di Somenzi e di altri — pur entro il loro ingenuo fideismo fascista “rivoluzionario” — è chiara la fede nella libertà individuale contro l'ufficialismo, il conformismo, l'opportunismo del potere: una lotta che infine unisce, al di là dei diversi e differenziati momenti storici, al di là delle circostanze e intenzioni problematiche diverse, i protagonisti anche minori della avventura creativa dell'arte del nostro tempo.¹⁰⁴

In fondo quei caratteri profondamente contraddittori fra Futurismo e fascismo che Giuseppe Prezolini lucidamente sottolineava nel 1923, sono rimasti, malgrado le collusioni formali, sostanzialmente attivi anche negli anni Trenta. Il carattere di rivoluzione mancata, nel risolversi in restaurazione, del fascismo allontanava quella possibilità di autentico rapporto che si era invece verificata fra Futurismo russo e Rivoluzione d'ottobre. E concludeva Prezolini:

come possa l'arte futurista andare d'accordo con il Fascismo italiano, non si vede. C'è un equivoco, nato da una vicinanza di persone, da una accidentalità di incontri, da un ribollire di forze, che ha portato Marinetti accanto a Mussolini. Ciò andava bene durante il periodo della rivoluzione. Ciò suona in un periodo di governo. Il Fascismo italiano non può accettare il programma distruttivo del Futurismo, anzi deve, per la sua logica *italiana*, restaurare i valori che contrastano al Futurismo. La disciplina e la gerarchia politica, sono gerarchia e disciplina anche letteraria. Le parole vanno all'aria quando vanno all'aria le gerarchie politiche. Il Fascismo, se vuole veramente vincere la sua battaglia, deve ormai considerare come assorbito il Futurismo in quello che il Futurismo poteva avere di eccitante, e reprimerlo in tutto quello che esso conserva ancora di rivoluzionario, di anticlassico, di indisciplinato dal punto di vista dell'arte.¹⁰⁵

¹ F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1968, pp. XXXIV-XXXV.

² *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Celebes, Trapani 1969, pp. 580-843.

³ I giudizi antifascisti riposano, esplicitamente o no, sulla pregiudiziale gramsciana, tuttavia anche abbastanza inesatta, che vede l'accademizzarsi del Futurismo dopo la guerra mondiale, prima della quale sarebbe stato addirittura invece popolare fra i lavoratori (da *Letteratura e Vita Nazionale* a *Il Risorgimento*, ai *Quaderni del carcere*). D'altra parte lo stesso Croce aveva precocemente avvertito un'assimilazione di comportamenti futuristi nella prassi fascista ("La critica," 20 maggio 1924). Troppo lungo elencare qui un repertorio di negazioni o limitazioni del Futurismo sulla pregiudiziale politica della collusione con il fascismo. Citerò appena il recente articolo di Mario De Micheli dedicato a *L'ideologia politica del Futurismo*, in "Controspazio," n. 4-5, aprile-maggio 1971, ove la carica rivoluzionaria futurista e marinettiana è semplicisticamente vista alla luce del giudizio leninista di "estremismo, malattia infantile del comunismo," e l'interventismo futurista è qualificato soltanto come "preludio di quello che sarebbe stato più tardi lo squadristico fascista."

⁴ La periodizzazione figurativa del Futurismo non coincide con quella letteraria. Joshua C. Taylor ha chiuso la mostra *Futurism* da lui organizzata a New York, nel Museum of Modern Art nel 1961, al 1915. Ed altrettanto fa Marianne Martin nel suo volume *Futurist Art and Theory* (Clarendon Press, Oxford 1968). Ed è l'opinione corrente sostenuta anche da Enrico Falqui, Gianni Scalia e altri, in Italia, e tuttavia messa in discussione per la letteratura da De Maria (*Marinetti e il Futurismo*, Mondadori, Milano 1973, pp. XVIII e XIX).

⁵ JAMES THRALL SOBY, ALFRED H. BARR JR., *Twentieth-Century Italian Art*, The Museum of Modern Art, New York 1949, pp. 15-16, 27.

⁶ Altrimenti Boccioni, Balla e altri collaboravano con illustrazioni a "L'Avanti della Domenica." Carrà aveva contatti con l'ambiente anarchico. L'*Esposizione d'arte libera* promossa da Boccioni, Carrà e altri a Milano all'inizio del 1911 fu realizzata in collaborazione con la Casa di Lavoro. E gli esempi da citare potrebbero essere numerosi.

⁷ Sui caratteri generali del socialismo italiano nell'ultimo decennio del secolo scorso e nei primi del nostro cfr.: G.D.H. COLE, *Storia del pensiero socialista*, Laterza, Bari 1972, vol. III e IV; e G. ARFÈ, *Storia del socialismo italiano*, Einaudi, Torino 1965; e di fronte al problema della grande guerra: LUIGI CORTESI, *Il socialismo italiano tra riforme e rivoluzione 1892-1921*, Laterza, Bari 1969, pp. 611-651.

⁸ *Il mito della grande guerra da Marinetti a Malaparte*, Laterza, Bari 1973², p. 346.

⁹ In *Passato e Presente*, Einaudi, Torino 1951, p. 54.

¹⁰ *Archivi del Futurismo*, a cura di Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, De Luca, Roma 1958, vol. I, pp. 15-19; e *op. cit.* a nota 1, pp. 7-13. Dirà Marinetti in *Guerra sola igiene del mondo* nel 1915: "Nel 1° Manifesto del Futurismo, [...] noi ci proclamammo Nazionalisti futuristi, cioè antitradizionalisti. Glorificammo il patriottismo, l'esercito e la guerra; iniziammo una campagna anticlericale e antisocialista per preparare una Italia più grande, più forte, più progredita e più novatrice, una Italia liberata dal suo passato illustre, e perciò atta a crearsi un immenso futuro" (*op. cit.* a nota 1, p. 289).

¹¹ Citato per esteso in *Guerra sola igiene del mondo* nel 1915, Mari-

netti vi ha poi fatto riferimento sia in *Futurismo e Fascismo* nel 1924, sia in *Marinetti e il Futurismo* nel 1929 (cfr. *op. cit.* a nota 1, p. 290 e nota a p. CII; e *Archivi del Futurismo*, I, p. 31).

¹² *Noi futuristi*, Quintieri, Milano 1917, p. 29. Sulla serata si veda *Guerra sola igiene del mondo* (*op. cit.* a nota 1, pp. 203-204). Il generale Asinari di Bernezzo, com'è noto, era stato messo a riposo per aver parlato alle truppe in tono antiaustriaco. I futuristi furono realmente tra i primi interventisti (cfr.: RENZO DE FELICE, *Mussolini il rivoluzionario*, Einaudi, Torino 1965, p. 474).

¹³ *Op. cit.* a nota 1, p. 289.

¹⁴ Ripreso in *Guerra sola igiene del mondo*: cfr. *op. cit.* a nota 1, pp. 211-214. I futuristi si comportavano a Trieste in maniera provocatoria irredentista (cfr. *ibid.* p. 215).

¹⁵ Per una cronologia delle serate futuriste cfr. *Archivi del Futurismo*, I, pp. 471 sgg.

¹⁶ Ripreso in *Guerra sola igiene del mondo*: cfr. *op. cit.* a nota 1, pp. 290-291. *Archivi del Futurismo*, I, pp. 31-32.

¹⁷ *Noi futuristi*, cit. a nota 12, pp. 31-33.

¹⁸ Pure ripreso in *Guerra sola igiene del mondo*: cfr. *op. cit.* a nota 1, pp. 291-292.

¹⁹ Ripreso in *Futurismo e Fascismo*: cfr. *op. cit.* a nota 1, pp. 435-437.

²⁰ *Op. cit.* a nota 1, pp. XXV-XXVI. Cfr. di MICHEL CARROUGES, *La mystique du surhomme*, Gallimard, Paris 1948 (tr. it. Abete, Roma 1968).

²¹ *Op. cit.* a nota 1, pp. XXX-XXXI.

²² *Op. cit.* a nota 1, p. XL.

²³ Cfr. MARIO DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 235-239, e *art. cit.* a nota 3. La componente anarchica del Futurismo sarà sottolineata da Marinetti in *Al di là del Comunismo*, nel 1920 (cfr. *op. cit.* a nota 1, pp. XLII-XLIII).

²⁴ *Op. cit.* a nota 1, p. XLV.

²⁵ *Op. cit.* a nota 1, p. 417.

²⁶ *Op. cit.* a nota 1, p. XLI.

²⁷ *Op. cit.* a nota 1, p. XLII.

²⁸ Cfr. DE FELICE, *op. cit.* a nota 12, p. 474.

²⁹ In *Marinetti e il Futurismo*; cfr. *op. cit.* a nota 1, pp. 519-521.

³⁰ Aveva forma di volantino (cfr.: LUIGI SCRIVO, *Sintesi del Futurismo*, Bulzoni, Roma 1968, nota 40), e fu ristampato in *Guerra sola igiene del mondo* (cfr. *op. cit.* a nota 1, pp. 280-281). Si ricordi in proposito l'analogo tema di simbolizzazione visiva politica, anche se questa volta pittorica di El L'sitzkij in *Insinua nei Bianchi il cuneo Rosso*, del 1919-20.

³¹ Cfr. SCRIVO, *op. cit.* a nota 30, n. 42 (facsimile).

³² Cfr. DE FELICE, *op. cit.* a nota 12.

³³ Cfr. *Archivi del Futurismo*, I, p. 489.

³⁴ Cfr. *op. cit.* a nota 1, p. 285. In *L'alcova d'acciaio* (Vitagliano, Milano 1921) accuserà Bergson di essere un filosofo cattedratico, mentre l'autentico slancio vitale è per Marinetti la guerra: "la vita non si svela che alla vita" (*op. cit.*, p. 40).

³⁵ Cfr. SCRIVO, *op. cit.* a nota 30, n. 44. Ripreso in *Guerra sola igiene del mondo*, in appendice (cfr. *op. cit.* a nota 1, pp. 281-289), fu ripubblicato in "L'Italia Futurista," a. II, nn. 15 e 18, 27 maggio e 17 giugno 1917.

³⁶ Cfr. *op. cit.* a nota 1, pp. 97-98. Sul teatro futurista interventista cfr. i volumi di MARIO VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, Lerici, Roma 1969, e *Teatro italiano d'avanguardia*, Officina Edizioni, Roma 1970. Cfr. anche il paragrafo *La voluttà d'essere fischiati* in *Guerra sola igiene del mondo* (*op. cit.* a nota 1, pp. 266-269).

³⁷ Cfr. *Archivi del Futurismo*, II, 1962, pp. 109-112.

³⁸ In *Marinetti e il Futurismo*; cfr. *op. cit.* a nota 1, p. 522.

³⁹ Datata 24 febbraio 1915 è stata pubblicata negli *Archivi del Futurismo*, I, pp. 353-354.

⁴⁰ Cfr. *Archivi del Futurismo*, I, p. 490.

⁴¹ *L'alcova d'acciaio* rappresenterà questo nuovo uomo nel suo esercizio guerresco.

⁴² Cfr. *op. cit.* a nota 1, pp. 199-293.

⁴³ Riportato in *Futurismo e Fascismo*; cfr. *op. cit.* a nota 1, pp. 437-440; e ripubblicato in *Archivi del Futurismo*, I, pp. 32-34. Dell'11 dicembre 1915 è il manifesto "cronaca sintetica" di Balilla Pratella *Il Futurismo e la Guerra* (cfr. *SCRIVO, op. cit.* a nota 30, pp. 130-131) pure ripreso in *Futurismo e Fascismo* (*op. cit.* a nota 1, pp. 482-489).

⁴⁴ Oltre le tappe salienti dell'interventismo e della prima polemica dei futuristi, si può seguire l'azione di fiancheggiamento della guerra in atto sulle pagine di "Vela Latina," di Napoli, e soprattutto de "L'Italia Futurista," la rivista fiorentina che nel 1916, organo della seconda generazione futurista fiorentina, prende il posto di "Lacerba" (anche come eco europea); nonché sulle pagine di riviste minori, come "La Balza," a Messina, ecc.

⁴⁵ Isnenghi suggerisce poi un più ampio discorso sulla "profonda storicità della polemica futurista," "sostanziale destoricizzazione e depolitizzazione del fenomeno-guerra, ridotto alle sue radici naturalistiche di eruzione benefica e vitale d'un organismo sano," nel senso di essere anch'essa una tecnica di consenso: "la fruizione estetica della guerra, suggerita come modello di comportamento all'ufficialità piccolo-borghese, garantisce la scelta politica a livello sociale con la depolitizzazione a livello individuale, il massimo di partecipazione attivistica con il minimo di controllo razionale" (*op. cit.* a nota 8, pp. 24-26, 29-30).

⁴⁶ *COLE, op. cit.* a nota 7, IV¹, p. 34.

⁴⁷ *COLE, op. cit.* a nota 7, IV¹, pp. 36-41. Sulla Conferenza di Zimmerwald cfr. anche *Il socialismo nella storia d'Italia*, a cura di Gastone Manacorda, Laterza, Bari 1966, pp. 389-399.

⁴⁸ Cfr. MANACORDA, *op. cit.* a nota 47, pp. 390-391.

⁴⁹ Com'è noto il giovane Gramsci nell'articolo del 31 ottobre 1914 *Neutralità attiva ed operante*, in "Il Grido del Popolo," polemizzando con l'assenteismo dei socialisti riformisti, invitava il Partito socialista a prendere coscienza della necessità di obbligare "la classe detentrica del potere ad assumere le sue responsabilità," e di "preparare il proletariato a sostituirla, prepararlo ad operare quel massimo strappo che segna il traboccare da una forma imperfetta in un'altra più perfetta" (*2000 pagine di Gramsci*, I, Il Saggiatore, Milano 1971², pp. 178-179). E Gramsci svilupperà questa tesi nella considerazione della disgregazione delle società borghesi europee sollecitata dalla guerra (*op. cit.* a nota 9, p. 83).

⁵⁰ *Op. cit.* a nota 12, p. 476.

⁵¹ Sulla prima stesura del manifesto-programma cfr. *Archivi del Futurismo*, I, pp. 34-37.

⁵² *Op. cit.* a nota 12, p. 475.

⁵³ L'elenco in *Futurismo e Fascismo*; cfr. *op. cit.* a nota 1, p. 431. Cfr. anche DE FELICE, *op. cit.* a nota 12, p. 476.

⁵⁴ Riportato anche in *Futurismo e Fascismo*; cfr. *op. cit.* a nota 1, pp. 443-444.

⁵⁵ *Op. cit.* a nota 12, pp. 477-478.

⁵⁶ *Op. cit.* a nota 12, p. 480.

⁵⁷ Ripubblicato in *op. cit.* a nota 1, pp. 295-408.

⁵⁸ Marinetti si rifaceva esplicitamente su questo punto a Mazzini (*op. cit.* a nota 1, pp. 368-369).

⁵⁹ Queste proposizioni rimanevano tuttavia piuttosto a livello verbale e velleitario per il non peso politico del partito futurista, sull'efficacia del quale dubitavano gli stessi tutori del potere costituito (cfr. DE FELICE, *op. cit.* a nota 12, p. 476).

⁶⁰ "Quante volte, nei dieci anni di vita milanese che io ho condotto studiando quotidianamente il flusso e riflusso del socialismo italiano [...] ho arrossito, come italiano [...] al vedere delle ingenti masse operaie, agitate dalle più legittime rivendicazioni e da un magnifico desiderio di maggior libertà [...] prese fulmineamente dal più insensato spavento collettivo, al risuonare delle quattro note insolenti dello squillo poliziesco!" (*op. cit.* a nota 1, p. 397).

⁶¹ *Op. cit.* a nota 12, p. 481.

⁶² *Op. cit.* a nota 12, p. 482.

⁶³ Cfr. DE FELICE, *op. cit.* a nota 12, pp. 487-488.

⁶⁴ Cfr. DE FELICE, *op. cit.* a nota 12, p. 505.

⁶⁵ Su tutta la riunione cfr. DE FELICE, *op. cit.* a nota 12, pp. 505-509. Cfr. la descrizione marinettiana di Mussolini in *Futurismo e Fascismo* (*op. cit.* a nota 1, pp. 447-448).

⁶⁶ In *Marinetti e il Futurismo*; cfr. *op. cit.* a nota 1, p. 527.

⁶⁷ Cfr. DE FELICE, *op. cit.* a nota 12, p. 511, nota 2.

⁶⁸ *Op. cit.* a nota 12, p. 513.

⁶⁹ *Op. cit.* a nota 12, pp. 513-514, 518. Ivi, pp. 742-748, sono riportate le due prime stesure del programma, nonché i "postulati" stesi l'anno seguente.

⁷⁰ Descrizione in *Futurismo e Fascismo*; cfr. *op. cit.* a nota 1, pp. 448-452 (e inoltre CXI). Marinetti nell'agosto 1920 ebbe occasione di precisare pubblicamente che non aveva partecipato "in alcun modo all'incendio degli uffici del giornale" ("L'Ardito," II, 1 agosto 1920).

⁷¹ Cfr. DE FELICE, *op. cit.* a nota 12, pp. 519-524.

⁷² Cfr. DE FELICE, *op. cit.* a nota 12, p. 522.

⁷³ Si può ricordare uno scontro dei futuristi e degli arditi contro un corteo di cattolici a Milano il 31 agosto 1919 (cfr. in *Marinetti e il Futurismo*, cit., a nota 1, p. 529).

⁷⁴ Cfr. DE FELICE, *op. cit.* a nota 12, p. 532. L'11 luglio 1919 Marinetti improvvisa dalle tribune del pubblico a Montecitorio un brevissimo discorso contro Nitti e la sua "viltà" rinunciataria. E arrestato. D'Annunzio è subito solidale con lui. Cfr. in *Futurismo e Fascismo*, e in *Marinetti e il Futurismo*, cit., a nota 1, pp. 461-462, 528-529.

⁷⁵ Cfr. DE FELICE, *op. cit.* a nota 12, pp. 540-541.

⁷⁶ *Marinetti e il Futurismo*, *op. cit.* a nota 1, p. 529.

⁷⁷ *Futurismo e Fascismo*, *op. cit.* a nota 1, pp. 462-471. Cfr. anche in *Marinetti ed il Futurismo*, ivi, pp. 530-531.

⁷⁸ Cfr. DE FELICE, *op. cit.* a nota 12, pp. 570-571.

⁷⁹ Cfr. *Futurismo e Fascismo*, cit., a nota 12, pp. 471-476.

⁸⁰ Cfr. DE FELICE, *op. cit.* a nota 12, pp. 572-577, anche per l'equivoca posizione di Nitti. Cfr. anche *Marinetti e il Futurismo*, cit., a nota 1, p. 532.

⁸¹ Cfr. *Marinetti e il Futurismo*, cit., a nota 1, p. 532; e MICHEL SAN-NOUILLET, *Dada à Paris*, Pauvert, Paris 1965, pp. 120-121. L'omaggio aveva carattere culturale, con recital del Manifesto del 1909 e di testi marinettiani. Cfr. "Littérature," n. 10, dicembre 1919, p. 1.

⁸² Ripubblicato in *op. cit.* a nota 1, pp. 409-424.

⁸³ La crisi dei rapporti fra Mussolini e D'Annunzio, dopo la parteci-

pazione degli arditi nel 1919-20 ai Fasci di Combattimento e al movimento fiumano, segnò la rottura dell'unità dell'arditismo. L'Associazione degli arditi d'Italia si divise in due parti: una fascista, l'altra dannunziana, mentre la maggioranza si disperse e parecchi passarono all'antifascismo militante: cfr. DE FELICE, *op. cit.* a nota 12, p. 478.

⁸⁴ *Op. cit.* a nota 12, pp. 505-506. È l'inizio del processo per cui, come scriveva Togliatti nel 1928, il partito fascista sempre più "tende così a perdere il carattere di movimento autonomo di certi strati sociali intermedi che aveva alla sua origine, si salda intimamente, con la sua stessa organizzazione, alla struttura economica e politica delle classi dirigenti" ("L'Internazionale Comunista," 1 agosto 1928; ripubblicato in RENZO DE FELICE, *Il Fascismo. Le interpretazioni dei contemporanei e degli storici*, Laterza, Bari 1970, pp. 118-119).

⁸⁵ Cfr. DE FELICE, *op. cit.* a nota 12, pp. 596-597. È particolarmente significativo che in *Futurismo e Fascismo* come in *Marinetti e il Futurismo*, il leader futurista sorvoli su questo congresso.

⁸⁶ In *Futurismo e Fascismo*, *op. cit.* a nota 1, p. 442. Il gesto dei futuristi suscitò polemiche nell'ambito dell'arditismo: difesi da "La Testa di Ferro," il periodico di Carli e dell'arditismo fiumano appunto vicino ai futuristi, attaccati invece da "L'Ardito." L'accusa era quasi di "bolsevismo" (al quale del resto Carli nel '20 era tutt'altro che ostile). Cfr. *op. cit.* a nota 1, pp. XXXVII-XXXVIII.

⁸⁷ *Marinetti rivoluzionario?*, "Ordine Nuovo," 5 gennaio 1921 (in 2000 pagine..., cit. a nota 49, I, pp. 552-554). Per i più distaccati ma non contraddittori giudizi successivi di Gramsci, cfr. nota 3.

⁸⁸ Riportato in *Marinetti e il Futurismo*, cfr. *op. cit.* a nota 1, p. 536.

⁸⁹ Cfr. *op. cit.* a nota 1, pp. 533-534.

⁹⁰ "Distruggete, annientate la politica, che opaca ogni corpo," si legge fra l'altro nel primo testo. "Bruciate e seppellite le vecchie idee logore sudice di Uguaglianza, Giustizia, Fraternalità, Comunismo, Internazionalismo. Imponete dovunque l'Ineguaglianza, per liberare ogni parte dal tutto opaco massiccio pesante!" (*op. cit.* a nota 1, p. 482). Mentre le richieste a sostegno della "rivoluzione artistica" toccavano: "difesa dei giovani artisti italiani novatori," "istituti di credito artistico," "difesa dell'italianità," "abolizione delle accademie" (sostituite da istituti di "tecnica artistica" e di "esperienza estetica"), "propaganda artistica italiana all'estero," "concorsi liberi d'arte," "affidare l'organizzazione delle feste nazionali e comunali," "agevolazioni agli artisti," "Consigli Tecnici consultivi," "rappresentanza proporzionale a tutte le manifestazioni e cariche artistiche statali, comunali e private"; "consorzio internazionale" (ivi, pp. 491-495).

⁹¹ Cfr. RENZO DE FELICE, *Mussolini il fascista*, Einaudi, Torino 1968, p. 353.

⁹² Cfr. *op. cit.* a nota 1, pp. 501-502. L'intero volume vi è ripubblicato, pp. 499-542.

⁹³ Ripubblicato in *op. cit.* a nota 1, pp. 543-555. Un tentativo di ricostruzione dell'iconografia letteraria e artistica di Mussolini è il volume di DINO BIONDI, *La fabbrica del Duce*, Vallecchi, Firenze 1973.

⁹⁴ Esempi nel volume di FILLIA, *Gli ambienti della nuova Architettura*, UTET, Torino 1935.

⁹⁵ Cfr. la raccolta di DE MARIA, cit. a nota 4, p. XLVII. Ma questo periodo è ancora da ricostruire.

⁹⁶ Esempi si possono reperire particolarmente in "Stile Futurista" curato da Fillia a Torino, e in "Futurismo" (poi "Sant'Elia") curato da Somenzi a Roma.

⁹⁷ *Il Secondo Futurismo: 5 pittori + 1 scultore, Torino 1923-1938*, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino 1962, pp. 18, 30.

⁹⁸ "Senza un principio rivoluzionario l'arte europea sarebbe una vuota accademia [...] La passione con la quale i moderni sono giunti a queste conclusioni è quanto di più grande e di più sacro ci sia al mondo. Ed anche quanto di più bello: l'idea finale della libertà creatrice. L'essenziale non è che trionfi questa o quella scuola, questa o quella tendenza; ma che in ogni scuola, in ogni tendenza sia garantita questa idea," scriveva Edoardo Persico, che pure non aveva simpatia per Marinetti (*Tutte le opere* [1923-1935], Edizioni di Comunità, Milano 1964).

⁹⁹ Cfr. *op. cit.* a nota 2, pp. 624-684, sul tema "arte di stato," pp. 617-624, 736-740, sulla mostra della rivoluzione.

¹⁰⁰ Cfr. *op. cit.* a nota 2, pp. 607-611.

¹⁰¹ Cfr. *op. cit.* a nota 2, pp. 592-601. Il testo lo ho ripubblicato in *op. cit.* a nota 97, pp. 300-301.

¹⁰² Cfr. *op. cit.* a nota 2, pp. 649-695.

¹⁰³ Cfr. *op. cit.* a nota 2, pp. 695-784, e 820-843. Fondamentale anche lo studio di RENZO DE FELICE, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Einaudi, Torino 1972². L'azione futurista di difesa dell'arte moderna contro il nazismo e contro il fascismo si inserisce nel quadro di una difesa internazionale dell'indipendenza dell'arte rivoluzionaria, promossa in particolare dai surrealisti attorno a Breton, a Parigi: cfr. *op. cit.* a nota 2, pp. 683-684, e MAURICE NADEAU, *Histoire du Surréalisme, II, Documents Surréalistes*, Editions du Seuil, Paris 1948, pp. 372-378 e 387-389 (trad. it. Mondadori, Milano 1972).

¹⁰⁴ *Op. cit.* a nota 2, p. 843.

¹⁰⁵ "Il Secolo," 3 luglio 1923. Ripubblicato nella raccolta di DE MARIA, *cit.* a nota 4, pp. 286-291.

A PROPOSITO DEL FUTURISMO

di Luciano De Maria

1. Concordo pienamente con l'analisi fatta da Crispolti dei rapporti tra futurismo e fascismo. E ha fatto molto bene Crispolti a segnalare la rottura del 1920 dopo il Congresso dei Fasci avvenuto a Milano in quell'anno. Dunque, direi che non si tratta tanto, come è stato detto, di una "identificazione progressiva" tra futurismo e fascismo, ma di una storia intricata e complessa che presenta una grossa frattura nel '20, quando i futuristi escono dai Fasci sbattendo la porta. È vero però — e neanche De Felice ha potuto stabilirlo finora con precisione — che verso il '23-24 si assiste a un riaccostamento di Marinetti, Mario Carli, e altri futuristi, al movimento fascista. Ma è questo un punto che va preso seriamente in esame.

Direi che è importante vedere le cose non solo dal punto di vista strettamente storico, cioè del susseguirsi degli avvenimenti storici, ma anche dal punto di vista ideologico. Ora, a mio parere, è necessario mettere una accanto all'altra e studiare l'ideologia futurista e l'ideologia fascista: una delle cose fondamentali da tener presente è che il futurismo è il primo movimento di avanguardia dotato di una ideologia globale, artistica ed extrartistica. Sin dall'inizio i futuristi non volevano essere soltanto dei pittori e degli scrittori; volevano essere uomini con qualità artistiche attive, dotati però di una ideologia che doveva estrinsecarsi nella prassi, nella vita di tutti i giorni, nel costume. Infatti i futu-

risti hanno scritto manifesti su tutti gli argomenti: sulla danza, sul modo di vestire, sul cinematografo, sul teatro, ecc., insomma su manifestazioni artistiche ed extrartistiche.

Fin dall'inizio si ravvisano alcuni elementi in comune tra l'ideologia fascista e l'ideologia futurista: sono ad esempio, come è stato prima segnalato, l'irrazionalismo di fondo, molto evidente, e la tendenza ad un attivismo fine a se stesso; e occorrerebbe indagare esaurientemente le fonti culturali di questa filosofia del futurismo che, come diceva bene Crispolti, va individuata in Sorel per la violenza, in Bergson per l'*élan vital*, in certo Hegel e ancora in Bergson per il divenire, e in una sorta di darwinismo sociale; ed è fondamentale a questo proposito il tema del divenire, cioè della realtà intesa come processo incessante e infatti Marinetti parlava di "follia del Divenire." L'antisocialismo dei futuristi non era solo, o precipuamente, un fatto classista, era anche un fatto, direi, culturale, ideologico; cioè, che cosa non potevano sopportare i futuristi nel socialismo? Non potevano sopportare l'idea, anche se utopica, di una società avviata verso una finale "pace perpetua"; cioè, scorgevano in questa pace perpetua, in questo arrestarsi della società nell'ultimo stadio comunista, come una sorta di stagnazione dell'*élan vital*, cioè un freno, un irrigidimento di quella spinta vitale, quasi biologica, e sociale, che forma il cardine dell'ideologia futurista.

Come ho detto, nel '20 i futuristi si staccano dal fascismo delle origini, si riaccosteranno poi e l'ho già detto, nel '23-24, ma c'è una cosa fondamentale da mettere in luce: che il secondo futurismo differisce sostanzialmente dal primo futurismo: cioè, non si tratta più di un movimento d'avanguardia dotato di un'ideologia generale, globale e perciò anche politica. Il secondo futurismo viene come assorbito dal fascismo, viene per così dire incapsulato e dominato da un regime politico avviato verso la dittatura che non permette, o permette in minima parte, nel suo interno, contraddizioni e antagonismi. Il secondo futurismo perde le caratteristiche di movimento d'avanguardia e diviene una scuola letteraria e pittorica dotata di una propria poetica e di proprie ragioni formali, ma rinunciataria ormai sul piano dell'ideologia globale e quindi anche politica. Sono sicuro che Marinetti non avrebbe desiderato che le cose

andassero in questo senso, anzi pare, da testimonianze fondate, che a un certo punto fosse incerto se rimanere in Italia o andarsene in Francia. Non dimentichiamo che Marinetti aveva iniziato la sua carriera di scrittore appunto in Francia. Deve avere prevalso in lui l'amore viscerale per l'Italia, e non dobbiamo dimenticare che Marinetti era nato in Alessandria d'Egitto e che nutriva per la patria quel sentimento tipico degli italiani nati in terra d'oltremare.

Il secondo futurismo, all'interno del fascismo, svolge una funzione di contestazione, ma si tratta però soltanto di una contestazione, direi, puramente artistica, perché non poteva, è ovvio, estrinsecarsi anche sul piano della prassi, sul piano politico: vale a dire, il secondo futurismo perde la sua latitudine ideologica e mantiene, per così dire, una posizione frondista in un ambito esclusivamente letterario e artistico. E ha ragione Crispolti quando sottolinea che la vera arte del regime era piuttosto il Novecento e che in fondo i futuristi erano alla fin fine sopportati.

Quanto poi al discorso sul riformismo che ha portato nel dibattito Sechi, bisogna stare attenti perché il futurismo non è stato solo un movimento politico. Il futurismo è un movimento d'avanguardia letteraria e artistica che presenta implicito questo momento politico; ma l'elemento eversivo, così importante, e diciamo benvenuto, è soprattutto da sottolineare perché ha avuto una rilevanza determinante nel divenire di tutte le arti.

Ho già detto che fra futurismo e fascismo esistono degli elementi comuni, che sarebbero, appunto, l'irrazionalismo di fondo, il culto della violenza e purtroppo della guerra (quella che ho chiamato la polemologia futurista), e non si tratta solo della guerra reale, per intendersi, quella combattuta coi fucili e i cannoni, ma di un fatto ideologico, nietzschiano (ma non solo nietzschiano); la guerra intesa come accelerazione suprema del divenire, e secondo me l'analisi del futurismo va condotta a livello storico, ideologico e filosofico (manca purtroppo un libro come quello che Ferdinand Alquié ha scritto per il surrealismo, cioè *La Philosophie du surréalisme*): il futurismo, il primo futurismo, è un movimento che ha una forza, una carica filosofica fon-

damentale che occorre prendere sul serio e studiare a fondo.

Insomma, come abbiamo visto, tra futurismo e fascismo abbiamo elementi comuni come l'irrazionalismo, il culto della guerra e l'attivismo; ma abbiamo anche un elemento fondamentale che diversifica subito i due fenomeni, ed è l'elemento anarchico, di contestazione globale, che nel primo futurismo è vitalissimo e che forse quando ho scritto la prefazione a *Teoria e invenzione futurista* ho fin troppo sottolineato e sopravvalutato (ma c'era stato nel '68 il Maggio francese e non bisogna dimenticare che il critico scrive anche sotto la spinta degli eventi che sta vivendo). Non m'ero accorto, forse, che la carica anarchica si presenta, direi in modo connaturato, con caratteri di ibridismo, cioè questo attivismo, questa azione ad oltranza, questa ricerca spasmodica di una libertà totale può indirizzarsi verso sinistra, in senso per così dire democratico-eversivo (come nel Marinetti di *Democrazia futurista*), ma può anche dirigersi verso destra, come si è visto in tanti futuristi, che sono stati poi dei personaggi pubblici del regime, ad esempio lo stesso Mario Carli che era stato uno dei più accesi *gauchistes* del futurismo e che poi diventerà invece direttore della rivista "L'Impero."

Questo elemento anarchico è però importante per il carattere antigerarchico, antistatolatrico, e infatti Prezolini già nel '23 si era accorto che per questi aspetti futurismo e fascismo erano cose diversissime. Il fascismo, lo sappiamo, era per la statolatria, per il culto di Roma imperiale, per il culto della gerarchia, per l'ordine (anche in letteratura), tutte cose che i futuristi, nel loro anelito verso una "libertà totale," profondamente ripudiavano.

2. Sono profondamente convinto che è veramente indispensabile, ed è un mea culpa che recito, agganciare i fatti letterari e ideologici ai fatti della cultura artistica. Io penso per esempio che il discorso sul Novecento e sulla cultura figurativa durante il fascismo risulti in parte improduttivo, in parte sterile, se non viene legato a quanto succedeva nello stesso tempo in letteratura. Il discorso su "Valori Plastici" è un discorso che andrebbe condotto parallelamente a quanto avveniva in letteratura, per esempio in riviste come "La Raccolta"

prima, e poi "La Ronda": vedere come si passa dopo il futurismo, dopo l'eversione del futurismo, dopo questo momento di estremo avanguardismo, come si passa, dico, al momento della restaurazione, al "rappel à l'ordre." Ora, il punto fondamentale è che il futurismo è la prima avanguardia europea, munita di un'ideologia globale artistica ed extrartistica e pertanto anche politica. Dopo la guerra si assiste invece a una restaurazione in cui il momento extrartistico, extraletterario, viene come castrato; cioè i movimenti letterari o artistici vengono a operare in un campo puramente artistico o letterario. Il lato politico viene completamente abolito. Quando Fagone dice che il futurismo rappresenta il momento dell'attivismo, la Metafisica quello dell'irrazionale, mi pare di notare una schematizzazione un po' astratta perché nel futurismo ritroviamo entrambi i momenti. E sarebbe molto interessante rilevare come nel futurismo abbiamo degli elementi presurrealisti: già nel '15-16 alcuni testi preannunciano il surrealismo. Per esempio, Mario Carli (che poi diventerà uno dei sostenitori del fascismo politico, con la rivista "L'Impero" dopo il '24-25) ha scritto, non ricordo bene se nel '17 o '18, un poema in prosa, *Notti filtrate*, che rappresenta veramente un surrealismo *ante litteram*, in cui si può scorgere una sorta di scrittura automatica, questo per dire quanto potesse precorrere i tempi il futurismo, come fosse determinante il fermento di eversione che recava in sé per gli sviluppi delle arti che poi ebbero luogo in contesti non italiani nel novecento. C'è uno scritto molto importante di Marinetti sui rapporti tra Novecento e futurismo, dove Marinetti dice che il Novecento è un movimento puramente artistico, perché non provvisto di un'ideologia "totalitaria" (intendendo totalitaria in senso filosofico, non politico). Ora, quando Marinetti scrive questo articolo sul Novecento si riferisce in realtà al futurismo dei primi tempi, perché durante il fascismo il futurismo aveva rinunciato alla sua ideologia globale. E in realtà che cosa oppongono i futuristi al Novecento? Oppongono l'aeropittura, cioè una versione modernistica ma in senso esterno, puramente figurativo della pittura, che invece presentava altra forza, altre basi di poetica e ideologiche durante il periodo eroico. Gli interventi fondamentali di Marinetti dopo il '20 sono, oltre il manifesto del *Tattilismo* (è molto im-

portante perché contiene e preannuncia temi direi quasi marcusiani, di una sessualità non genitale), oltre questo, gli scritti sulla aeropittura, poi un romanzo, *Gli Indomabili*, che andrebbe letto in chiave sì artistica perché è esteticamente valido, ma direi soprattutto in chiave ideologica. *Gli Indomabili* riflette chiaramente la delusione politica di Marinetti dopo il '20 con la sua esclusione dalla vita politica e il ritorno al suo pessimismo giovanile. Io penso dunque che da queste serate, da quella di Crispolti e da quella di Fagone, risulti che il discorso andrebbe portato avanti in un rigoroso parallelismo tra arti figurative e letteratura, e occorre non perdere mai di vista il contesto culturale europeo. Ad esempio la Metafisica è un momento culturale italiano che rientra nella cultura europea; il Novecento lo è forse meno, tanto è vero che i surrealisti si sono riferiti chiaramente a De Chirico e Savinio.

LA LETTERATURA E IL FASCISMO

di Sergio Antonielli

Spetta a me di portare la tradizionale nota integrativa di carattere letterario a una serie di conversazioni che hanno avuto come principale argomento il rapporto tra il fascismo e l'arte, nel senso di arti figurative, e questo indubbiamente era l'aspetto nuovo di questo ciclo. Della letteratura e dei suoi fatti e misfatti a proposito del fascismo, si è più volte parlato, tanto che sembra quasi che non ci sia più da dire nulla in proposito. In realtà ancora molto c'è da dire perché, se sarà apparso certamente che il fascismo non fu — come si era pensato anche vent'anni fa — una parentesi nella storia d'Italia o una incresciosa malattia giunta al suo termine, bensì una tragedia del popolo italiano che ha lasciato degli esiti e che in qualche maniera stiamo ancora scontando; se è apparso questo da un punto di vista strettamente politico, è chiaro che anche tutte le ripercussioni che si sono avute nella cultura italiana, e in quella specificazione della cultura italiana che è la letteratura, non possono non essere state anch'esse gravi e profonde. Ora, io non insisto sugli aspetti ovvi del nesso con la letteratura. Il futurismo, D'Annunzio: ecco i due

fenomeni macroscopici ai quali subito corre il pensiero. Ancora su questi due aspetti ci sarebbe da dire, ma li abbandono subito con una semplice notazione di carattere, mi sia consentito, linguistico. Il fascismo non si comprende se non si tengono presenti certi suoi aspetti radicati nel *costume* italiano. Il vocabolario dei fascisti, il loro modo di esprimersi specialmente nei primi anni del fascismo, ai tempi dello squadristico, questo loro linguaggio era già tutto preparato da D'Annunzio e dai futuristi. Il gusto epigrammatico, il parlare per slogan che piacque poi a Mussolini fu in buona parte, per quello che riguarda la nostra storia italiana, inventato da D'Annunzio. Se oggi si rilegge con questo interesse linguistico di costume tutto il D'Annunzio delle orazioni del "radioso maggio," da quando tornò dalla Francia fino all'entrata in guerra, ci si accorge che l'oratoria fascista era già in buona parte lì. Il futurismo, Marinetti; ma persino nei "Manifesti" di carattere tecnico come per esempio quello del '12, *Manifesto tecnico della Letteratura*, ricorre un modo di esprimersi che sarà caratteristico del fascismo. Faccio un solo esempio, invece di pugno la parola cazzotto, il verbo cazzottare, le cazzottate, ecco, questa era la terminologia fascista e tutta una generazione parlò ad un certo momento così. Marinetti proponeva invece del discorso la scorciatoia della violenza, "lo schiaffo e il pugno" (in quel caso usava la parola pugno, ma poi la parola cazzotto presto gli piacque di più). Questo, per ritornare al punto: il fascismo si affermò in Italia anche per il favore di circostanze internazionali, questo aspetto non va mai sottovalutato, e con il favore di internazionali circostanze, con la ambiguità e il doppio gioco di molti governi responsabili poté mantenersi — persino nel periodo delle sanzioni — al potere. Ma per quello che più ci riguarda da vicino, la nostra sofferta storia d'Italia, queste radici veramente stanno *anche* in certa cultura, perché andò a sboccare nel fascismo tanto di quell'anarchismo borghese, per dirla con un'espressione abbastanza affermata, che circolava nella letteratura, da creare un groviglio nel quale ancora oggi stentiamo in qualche maniera a orientarci. A certi prefascisti riconosciamo la voce ogni volta che troviamo citato Nietzsche, che troviamo echi di Nietzsche. Grandissimo scrittore, ma confuso dottrinario e pernicioso stimolante in diverse di-

rezioni, Nietzsche dà il sospetto di qualcosa che potrà diventare, magari per equivoco, fascista. Tanti uomini di cultura italiana prepararono e favorirono il fascismo per equivoco, perché il fascismo fu anche il portato di una situazione culturale obiettiva, storicamente accertabile. Per fare un esempio, poi, ecco, vorrei proprio che almeno queste poche parole introduttive si concludessero in un paio di notazioni precise. Una è questa: la truffa che il fascismo operò ai danni del popolo italiano attirando a sé dei consensi che poi si sarebbero affievoliti o sarebbero a un certo punto cessati, fu giocata in molti modi e con il ricorso a diversi espedienti di demagogia. Uno di questi espedienti di demagogia fu il falso rivoluzionarismo, fu in poche parole l'appello a un qualche cosa di socialista che la coscienza politica e culturale italiana non aveva mai dimenticato. In poche parole, il fascismo non fu soltanto una manifestazione pittoresca esteriore, fu anche un *nazional-socialismo*. È un aspetto, questo, non è la totalità del fenomeno fascista, ma è un aspetto sul quale non si è mai meditato a sufficienza. E a documento di quello che vengo dicendo cito alcune parole, del principio del secolo, di Giovanni Pascoli. Tutti sanno che il Pascoli fu colui che scrisse la celebre orazione *La grande proletaria si è mossa*. La grande proletaria era l'Italia che si muoveva contro la Turchia per la guerra che poi portò alla conquista della Libia, siamo nel 1911. Ma, prima ancora di dare alla nazione italiana della "grande proletaria" e precisamente nel 1901, aveva scritto al suo amico Caselli, droghiere di Lucca, una lettera che conteneva parole di questo genere. Scriveva da Messina:

Io non sono né socialista né antisocialista, perché sono libero e modesto predicatore di una nuova dottrina. Spero d'essere sostanzialmente d'accordo, se non col da me odiato sempre (anche quando scontavo nelle patrie prigioni il mio ardente socialismo) credo marxistico, col sentimento almeno che li anima, i socialisti veramente sinceri. Il fatto è che del socialismo io, *pro virili parte*, voglio fare, come praticamente faccio, una religione la quale m'accorgo nelle mie meditazioni che ha un fondamento molto più scientifico che il plusvalore dell'economista ebreo tedesco. Qua a Messina mi hanno scomunicato perché io predico che l'Italia essendo la nazione proletaria ed essendo insidiata dalle nazioni borghesi, oltre Francia Inghilterra e Deutschland, i socialisti resterebbero socialisti anche diventando come dovrebbero, ed è

vergogna incredibile e pianto al cuor nostro che non siano diventati, patrioti. Ma lasciamo lí, anch'io li ho scomunicati e siamo pari.

Il curatore delle lettere al Caselli di questa edizione pascoliana, cita poi in proposito un'altra lettera a Luigi Mercatelli del 18 giugno 1900 in cui il Pascoli attribuiva a se stesso la missione di "introdurre il pensiero della patria e della nazione," sono parole sue, "e della razza nel cieco e gelido socialismo di Marx." Ora, voi vedete, al principio del secolo c'è un poeta di non mediocre nome il quale formulava quel tipo caratteristico di eresia socialista che sarebbe diventato il nazionalsocialismo. Il trasferimento della lotta di classe dal piano sociale al piano internazionale come conflitto di nazioni — le nazioni povere contro le nazioni ricche — è caratteristico di questa deformazione, violazione tipica dell'internazionalismo socialista. Su questa linea doveva avvenire il caso di coscienza che portava Leonida Bissolati al governo, che portava all'equivoco di molti socialisti durante la guerra. Su uno di questi elementi doveva far poi leva il fascismo e Mussolini, anche quando poi il fascismo si sarebbe rivelato nei suoi caratteristici connotati di classe, come forza armata, come braccio militare di una borghesia egemone, non avrebbe mai dimenticato questa istanza. Mussolini fino in fondo avrebbe seguito a parlare della povera Italia che si ribellava contro le demo-plutocrazie massonico-giudaiche. Il Pascoli al principio del secolo aveva dato a Marx dell'ebreo tedesco, parlava perfino di razza, preparava questo. Questo, per dare solo un esempio della complessità del fenomeno e di quante mai cose sono andate a finire all'interno di quello che poi diventò il fascismo. Questa linea nazionalsocialista interessa, in parte, la cultura. Tutti gli spiriti inquieti, tutti gli anarcoidi dei tempi fascisti — per certi aspetti perfino l'Ungaretti che era stato in gioventù, quando stava ancora in Egitto, ai tempi della "Baracca rossa," sensibile a questi richiami anarchici di una vita libertaria — e poi ancora su su fino a Vittorini (si pensi al *Garofano rosso* e all'ambiguità, all'ambivalenza tra fascismo e socialismo di cui Vittorini parla), questi fermenti in qualche maniera rimasero al di sotto e all'interno del fascismo. Direi che in qualche maniera il fascismo riuscì a far tacere tante

cose, ma non riuscí al proprio interno a spegnere del tutto questa fiammella di socialismo che per il suo equivoco nazionalsocialista in qualche modo portava in sé. E questa fiammella sarebbe diventata una fiamma nella guerra di Resistenza. Un altro aspetto, l'ultimo, poi cedo la parola ma infinite sarebbero le cose che andrebbero dette, che voglio sottolineare è questo: fra il social-fascismo attuale e il fascismo di allora ci sono molte affinità, oggi un'analisi di classe ce le indica, ma ci sono anche enormi differenze, non dimentichiamolo. È diversa, profondamente diversa, la situazione internazionale, è diversa persino la composizione umana degli stessi fascisti i quali furono ancora, in qualche maniera, non privi di umanità ai tempi dello stesso squadrismo, ai tempi storici della loro presa del potere. In qualche maniera era una vecchia Italia che prestava la sua educazione, la sua cultura a questo esperimento che, tutta l'Europa, quanto meno l'Italia stava facendo e vivendo per prima. Oggi noi avvertiamo proprio delle note di disumanità: direi che, "uomini e no," il *no* dei fascisti è adesso che si vede, si sente chiaramente. La situazione internazionale? Basti pensare che oggi il fascismo avviene perché c'è un assetto del mondo o meglio una perdurante politica di blocchi contrapposti che consente degli sviluppi, cose, inconcepibili cinquant'anni fa. C'è, mi si consenta il termine, la strategia peninsulare degli Stati Uniti d'America per cui, Corea del Sud, Vietnam del Sud, Spagna, Grecia... sarebbe auspicabile che anche l'Italia fosse una di queste penisole, una di queste basi militari per un'espansione economica con dei compiti precisi nell'ambito del Mediterraneo. È questo che porta il nuovo e tecnicizza e rende tecnologicamente mostruoso questo fascismo che in sé non avrebbe più ragioni di esistere in Italia, che quanto meno è privo di quelle radici anche equivocate che il primo fascismo in qualche modo con la cultura nazionale ebbe.

I MISTICI DELL'AZIONE

di Mario De Micheli

Non è giusto, mi pare, cominciare la vicenda della "cultura fascista" con gli anni del fascismo. Il fascismo, infatti, non è nato di punto in bianco, è una realtà che prima di prendere la sua fisionomia definitiva ha covato a lungo nel corpo della nazione italiana. Ha covato in seno alla parte più retriva e diciamo anche più spregiudicata della borghesia nazionale. E per vie tutt'altro che rettilinee ha trovato la mediazione ideologica di un largo gruppo di intellettuali, che ne hanno formulato dapprima le premesse nazionalistiche, quindi quelle sovversive e da ultimo quelle di "ritorno all'ordine."

A me sembra quindi inutile cercare come e quando, per esempio, il futurismo cronologicamente in gesti o in atti ha coinciso o no con questa e quell'altra manifestazione fascista. Il problema non è questo. È piuttosto quello di individuare il "nucleo ideologico" del futurismo, il nucleo che nel futurismo è essenzialmente fascista, cioè fascista nella sostanza. Il fatto poi che un artista abbia oscillazioni diverse, questo è un altro discorso. È chiaro che nel primo Manifesto futurista si rispecchiano in modo immediato le parole d'ordine della più intraprendente e cinica borghesia industriale del Nord, in un momento del suo massimo espansionismo e del "boom" diciamo dell'industria soprattutto lombarda: parole d'ordine di violenza, di aggressività, in cui l'esigenza dell'entrata in guerra si identificava proprio con la prospettiva del largo vantaggio economico per la borghesia del Nord. E in questa adesione totale e fondamentale alla politica economica della borghesia, adesione spinta al parossismo e travestita di ideologie anarchicheggianti, che il futurismo rivela la sua natura vera che coincide poi con quella del fascismo. Tutto sommato, io penso che si possano distinguere tre tempi diversi di questo processo del fascismo. Uno è il tempo della sua incubazione, il secondo è quello della sua azione sovversiva e il terzo quello che incomincia con la presa del potere e quindi col tentativo di darsi una fisionomia di rispettabilità, di nobiltà, una fisionomia d'ordine insomma.

Ora, per quanto riguarda il processo di formazione

dell'ideologia fascista, già Antonielli ha fatto alcune precisazioni che mi sembrano estremamente utili. Ma senza voler andare troppo indietro, basta rileggersi certi testi, in cui l'atteggiamento rivoltoso e aristocratico si sposa con il nazionalismo più sfrenato, per vedere come veramente le radici di tale ideologia siano già profonde nel corpo del paese. A questo stadio il radicalismo piccolo-borghese è una premessa di base per il primo sovversivismo fascista. Prendiamo un testo a modo d'esempio, uno dei tanti testi di Papini. Ad un certo punto vi si legge:

Fantasticai di un'egologia, distrussi in me gli effetti della famiglia, i legami della patria, gli ultimi freni dell'abitudine borghese della condotta diretta. Fui anarchico; mi dissi anarchico.

Ma questa è ancora una affermazione vaga. Nel 1903 Papini scrive qualche cosa di assai più preciso; dice:

Questa Italia senza una unità di visione, senza programma di azione sua, ha bisogno di qualcuno che la batta perché si risvegli e che la inciti perché agisca. Ora noi appunto, fra la prepotenza proletaria e l'incoscienza borghese, vorremmo portare non una parola di pace, che non sarebbe degna di noi, ma una parola di sorpassamento. Vorremmo essere insomma non degli uomini di partito, non degli uomini di classe, ma degli uomini di nazione e di razza (...). Tutto il socialismo è una perpetua congiura contro la libertà ed esso, permettetemi il bisticcio, vuole la libertà unicamente per strangolare liberamente la libertà (...). Perché dunque la borghesia italiana possa non solo continuare, ma intensificare il suo potere, occorre che la sua opera sia soprattutto nazionale (...). Il nostro nazionalismo deve essere un nazionalismo di fatti, di pratica, di autorità e di volontà (...). E non indietreggeremo quando si tentasse di temperare il robusto organismo nazionale colla lotta con le altre nazioni, perché non si vive veramente che contrapponendosi ad altri, e la guerra è stata finora la grande fucina di fuoco e di sangue che ha fatto i popoli forti. Complemento necessario di ogni organismo è l'espansionismo.

In questo testo c'è tutta la presa di posizione del Manifesto dei futuristi, esemplificata direi persino nel ritmo delle parole e anche nella brutalità delle parole. Qui è già stato fatto giustamente il nome di D'Annunzio. D'Annunzio è un personaggio su cui vale realmente

la pena di riflettere. D'Annunzio è stato nella lista socialista a Firenze per le elezioni del 1900. Subito dopo la sconfitta elettorale, a un giornalista francese, fa questa dichiarazione:

Voi credete che io sia socialista? Io sono sempre lo stesso; fra quella gente e me esiste una barriera. Sono e rimango individualista ad oltranza, individualista feroce. Mi piace di entrare un istante nella fossa dei leoni, ma vi fui spinto dal disgusto per gli altri partiti. Il socialismo in Italia è un'assurdità: da noi non c'è più altra politica possibile che quella del distruggere. Tutto ciò che adesso esiste è nulla; è marciume; la morte che si oppone alla vita. Bisogna dapprima tutto saccheggiare. Un giorno scenderò sulla strada.

Ecco già l'indicazione specifica di un intervento diretto, di un attivismo sovversivo. Questo spirito rivoluto, radicale, è appunto la componente che andrà ad alimentare copiosamente il primo fascismo. Ed è uno spirito che ritroviamo di continuo in tutti questi intellettuali di formazione piccolo-borghese. Val la pena di citare ancora il Papini del 1913. Tra le altre sue dichiarazioni dell'epoca, troviamo questa, che per più versi mi pare esemplare:

Mentre i rivoluzionari comuni si perdono a tagliare i rami ad uno ad uno, noi mettiamo addirittura l'accetta intorno al tronco e dentro le radici. Queste radici sono profonde: la religione in tutte le sue forme... la morale con tutte le sue ipocrisie, finzioni e sopravvivenze; la tradizione con tutto il pesante corteo di storie, venerazioni, culti, accademie, ecc. Solamente tagliando queste radici, cioè mettendosi contro anche a quelli stessi che si credono più progrediti, si può sperare di compiere una rivendicazione fondamentale dello spirito umano per le sue future liberazioni e vittorie.

Ecco, siamo sempre a questa specie di pseudo-rivoluzionarismo che riassume in sé proprio tutti i caratteri del piccolo-borghese che si dà all'estremismo. Sul piano dell'ideologia, è appunto da questo estremismo, collegato al nazionalismo, che sorge anche il concetto di populismo totalitario. Da questo punto di vista i precursori sono davvero molti e qui sono stati anche ricordati: soprattutto è stato opportunamente, a mio avviso, ricordato Pascoli. Ma sarebbe pure da ricordare tutta la elaborazione poetica che in tale senso ha fatto D'An-

nunzio. Qui si può almeno ricordare l'ode del 1903, il famoso *Canto augurale per la Nazione eletta*, dove addirittura il lavoro è già visto come base di preparazione alla guerra:

La Vittoria piegò verso le glebe fendute il suo volo, /
sfiorò con le sue palme / la nuda fronte umana, la stiva inflessibile, il giogo / ondante. E risalì. Il vomere attrito nel suolo / balenò come un'arme (...) /

E giunse al Mare, a un porto munito. Era il vespro. /
Tra la fumèa rossastra / alberi antenne sàrtie negreggiavano in un gigantesco / intrico, e s'udì cupo nel chiuso il martello guerresco / rintronar su la piastra (...) /

Una nave costrutta ingombrava il bacino profondo, /
irta de l'ultime opere. / Tutta la gran carena sfavillava al rossor del tramonto; / e la prora terribile rivolta al dominio del mondo, / aveva la forma del vomere / (...) /

Così veda tu un giorno il mare latino coprirsi / di strage alla tua guerra / e per le tue corone spiegarsi i tuoi lauri e i tuoi mirti, / o Semprerinascete, o fiore di tutte le stirpi, / aroma di tutta la terra, /

Italia, Italia, / sacra alla nuova Aurora / con l'aratro e la prora!

L'ideologia aggressiva, prevaricante, nazionalista e imperialista si rivelano qui nella maniera più scoperta. Che cosa c'è di diverso, quanto a contenuto, tra questi versi e i primi documenti del futurismo interventista? Marinetti definiva i futuristi "i mistici dell'azione," e la mistica fascista col suo "credere, obbedire, combattere," è appunto, la mistica dell'azione. Anche Papini parlava della "volontà di credere," faceva "l'elogio del rischio" — sono sue parole. Era la traduzione italiana involgarita del pragmatismo americano. Sosteneva pure la "necessità dell'avventura." Qui si è parlato di Nietzsche: Mussolini nel 1908 aveva scritto una serie di articoli dedicati a Nietzsche sul "Popolo di Romagna": una banalizzazione interpretativa di Nietzsche — naturalmente. Tra l'altro scriveva, sempre pensando in maniera aristocratica a colui che avrebbe dovuto guidare le sorti di una nazione:

Verrà una nuova specie di liberi fortificati dalla guerra, nella solitudine, nel grande pericolo, spiriti dotati di un genere sublime di perversità, spiriti che ci libereranno dell'amore del prossimo...

E si potrebbe continuare nei rimandi e nelle citazioni, ma qui mi pare sufficiente sottolineare come la ideologia rivoltosa e piccolo-borghese avesse ormai finito per coincidere e identificarsi con la linea politica della grande borghesia, che nella guerra come "evento lirico," come la definiva D'Annunzio, o come la definiva Marinetti, "sola igiene del mondo," o come la definiva Carrà, "collaudo delle energie creative," — in tutta questa serie di interpretazioni diciamo liricheggianti, vedeva invece brutalmente e solamente un grosso affare.

Ecco quindi che il momento rivoltoso coincideva con un momento che non era in realtà né rivoltoso né tanto meno rivoluzionario, bensì un momento preciso della politica della grossa borghesia del Nord. È dunque tutto questo flusso nazionalistico, rivoltoso, attivistico, che si riversa nel primo fascismo, nel fascismo del dopoguerra. Il fascismo dunque, anche dal punto di vista dell'ideologia, non è apparso come una novità improvvisa, ma è stato il frutto di un processo che era in corso dentro la nazione. Nel dopoguerra, da parte di molti intellettuali gli equivoci si moltiplicarono e già vi si è accennato. Si confuse il sovversivismo fascista per spirito rivoluzionario; si confusero i suoi atteggiamenti contro la borghesia liberale post-risorgimentale più incerta, più prudente, per un atteggiamento anticapitalistico, e si confuse soprattutto il suo plebeismo per una specie di inclinazione popolare. Sono questi equivoci che servirono da tramite e da mediazione per il passaggio di tanti intellettuali verso il fascismo. (Anche Ungaretti diceva Antonielli: Mussolini ha fatto la prefazione a *Allegria di naufragi*.) Questi fatti sono importanti da mettere in evidenza, da sottolineare. La sincerità soggettiva di taluni di questi personaggi non sposta la realtà di questo giudizio che noi dobbiamo dare.

È dopo la marcia su Roma e la presa del potere, però, che le cose cambiano. È il terzo tempo. Il fascismo, in tutti i suoi atteggiamenti, dopo la presa del potere, andò sforzandosi di apparire diverso, cioè l'irrequietezza futurista, i colpi di testa anarcoidi, il ribellismo, non gli servivano più. Battuta l'opposizione sul terreno politico, consolidata la propria posizione col consenso della monarchia e di tutta la borghesia, il fascismo era ormai interessato a dichiarare conclusa la fase dell'agitazione post-bellica. Ormai cioè doveva pre-

sentarsi come il partito che ristabilisce l'armonia lacerata dai contrasti della crisi.

Nel '28 Tilgher, sulla "Stampa" di Torino, proprio nell'aprile del '28, scrisse:

Con Mussolini, il romanticismo sale al governo. E dopo d'allora egli s'adopera a costruire e quest'anima romantica la forma definitiva, precisa, classica, in cui potrà finalmente posare quieta.

È difficile immaginare una definizione più calzante della restaurazione fascista anche per quanto riguarda le arti. Il "nuovo Stato" adesso aveva bisogno di un "fondamento storico." Le invettive futuriste contro Roma non potevano più essere gradite. A tale proposito D'Annunzio serviva meglio di Marinetti: la stirpe, i legionari, le coorti, i colli fatali, le aquile erano merce di cui l'opera dannunziana rigurgitava. Ormai pure in arte ci voleva qualcosa che fosse degno della "romantità," della nostra "tradizione millenaria," "latina," "mediterranea." È così che nasce il "Novecento," la Mostra della Rivoluzione Fascista, insomma la tendenza ad una restaurazione neoclassica, accademica, celebrativa anche nelle arti. Marinetti nel '19 era uscito dal partito fascista, e questo lo ha messo in evidenza Crispolti, però ci è rientrato subito dopo, e quindi è diventato accademico d'Italia, ed è morto membro della repubblica di Salò, finendo la sua carriera con la famosa *Ode alla X Mas*, che uscì il giorno dopo la sua morte sul "Corriere della Sera."

Vorrei dire che quando si esaminano questi problemi bisogna sempre guardare la tendenza di fondo che vi è sottesa, e non perdersi in una serie di piccoli dettagli che potrebbero distrarre e di fatto distraggono dal significato vero e fondamentale del discorso. A mio avviso è stato Soffici che fin dal '23 illustrò chiaramente la linea che il fascismo ormai avrebbe preso anche nelle arti. Diceva Soffici:

Quello che più importa, è di sapere quale sarà tra le diverse tendenze dell'arte indigena di un certo periodo, poniamo l'attuale, quella che il fascismo dovrà favorire. Sarà allora quella di coloro che rinunciando al passato e maledicendolo tendono con veemenza verso l'avvenire, e con lo scardinamento di tutti i principî, con il rovesciamento rivoluzionario di ogni valore riconosciuto inaugurano l'epoca di

tutte le libertà, non solo, ma dell'arbitrio estetico, secondo il quale ogni forma è ottima, se è inedita e inaudita? Abbiamo già visto come questa tendenza futurista sia appunto quella seguita e glorificata logicamente dal bolscevismo russo, e questo sarà sufficiente a dimostrare che dunque non può neanche essere quella che meglio seconda i fini generali del fascismo. Il fascismo, che è un movimento rivoluzionario, ma non sovversivo e estremista, non tende al capovolgimento dei valori, sibbene alla loro chiarificazione, non ammette l'anarchia e l'arbitrio, ma anzi vuole ristabilita e rinforzata la legge.

Ecco il partito d'ordine, ecco la restaurazione, ecco l'abbandono delle posizioni precedenti, per lo meno sul piano estetico, anche se poi nella sostanza il fascismo ha continuato ad essere quello che noi sappiamo. È in questo senso che fundamentalmente si muoverà, dunque, in questo terzo periodo il fascismo. L'azione per l'arte condotta dal fascismo si svolse quindi nel tentativo (dico l'azione per l'arte in generale perché poi ci sono tutti i vari particolari di cui si è già parlato nelle precedenti serate), si svolse nel tentativo di una sistemazione estetica classicheggiante, in cui avessero predominanza i concetti di "severità" e "grandezza": il tutto organizzato in una visione gerarchica che partiva dal principio assoluto dei "destini supremi" della patria per discendere sino al popolo degli eroi dei santi dei navigatori eccetera, dove risiedeva "la forza della stirpe."

Questa impostazione ebbe anche la benedizione dei filosofi che, radunati a Roma in congresso, si sentirono in dovere di rivolgere agli artisti una raccomandazione come questa: "L'arte moderna, in questo nuovo rifiorire della vita italiana, deve tendere al risanamento e al potenziamento della stirpe."

Da questa impostazione il cosiddetto Novecento ha preso il suo avvio e divenendone l'espressione più tipica anche per una serie di personalità emergenti, primo fra tutti Sironi. Presentando i pittori novecentisti a Roma, la Sarfatti scriveva:

Creare a ogni grande epoca un ideale di bellezza atipica, fuori della labile realtà, immortalmente vero, è compito mediterraneo che fu egizio ed ellenico e poi italico. Per questo la parola arte commuove i nostri cuori innamorati come il secondo nome di patria. Per questo vogliamo che nel mondo

ancora la parola il *Novecento* risuoni gloriosamente come il *Quattrocento*.

Come si vede, in queste parole era tracciata la via per un'arte che si disinteressasse della realtà, giudicata labile, che intendesse la tradizione accademicamente, che sostituisse alla storia un concetto vago come era il concetto di mediterraneità. Ma questo fu comunque il tentativo fascista direi di maggiore impegno nelle arti. Di tutte le altre situazioni come ho detto prima si è già parlato e qui non vorrei ripetere. Ciò che si può dire, è che l'azione fascista per l'arte fu in genere un fallimento. Fallimento anche per tutte le sue declinazioni peggiorative, perché se è vero che c'era Sironi, c'era anche un Carpanetti, c'era tutta la situazione più deleteria e mediocre, poi questa gente nel dopoguerra ha continuato, anche tentando frettolose conversioni. (L'ultimo quadro di Carpanetti che ho visto era un quadro "molto avanzato," secondo lui, politicamente. Era un industriale impettito al tavolo di lavoro, con una grossa penna stilografica in mano, e dietro S. Francesco che gli mette la mano sulla spalla per dirgli: "Insomma sii generoso.") E l'implicita debolezza ideologica del fascismo che non gli permise di dominare la situazione, una situazione dove già nel '35 incominciava ad operare quella che poi sarà chiamata la generazione anti-fascista.

Ma ciò che qui mi preme osservare è che la matrice delle manifestazioni fasciste, dei miti radicali e rivoluzionari, della astoricità dell'arte, del disimpegno, per certi aspetti è ancora viva e presente nel corpo della società italiana, in quanto è presente lo strumento del potere economico, in quanto sono ancora presenti le stesse forze, se pure in situazioni diverse come già è stato detto, che hanno generato il fascismo. Sono quindi possibili ancora una volta molti equivoci, molte ambiguità ideologiche, confusioni perniciose, errori analoghi sul piano culturale a quelli di un tempo. Di qui la necessità di un esame veramente preciso, specifico, scientificamente fondato e analitico di tutto ciò che è stato il movimento fascista. Per esempio, non è un caso che nel sessantesimo della fondazione del futurismo si sia tenuto a Roma un convegno dove il recupero di Marinetti è stato tentato dai gruppi neofascisti di oggi. Un Marinetti rivisto e collegato ai suoi tentativi degli anni

Venti. Nell'intervento di un personaggio intervenuto al convegno, si dice:

si tratta di smuovere l'elemento rivoluzionario ed eroico del fascismo, che in quel particolare frangente sembrava tacere, ma che pur era, è e sarà la linfa vitale del fascismo figlio del futurismo, del sansepolcristmo e della contestazione più globale che la nostra Europa abbia vissuto negli ultimi due secoli.

Ed è un recupero che è tentato proprio attraverso i motivi dell'adesione di Marinetti alla repubblica di Salò. Così il gesto distruttore del libertario del primo Manifesto futurista ancora una volta ritorna a braccetto con l'idea nazionale della destra sovversiva. Ecco quindi, a mio avviso, una tematica che si dovrebbe ancora affrontare con uno studio ulteriore.

Tesi sull'estetica ¹ del nazionalsocialismo

DI BERTHOLD HINZ

Nella forma concisa di una conferenza o di un saggio ogni rappresentazione dell'arte e dell'estetica del nazionalsocialismo tedesco nel periodo del suo potere dal 1933 al 1945 è destinata a rimanere insufficiente, anche se si limita a ambiti parziali. Ne risulterebbe infatti solo una prospettiva grossolana relativa al materiale empirico, che si assimilerebbe meglio e in modo più approfondito con la lettura delle pubblicazioni e delle fonti relative al problema.² Un'elaborazione monografica di questioni di dettaglio comporterebbe invece il rischio di trattare in modo storicamente immanente i particolari astratti dal contesto del sistema nazionalsocialistico, integrandoli in tal modo positivisticamente nella scienza e di conseguenza neutralizzandoli e rendendoli godibili. Dopo averlo evitato per due decenni come un appestato, la scienza dell'arte in Germania incomincia proprio ora a procedere così nei confronti del Terzo Reich e della sua arte (che essa aveva indubbiamente contribuito a mediare).³ Qui trova del resto anche una conferma "scientifica" una tesi sussurrata da tempo nella borghesia colta, e cioè che pittura e grafica sono di qualità inferiore, mentre scultura e architettura sono in ogni caso assai notevoli.⁴

Tuttavia, l'unica cosa che il fascismo merita veramente non è una valutazione soppesante e oggettivistica dei suoi dettagli; occorre piuttosto liquidare

criticamente e una volta per tutte il suo principio. Ciò vale anche nel caso in cui si abbia a che fare esclusivamente con l'arte e l'estetica. In questo senso il presente contributo, invece di tentare di fornire un quadro complessivo in sezione o di trattare un ambito particolare, vuole tentare di formulare alcune tesi che fondano l'arte e l'estetica nazionalsocialista sul sostrato sociale grazie al quale soltanto esse hanno potuto sorgere e che, reagendo su di esso, hanno poi contribuito a plasmare.

Con quest'impostazione che si riferisce alla totalità della società nel Terzo Reich, si pone immediatamente il problema della continuità: l'"assunzione del potere" da parte della NSDAP (il partito nazionalsocialista) introdusse un nuovo sistema sociale al quale nella sovrastruttura corrispondevano una nuova estetica e una nuova arte? o invece i rapporti strutturali rimasero immutati e la trasformazione riguardò esclusivamente la sovrastruttura? Il forte contrasto tra Repubblica di Weimar e Terzo Reich riguardo a molti caratteri della sovrastruttura tra cui rientra indubbiamente anche l'arte, ha indotto non solo l'opinione dominante nella Repubblica federale tedesca del dopoguerra, ma anche larghi settori della scienza a isolare il nazionalsocialismo dal *continuum* della storia,⁵ e a presentarlo come una fase rivoluzionariamente trasformata o come un "incidente" storico.

Tuttavia, e nel frattempo ciò è stato dimostrato, nell'anno 1933, nella base della società, di una società definita dalla contraddizione tra lavoro salariato e capitale, non è sopravvenuto alcun mutamento sostanziale. Si deve quindi effettivamente partire dall'ipotesi che, data una continuità nei rapporti strutturali, ha avuto luogo una trasformazione significativa solo nella sovrastruttura, che esiste una contraddizione tra costanza del sistema economico e varianza nell'ambito dell'arte. Un'analisi di questa contraddizione che partisse dalla premessa metodologica della totalità sociale dovrebbe liquidarla come pura-

mente apparente. L'analisi potrebbe inoltre — andando oltre una definizione dell'arte e dell'estetica nazionalsocialista — contribuire a chiarire il ruolo dell'arte e dell'estetica nell'economia globale della società, ossia a definire il suo luogo nell'ambito del rapporto struttura-sovrastuttura.

L'*ideologia* dell'arte nel nazionalsocialismo quale è stata propagata da Günther, Schultze-Naumburg, Rosenberg e altri con le parole d'ordine di "sangue e terra" (Blut und Boden) "patria e zolla" (Heimat und Scholle), "usanza e costume" (Brauchtum und Sitte),⁶ ha un'importanza solo relativa; in questo contesto quindi si prescinde da essa, dopo che proprio l'ideologia aveva costituito il massimo punto di attrazione per coloro che si erano fin qui occupati dell'arte nazionalsocialista. È infatti più facile ridicolizzare quell'ideologia che fornire un'analisi della fenomenologia culturale del nazionalsocialismo.

Con l'"assunzione del potere" all'inizio del 1933 si pose bruscamente fine, dopo una lunga preparazione — *ideologica* da parte del "Kampfbund für deutsche Kultur,"⁷ *organizzativa* mediante l'"allineamento" (Gleichschaltung) e l'istituzione della "Reichskulturkammer"⁸ — all'arte figurativa giudicata valida fino ad allora. Quell'arte, che allora venne rifiutata, era l'arte moderna in generale, che dal 1900 si era sviluppata impetuosamente in Germania e si era affermata a livello internazionale. Tale verdetto concerneva sia l'architettura, che soprattutto sotto l'influsso del "Bauhaus" ha determinato l'architettura moderna del mondo intero, sia le arti mimetiche, prima fra tutte la pittura.

Espressionismo, arte astratta, surrealismo, dadaismo, arte critico-sociale, arte politica ecc. furono liquidati come "bolscevismo culturale," come "arte giudea" e "degenerata" ed eliminati dalla sfera pubblica e presto anche da quella privata.⁹ Agli autori di quelle opere, agli artisti, fu vietato esporre, esercitare la loro professione, dipingere; essi furono perseguitati e in gran parte emigrarono.

In luogo della vecchia pittura se ne propagò vigorosamente una "nuova" presentata in mostre esemplari viaggianti¹⁰ e che presto si affermò appieno.¹¹ In realtà non si trattava di una pittura realmente nuova, bensì della restaurazione della pittura di genere affermatasi nel diciannovesimo secolo in Germania come anche in tutto il resto d'Europa. La sua continuità era stata preservata dalle scuole d'arte locali, dalle tradizioni accademiche e soprattutto nel gusto di grandi gruppi sociali, dopo che al cospetto dell'affermazione dell'arte moderna dalla fine del diciannovesimo secolo era stata in un certo qual senso costretta alla clandestinità estetica e condannata come "arte triviale."¹² A ciò si aggiunse la tradizione della pittura da salotto sviluppata sotto l'impero, con il suo momento voyeuristico, che a questo punto poté diventare "pubblico."¹³

Nell'insieme si trattava di quadri di pittori che, secondo la tradizione accademica di una divisione per generi, erano specializzati nella trattazione di determinati temi: paesaggi, quadri di contadini e operai, ritratti, nature morte, quadri di animali, quadri di gruppo, allegorie ecc.¹⁴ Anche nelle mostre rappresentative essi erano raggruppati a tema.

Colpisce soprattutto la mancanza quasi assoluta di tematiche connesse con la tecnica, la scienza e le comunicazioni moderne. Solo il paesaggio industriale, che aveva una certa tradizione nella pittura dei dilettanti dei centri industriali, e le scene di vita sportiva hanno un riferimento col presente. Uno stato che disponeva della tecnologia occorrente per inscenare la più grande e la più tecnicizzata delle guerre combattute fino ad allora, nella pittura si raffigurava con cavallo e carrozza, aratro a mano, conocchia, con incudine, martello e spada, ossia in una chiave decisamente *preindustriale*. Non solo da un punto di vista formale, ossia nel tipo, ma anche da quello dei contenuti, nella tematica, si rimase dunque fermi alle tradizioni sviluppatesi nel diciannovesimo secolo. Se si prescinde da alcune forzature del-

l'iconografia nazionalsocialista e dalle molte forme del quadro raffigurante scene di guerra, non vennero accolti nuovi soggetti.

Si deve quindi constatare che in genere questa pittura non era politica e indottrinante nel senso proprio del termine, e che perciò la sua funzione sociale non era determinata in particolare dal tentativo di esercitare un influsso immediato e propagandistico. La sua era piuttosto una funzione mediata e mediabile che — in quanto nei gruppi di acquirenti e consumatori della pittura di genere si incarnava una quota ben maggiore della popolazione che, poniamo, nell'arte di Nolde o Kandinsky — risultava dal suo fattore di integrazione infinitamente più elevato di quello dell'arte "moderna" che si riferiva a strette élites culturali, da un fattore di integrazione che dal canto suo poteva esser realizzato plebiscitariamente.

La politica seguita nei confronti dell'arte — e ciò vale del resto anche per la letteratura⁵ — è quindi chiaramente definibile come *social engineering*; essa non era un mezzo di formazione, e neppure uno spiccato mezzo di indottrinamento, ma piuttosto un programma di dominazione, che quando furono decretati gli indirizzi artistici si orientò in base alla loro capacità di essere un segnale di identificazione per i più differenziati e larghi gruppi della popolazione.

Al cospetto di questa definizione sociologica resta tuttavia aperta la questione se proprio *questo modo* del cambiamento nell'arte sia o non sia necessario — se cioè l'arte si possa trapiantare e decretare volontaristicamente, staccandola completamente dalla sua base storica, come mero strumento dell'esercizio del potere, o se invece sia più concretamente legata ai rapporti di produzione dati di volta in volta ed esprima e rifletta una situazione *determinata*. Si tratta, in breve, della questione dei *contenuti* dell'arte mediati o mediabili con la società.

La pittura di genere si era sviluppata in una situazione determinata dalla crescente separazione di produttore e consumatore. Per mediare tra essi si

formò il mercato (artistico). Di esso gli artisti tennero conto configurando i loro prodotti come "offerta" capace di soddisfare l'attesa domanda, approntandoli cioè in modo tale da assicurarne lo smercio più sicuro e durevole. Ciò significa che i vecchi contenuti pittorici sanzionati si dissolsero facendo posto a un'offerta largamente differenziata, che raffigurava tutto ciò che uno poteva desiderare di possedere e godere nella realtà circostante. O, nelle parole di Hegel: l'artista è colui che dà forma a tutto ciò "che può prender vita nel cuore dell'uomo," in quanto è in grado di raffigurare ogni cosa "in cui l'uomo è in genere capace di sentirsi a suo agio"⁶; e cioè la casa, la corte, la città, il paesaggio, il bosco e il lago e i suoi simili — tutti temi della pittura di genere che ora si sviluppa.

Da un punto di vista economico, alla pittura così differenziantesi nella sua relativa ripetibilità e calcolabilità corrispondeva il principio della "confezione": per la realizzazione ottimale del loro valore di scambio le merci vengono differenziate in un'offerta con un largo ventaglio; una merce-base si presenta solitamente in numerose varianti che il compratore è indotto a desiderare simultaneamente e le une accanto alle altre. Ma per lo meno così le varianti dovrebbero soddisfare in modo socialmente differenziato i più diversi bisogni (estetici) che possono "prender vita nel cuore dell'uomo." In questa fase della loro formazione l'opera d'arte e la merce universale, sebbene assumano strutture affini in virtù di quello che è di volta in volta il loro rapporto di scambio, restano tuttavia distinte in linea di principio l'una dall'altra: il momento estetico rimane monopolio dell'arte; e ciò anche nel caso in cui i prodotti industriali si configurano come imitazioni di una precedente creazione artigianale e di quello che è di volta in volta il suo stile, sforzandosi, con l'ideologia della "ricchezza di forme" e ricorrendo a modelli storici, quasi sempre ornamentali, di suggerire un livello qualitativo irraggiungibile per l'industria.¹⁷

Un mutamento di questa situazione sopravviene in seguito a una sindrome che, accanto alla totale affermazione della produzione industriale, nel settore dei beni di consumo è contrassegnata dalla crescente sovrapproduzione oltre che dall'aumento del potere d'acquisto di strati sempre più larghi. Simultaneamente si rafforza la costrizione alla circolazione sempre più rapida del capitale immobilizzato nelle merci. Il repertorio di forme dell'artigianato, settore che dalla produzione di merci si è ridotto a un'attività limitata ai servizi, perde il suo carattere di modello e di legittimazione per l'industria. Fin dal Rinascimento esso era, per definizione, distinto dall'idea del bello e dell'arte.

Con l'aiuto di nuove ideologie (tra l'altro Morris e Loos) l'industria sviluppò in misura crescente connessioni formali proprie, nelle quali, mediante il modellamento e il *design*, il momento estetico è integrato in misura sempre crescente nella merce stessa, trasformandosi così in una funzione della sua strategia di smercio. Mediante la preparazione estetica ci si propone di attivare il consumo e di mascherare e legittimare la crescente differenza tra il valore di scambio e il valore d'uso delle merci.

Questo processo, che si manifesta per la prima volta su larga scala nell'*art nouveau* e nella sua tendenza a stilizzare ed estetizzare ogni oggetto d'uso, dalla maniglia della porta fino alla casa finita, è stato designato con il concetto di "estetica della merce" e definito alla luce delle categorie marxiane tratte dal *Capitale*.¹⁸ L'accelerazione della circolazione accelera anche il mutamento della configurazione estetica delle merci: alla differenziazione per generi del ventaglio delle merci (orizzontale-simultanea), si aggiunge ora il principio dell'innovazione estetica (verticale-progressiva).¹⁹

L'artista, che fino allora sembrava avere il diritto di disposizione esclusiva sul momento estetico, nella realtà dell'estetica delle merci si vede "estheticamente" superato e si rifugia nella soggettività e nella

astrattezza più estreme. Il principio dell'innovazione e il principio dell'avanguardia diventano anche per lui il fattore dominante, ed egli si nutre sempre di più della ricchezza dell'estetica delle merci. Nella storia dell'arte questo fenomeno, dalla fine del secolo, si manifesta quindi nella tendenza sempre più spiccata dell'arte a sviluppare stili e posizioni sempre nuove, fino all'autonegazione e al ripudio del momento estetico stesso. È il confronto dell'arte con la sindrome di valorizzazione "moda"²⁰ — dell'epoca in cui l'arte ha assunto il suo ruolo e il suo aspetto moderno, quali li ha rifiutati e liquidati il nazionalsocialismo.²¹ La situazione economica, analoga in tutti i paesi capitalistici progrediti, che sta alla base dello sviluppo dell'estetica delle merci e mediamente anche alla base dello sviluppo dell'arte moderna, in Germania muta con l'assunzione del potere da parte del nazionalsocialismo.

Lungi dal modificare i precedenti rapporti di proprietà e di produzione come aveva promesso di fare alle masse disoccupate e depauperate, esso adotta invece una nuova strategia economica proprio con il fine di stabilizzare questi rapporti di proprietà e di produzione. Dapprima sotto la pressione dell'industria mineraria, poi in misura crescente sotto l'influsso dell'industria elettrica e chimica, al primato della produzione di beni di consumo si sostituisce la produzione di beni di produzione e di armamenti, con un saggio di plusvalore assoluto e relativo in rapido aumento, mentre per contro i salari e le prestazioni sociali sono stagnanti o addirittura decrescenti. Al potere d'acquisto delle masse che permaneva a un basso livello faceva riscontro un'offerta calante di beni di consumo che copriva a malapena il fabbisogno e non aveva necessità di ricorrere all'estetica per favorire lo smercio. L'estetica delle merci, e con essa anche l'arte moderna, sorta parallelamente e in stretta interazione con essa, perde il suo fondamento economico. La liquidazione dell'arte moderna non si compì solo in base a considerazio-

ni ideologiche e politiche, ma in riferimento concreto alla situazione economica.

La continuità del sistema fu assicurata, e dopo la distruzione del movimento operaio lo sfruttamento si rafforzò rapidamente. La relativa libertà che si esprime nel percepire un salario sopportabile e nel suo consumo, quale la promette la democrazia parlamentare, corrisponde al fenomeno dell'estetica delle merci. La contemporanea arte innovatrice e avanguardistica riflette e trascende questa situazione e preserva l'utopia della spontaneità e della libertà. Il peggioramento del tenore di vita della popolazione lavoratrice implicava invece anche la perdita di questo rudimento di sensualità e utopia, conservate nell'estetica delle merci e nell'arte moderna. Entrambe poterono essere denunciate come momenti della crisi del capitalismo ed essere, così si sostenne, "superate" con esso grazie al nazionalsocialismo.

Alla pittura "autonoma" moderna si sostituisce, come abbiamo visto, la pittura di genere che, essendo già o ancora data, si offriva come unica alternativa. Essa era al tempo stesso un importante fattore di integrazione e di solidarizzazione per la maggioranza della popolazione, in particolare per i conservatori, le classi medie e inferiori, che altrimenti avevano ben poco in comune. Quest'arte non aveva più nulla dell'ardimentosa, intraprendente spontaneità, della genialità di quella moderna. Al di fuori della commessa monumentale-ideologica dello stato, essa era degradata a decoro del salotto, della camera da letto e della cucina, praticamente invendibile a musei di una certa levatura che proprio allora cominciavano ad acquistare i modelli originali del diciannovesimo secolo.

Le mostre nelle quali la pittura, la grafica e la plastica minore venivano presentate al pubblico, rientravano appieno nella tradizione delle esposizioni delle associazioni artistiche del diciannovesimo secolo che si erano assunte il compito di fornire arte agli strati borghesi e al tempo stesso quello di ser-

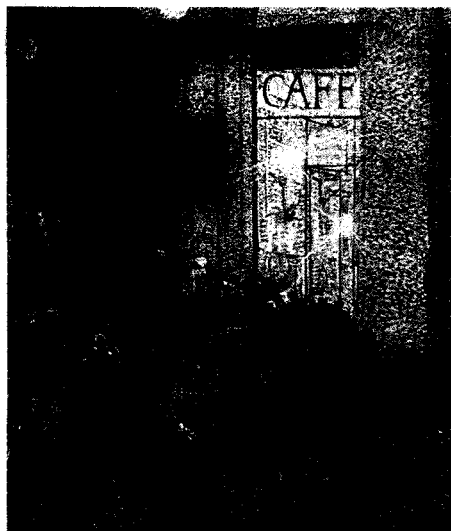
vire gli interessi degli artisti. Si trattava anche qui di grandi esposizioni di vendita,² che in pratica avevano qualcosa da offrire quasi a ogni borsa e a ogni gusto convenzionale.³ Il concetto dell'“originale” — categoria fondamentale nella valutazione dell'arte dalla fine del medioevo — era ridotto all'approntamento tecnico dell'opera per mano dell'artista, escludendo quella che si era soliti chiamare la “prestazione del genio.”

Dopo il consolidamento dello stato nazionalsocialista il momento estetico e sensuale che ancora caratterizzava la pittura di genere, aveva finito col diventare irrilevante. Una qualsiasi evoluzione sul piano estetico è impossibile da rilevare nel corso dei dodici anni del potere nazionalsocialista.

Tuttavia lo stato nazionalsocialista non poteva fare a meno di una nuova e diversa estetizzazione della sua (specifica) economia; ciò che nel normale capitalismo si configura come estetica delle merci per l'attivazione della sfera della circolazione, nello stato nazionalsocialista diventa un'estetica del capitale accumulato con la violenza e il ricorso al crimine. Nell'economia nazionalsocialista si limitò la produzione di beni di consumo, limitando di conseguenza la circolazione del capitale in essi investito. Nella misura in cui il consumo delle masse era tenuto rigorosamente sotto controllo, galoppava invece l'accumulazione realizzata con un brutale accrescimento del saggio di plusvalore. A questo processo partecipavano soprattutto i gruppi di capitale le cui industrie avevano la minore affinità con la produzione per il consumo, che in seguito alla scarsa capacità di acquisto aveva in larga misura perduto la sua importanza strategica nell'economia. Si trattava delle industrie minerarie e degli armamenti, che per di più godevano del privilegio delle commesse statali. Il patri-monio popolare investito prevalentemente nella produzione degli armamenti comportò, non potendosi in un primo tempo realizzare, un assorbimento di ciò che ancora restava del potere d'acquisto eccedente, e



1. C. Carrà, *I funerali dell'anarchico Galli*, 1910. New York, Museum of Modern Art.



2. U. Boccioni, *Rissa in Galleria*, 1910, Milano, Collezione E. Jesi.

PROGRAMMA POLITICO I FUTURISTA

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 e educazione patriottica del proletariato.
Politica estera cinica, astuta e aggressiva. - Espansionismo coloniale. - Liberismo. Irridentismo. - 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. - 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, pochissimi dottori, 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.
Modernizzazione violenta delle città passatiste (Roma, Venezia, Firenze, ecc.)
Abolizione dell'industria del forestiero, umiliante ed aleatoria.

QUESTO PROGRAMMA VINCERÀ

il programma
clerico-moderato-liberale

Monarchia e Vaticano.
Odio e disprezzo del popolo.
Patriottismo tradizionale e commemorativo.
Militarismo intermittente.
Clericalismo.
Protesionismo greto e liberismo sacco.
Culto degli avi e scetticismo.
Sentilismo e moralismo.
Opportunismo e affarismo.
Forasolismo.
Culto dei musei, delle rovine, dei monumenti.
Industria del forestiero.
Ossessione della cultura.
Accademismo.
Ideale di un'Italia archeologica, bigotta e podagrosa.
Quietismo ventrale.
Vigliaccheria nera.
Passatismo.

il programma
democratico-repubblicano-socialista

Repubblica.
Popolo sovrano.
Internazionalismo pacifista.
Antimilitarismo.
Anticlericalismo.
Liberismo interessato.
Mediocrazia e scetticismo.
Sentilismo e moralismo.
Opportunismo e affarismo.
Demagogismo.
Culto dei musei, delle rovine, dei monumenti.
Industria del forestiero.
Sociologia da comizio.
Razionalismo positivista.
Ideale di una Italia borghese, tirchia e sentimentale.
Quietismo ventrale.
Vigliaccheria rossa.
Passatismo.

Milano, 11 Ottobre 1913.

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA:
Corso Venezia, 61 - MILANO

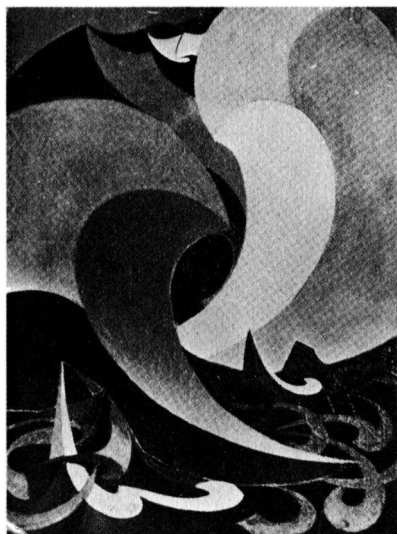
Per il Gruppo dirigente del Movimento Futurista:

MARINETTI - BOCCIONI
CARRÀ - RUSSOLO

Book Tit. 7475888 - Milano, Via Cavour, 2



4. C. Carrà, *Guerra navale nell'Adriatico*, 1914.



5. G. Balla, *Dimostrazione interventista in Piazza del Quirinale*, 1915, Roma, Collezione privata.



6. G. Balla. *La guerra*, 1916. Roma, Galleria La Medusa.

IL VESTITO ANTINEUTRALE

Manifesto futurista

**Servitiamo la guerra,
solo igiene del mondo.**

MANIFESTO
(1° abito del Futurismo - per Milano 1909)

Fin Anzani di Burrasco!

(1° abito futurista - Teatro Lirico, Milano, febbraio 1909)

L'umanità si vuol sempre di questo, di povero, di casale o d'industriale, posto sempre il letto, e il pivaio, o il manello. Il corpo dell'uomo fu sempre dominato da sfumare e da cose morte, avvilto dal zero, soffocato da chiusa, imprigionato in pasticciose.

Fino ad oggi gli usi hanno abiti di voluti e forme storte, cioè drappugliati, morali, gravi, incoordinati e maledetti. Erano spremiti di tipiche, di qualifica e di ambiguità, segnale della via umorale che soffocava in un pasticcio anti-giulio di stoffa troppo pesante e di tempo stile lodevole, effluente o decadente. Tonalità e ritmi di poco dinamici, futuraria e deprimente.

OGGI vogliamo abitare:

1. — Tutte le stoffe morte, e cariche, abito, fantasia, semioscure e umiliati.

2. — Tutte le stoffe e le fogge pedose, profumori e scintille. I disegni a righe, a quadrati, a puntali diplomatici.

3. — I vestiti da letto, cammice stenti per i barbi. Le stoffe morte non devono essere compilate, ma riciclate con vanti rossi.

4. — L'equilibrio medioevale, il costume bello gusto e la cosiddetta armonia di stile e di forme, che frenano gli entusiasmi e rallentano il passo.

5. — La simmetria nel taglio, le linee statiche, che mancano, deprimenti, costruiscono, legano i morali, l'uniformità di goffi rivolti e tutte le classiche. I bottoni lenti. I colli e i polsi lacerati.

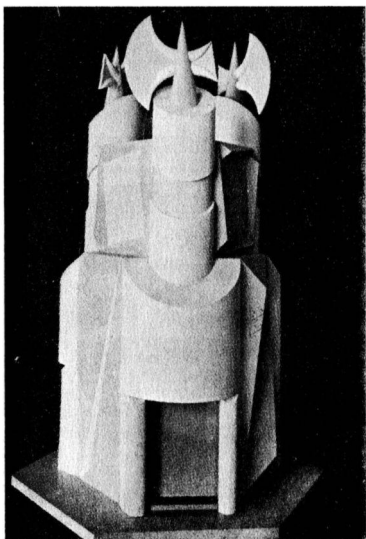
Nel Futurismo vogliamo liberare la nostra razza da ogni neutralità, dall'ipotesi pacifica e quiete, dal pessimismo negatore e dall'isteria



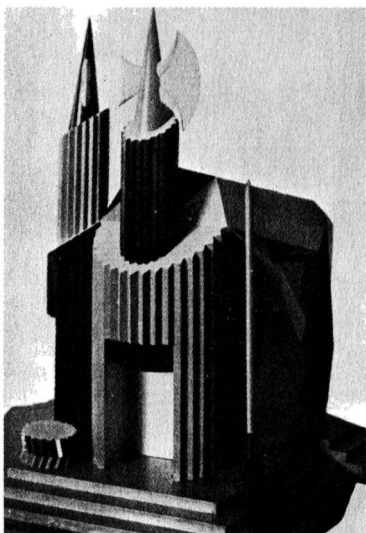
Vestito bianco - rosso - verde

portato nel parlamento futurista Capolinea, nella manifestazione del Futurismo contro i provinciali reazionari e repressori nell'Università di Roma (24-25, dicembre 1909).

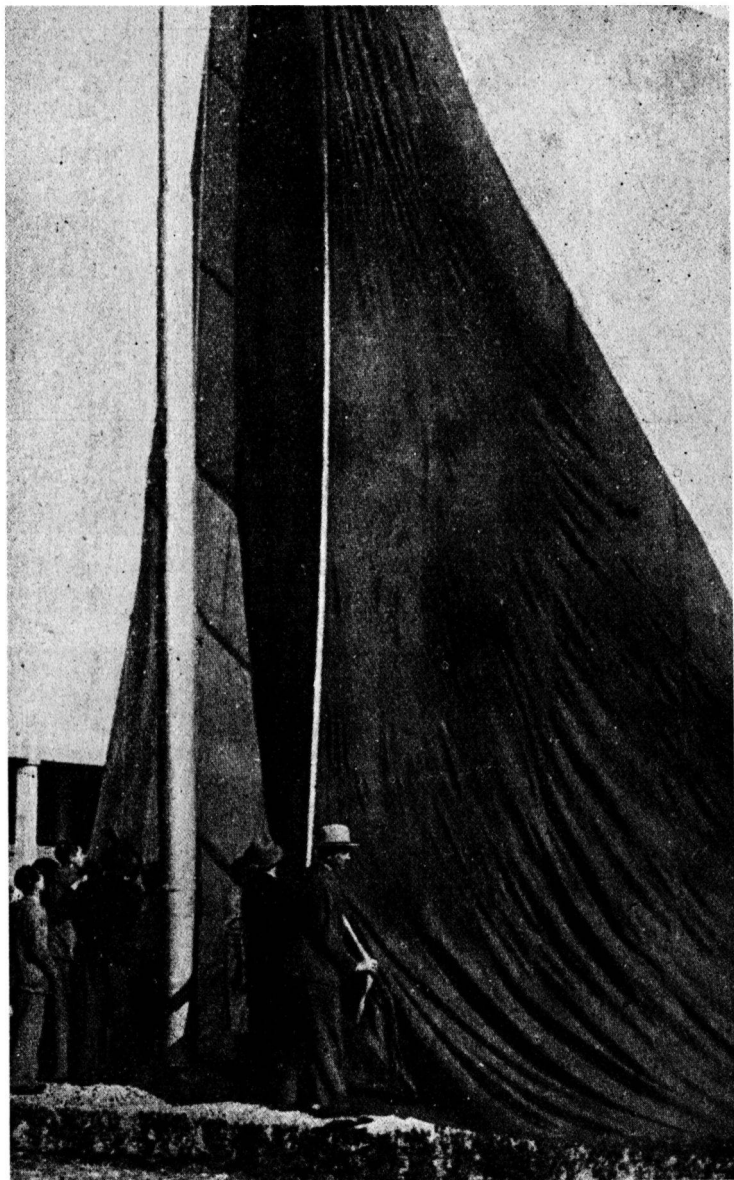
7. *Manifesto futurista: Il vestito antineutrale*, 1914, Milano.



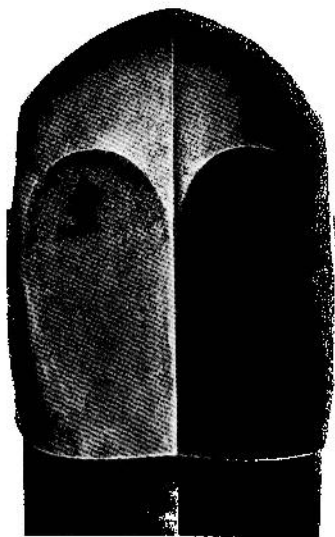
8. F. Depero, *Progetto per chiosco pubblicitario e politico (s.d.)*.



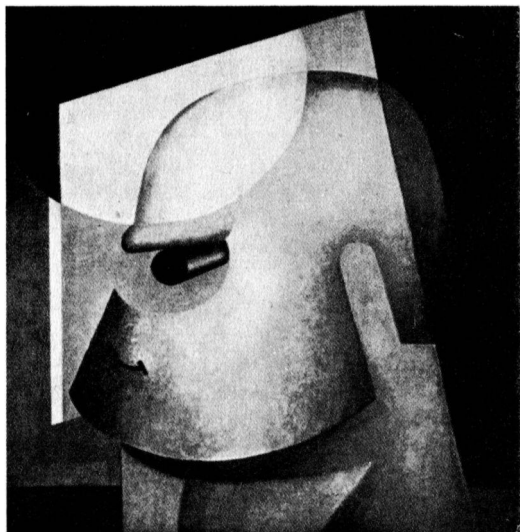
9. F. Depero, *Progetto per padiglione pubblicitario e politico (s.d.)*.



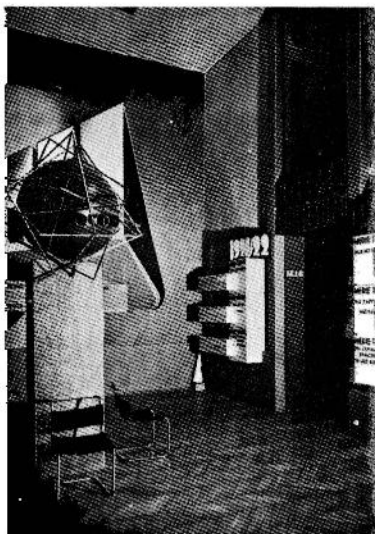
11. *"La più grande bandiera del mondo," (mq 375), offerta a F.T. Marinetti.*



12. E. Thayaht, *Dux, sintesi plastica in ferro acciaioso*, 1929.



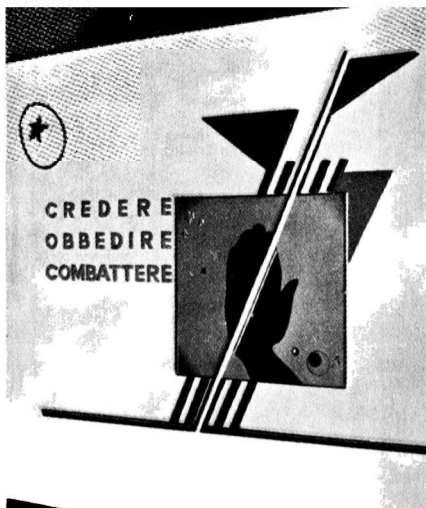
13. E. Prampolini, *Sintesi plastica del Duce*, 1925.



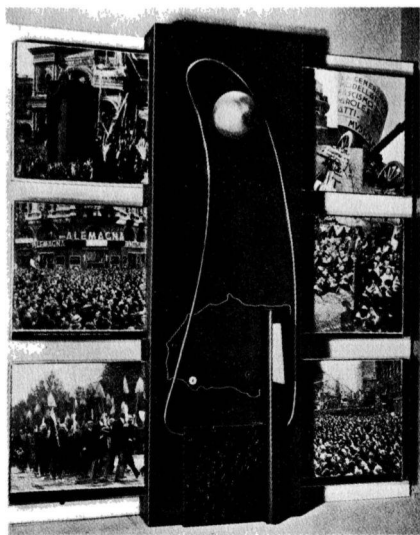
4. E. Prampolini, *Sala delle Realizzazioni*, *Mostra del Decennale della Rivoluzione Fascista*, Roma, 1932.



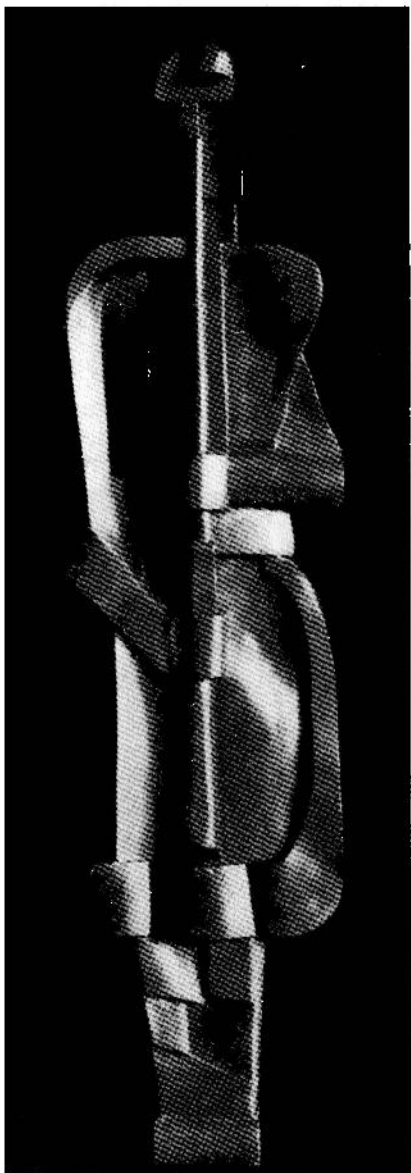
5. G. Dottori, *Sala delle Realizzazioni*, *Mostra del Decennale della Rivoluzione Fascista*, Roma, 1932.



16. E. Prampolini, *Credere Obbedire Combattere*, plastica murale per la Casa di Balilla, vetro e metallo, 1934.



17. E. Prampolini, *Sintesi cosmica dell'Italia Fascista*, plastica per Palazzo del Governo.



3. Fillia, Oriani, Mino Rosso, *L'avanguardista di guardia*, plastica murale in
cocciaio per Casa di Balilla.

C. C. P. ROMA

DICEMBRE

ANNO VII

NUMERO

3

1938 - XVI

ERA FASCISTA

ARTE

117

LIRE

UNA

periodico di tutte le arti moderne diretto da Mino Somenzi Roma Via degli Scipioni 173-A Tel. 35-178

Italianità dell'arte moderna

RAZZISMO

Si vorrebbe all'inglese come noi, bu-
stini e dei nostri. Ma perché le due
questioni di un'italianità tanto se ne
dice, se ne scrive e se ne parla a più
potere e a sproposito?

A certi fatti si tratta, però più si può
mettere di 50.000 rebbi che dentro, far
foglio a cambiare nazionalità. Sola, me-
re, gli altri, impazziscono sulla terra
fonda e sono di non 50 milioni di
italiani.

Eppure, nessuno sa mai di un'arte mo-
derna, di arte, di arte, di arte, di
4000 anni, le e forse più, come se non
però, cosa, cosa, di, fatti, di, di, di,
potrebbe, e, di, di, di, di, di, di, di,
quella, di, di, di, di, di, di, di, di,
non, non, non, non, non, non, non,
non, non, non, non, non, non, non,

in quella, di, di, di, di, di, di, di, di,
e, di, di, di, di, di, di, di, di,
siano, e, di, di, di, di, di, di, di, di,
non, e, di, di, di, di, di, di, di, di,
edificazione di, di, di, di, di, di, di, di,

vi sia di, di, di, di, di, di, di, di,
sa, notamente, che, di, di, di, di, di,
più, di, di, di, di, di, di, di, di,
non, di, di, di, di, di, di, di, di,
con, di, di, di, di, di, di, di, di,
Dai, di, di, di, di, di, di, di, di,
perché, sono, di, di, di, di, di, di,
nulla, di, di, di, di, di, di, di, di,
complicazioni, di, di, di, di, di, di,

Voler dire per esempio perché non qui,
perché non là, computerebbe la riva-
zione di tanti secoli di cultura con
quel corollario di belle che la storia
proprio per verità. Poi vi sarebbe an-
cora da dire e da discutere per molti
secoli futuri.

Possibile che per una rivista da molti
ragliamo pensare per pazzi?

E pazzi o non pazzi, vi re lung che si
stracchino come cristiani, di, di, di,
metto, alla, di, di, di, di, di, di,
come, se, di, di, di, di, di, di,
lung, di, di, di, di, di, di,

il pubblico li sta a vedere, sorride di
rappresaglia e si domanda: Se non sono
pazzi, lo fanno apposta e se lo fanno
apposta, allora palle... gatta di casa.

Insigni... gatta di casa
Ma dove gatta?

Beh, l'istinto a vedere

MINO SOMENZI



TUTTO NULLA E QUALCHE COSA

STRANERA bolscevizzante e giudaica



Il primo piano di un edificio, con una finestra e una porta, in un'immagine scura e stilizzata.

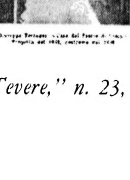
Il secondo piano di un edificio, con una finestra e una porta, in un'immagine scura e stilizzata.

Il terzo piano di un edificio, con una finestra e una porta, in un'immagine scura e stilizzata.

Il quarto piano di un edificio, con una finestra e una porta, in un'immagine scura e stilizzata.

Il quinto piano di un edificio, con una finestra e una porta, in un'immagine scura e stilizzata.

Il sesto piano di un edificio, con una finestra e una porta, in un'immagine scura e stilizzata.



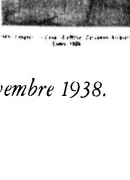
Il primo piano di un edificio, con una finestra e una porta, in un'immagine scura e stilizzata.

Il secondo piano di un edificio, con una finestra e una porta, in un'immagine scura e stilizzata.

Il terzo piano di un edificio, con una finestra e una porta, in un'immagine scura e stilizzata.

Il quarto piano di un edificio, con una finestra e una porta, in un'immagine scura e stilizzata.

Il quinto piano di un edificio, con una finestra e una porta, in un'immagine scura e stilizzata.



Il primo piano di un edificio, con una finestra e una porta, in un'immagine scura e stilizzata.

Il secondo piano di un edificio, con una finestra e una porta, in un'immagine scura e stilizzata.

Il terzo piano di un edificio, con una finestra e una porta, in un'immagine scura e stilizzata.

Il quarto piano di un edificio, con una finestra e una porta, in un'immagine scura e stilizzata.

Il quinto piano di un edificio, con una finestra e una porta, in un'immagine scura e stilizzata.



21. H.A. Simon-Schäfer, *Paesaggio classico*.



22. J.P. Junghanns, *Arare*.



23. *H. J. Mann. Tessitori.*



24. *H. Kampf. Mia figlia Eva.*



25. A. Henrich, *Natura morta di campagna.*



26. S. Hiltz, *Venere contadina.*



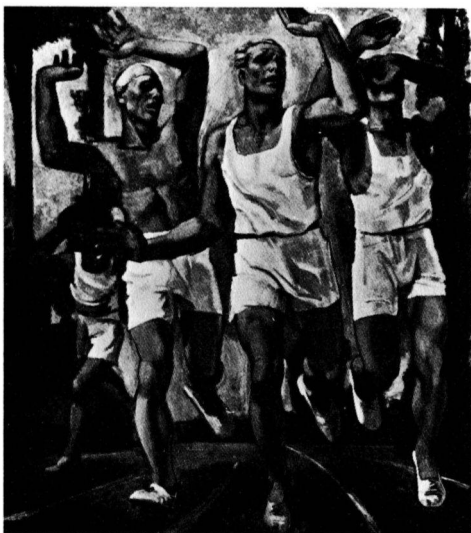
27. J. Schult. *Nella primavera della vita.*



28. M. M. Kiefer, *La guardia.*



29. M. Bergmann, *Il segnale della sveglia.*



30. R. Eisenmenger, *Corridori al traguardo.*



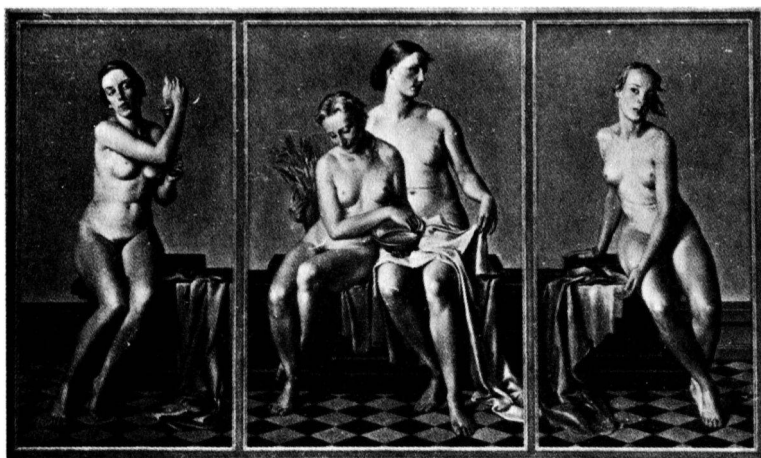
1. P. Hermann, *La bandiera.*



2. E. Mercker, *Dalle forge tedesche.*



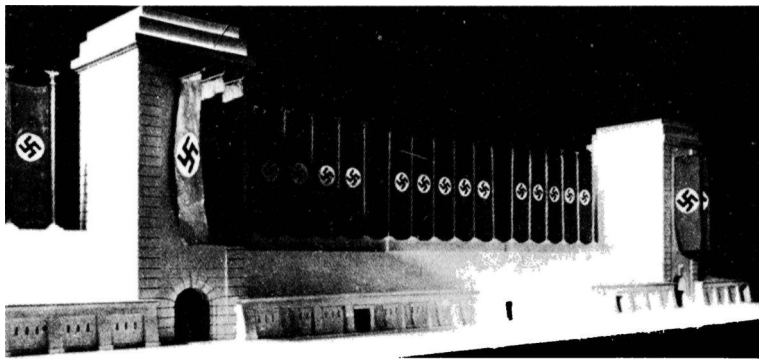
33. W. Waldapfel, *Partenza.*



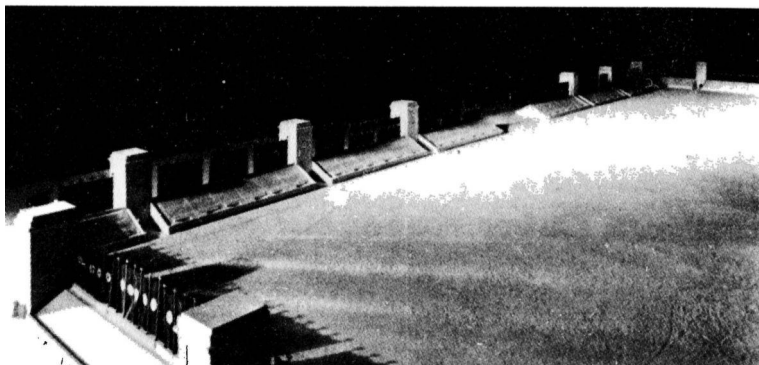
34. A. Ziegler, *I quattro elementi.*



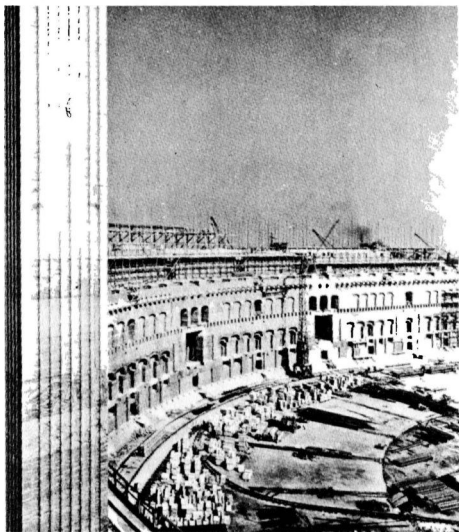
35. H. Schmitz-Wiedenbrück, *Operai, Contadini, Soldati.*



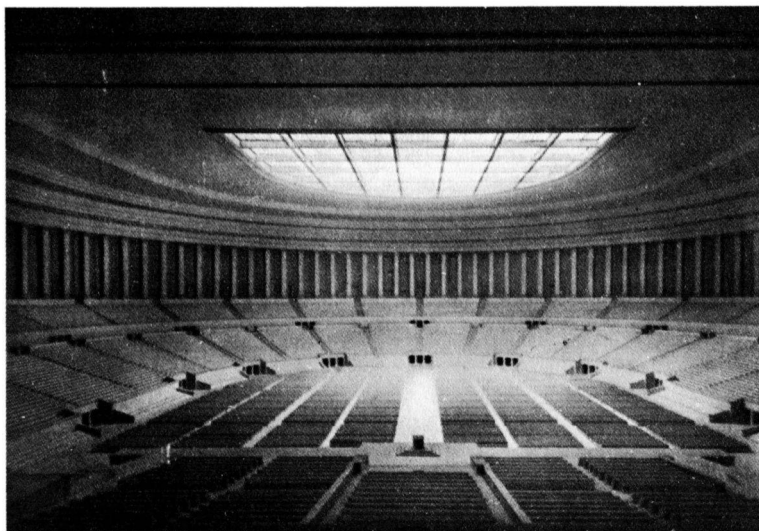
36.



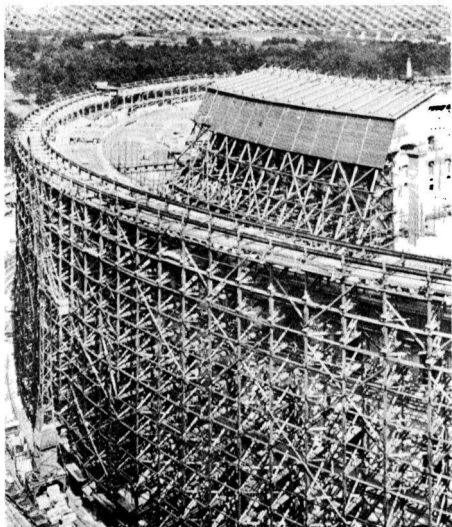
36.-37. A. Speer, *Due vedute del Campo di Marzo, Norimberga.*



38. L. e F. Ruff, *Interno della Sala dei Congressi, Norimberga.*



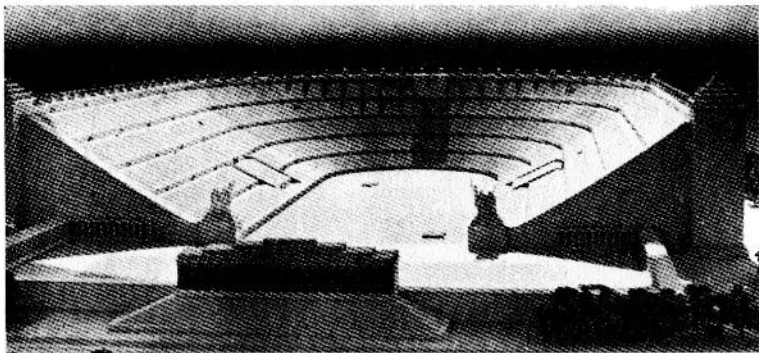
39. L. e F. Ruff, *Interno della Sala dei Congressi (modello) Norimberga.*



40. L. e F. Ruff, Sala dei Congressi, Norimberga.



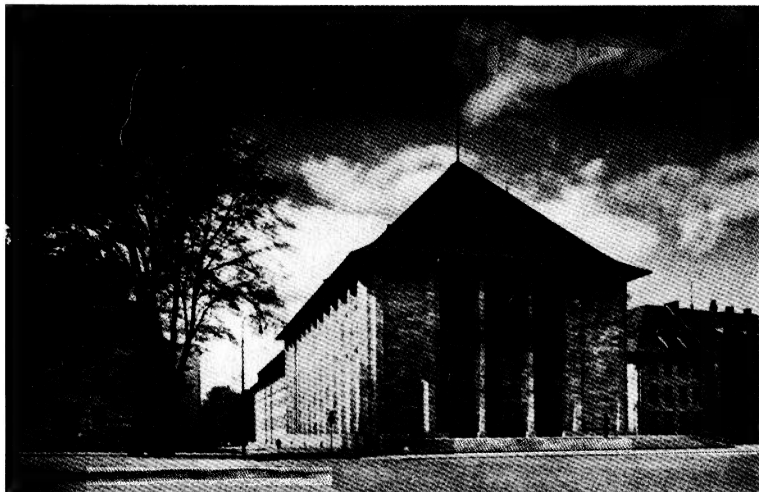
41. A. Speer, Pilastrì dello Stadio di Norimberga (modello di pietra a grandezza naturale) con Hitler e Speer.



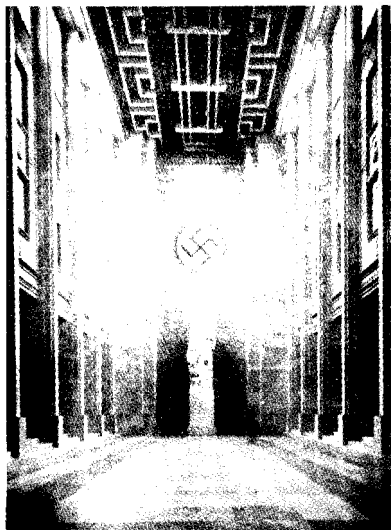
42. A. Speer, *Stadio, Norimberga.*



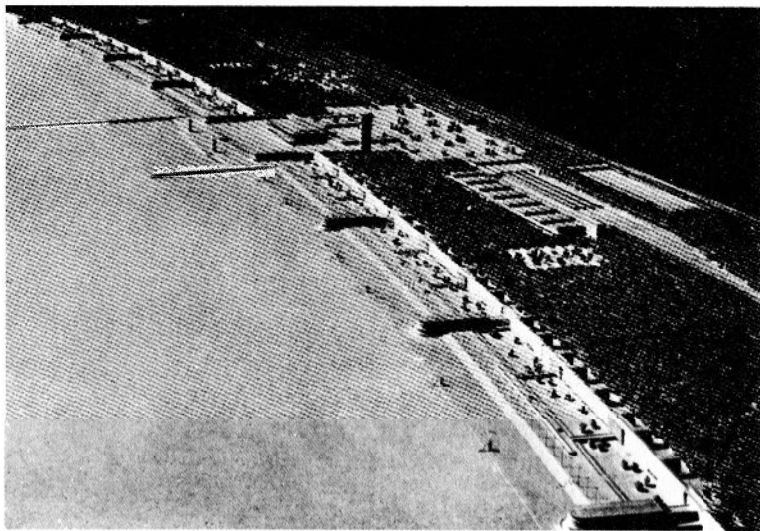
43. A. Speer, *Fotomontaggio con la Porta di Brandeburgo e il Parlamento del Reich, Berlino.*



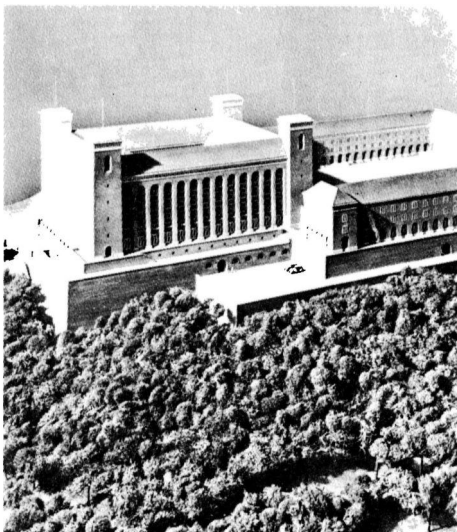
44. H. C. Reissinger. *Casa dell'Educazione tedesca, Bayreuth.*



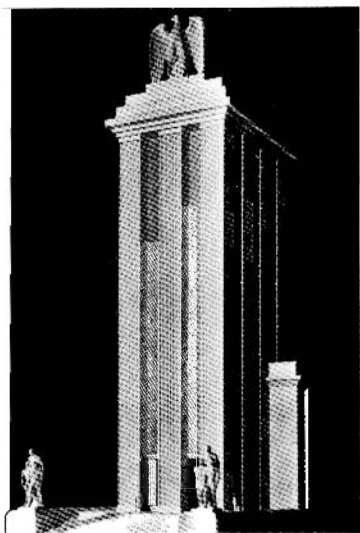
45. H.C. Reissinger. *Casa dell'Educazione tedesca, Sala votiva, Bayreuth.*



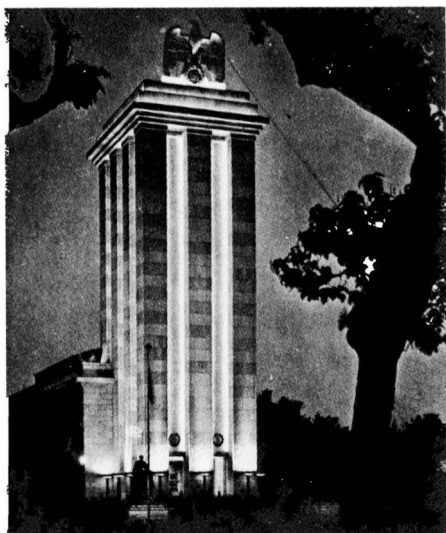
46. C. Klotz, *"La Forza attraverso la Gioia,"* Bagni di Rügen (modello).



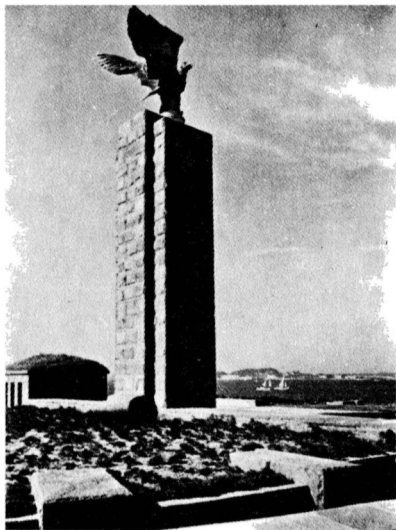
47. H. H. Klaje, *Scuola di guerra di Danzica* (modello).



8. H. Wissel, *Monumento alle SA, Magdeburgo.*



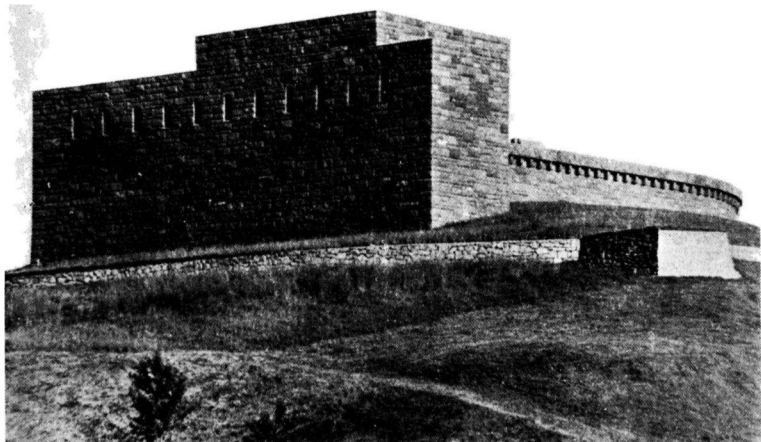
49. A. Speer, *Padiglione all'Esposizione universale di Parigi del 1937.*



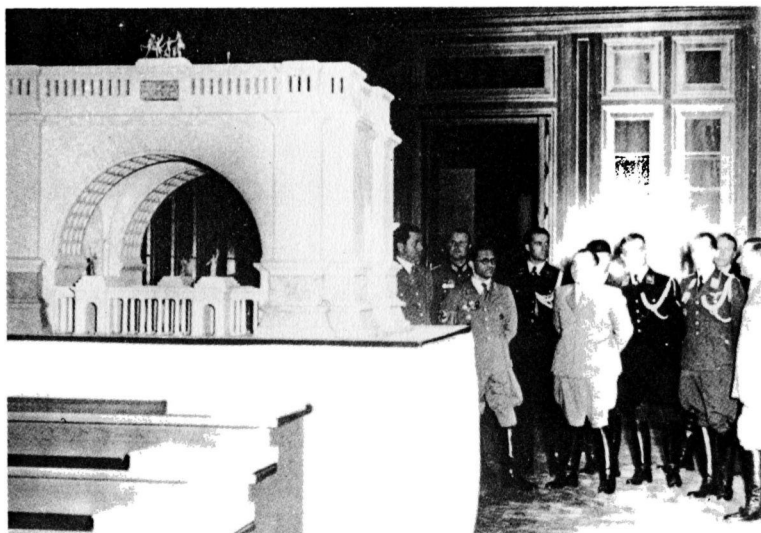
50. *Monumento al sottomarino, Kiel-Möltendorf.*



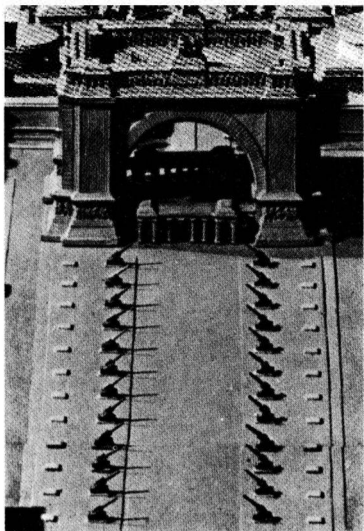
51. *Rocca dei morti di Bitolj, Jugoslavia.*



52. Monumento agli eroi a Quero sul Piave.



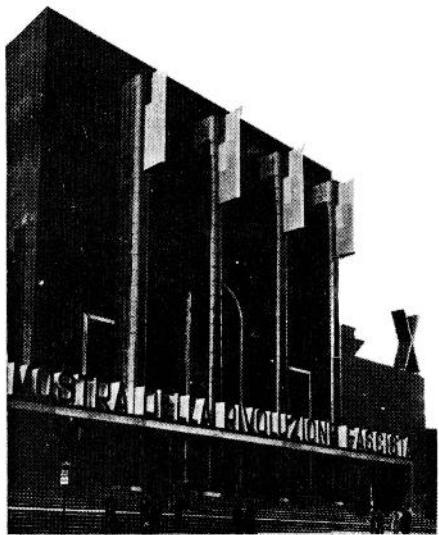
53. A. Speer, Arco di trionfo (modello), Berlino.



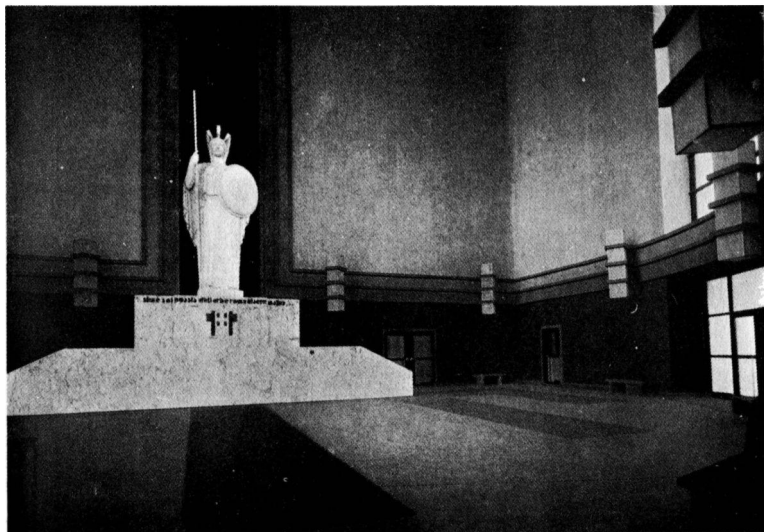
54. A. Speer, Arco di trionfo con i cannoni catturati (modello), Berlino.



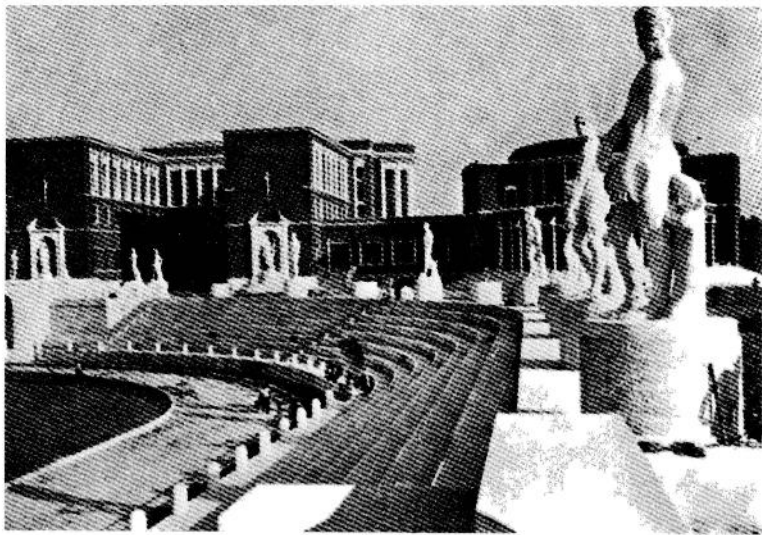
55. Ponte sull'autostrada.



56. A. Libera e M. De Renzi, *Prospetto della Mostra del Decennale della Rivoluzione Fascista*, 1932, Roma.



57. "Romanità e fascismo": la statua della Dea Roma nel saloné d'onore all'Esposizione Internazionale di Liegi, 1930.



58. *Particolare dello Stadio nel Foro Mussolini, Roma.*



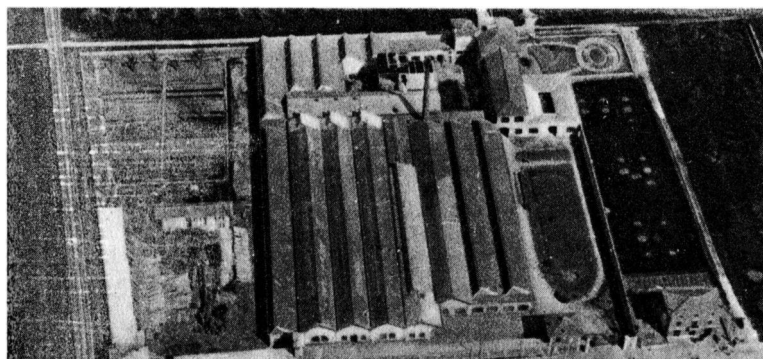
59. *"Questo non lo permetteremo," 1934 (fotomontaggio di P. M. Bardi).*



60.



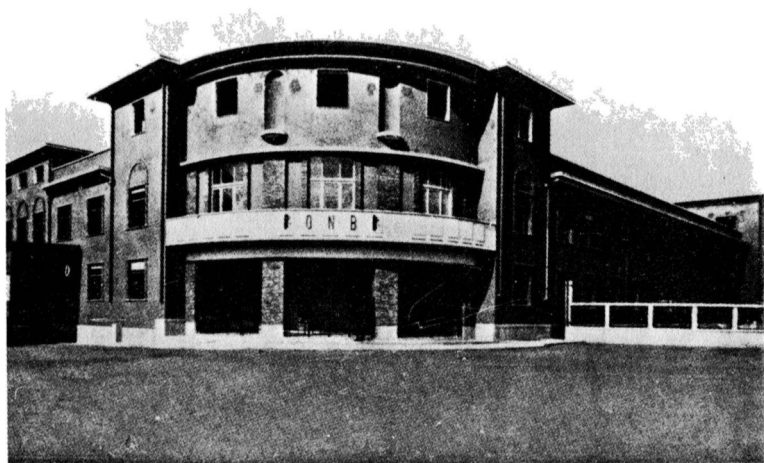
61.



60.-61.-62. *L'organizzazione del lavoro in fabbrica: uscita delle maestranze alla Snia Viscosa di Pavia; un settore confezioni alla Snia di Ferrara; il complesso edilizio della Snia di Reggio Emilia.*



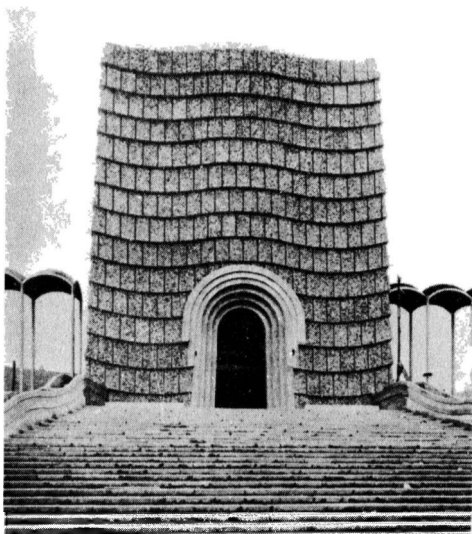
63. Edilizia e nuovi piani urbanistici: demolizioni nel centro storico di Torino per l'apertura di via Roma, Torino, 1931 (fotografia di M. Gambino; Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna).



64. L'organizzazione del potere e le nuove tipologie architettoniche: la Casa di Balilla a Gorizia.



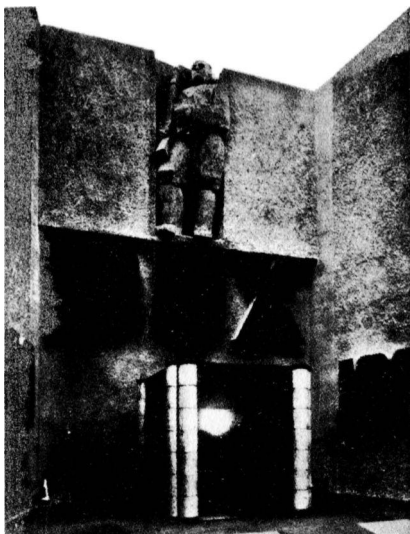
65. C. E. Rava, *Circolarità della storia e permanenza di forme simboliche: l'Arco di trionfo eretto in occasione della visita dei principi di Piemonte, Tripoli.*



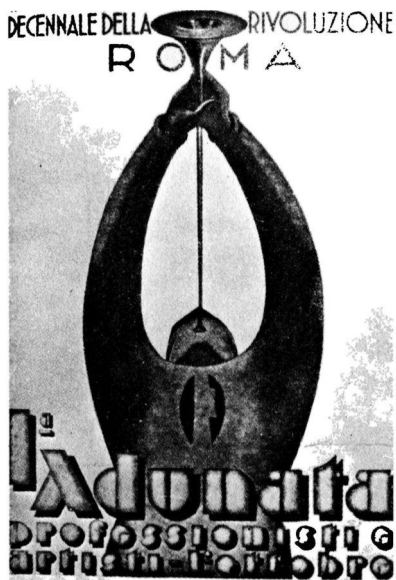
66. *Stile culturale e sfruttamento delle colonie: padiglione della Mostra dell'Espansione Italiana in Oriente alla I Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, 1940.*



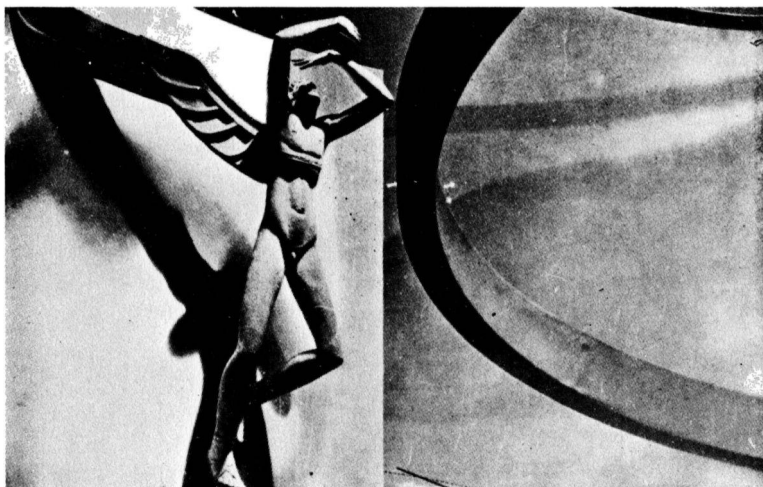
67. *L'ideologia del fascismo attraverso i nuovi modelli grafici: copertina del catalogo della Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, 1940.*



68. *M. Sironi, Salone d'onore alla Mostra del Decennale della Rivoluzione Fascista, Roma, 1932.*



69. Il corporativismo e la cultura: manifesto per l'adunata dei professionisti e artisti in occasione della Mostra del Decennale, Roma, 1932.



70. M. Mascherini, B. Munari, M. Pagano, Arte e impegno civile: Sala d'Icaro alla Mostra dell'Aeronautica Italiana, Milano, 1934.

A black and white photograph showing a group of people in a room. In the center, a man wearing a patterned shirt sits and holds a young child on his lap. To his right, a woman stands, looking towards the camera. In the background, a doorway is visible with another person standing in it. The room has a rustic or simple interior.

Il quadro del pittore Luciano Ricchetti che ha vinto il primo premio del Concorso di Cremona.

LA DIFESA DELLA RAZZA

L1

244

ANNO II - N. 16 - SPEDIZIONE IN ABB. POSTALE - 20 GIUGNO 1970

**SCIENZA • DOCUMENTAZIONE
POLEMICA • QUESTIONARIO**



DIRETTORE: C. E. L. S. LO INTERIANIM



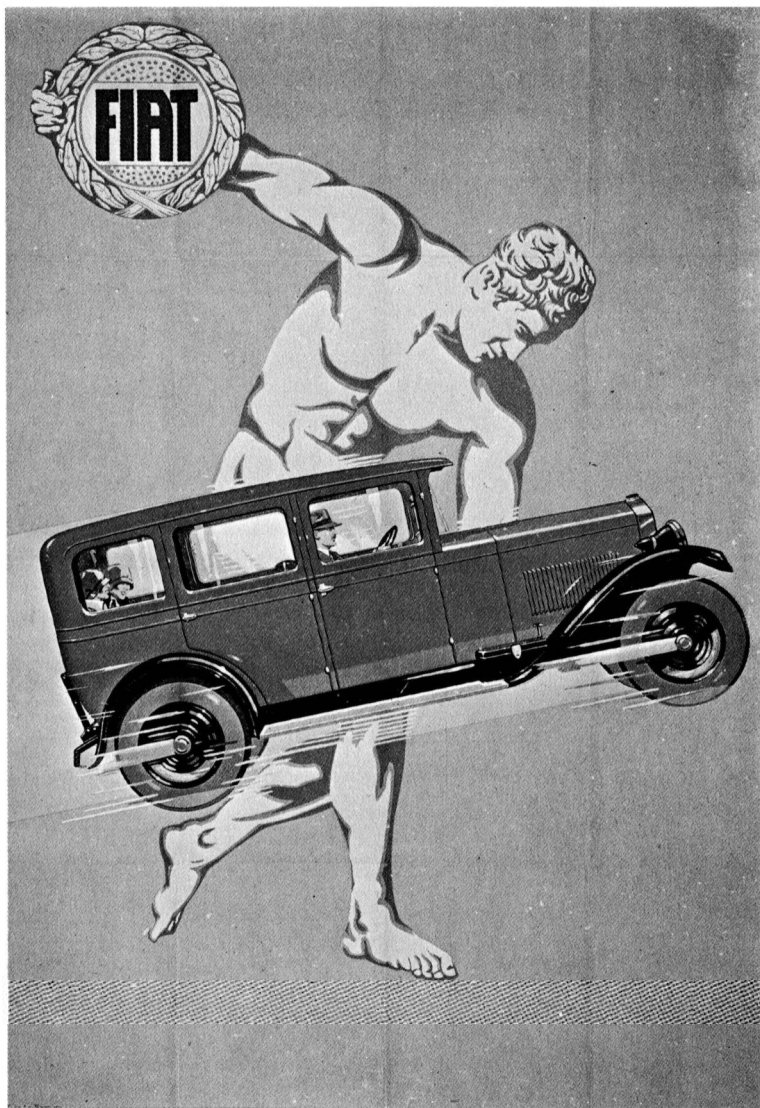
72.-73. Riviste del regime: numero de "La difesa della Razza," Roma, 1939; numero della "Gioventù fascista," Roma, 1936.



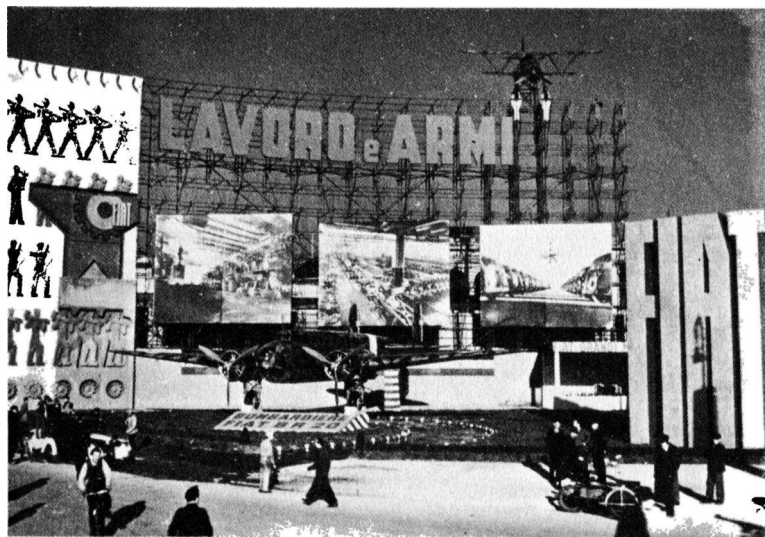
74. Portale di ingresso allo stabilimento Snia Viscosa di Magenta.



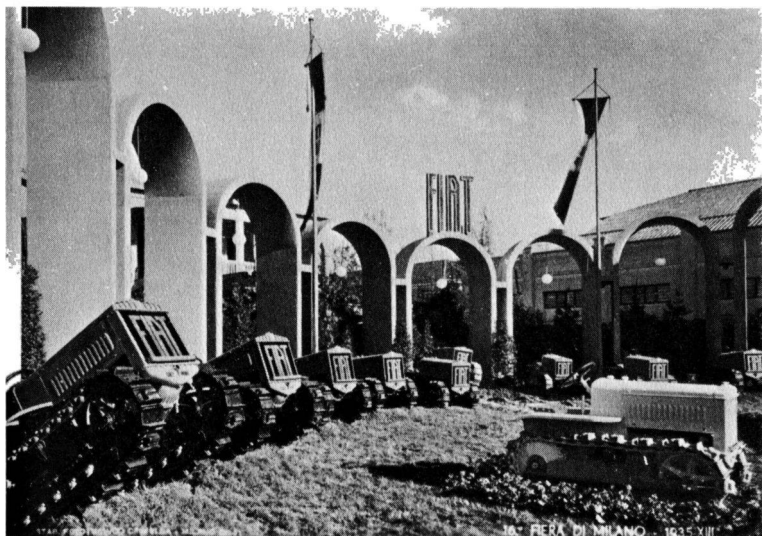
75. F. Albini, modello per il Padiglione dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni (INA), 1933.



76. J. Le Breton, poster "Fiat 525," 1929-30.



77. Industria e politica di regime: Lavoro e armi. Fiera di Milano, 1941.



78. Modelli espositivi e stile fascista: esposizione di trattori Fiat alla Fiera di Milano, 1935.



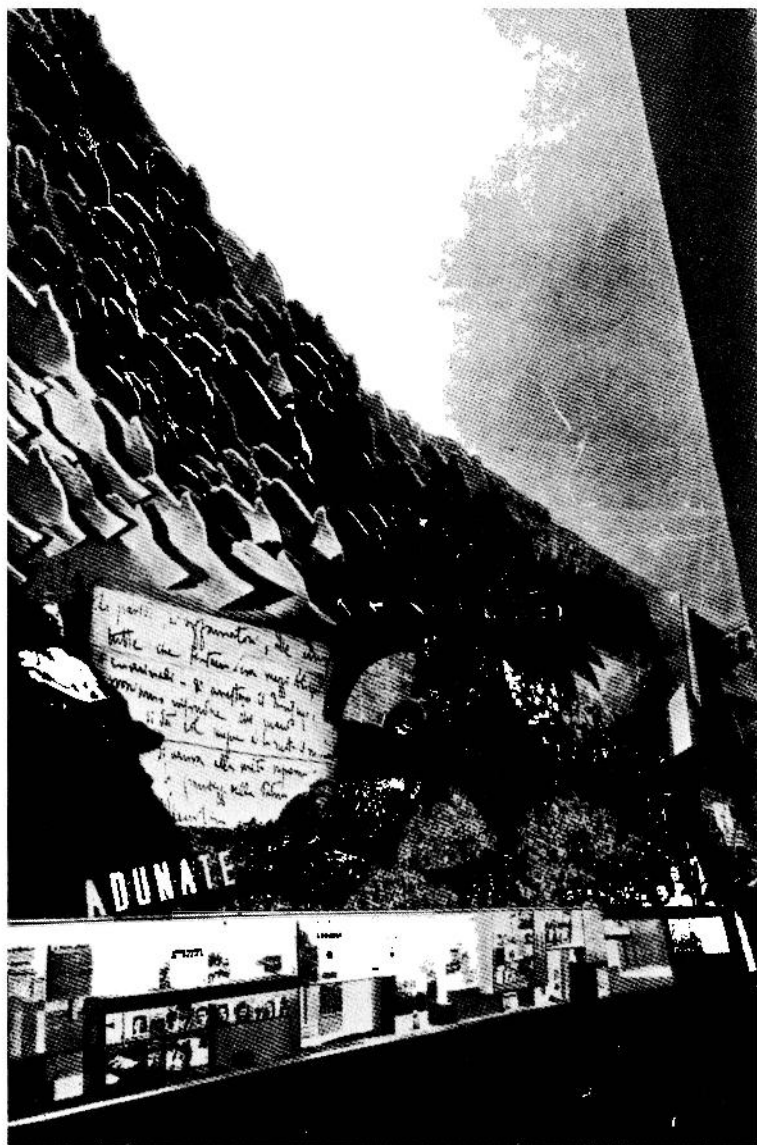
79. Manifesto statistico delle colonie estive per bambini, Fiera di Milano, 1937.



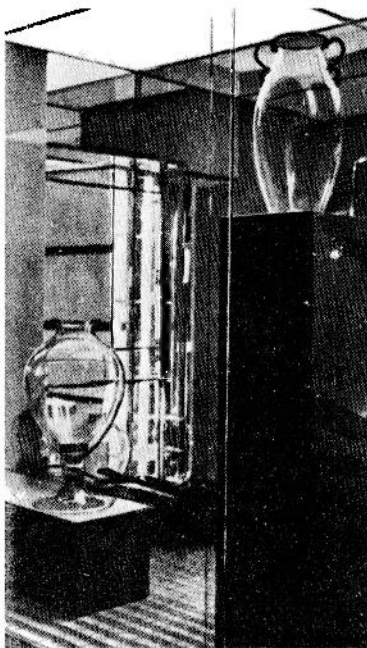
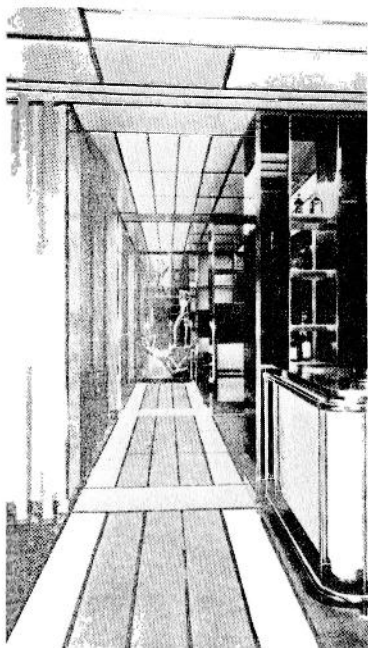
80. Industrial design alla Fiera di Milano, padiglione Fiat, 1938.



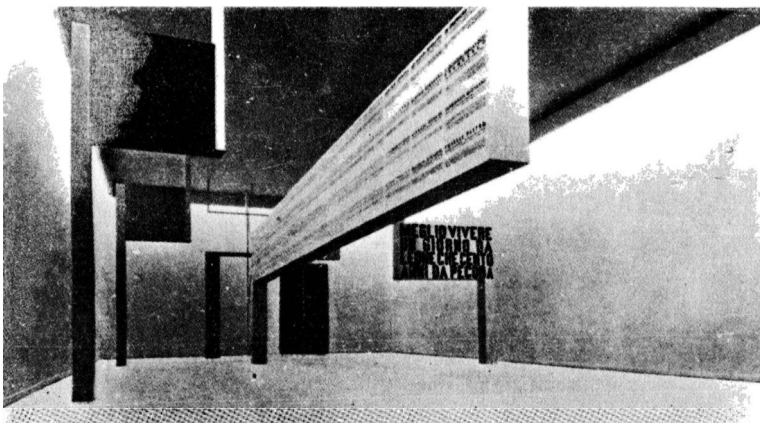
81. Mostra Fiat in via Roma a Torino per la raccolta della lana, 1942.



82. G. Terragni, Gli architetti razionalisti credono nella forza strutturale della cultura: Sala del 1922, Mostra della Rivoluzione Fascista, Roma, 1932.



83-84. L. Baldessari, L. Figini, G. Pollini, E. Melotti, bar Craja, Milano, 1930;
G. Terragni, negozio Vitrum, Como, 1931.



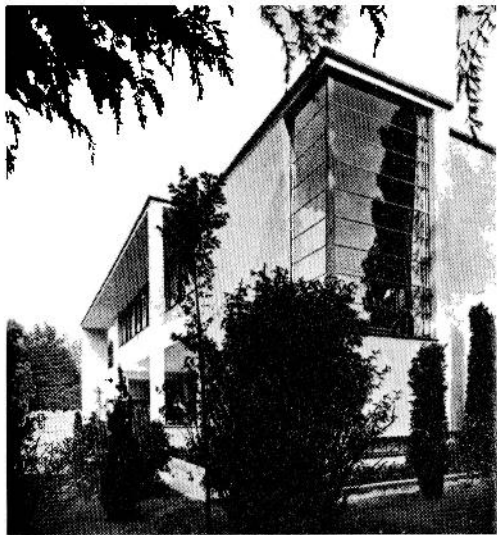
85. M. Radice, M. Rho, Sala delle Medaglie d'Oro alla Mostra coloniale
celebrativa della Vittoria Imperiale, Como, 1937.



86. L. Fontana, E. Persico, M. Nizzoli, G. Palanti, Gruppo statuario nella Sala della Vittoria (per la guerra d'Eritrea), alla VI Triennale, Milano, 1936.



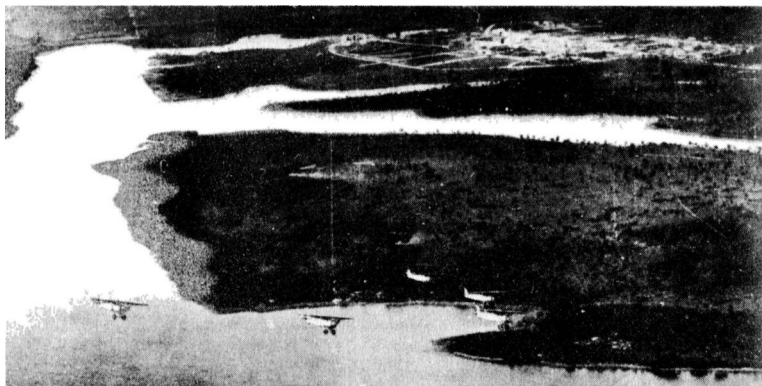
87. E. Griffini, La demagogia della parola: case "popolari" in via Bassi a Milano, 1927-28.



88. P. Portaluppi, L. Banfi, L. Belgioioso, E. Peressutti, N. Rogers, *Casa del sabato per gli sposi*, V Triennale. Milano, 1933.



89. L. Baldessari, L. Figini, G. Pollini, *De Angeli Frua*, Milano, 1930-32.



90. E. Cangelotti, E. Montuori, L. Picinato, A. Scalpelli, *Razionalismo e urbanistica corporativa: vedute di Sabaudia*, 1935.

costituì una forza contraria alla tendenza al sottoconsumo.²⁴

I valori prodotti socialmente finivano in misura crescente sotto forma di armamenti. Per essere in un certo qual senso tesaurizzati e accumulati negli arsenali del Terzo Reich; nell'architettura si manifesta una tendenza analoga; e proprio qui sta il nesso con l'estetica. Nell'attività edilizia potenziata a dismisura si manifesta il medesimo principio: la volontà di forzare l'accumulazione e di frenare il consumo provocano la riduzione di beni non soggetti o solo scarsamente soggetti alla limitazione da parte della domanda "naturale." Al tempo stesso una parte del plusprodotto così accumulato è immobilizzata nelle iniziative edilizie. In effetti tra il 1934 e il 1940 in Germania l'attività edilizia assume una mole a cui non si può negare "unicità storica."²⁵

La parte svolta dall'architettura era tale da non poter essere commisurata alle abituali esigenze di rappresentatività di uno stato dichiarandola mera "ideologia," come spesso accade. La quantità del patrimonio investito nelle imprese architettoniche era tale, che anche in questo caso le cause vanno ricercate nella particolare situazione dell'economia nazionalsocialista. La critica dell'ideologia da sola non basta a determinare questo genere e questa mole di attività edilizia.

Tra la moltitudine degli edifici del nazionalsocialismo qui ci limitiamo a presentare alcuni esempi particolarmente significativi. Si tratterà ogni volta di valutare la misura del loro "valore d'uso," giacché in esso dovrebbe esprimersi il bisogno sociale che ha motivato la domanda degli edifici. In economia le spese statali per gli edifici pubblici sono definite "prestazioni di trasferimento" (*Transferleistungen*). Si tratta di pagamenti dello stato per gli interessi sul debito pubblico, per sovvenzioni, prestazioni sociali ecc.²⁶ Formalmente gran parte degli edifici andrebbero quindi intesi come prestazioni al pubblico. Di fatto però, vista la qualità e la quantità

degli edifici, si tratta solo in minima misura di edilizia popolare e sociale, e in larga misura — accanto alle realizzazioni immediatamente rilevanti dal punto di vista bellico quali le autostrade e le opere di fortificazione — di architettura di rappresentanza, destinata alle sfilate, e di tipo monumentale, in parte di dimensioni colossali.

C'erano quindi numerosi edifici e progetti per i quali si può escludere a priori ogni considerazione relativa alla loro utilità sociale o economica. La cosa è illustrabile in modo esemplare rifacendosi al "Reichsparteitagelände" (il complesso degli edifici congressuali del partito) di Norimberga, realizzato a partire dal 1934 da Albert Speer come sede più fastosa dei cerimoniali del partito nazionalsocialista. "Qui si deve creare nelle dimensioni più colossali un documento capace di formare uno stile,"²⁹ aveva richiesto Hitler. I singoli elementi del comprensorio di trenta chilometri quadrati — "Märzfeld," "Zeppelinfeld," "Deutsches Stadion" e "Kongresshalle," le cui tribune e le cui superfici in parte erano in grado di accogliere centinaia di migliaia di persone — spettatori e attori —, potevano e dovevano essere utilizzati solo in rare occasioni e ricorrenze. In quei casi vi venivano però comandate masse che dovevano fare da "ornamento"³⁰ a quell'architettura spoglia e inanimata. Lo stadio a forma di ferro di cavallo, alto centocinquanta metri, lungo cinquecentocinquanta e largo quattrocentosettanta doveva avere una capienza di quattrocentocinquemila visitatori,³¹ e in tal modo diventare "l'opera di gran lunga più grande di questo comprensorio e una delle più poderose della storia."³²

Grandi parti del complesso architettonico furono realizzate interamente o quasi; così ad esempio anche la "sala dei congressi" (Kongresshalle), che in uno stato in cui non esistevano più parlamenti tradiva una "libertà" particolarmente grande rispetto ai fini primari. Lo stesso vale in misura ancor maggiore per un altro palazzo dei congressi, il grande

edificio a cupola che nel quadro della "ristrutturazione della capitale del Reich," il più grande progetto in assoluto del Terzo Reich, doveva essere costruito nel centro di Berlino.³¹

Al limite-nord (la strada monumentale di cui era stata iniziata la costruzione) ... egli (Hitler) prevedeva una gigantesca sala di riunione, un edificio a cupola in cui il duomo romano di S. Pietro avrebbe trovato posto diverse volte. Il diametro della cupola doveva misurare duecentocinquanta metri. Sotto di essa, su una superficie coperta di trentottomila metri quadrati, avrebbero potuto trovar posto in piedi oltre centocinquantamila persone.³²

In un'epoca in cui esistevano efficienti mezzi di comunicazione di massa di cui i nazionalsocialisti sapevano servirsi molto bene, gli assembramenti di questa mole dal punto di vista dell'esercizio del potere erano superflui, tanto più che la fase plebiscitaria del nazionalsocialismo era conclusa da tempo.

Ma anche negli edifici che potevano avere un certo valore funzionale prevaleva chiaramente il momento inerente al culto e alla rappresentanza. Tra le innumerevoli possibilità menzioniamo la "Haus der deutschen Erziehung" (casa dell'istruzione tedesca) di Bayreuth,³³ che, sebbene di dimensioni più modeste rispetto agli edifici precedentemente citati, era quasi esclusivamente l'involucro di una "sala delle consacrazioni" (Weiheraum) impossibile da definire dal punto di vista dell'uso. I locali con una funzione precisa, ad esempio la biblioteca e le camere da letto di eventuali congressisti, sono intesi come una vera necessità e relegati in periferia (sotto il tetto). Un esempio particolarmente stringente di monumentalizzazione di edifici costruiti con un fine preciso è costituito dal progetto di un centro balneare della "Reichsarbeitsfront" sull'isola di Rügen, nel Baltico.³⁴ La colossale costruzione a due ali, ognuna delle quali misura due chilometri, con al centro un salone per le feste, è costituita da una successione ininterrotta di alloggi articolata da cosid-

dette sale comuni rettangolari e sporgenti. Ogni compartimento di abitazione provvisto di un edificio comune ospitava un gruppo di duemila persone. Invece di fornire un'alternativa alle persone liberate per il breve periodo delle ferie dalla regolamentazione del lavoro, ad esempio in un villaggio turistico disposto con un minimo di amabilità, non si lesinano spese e sforzi per regolamentarle nuovamente e in modo ancora più ferreo. Le comunicazioni e i contatti con i residenti nel compartimento vicino erano efficacemente impediti. Gli incontri che in occasioni "solenni" avvenivano nella sala delle feste non erano certo indicati a far saltare il principio dell'accasermamento. Come ultimo documento per la tendenza qui osservata citiamo il modello per una scuola di guerra da costruire a Danzica.³⁵ Anche qui abbiamo il grande padiglione delle consacrazioni, a tre piani, dietro la facciata che è un misto di allusioni a una rocca, a un tempio e a un crematorio; gli edifici con una funzione sorgono dietro di esso, a mo' di chiostro.

Il momento tendenzialmente monumentale della architettura nazionalsocialista pervenne però spesso anche a una realizzazione "autonoma." Anche qui ci limitiamo ad alcuni esempi: il padiglione tedesco "Deutsches Haus" all'esposizione mondiale di Parigi nel 1937, realizzato da Albert Speer, è un vero e proprio prototipo della concezione architettonica nazionalsocialista. L'impiego dei pilastri, degli sbalzi e delle scannellature permetteva di ottenere un effetto ancor più impressionante grazie all'illuminazione notturna. Già qui, in rapporto alle funzioni, non c'è più alcuna differenza rispetto ai puri "monumenti onorifici," come si può dimostrare anche rifacendosi ad esempi relativi a Kiel e Magdeburgo.

In conformità con le categorie qui sviluppate, tra gli edifici tendenzialmente monumentali e le sculture monumentali che li coronavano, li attornivano e li ornavano, in linea di principio non sussiste al-

cuna differenza. Gli uni e gli altri sono soggetti ai medesimi principi economici ed estetici, e anche l'arte scultoria sotto il nazionalsocialismo ebbe una "ricchissima fioritura."

"Rocche dei morti" e "monumenti agli eroi" dovevano documentare e chiudere in un grande cerchio la sfera di influenza nazionalsocialista: lungo la costa atlantica, in Norvegia, negli Urali e nei Balcani, lungo il Mediterraneo queste costruzioni dovevano annunciare "la potenza disciplinata delle forze dell'ordine germaniche" (*Das Bauen im Neuen Reich*, 1943). Le fotografie di Bitolj in Jugoslavia e di Quero sul Piave danno un'idea di questa impresa.³⁶

Anche il "Siegestor" berlinese — previsto come contraltare al citato padiglione a cupola — doveva essere un monumento dedicato ai morti. Nella reinterpretazione della sconfitta in una vittoria esso doveva evocare i morti della prima guerra mondiale e al tempo stesso essere un richiamo ai futuri "eroi" morti della prossima guerra.³⁷ Nel punto di intersezione della programmata asse est-ovest e nord-sud, il cui traffico si sarebbe dovuto incrociare sotto l'arco, esso aveva un'altezza di 117 metri, una profondità di 119 e una larghezza di 170 metri.

Se da una parte questi progetti e la loro esecuzione non risultavano affatto o solo in minima misura da necessità economiche di qualsiasi tipo, dall'altra anche nella loro tecnica e costruzione non c'era alcun criterio di economicità.³⁸ In conformità con l'ideologia del "Reich millenario," si costruiva anche con la pretesa di una durata di mille anni; rinunciando all'acciaio, al vetro e al cemento, che sono determinanti nell'architettura moderna, ma che qui erano riservati all'industria bellica, si lavorava anacronisticamente con macigni squadrati o con mattoni mascherati da pietra viva, sostenendo dei costi che andavano ben oltre il necessario.

I piccoli bisogni quotidiani sono mutati nel corso dei millenni e continueranno perennemente a mutare anche in fu-

turo. Ma i grandi documenti culturali dell'umanità fatti di granito e di marmo esistono anch'essi da millenni (...). Per questo tali edifici non devono essere pensati per l'anno 1940 e neppure per l'anno 2000, bensì sopravvivere come i duomi del nostro passato nei millenni a venire (Hitler, 1937).³⁹

E si era addirittura pensato a un futuro ancor più lontano: Speer inventò la "teoria del valore delle rovine."

L'impiego di particolari materiali e l'adozione di particolari criteri statici dovevano permettere la costruzione di edifici che, nello stato di deterioramento, dopo centinaia o... migliaia di anni avrebbero eguagliato i loro modelli romani.⁴⁰

Perfino i ponti ad arco libero delle autostrade, sono quindi realizzati in massi di pietra e contrastano in modo evidente con la tecnologia avanzata alle cui necessità essi dovevano la loro esistenza.⁴¹

Problemi di economicità e di calcolo, che avevano impresso il loro marchio all'architettura moderna, non venivano quasi dibattuti e, ove li si poneva, erano subito liquidati: le costruzioni del "periodo della decadenza" sarebbero state così sgradevoli proprio perché realizzate "secondo il criterio: interesse e ammortizzazione."⁴² In contrasto con i normali principi del capitalismo produttore di valore di scambio, la lunga durata degli oggetti e la loro economicità venivano identificate. Questo genere di "economicità" naturalmente poteva trovare il consenso degli imprenditori finché la domanda pubblica permetteva alle loro imprese di produrre a pieno ritmo, finché cioè sussisteva una situazione di sottocapacità.

Le dimensioni colossali, i criteri e i materiali preindustriali (antieconomici) della costruzione oltre che la mancanza di scopi d'uso primari, insieme compongono il quadro fenomenico della architettura nazionalsocialista. Quest'ultimo indizio corrisponde addirittura alla definizione classica dell'estetico, che si costituisce senza un'idea degli scopi e

senza alcuna considerazione relativa agli interessi (Kant). Proprio perché si rifiutava di porsi il problema del valore d'uso e dello scopo, l'architettura poté essere dichiarata *arte* in misura maggiore di quanto fosse mai avvenuto in passato. In quanto tale essa acquisì l'insondabilità e l'intoccabilità di un ideale, che vietava di porre ulteriori domande sugli interessi dei costruttori. Solo nell'estetizzazione dei prodotti — degli edifici oltre che degli armamenti⁴ — era possibile preservare il principio dell'illimitata domanda pubblica che contrassegna l'economia nazionalsocialista.

I criteri dell'architettura nazionalsocialista che abbiamo menzionato determinavano anche il suo *stile*, dalla cui analisi formale e psicologico-sociale qui ci asteniamo; ci limitiamo invece a dire quanto è necessario per il contesto delle tesi su esposte: in linea di principio si sceglie una forma-base compatta, cubica, che fa apparire l'edificio come un monumento, da qualunque lato lo si guardi.⁵ Si rinuncia quasi interamente a ogni sorta di ornamento — fenomeno, questo, che accomuna l'architettura nazionalsocialista con il funzionalismo da essa combattuto. Ma se in quest'ultimo l'ornamento veniva rifiutato rifacendosi al criterio della funzionalità e dell'economicità, nel Terzo Reich il verdetto pronunciato contro di esso aveva una motivazione opposta: si trattava di esprimere eternità e durata, ossia di dimostrare l'emancipazione dai "piccoli bisogni quotidiani." Nell'ornamento è invece insito il principio della trasformazione; in quanto gli ornamenti di tanto in tanto mutano, essi evocano il loro carattere storicamente condizionato; proprio per questo nella storia dell'arte essi sono diventati uno strumento importante nel datare i prodotti dell'arte stessa. Il rifiuto dell'ornamento al pari del contemporaneo rifiuto della moda nel senso stretto e lato del termine,⁶ stanno in un rapporto evidente con il rifiuto, resosi necessario, dell'estetica delle merci, e quindi in una connessione concreta con l'economia

del Terzo Reich. L'insistenza con cui si sottolinea la durezza e l'immutabilità contraddice infatti tutte le esigenze di un'economia che produce prioritariamente beni di consumo, la quale sotto il dominio del nazionalsocialismo era stata ridotta in misura relevantissima.

Come il valore dei materiali bellici prodotti, una volta acquistati e in un certo senso tesaurizzati dallo stato, non poteva essere realizzato, così anche gli edifici rappresentano capitale non liquidabile. Nella misura in cui era praticata sotto il dominio del nazionalsocialismo, l'espropriazione di valori prodotti socialmente imponeva necessariamente un'estetizzazione di ciò in cui questi valori venivano investiti, ciò al fine di legittimare l'espropriazione e di intimidire gli espropriati.⁶

Liberata dalle pretese funzionali e dalle costrizioni di realizzazione, questa estetica si esprime in edifici che in quanto strumenti dello sfruttamento costituiscono anche un monumento innalzato in suo onore. Quest'estetica è sorta esclusivamente da una economia che, per realizzare lo scopo di un'accumulazione pressoché illimitata, si è buttata consapevolmente in una guerra; il colossale indebitamento dello stato era un prestito fatto sui paesi, le industrie e gli uomini da conquistare. Questa estetica contribuì a preparare ideologicamente ed economicamente la guerra e doveva assicurare anche la sperata vittoria:

Noi vinceremo la guerra, ma la nostra vittoria sarà assicurata dalle nostre costruzioni che faranno della Germania il centro dell'Europa (Hitler 1940).

La guerra rappresenta poi il processo di realizzazione dei valori accumulati; al tempo stesso essa realizza anche il carattere monumentale-sepolcrale dell'architettura nazionalsocialista, fornendo un numero incommensurabile di morti.⁷

¹ Il termine "estetica" e l'aggettivo sostantivato "l'estetico" sono impiegati indifferentemente per la parte di produzione sociale che è priva di funzioni primarie e di aspettative di realizzazione di uno scopo. All'incirca nel senso in cui Kant, riferendosi al lato del recepimento, parla del carattere "disinteressato" che sarebbe costitutivo dell'idea dell'estetico, qui si definisce "estetico," riferendosi al lato della produzione, una determinata eccedenza dovuta alla mancanza o alla riduzione dell'interesse d'uso. In nessun caso per "estetica" si intende una qualsiasi teoria delle belle arti, e men che meno una qualsiasi norma o indicazione per la produzione artistica sotto il nazionalsocialismo. Inoltre qui non si discute se l'estetica abbia o meno a che fare con il bello. Dal punto di vista categoriale le determinazioni dell'estetico qui adottate si rifanno alle indagini sull'estetica delle merci di W. F. Haug; in proposito cfr. W. F. HAUG, *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt am Main 1971.

² Cfr. tra l'altro P. O. RAVE, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hamburg 1949; H. BRENNER, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek 1963 (il lavoro più importante in assoluto); A. BEHNE, *Entartete Kunst*, Berlin 1946; F. ROH, "Entartete" Kunst, Hannover 1962; il catalogo *Entartete Kunst-Bildersturm vor 25 Jahren*, München 1962; A. TEUT, *Architektur im Dritten Reich 1933-1945*, Berlin/Frankfurt am Main/Wien 1967; B. MILLER LANE, *Architecture and Politics in Germany 1918-1945*, Harvard (Mass.) 1968; W. TREUE, *Kunstraub - Über die Schicksale von Kunstwerken in Krieg, Revolution und Frieden*, Düsseldorf 1957, cap. XX; R. e M. SEYDEWITZ, *Die Dame mit dem Hermelin*, Berlin (DDR) 1963; I. SCHULZE, *Der Missbrauch der Kunstgeschichte durch die imperialistische deutsche Ostpolitik*, Leipzig 1970; cfr. inoltre le documentazioni di J. WULF, *Die bildenden Künste Musik Literatur und Dichtung Theater und Film Presse und Funk - im Dritten Reich*, Gütersloh 1963-64.

³ Cfr. A. M. VOGT, *Revolutions-Architektur und Nazi-Klassizismus*, in: *Argo - Festschrift für Kurt Badt*, Köln 1970, pp. 354 sgg.

⁴ Cfr. A. TEUT, *op. cit.*, p. 7; come pure la continua valutazione positiva di scultori quali Georg Kolbe, Fritz Klimsch, Richard Scheibe o altri; attualmente nella RDT si assiste addirittura a una rivalutazione di Breker.

⁵ Nelle opere di autori tedeschi dedicate all'arte dell'epoca moderna, il "Terzo Reich" e la sua arte sono completamente ignorate; per la storia dell'arte ne risulta quindi un vuoto per il periodo 1933-45, un vuoto che tutt'al più viene apparentemente colmato evocando l'arte dell'esilio. L'arte del dopoguerra viene quindi fatta immediatamente seguire all'arte degli anni Venti e dei primi anni Trenta.

⁶ Degli innumerevoli titoli e autori che si sono espressi su questa tematica ci limitiamo a citare, a mo' di esempio, i seguenti: H. GÜNTHER, *Rasse und Stil - Gedanken über ihre Beziehungen im Leben und in der Geistesgeschichte der europäischen Völker, insbesondere des deutschen Volkes*, München 1926; P. SCHULTZE-NAUMBURG, *Kunst und Rasse*, München 1928; A. ROSENBERG, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts - Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltkämpfe unserer Zeit*, München 1930, vol. II.

⁷ Costituito dal 1927 con sede a Monaco, sotto la direzione di Alfred Rosenberg, al fine di svolgere un lavoro culturale nazionalsocialista organizzato; cfr. H. BRENNER, *op. cit.*, pp. 7 sgg.

⁸ Insieme ad altre sei comprese sotto questo nome, la "Reichskammer der bildenden Künste" era un'organizzazione professionale a cui era

obbligatorio associarsi; essa abbracciava tutti gli ambiti dell'arte figurativa; un'esclusione da essa significava il divieto di esercitare la professione; cfr. *ibid.*, pp. 53 sgg., inoltre le leggi e i decreti in K. F. SCHRIEBER, *Das Recht der Reichskulturkammer*, Berlin 1935.

⁹ Per la letteratura su questo tema cfr. la nota 2; uno dei pamphlet più famigerati è B. FEISTEL-ROHMEDE, *Im Terror des Kunstbolschismus*, Karlsruhe 1938.

¹⁰ La prima mostra di questo tipo, chiamata "Prima esposizione viaggiante di pura arte tedesca," da Braunschweig passò nelle città di Kassel, Karlsruhe, Mannheim e Francoforte; cfr. H. BRENNER, *op. cit.*, p. 38.

¹¹ Un'opposizione fascista "di sinistra" nel campo dell'arte aveva invece puntato con un certo successo iniziale, nel 1933-34, sugli espressionisti tedeschi (Nolde, Barlach, Heckel, Schmidt-Rottluff) interpretandoli come specificamente "tedeschi" e "nordici"; cfr. H. BRENNER, *Die Kunst im politischen Machtkampf der Jahre 1933/34*, in "Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte," 1, München 1962.

¹² Ciò che più tardi sarebbe stato pratico nei confronti dell'arte nazionalsocialista (cfr. nota 5), cancellandola dalla storia dell'arte, lo fu allora, nelle storie dell'arte relative agli anni Trenta, nei confronti dell'arte moderna: ci si limitò a tralasciarla; cfr. B. KROLL, *Deutsche Maler der Gegenwart - Die Entwicklung der Deutschen Malerei seit 1900*, Berlin 1937, ove la pittura contemporanea nel nazionalsocialismo è fatta discendere senza fratture dall'arte di realisti borghesi quali Henrich Zügel, Fritz von Uhde, Wilhelm Leibl ecc. ignorando la pittura che secondo il giudizio odierno ha dominato la scena nei primi due decenni del secolo.

¹³ Il fatto che pittori di genere quali Defregger e Grützner e pittori da salotto come Makart fossero dichiaratamente i favoriti di Hitler, e inoltre la circostanza che artisti di questo genere rappresentassero l'arte e la cultura delle classi dominanti nel tempo in cui i dirigenti del partito, che in maggioranza erano piccolo-borghesi, subirono le loro impressioni giovanili determinanti, può indubbiamente aver facilitato l'anacronistica "assunzione del potere" da parte di questi pittori, ma non può certo averla interamente determinata. Resta aperto il problema dei presupposti di fondo di questo ampio ricambio artistico.

¹⁴ Una statistica della "Grande esposizione d'arte tedesca" del 1937 a Monaco, articolata per generi, è riportata in H. BRENNER, *op. cit.*, p. 112; un lavoro di seminario di P. Zanders svolto dall'Istituto di storia dell'arte dell'università di Francoforte, che ha preso in esame tutte e otto le esposizioni di Monaco (1937-1944), conferma all'incirca il risultato di H. Brenner, integrandolo nel senso che a partire dal 1940 si accrebbe costantemente il numero dei quadri di guerra.

¹⁵ Anche qui è riscontrabile il medesimo processo di una riduzione della letteratura moderna a poesia triviale nella tradizione del diciannovesimo secolo, seppure accompagnata da una più spiccata ideologizzazione. Cfr. J. WULF, *Literatur und Dichtung im Dritten Reich*, loc. cit., e anche E. LOEWY, *Literatur unterm Hakenkreuz - Das Dritte Reich und seine Dichtung*, Frankfurt am Main 1966.

¹⁶ HEGEL, *Ästhetik I*, Frankfurt am Main, s. d., p. 581.

¹⁷ Cfr. tra l'altro G. HIRTH, *Der Formenschatz - Eine Quelle der Belehrung und Anregung für Künstler und Gewerbetreibende wie für alle Freunde stylvoller Schönheit, aus den Werken der besten Meister aller Zeiten und Völker*, München-Leipzig (apparso in numerose annate a cavallo di fine secolo).

¹⁸ Cfr. W.F. HAUG, loc. cit.

¹⁹ Il rovesciamento dei fenomeni di moda si compie in tempi sempre più rapidi nella maggior parte degli ambiti dei beni di consumo e d'uso. I tessuti d'abbigliamento e le automobili sono solo le manifestazioni più evidenti di questo principio.

²⁰ Cfr. B. HINZ, *Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs, in Autonomie der Kunst - Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt am Main 1972, pp. 173 sgg.

²¹ A. ROSENBERG, *Revolution in der bildenden Kunst?*, München 1934, pp. 12 sg., caratterizza la situazione nei seguenti termini: "Finora ogni tre anni avevamo un nuovo 'ismo,' un fenomeno mai verificatosi prima di allora — e i mercanti d'arte ebrei nelle loro gazzette e riviste facevano l'impossibile per stimolare i nervi e fare affari d'oro con l'aiuto delle nuove stelle dell'arte."

²² Nelle 8 "grandi esposizioni dell'arte tedesca" di Monaco in media venivano presentate al pubblico 1200 opere. Nelle esposizioni rappresentative di altre città (ad esempio Düsseldorf, Dresda, Berlino) la quantità era minore solo di poco.

²³ Le direzioni delle esposizioni fornivano regolarmente dei listini-prezzi o delle informazioni in tal senso: le pitture a olio si potevano comperare a partire da un minimo di circa 200 marchi, disegni e acquarelli a partire da circa 120 marchi, e stampe a partire da circa 10 marchi; cfr. in proposito il catalogo *Grosse Berliner Kunstausstellung 1942*.

²⁴ Il proposito cfr. P. M. SWEETZ, *Theorie der kapitalistischen Entwicklung*, Frankfurt am Main 1972, soprattutto le pp. 273 sg. e 360 sgg.

²⁵ Cfr. H. BRENNER, *op. cit.*, pp. 118 sgg.; è assurdo attribuire la responsabilità di ciò alla "volontà costruttrice" personale di Hitler, l'architetto mancato, al quale si attribuisce la seguente affermazione: "Se la Germania non avesse perso la guerra mondiale, io non sarei un politico ma un famoso architetto, una sorta di Michelangelo," secondo A. TEUT, *op. cit.*, p. 13.

²⁶ P. M. SWEETZ, *op. cit.*, pp. 273 sgg.

²⁷ Cfr. H. BRENNER, *op. cit.*, p. 121.

²⁸ Analogamente S. KRAKAUER, *Das Ornament der Masse* (1927), in *Das Ornament der Masse - Essays*, Frankfurt am Main 1963, pp. 50 sgg., che a partire da determinati fenomeni dell'industria culturale sviluppa per un'estetica del capitalismo maturo questa metafora che qui è posta nel contesto di una specifica estetica fascista.

²⁹ Cfr. A. SPEER, *Erinnerungen*, Berlin 1970, 6 ed., p. 81, con ampie descrizioni, misure e calcoli. Qui, come ogni volta che Speer parla delle sue opere di grandi dimensioni, egli le confronta con i monumenti ciclopici della storia mondiale. Questa concorrenza fittizia ("La piramide di Cheope... con i suoi 230 metri di lunghezza e i suoi 146 metri di altezza, ha un volume di 2.570.000 metri cubi. Lo stadio di Norimberga... avrebbe avuto un volume chiuso di 8.500.000 di metri cubi, ossia all'incirca triplo di quello della piramide di Cheope") è caratteristica della mancanza di considerazioni relative allo scopo e alla funzione ed è destinata a mitizzare le imprese. Numerose illustrazioni in A. SPEER (a cura di), *Neudeutsche Baukunst*, Berlin 1941.

³⁰ Cfr. A. SPEER, *Erinnerungen*, cit., p. 81.

³¹ Berlino doveva essere ingrandita fino ad accogliere 10 milioni di abitanti; al centro, attorno all'incrocio dell'asse est-ovest con l'asse nord-sud, avrebbe dovuto sorgere il monumentale "Herrschaftsviertel," cfr. *ibid.*, pp. 85 sgg. e 170 sgg.; gli edifici della piazza Adolf Hitler che ivi si trovava avevano i seguenti volumi:

Palazzo a cupola	21.000.000 metri cubi
Palazzo residenziale	1.900.000
"Arbeitstrakt"	1.200.000
Cancellerie	200.000
Comando supremo della Wehrmacht	600.000
Il nuovo Reichstag	350.000
	25.250.000 metri cubi

³² *Ibid.*, pp. 88 e 166 sgg.; il volume era di 21.000.000 di metri cubi, come fondamento era previsto un blocco di calcestruzzo con un contenuto di più di tre milioni di metri cubi, di 320 m X 320 m X 30 m. Se ne era già realizzato un pezzo di prova per calcolare l'entità del suo sprofondamento nel suolo.

³³ Cfr. "Die Kunst," 1938, fasc. 1.

³⁴ Cfr. F. HELLWAG, *Das Seebad der Zwanzigtausend - Wettbewerb für "Kraft durch Freude,"* in "Die Kunst," 75/1, pp. 185 sgg.

³⁵ Cfr. W. LOTZ, *Heeres-Kriegsschule Danzig*, in "Die Kunst im Deutschen Reich," 4, 1940, supplemento a "Die Baukunst," pp. 69 sgg.

³⁶ Cfr. H. BRENNER, *op. cit.*, pp. 127 sgg.; inoltre A. TEUT, *op. cit.*, pp. 222 sgg.

³⁷ Cfr. A. SPEER, *Erinnerungen*, cit., pp. 88 sgg.; il nome di ciascuno dei caduti, che erano 1.800.000, doveva essere scolpito nel granito dell'edificio.

³⁸ I costi di queste grandi opere sarebbero stati straordinariamente elevati, "giacché questi locali immensi avranno bisogno di mura possenti e di fondamenta corrispondentemente profonde; inoltre si era previsto che le mura esterne fossero di granito pregiato, le pareti interne di marmo, le porte, le finestre, le volte ecc. tutte dei materiali più pregiati"; *ibid.*, pp. 172 sgg.; vedi anche p. 196: "Per poter trasportare a Berlino e Norimberga le gigantesche quantità di granito (che provenivano dalla Scandinavia), il 4 giugno 1941 noi costituimmo una apposita flotta da carico, oltre che degli appositi cantieri a Wismar e Berlino che avrebbero dovuto costruire 1.000 chiatte con un tonnellaggio di 500 tonnellate ciascuna."

³⁹ A. TEUT, *op. cit.*, p. 189.

⁴⁰ Cfr. A. SPEER, *Erinnerungen*, cit., p. 69.

⁴¹ Cfr. P. BONATZ, *Dr. Todt und seine Reichsautobahn*, in A. TEUT, *op. cit.*, p. 306.

⁴² Giesler, l'oratore nazionalsocialista e architetto del partito; cfr. J. WULF, *Die Bildenden Künste*, cit., p. 226; cfr. anche il discorso sulla cultura pronunciato da Hitler nel 1937, in cui egli respinge "gli interessi esclusivamente economici tesi al profitto o ai dividendi" nella "nuova edilizia"; cfr. A. TEUT, *op. cit.*, p. 188; da un tale modo di costruire, profitti e dividendi erano peraltro assolutamente assicurati.

⁴³ Cfr. M. JÜRGENS, *Bemerkungen zur "Ästhetisierung der Politik,"* in *Ästhetik und Gewalt*, Gütersloh 1970, pp. 8 sgg.

⁴⁴ In proposito cfr. A. SPEER, *Erinnerungen*, cit., p. 89.

⁴⁵ Cfr. J. WULF, *Die bildenden Künste*, cit., pp. 254 sgg.

⁴⁶ "I nostri avversari probabilmente lo intuiranno, ma soprattutto i nostri seguaci lo devono sapere: i nostri edifici sorgono per rafforzare questa autorità," Hitler 1937, in A. TEUT, *op. cit.*

⁴⁷ Sulle affinità tra l'architettura nazionalsocialista e l'architettura sepolcrale cfr. J. KUNST, *Architektur und Macht - Überlegungen zur NS-Architektur*, in "Philipps Universität Marburg - Mitteilungen, Kommentare, Berichte," 3, 1971, fasc. 9, pp. 51 sg.

Interventi

LA LETTERATURA IN GERMANIA E IL NAZIONALSOCIALISMO

di Ferruccio Masini

Il problema che vorrei porre sia pure brevemente all'attenzione vostra (mi riferisco in particolare al fenomeno del fascismo tedesco, cioè al fenomeno nazionalsocialista) è quello di vedere in che modo la cultura dell'età bismarckiana, dell'età guglielmina, della repubblica di Weimar, in determinati motivi che sono abbastanza caratteristici e sintomatici, sbocca nel nazionalsocialismo. Perché questo problema, che in qualche modo è a monte ci potrebbe, una volta risolto, orientare discretamente nella determinazione della natura delle strutture, delle articolazioni interne di questa ideologia nazionalsocialista. Ed è chiaro che l'altra questione che interessa i miei colleghi in particolare, quella cioè che riguarda il rapporto tra l'ideologia nazionalsocialista, l'ideologia fascista in genere, e una determinata forma di politica culturale, e una determinata arte di regime, è evidente che questa connessione si chiarirà sempre meglio quanto più avremo chiare le connotazioni di fondo dell'ideologia fascista. Ora, poiché evidentemente non si dà sulla scena della storia il formarsi di un determinato movimento (che ha evidentemente una sua forma di giustificazione sia pure ideologica, vale a dire proprio come inversione, come rovesciamento del mondo reale in senso marxiano, quindi come falsa coscienza), poiché non si dà alcun fenomeno storico che non abbia in qualche modo

questo riflesso più o meno deformante nella coscienza degli uomini, allora è chiaro che anche per il nazional-socialismo dobbiamo pensare e individuare le forme di questa falsa coscienza.

Sappiamo, a partire dall'illuminante analisi di Trotsky del '33, poi ripresa da molti studiosi, il ruolo determinante svolto dagli strati medi declassati e dalla piccola borghesia tedesca proletarizzata nel movimento di protesta antiparlamentare e antidemocratica e nel processo di aggregazione dei malcontenti giunti alla soglia della disperazione per effetto della crisi economica e sociale. La boria del piccolo-borghese semicolto che si pavoneggia ridicolmente con citazioni di Federico il Grande e dei due Guglielmi riflette la frustrazione del "suddito" bersagliato dalla satira di Heinrich Mann e di Lion Feuchtwanger, ma coi suoi miti superomineschi a buon mercato e con il suo più o meno dissimulato *ressentiment* contro la classe operaia e contro la macina schiacciante dei monopoli costituisce anche un terribile potenziale di violenza.

Giustamente Lukács osservava che nel nazional-socialismo si ha "una sintesi eclettica di tutte le correnti reazionarie che in conseguenza dell'evoluzione specifica della Germania hanno acquistato maggior forza e maggior decisione che in altri paesi" (*La distruzione della ragione*, Torino 1959, p. 725, tr. it. di E. Arnaud); ma non bisogna dimenticare che allorché i motivi antidemocratici presenti nella cultura nazionalistica e nella rivoluzione conservatrice degli intellettuali di destra della Repubblica di Weimar confluiscono nell'alveo ideologico del nazionalsocialismo, la bancarotta della cultura in generale coincide con l'innescarsi di un processo di barbarizzazione di cui l'ignoranza, l'aggressività truculenta e cieca del *wildgewordene Kleinbürger* — del piccolo-borghese imbestialito — diventano micidiali forze propulsive.

Questa bancarotta era stata esplicitamente tematizzata da Oswald Spengler, ma con un singolare rovesciamento, nel senso di un nichilismo armato e imperialistico, delle sue apparentemente rassegnate conclusioni. È vero, sí, che la nostra cultura è condannata — affermava Spengler nella *Einleitung* alla sua opera principale *Der Untergang des Abendlandes* — e che non si può più parlare di una grande pittura o musica per

l'uomo occidentale-europeo, le cui possibilità architettoniche sono esaurite da secoli... È vero che sembrano cadere tutti gli orizzonti allorché subentra la desolante, tragica certezza che non c'è più nulla da conquistare nel campo dell'architettura, del teatro, della pittura. Ma, così conclude,

Se sotto l'impressione di questo libro uomini della nostra generazione si volgeranno alla tecnica, invece che alla lirica, alla marina invece che alla pittura, alla politica invece che alla critica della conoscenza, essi faranno quel che io mi auguro, e non posso augurar loro nulla di meglio. (*Der Untergang des Abendlandes*, München 1963, I, p. 56.)

Scriveva lucidamente Trotzky:

Non tutti i piccoli borghesi imbestialiti possono diventare un Hitler, ma c'è qualcosa di Hitler in ogni piccolo borghese che ha perduto il controllo. (Cfr. *La III Internazionale dopo Lenin*, Milano 1957, p. 253 cit. da I. Deutscher, *Il profeta esiliato Trotsky 1929-1940*, trad. it. di M. E. Morini, Milano 1963, p. 182.)

Il tessuto fisiologico dell'ideologia nazista, ma potremmo dire fascista in generale, è governato dalla dinamica del *ressentiment*, dalla livida rabbia di una rivolta che ha perduto il controllo e alla quale la propaganda fascista s'incarica di offrire un canale di sfogo, un bersaglio vulnerabile che sia al tempo stesso interno ed esterno al Paese (così da neutralizzare le contraddizioni interne), un nemico introiettato "miticamente" (si pensi alle analisi di W. Reich nella sua *Massenpsychologie des Faschismus*) e capace quindi di risvegliare l'aggressività inconscia fino a provocarne il furore distruttivo. Conosciamo i motivi elaborati dalla cultura reazionaria dell'età bismarckiana e guglielmina e della repubblica di Weimar, dall'antisemitismo di Gobineau, del pastore Stöcker, di Huston Stewart Chamberlain al rinascimento nordico e al pangermanesimo, dal darwinismo sociale al brutale materialismo biologico, dal principio del Führer alla teoria della *Volksgemeinschaft*, dallo stato totalitario di Carl Schmitt all'idea del "terzo Reich" di un Moeller van den Bruck, dalla *Weltanschauung* catastrofico-attivista di Spengler caratterizzata dai temi del socialismo prussiano e della polemica antiparlamentare al messianesimo germanizzante di S. George. Questi mo-

tivi trovano il loro elemento agglutinante nella radicalizzazione pseudorivoluzionaria espressa da un mito politico, la cui forza attrattiva sta proprio nella carica fanatica con cui oppone al discorso razionale un rituale di massa nel quale si esalta un'istanza superiore alla società e alla storia, un'istanza capace di dare un senso, sia pure torbido e incomprensibile, di grandezza al piccolo-borghese declassato e proletarizzato, cui Hitler promette un regno millenario.

Ma questo piccolo-borghese non ha certo il "chiaro casto occhio barbarico" cantato da George, è l'uomo delle SA, il criminale o il connivente del criminale, e la sua istanza è molto più brutale e realistica del Sacro Impero Tedesco della Nazione Germanica. Essa si appoggia al concetto di razza, diciamo meglio ad uno pseudoconcetto, poiché in realtà non è qui in gioco una definizione razionale, bensì una incarnazione primaria della mitologia trivializzata della *Volksgemeinschaft* come comunità di sangue. Bäumler sottolinea questo collegamento tra "legislazione biologica" o del sangue puro e il "concetto politico di popolo." Non si può acquisire il concetto politico di popolo senza appoggiarsi al concetto di razza. "La scoperta della razza," egli scrive, "è l'azione copernicana del nostro tempo" (*Politik und Erziehung*, Berlin 1939, p. 41). La barbarizzazione della cultura trova in questo collegamento il suo perno: se da un lato l'idea della comunità popolare ha la sua fondazione esclusivamente nel "vissuto," nell'*Erlebnis*, dall'altro la stessa determinazione del "sangue" della razza pura non può essere che interiore, cioè arbitraria.

Evola scrive:

Tutte le proteste di intellettuali o di spiritualisti non possono poi nulla contro la considerazione che qualora valori superiori fossero difesi da esseri che anche come razza fisica (soma) e come carattere (razza dell'anima) riprodussero un tipo superiore, invece di mostrare una penosa frattura tra corpo e spirito, ciò sarebbe solo un bene, un più. (*Il Fascismo*, Roma 1964, p. 94.)

La *Kultur der Kraft* in cui si esprime, come abbiamo detto, la liquidazione della cultura e la trivializzazione degli stessi sviluppi nichilistici dell'irrazionalismo postnietzscheano (E. Jünger), non può dissociarsi in alcun modo dal pragmatismo brutalmente politico della

sopraffazione dell'avversario di classe e dell'eliminazione dell'ebreo in cui si incarna il nemico di tutti i popoli: la realizzazione di *questa* cultura presuppone la trasformazione dell'uomo nella bestia feroce.

La bestia feroce — dirà O. Spengler — è la più alta forma della vita dotata di libero movimento. Essa significa il massimo di libertà dagli altri e per se stessi, il massimo dell'autoresponsabilità, dell'isolamento, rappresenta in modo estremo la necessità di conservarsi *lottando, vincendo, distruggendo*. Il tipo uomo acquista un alto rango per il fatto d'essere un animale feroce. (*Der Mensch und die Technik*, München 1932, p. 17).

Lasciando intatto il meccanismo dell'accumulazione capitalistica e preservandolo da ogni possibile insidia (la diffamazione della lotta di classe è un *topos* ricorrente della mistificazione fascista delle leggi economiche e delle contraddizioni del capitale), la "cultura della forza" torna a innestarsi sulla vocazione imperialista del capitalismo monopolistico offrendogli una notevole valvola di scarico. Mobilita le categorie mitiche attinte dal vasto arsenale dell'irrazionalismo e delle "filosofie della vita" rimodellandole in senso pragmatico: le sottopone cioè ad un'operazione riduttiva nel senso di una repressione ferina delle loro strutture antropologiche. Questa "cultura della forza" legalizza, su base cosmica la lotta di un popolo contro l'altro e al di là di essa la lotta senza quartiere contro il popolo ebreo, la internazionale ebraica. A questo scopo ripristina le antiche virtù militari del germanesimo (disciplina, coraggio, cieca obbedienza, culto dell'autosacrificio) saldandole al principio della irresponsabilità individuale sancito dall'ideologia mitica della *Gemeinschaft*.

Com'è noto la parola *Volk* esprime qualcosa di più della semplice nozione politico-territoriale, etnico-culturale e linguistica di popolo: quell'oscura trascendenza, quella primordiale unità metastorica, in cui già la filosofia politica del romanticismo aveva riposto l'essenza sovrapersonale di questo genio creatore che è il *Volksggeist*, diventa, nel diletterantismo volgare dei teorici nazionalsocialisti, un *humus* grossolanamente biologico carico di suggestioni goffamente mistico-naturaliste.

Sia detto per inciso che a questo diletterantismo concettuale si accompagna negli scrittori nazisti un uso

costante della deformazione semantica a carico del linguaggio. Basterebbe ricordare la notevole differenziazione di significato introdotta in certe parole apparentemente analogo al lessico politico nazionalsocialista; per esempio tra *Siegfriede* (pace con vittoria nazista) e *Siegerfriede* (pace con vittoria degli alleati). Nel complesso nazional-patriottico (*völkisch*) il rapporto soggetto-ambiente diventa determinante tanto da raggiungere il colmo del ridicolo allorché gli ebrei, in quanto gente del deserto in contatto con un paesaggio orizzontale e brullo, venivano per questo definiti aridi e incapaci di profondità.

Alla *Volksgemeinschaft* razzisticamente intesa si riconduce l'esercizio macabro-sanguinario del rituale collettivo in cui si scarica la responsabilità individuale a somiglianza di quanto avviene nelle collettività primitive: la sospensione del diritto e l'obliterazione della stessa nozione dell'umano si collegano quindi allo spirito d'avventura dell'imperialismo nei torbidi fumi di un idoleggiamento mitico dell'attivismo o del bellicismo catastrofico celati sotto la categoria del "destino" con cui già l'irrazionalismo (E. Jünger) aveva compiuto il suo rifiuto della storia. ("La Germania sarà una potenza mondiale o non sarà nulla," dirà Hitler.) Il risultato è che il vuoto delle parole d'ordine per una "dittatura nazionale nel campo dell'arte" (A. von Senger) si sostituisce come tale alla cultura: la lotta contro la cosiddetta "arte degenerata" o "*kunstbolische wistische*" corrisponde al rifiuto di quanto la stessa ideologia borghese produceva contro se stessa nella forma di un'autocoscienza tragica delle proprie contraddizioni.

È interessante notare come si siano avute temporanee ingannevoli alleanze tra gli esponenti di quest'arte degenerata (mi riferisco in particolare al Benn dei discorsi alla radio del '33 e della risposta alla vibrata denuncia di Klaus Mann) e il nazionalsocialismo, allorché la costruzione del mito politico dello stato come potenza sembrava poter saldarsi con l'esercizio puro e disinteressato dell'arte. È questo il momento che Benjamin chiama "estetizzazione della politica." Ma se si considera quale realmente fu l'arte del regime, (la letteratura del *Blut und Boden*) ci si accorgerà che soltanto quanto di più frusto e melenso poteva offrire la retorica della dedizione ascetico-militare (Hans Bau-

mann, Baldur von Schirach), la stilizzazione goffa della virilità arcaica permeata di motivi agresti e moralistico-didattici (Josefa Berens-Totenohl, Moritz Jahn, Hermann Stehr), il sentimentalismo calligrafico e bucolico rientra nelle linee programmatiche di un'arte accetta al potere.

Anche questa è una riconferma che nel nazionalsocialismo non poteva darsi nemmeno una sia pur modesta dimensione culturale che non fosse da sempre integrata nella barbarizzazione operata dal mito politico inteso come tecnica rituale e diffamatoria dell'aggressione e della persecuzione politica e razziale. Il *wildge-wordene Kleinbürger* riduce brutalmente alla sua misura tutto ciò che tocca e nessuna frase più di quella attribuita a Hans Johst scolpisce con maggior precisione quella che fu la politica culturale del nazionalsocialismo: "Quando sento parlare di cultura metto mano al revolver."

Tutto questo non esclude che alcune frange della intellettualità borghese, di estrazione cristiano-nazionale come Wilhelm Michel, oppure eredi, come Ernst Bertram, del messaggio imperial-cesareo del germanesimo georgiano (*Der Brand des Tempels*), si lasciassero per ragioni ora meramente opportunistiche, ora per la logica stessa della loro impostazione antidemocratica e reazionaria sedurre alla collaborazione (si veda il caso di Hans Johst e di Furtwängler) o addirittura si sforzassero di culturalizzare in qualche modo la nuda bestialità (Adolf Bartels, Hans Severus Ziegler).

È chiaro che tra una personalità e l'altra possono intervenire sfumature e differenze anche ragguardevoli: si confrontino per esempio Baeumler e Juneger a Boehm, Krieck a Rosenberg la cui modestia intellettuale s'accorda perfettamente con l'abiezione ideologica. Ma sempre l'argomento autoapologetico è legato ad una deliberata fuga nella patologia irrazionalistica del mito o ad una sistematica falsificazione del dato reale. Si pensi a uno scrittore italiano razzista come Julius Evola che sordo alla lezione del '45 si sforza di mistificare i termini storici del rapporto tra il fascismo e la destra economica e politica ricorrendo all'equivoco e fantastico concetto di una Destra tradizionale, concepita come la depositaria di

valori connettentesi direttamente con l'idea del vero Stato: valori in certo modo *centrali*, vale a dire superiori ad ogni opposizione partitica, secondo la superiorità usata nel concetto stesso di autorità o sovranità preso nel suo senso più pieno (*op. cit.*, p. 11).

Il fascismo infatti, che per Evola sarebbe una espressione, ahimé negativamente condizionata dalla "razza italiana," di questa chimerica Destra, è in realtà il prodotto della borghesia in una fase critica del suo processo di aggregazione difensiva e offensiva di fronte al pericolo della rivoluzione; in questo senso esso corrisponde al momento in cui la borghesia decide di utilizzare nella sua strategia di lotta il malcontento degli strati intermedi, la loro pericolosa instabilità politica, la loro latente disperazione. Promette, naturalmente, quello che non può mantenere, giacché i monopoli continueranno a schiacciarli inesorabilmente, ma così facendo si sbarazza con un colpo solo di un proletariato organizzato nei suoi partiti e già fin troppo vicino alla soglia del potere. È chiaro che con il fascismo la borghesia elimina anche l'opposizione culturale e può finalmente dar libero corso alla sua avversione e alla sua inguaribile diffidenza per la cultura.

L'unico terreno praticabile è quello del mito e l'intelligenza borghese, confinata ad un ruolo dilettantistico di retroguardia, se ne serve come può. Ma nelle sue mani tutto diventa oleografia e cliché, pallido pangirico di quella ideologia della violenza che cerca una mitizzazione eroica, come avviene in Rosenberg:

La prima grande produzione mitica — affermava costui — non viene più sostanzialmente perfezionata, ma assume soltanto altre forme. Il valore ispirato a un dio o a un eroe è l'eterno nel bene e nel male... Una forma di Odino è morta... Ma Odino come eterno riflesso delle primitive forze spirituali dell'uomo nordico vive oggi come cinquemila anni fa. (*Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, München 1931, p. 636.)

La circolazione di questi elementi pseudoculturali, infetti di barbarie fascista, preesisteva al 1933 e sopravvive in squallide apparizioni alla sconfitta storica del fascismo, ma poiché l'attivazione politica di questi elementi, al di là di cerchie ristrette, è sempre condizionata dalla diffusione di una suggestione endopsichica fondata sulla repressione mitica della coscienza di mas-

sa, è chiaro che queste sacche purulente restano per così dire isolate (è il caso della cultura di destra in Italia con le sue linguacciute e spente cariatidi da Prezzo-
lini a Plebe) fintantoché non esistono le condizioni politiche per inocularne nuovamente i germi nel tessuto sociale.

Il destino di questa pseudocultura è indissolubile dalla sua struttura portante estranea alla cultura stessa e fondamentalmente connessa alla tecnica del mito concreto, alla pragmatica utilizzazione della bestialità e al programmatico esercizio della barbarie. Fino a che non si verificano queste condizioni discutere con gli esponenti della destra culturale non ha il minimo senso: può servire semmai scendere nel "museo degli orrori" per studiare quei reperti storici che precedono o fiancheggiano o seguono l'infantilismo culturale del fascismo e analizzare le loro relazioni con questo momento cruciale della lotta di classe.

Verso un'estetica del fascismo

DI ZENO BIROLLI

Il rapporto che si istituí tra cultura e fascismo è stato un accadimento reale, anche se permane la tentazione di semplificare il problema e di sottrarre a questa storia un termine del prodotto da parte di chi ha partecipato allora e di chi vuole capire oggi. Negando il rapporto non si cancella la vocazione dell'arte moderna di dare un prodotto sociale, non atipico, ideologicamente segnato; affermandolo non si eludono le difficili, persino irresolubili pieghe di questa storia pubblica e privata degli intellettuali italiani che scoprirono la possibilità di contribuire alla razionalizzazione dell'estetica del capitale. L'analisi serrata condotta in questi ultimi anni, che trova nella vita del paese sempre maggior incentivo a chiarire la complessa fenomenologia del fascismo,¹ propone la continua interferenza e azione reciproca tra l'esame critico dei presupposti storici, la realtà politica, la metodologia di una cultura che, almeno nelle sue manifestazioni "esteriori," non si pose in alternativa con il potere.

Recenti analisi,² in quanto respingono un inerte adeguamento di struttura e di sovrastruttura, non accettano il giudizio conclusivo uscito dalla immediata reazione al fascismo e tanto meno l'atteggiamento moralistico che non può portare al riconoscimento di tutti i significati e aspetti in questione. Come non è casuale che ogni forma di cultura sia espressione ideologica, diventa ancora più pressan-

te questo rapporto nell'ambito della *programmazione artistica* da noi esaminata. In questa area rientrano le manifestazioni d'arte avanzata che, sotto il profilo dello stile, si richiamano ad un internazionalismo razionale o ad una formazione strutturale in architettura, in pittura e scultura, nelle tecniche pubblicitarie dei mass media, nella progettazione industriale.

Si tratta di riesaminare, a costo di offrire una spiegazione meno organica, i dati del mondo intellettuale italiano. Architetti e artisti sono produttori di beni, ideati in una posizione privilegiata di operatività, anche se la destinazione delle loro opere poteva variare dagli organi di regime al "museo personale." Questo non sembra bastare per un giudizio apodittico. Proviamo ad introdurre una differenza fra arte intesa come problema di conoscenza e cultura come sistema di proposizioni estetiche, logicamente e socialmente verificabili. Tale distinzione di aspetti di una medesima realtà sociale sembra necessaria per indicare la non unicità del piano di sviluppo socio-culturale. All'interno della categoria cultura, intesa come prassi sociale, esistono varie forme di produzione. Il fare arte dovrebbe coincidere con la più importante di esse e forse la più difficile a realizzarsi socialmente, come possibilità dell'artista e di ogni uomo di progettare un piano più avanzato di socialità e di significazione. Questo ci porta a non generalizzare un giudizio di responsabilità che viene dato per gli artisti. Sovente infatti diventa primaria la loro affermazione ideologica che può risultare invece esterna conseguenza di un apatico disinteresse per la politica o di un accoglimento utopico dell'ideologia di regime. Chi pensava di compiere un atto artistico che fosse rispondente alla "rivoluzione" fascista non ha prodotto necessariamente un'arte fascista e viceversa. Dall'esame dell'arte italiana del periodo di regime si deduce un fatto che sembra abnorme: l'intellettuale nella sua difficile posizione di borghese avanzato ha trovato in alcuni casi uno

scarto rispetto al piano dell'azione ideologica e della realtà politica, come se egli fosse riuscito per vie differenti al diretto consumo sociale a darsi una ragione socialmente più avanzata di quanto non fosse le sue stesse affermazioni. Usando strumenti di cultura in atto, che non riuscirono ad essere appannaggio dell'estetica di regime, egli finiva per creare paradossi e scarti di logica o per porsi addirittura in alternativa a quel piano politico. L'artista o l'architetto d'avanguardia era disposto a credere in una idea di progresso le cui vie tuttavia risultavano passare attraverso un'operazione "privata" compiuta sui significati e sulle forme. Ma è veramente privata questa azione sul linguaggio o non è stato l'idealismo e la stessa ideologia borghese a darne una interpretazione rovesciata al fine di impedire un libero colloquio tra gli uomini? Questo sdoppiamento dei significati della parola sociale, privato, collettivo ecc. manifesta l'antica condizione della norma politica in Italia.

Un problema difficile è certo quello di stabilire quando si verificano tali condizioni e d'altro lato quando gli intellettuali abbiano dato un apporto veramente costruttivo al regime fascista.

Porre la questione in termini complessivi di ideologia della cultura non significa quindi riproporre l'identità di razionalismo e fascismo; anzi giungere alla domanda di come fosse possibile per la maggior parte di loro progettare un sistema di forme per il fascismo; e nello stesso tempo immaginare cose diverse, orientate in senso progressivo. Si manifestava all'interno della classe dominante una serie di non previste sfasature e slittamenti di ordine sovrastrutturale, che dimostrarono presto i limiti di un entrismo programmatico rispetto al regime e di quella ideologizzazione della cultura: la creatività del linguaggio, la sua stessa affermazione di autonoma purezza erano contraddittori in Italia e nel clima europeo di orientamento fascista. L'ope-

ra d'arte si trovò talora al di là di una conclamata mitologia fascista.

Di fronte al regime, che intendeva appropriarsi di tutte le manifestazioni della cultura, sottoposta ad un controllo serrato e creduta per origine ideale e spirituale fenomeno d'elezione, stava un sistema intellettuale di produzione semindustriale o artigianale: il razionalismo si trovò a ridurre progressivamente la sua portata sociale quanto più si avvicinarono i tempi delle sanzioni (1936) e dell'autarchia nazionale. L'intenzione social-riformista di tutto il razionalismo europeo d'avanguardia era in realtà il manifestarsi di un'ideologia borghese progressista, che ad un certo momento credette di potersi identificare col fascismo, quindi ne costituì l'ala sinistra, sino a negare essa stessa lo sforzo del regime di amalgamare borghesia regressiva e progressiva, alto capitale e ceti medi, burocrazia e proletariato urbano. A loro volta Mussolini e l'apparato statale andarono al di là delle intenzioni degli intellettuali, il cui atteggiamento era quello di servirsi della politica per imporre la propria verità e indicare un programma, e non accettarono in sostanza quella posizione razionale-illuminista, pur servendosi sino al necessario. Il fascismo fu in grado di utilizzare opportunamente la soluzione borghese progressista, nel cui arco sono rintracciabili le posizioni di ciascun operatore, collocato tra due estremi di autonomia critica o di fiduciosa e miope aspettazione.

Lo stato organizzato su un modello corporativo fu sempre propenso a produrre una cultura corporativa, che era in grado di offrire più che un programma sociale, una coabitazione ad ogni forma intellettuale: il fine era quello di promuovere una estetica di regime. Estetica per una psicologia di massa dunque, rispetto all'opera d'arte architettonica e pittorica? Se così fosse dimostrato, l'emarginazione astratto-razionalista negli ultimi anni del fascismo dipese dal suo essere divenuta sempre

meno necessaria alla sopravvivenza del regime e alla società industriale italiana.

Io parlo dell'esperienza degli architetti della mia generazione, cioè di coloro che hanno creduto in una nuova architettura, quella del Movimento Moderno [M.I.A.R.], che ha come fondamento la misura umana; cioè di quegli architetti che sono gli unici ad avere contribuito alla cultura. Gli altri sono architetti di forme che sono passate, anche se le colonne rimangono.

Questo scritto di Rogers è un coraggioso riconoscimento della situazione in cui gli architetti razionalisti si trovarono ad operare, guidati dalla convinzione che il *bello* in quanto *utile* coincidesse con il *bene* sociale del fascismo. La cultura è l'entità sociale nel cui progresso si risolvono eticamente le proprie colpe. Ora non interessa conoscere queste distrazioni, bensì i motivi che portarono a questa situazione. Gli intellettuali avvertirono il mutamento che si stava preparando in una società europea avanzata tecnologicamente e condussero una battaglia per le forme che non poteva avere in realtà nulla di verificabile (per assurdo le opere migliori furono quelle rimaste allo stadio di progetto come è palese nel caso Terragni), anche se il regime fascista credette di impersonare, e lo fece quanto più confusamente poteva, la moderna società capitalista e industriale.

Porre i termini della questione è di una semplicità apparente, mentre nasconde una difficile problematica. Se il fascismo è la manifestazione più bassa della socialità e dell'alienazione collettiva, l'arte classicista e novecentista sembra regredire al punto più basso della cultura: qualcosa può anche essere vero nel paragone fascismo = Novecento, ma a patto di strozzare la "durata" e la "vitalità" della soluzione fascista ad un circoscritto ambito di avvenimenti, riducendo la battaglia della cultura in sostanza ad una idealistica forma di autonomia e di primato. Intendiamo trovare attraverso la ricca

fenomenologia architettonica e pittorica' l'origine delle sovrastrutture culturali in tempi di generalizzata oscurità politica. Per questi motivi, pur nella loro specificità, non è possibile distinguere e identificare nel Novecento, nel razionalismo o nel futurismo una arte o lo stile del fascismo. Nasce anzi la tentazione di rovesciare il rapporto tradizionale, qualitativo, fra produzione di élite e l'estetica per le masse, intesa come comportamento collettivo, uso dei mass-media quali strumenti ben più avanzati e funzionali al potere, razionalizzazione a livello di design industriale. La così importante storia degli architetti razionalisti potrebbe forse rientrare, nonostante i proclamati sforzi, in un medium semiartigianale, di cui lo stato aveva sempre meno bisogno per sopravvivere istituzionalmente e per darsi una fisionomia pubblica e ufficiale, sulla quale convivevano i termini di temporalità, di durata, classicità, immobilità, repressione, autarchia. Inoltre gli interventi del mondo razionalista sotto la primitiva e apparente unità (Gruppo 7, M.I.A.R.) ebbero carattere prevalentemente soggettivo (Pagano, Terragni, ecc.) o di piccolo gruppo a livello di studio (Figini e Pollini, Persico e Nizzoli, Michelucci, B.B.P.R.).

Si ha l'impressione quindi che nell'ambito della cultura altri fossero gli strumenti più qualificati a sostenere il regime e che la progettazione architettonica più avanzata finisse per regredire a livello di utopia sociale. Non essersi accorti di un simile condizionamento provocò non pochi fraintendimenti e *difficoltà* di ordine appunto politico a tutto lo schieramento dei nuovi architetti.

Limitare l'analisi alla sola e pura architettura razionalista, che rappresentò una ben ristretta percentuale nell'ambito delle realizzazioni, vuol dire dare ancora una volta priorità al nostro ideale estetico-architettonico a vantaggio di una cultura che sicuramente ha il privilegio di essere stata la più progressiva e moderna.

Quando attorno a un centro (Galleria del Milio-

ne) o una rivista ("Quadrante," "Valori primordiali," ecc.) si determinò una convergenza furono sempre in gioco idealità, rafforzamenti di tendenze, opportunità politiche, ragioni economiche. Tale situazione si generava in una fase di rinnovato assestamento dello sviluppo del paese, che cercava, da pochi anni, e in ritardo sul fronte delle altre nazioni occidentali più industrializzate, una programmazione sociale a concentramento urbano, nonostante la vantata ruralizzazione del paese. Il razionalismo nasceva pure con una matrice eminentemente urbana, risentiva del generale sistema disequilibrante, poneva a sé medesimo un primo orizzonte limitato di comprensione e di verifica dei problemi edilizi, urbanistici, territoriali.

L'architetto e il pittore d'avanguardia negli anni Trenta nel suo stato di entusiastica e coraggiosa progettualità permanente esprimeva così le istanze della borghesia illuminata e finiva per rivolgersi al ceto altoborghese, al capitalismo più avanzato, o all'amministrazione centralizzata della cosa pubblica, nell'intento di razionalizzare finalmente il programma culturale. In una simile ipotesi di razionalità vi erano numerosi elementi tra loro in competizione e in contrasto, e lo troviamo già in Gramsci che individuò, con lo stesso senso di positività indicato anni prima per il futurismo, un fattore di possibile crisi nella politica culturale del fascismo: "non è casuale che esso sia nato in questi tempi di 'socializzazioni' (in senso vasto) e di interventi di forze centrali per organizzare le grandi masse contro i residui degli individualismi e delle estetiche dell'individualismo nella politica culturale" (in *Letteratura e vita nazionale*, Torino 1952, pp. 28-29; anche *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Torino 1949): era riconosciuta al grado sovrastrutturale una proprietà "autonoma" da parte di Gramsci. Il risultato a cui giunsero i razionalisti fu continuamente quello di riproporsi su un piano di linguaggio, che indietreggiava negava la razionalità delle loro presunte

funzioni socio-politiche. Persico sembra aver colto lo sfasamento tra affermazione di pura razionalità e l'irreversibile sconfinamento nell'utopia progettuale, come impossibilità di costruire secondo un piano, ma come possibilità di pensare un futuro estetico, sociale e politico. I punti oscuri e la "fiducia" nel fascismo che si incontrano nei suoi scritti⁷ primi e ultimi consentono di leggere il suo rimando all'Europa, intesa quale categoria ipotetica e nozione culturale che veniva contrapposta ad una politica europea in atto, variamente fascistizzata.

Il razionalismo era agli occhi di Persico uno sforzo per raggiungere la nuova classicità, e Tafuri afferma⁸ che egli usava il linguaggio come metalinguaggio, capace di parlare metaforicamente della classicità. Persico avrebbe riscattato le testimonianze monumentali dalla retorica ufficiale, in quanto formulava un principio di illuminata razionalità (il suo significato ideologico negava il classicismo dell'assunto novecentista), irrazionale rispetto alla storia e allo sviluppo del paese. L'utopia della programmazione, che si definisce nella critica operativa di Persico ha un'origine lontana nella cultura occidentale, indicata dalle sue letture riflessive su Morris: procedendo da Morris al razionalismo contemporaneo egli perveniva alla razionalità, creduta efficace strumento di reinvenzione sociale. Non è difficile rilevare che questo atteggiamento neoilluminista riapparve in Italia come neoumanesimo, idealista o cristiano, mediterraneo o mitteleuropeo, purista o costruttivo. Può invece sorprendere un nostro azzardato richiamo a Benjamín, il quale, tolta l'*aura* all'artisticità, credeva nella forza dei "concetti che... si distinguono da quelli correnti per il fatto di essere del tutto inutilizzabili ai fini del fascismo." Essi avrebbero potuto essere "utilizzabili per la formulazione di esigenze rivoluzionarie nella politica culturale" e assecondare i movimenti di massa contemporanei; nulla impedì tuttavia che questa fiducia nelle categorie progressive dell'intelletto e la razionalità di una tecnica ap-

plicata alla storia fossero rovesciate e in certo senso utilizzate dal fascismo che "tende conseguentemente a una estetizzazione della vita politica. Alla violenza esercitata sulle masse, che vengono schiacciate nel culto di un duce, corrisponde la violenza da parte di un'apparecchiatura, di cui esso si serve per la produzione di valori culturali." La conclusione di Benjamín apre gravi interrogativi sul fatto che la società non fosse sufficientemente matura per fare della tecnica un proprio organo, e che la tecnica non era sufficientemente elaborata per dominare le energie elementari della società." Viene in mente una sua precedente osservazione a proposito della classe operaia tedesca che arrivò solo a "un passo dall'illusione che il lavoro di fabbrica, trovandosi nella direzione del progresso tecnico, fosse già un'azione politica."

Ma non fu nemmeno ritardato il momento in cui accorgersi che né la borghesia, né la sua involuzione peggiore, il fascismo, sono banalmente sorde e stupide: la stoltezza e goffaggine estetica della organizzazione mussoliniana (non mancano gli aneddoti, i racconti buffi, gli scritti in merito) ha nascosto la capacità del regime di darsi una organizzazione e di rigenerare la propria funzione, sino a giungere alle soglie della dichiarazione di guerra. Il mito della razionalità sostenne il fervido e fiducioso lavoro di ricerca degli architetti e le loro convinzioni: Terragni aveva scandalizzato Bontempelli, perché si diceva convinto che "la casa deve durare quarant'anni." Pagano in parallelo prima con Persico, e in seguito per proprio conto, portò avanti la polemica contro il malcostume edilizio, la degradazione dei centri storici, lo sviluppo disorganico delle periferie, che portava a demolire

nei centri urbani le vecchie case minorate ed abitate da classi meno abbienti, per sostituirle con presuntuosi falansteri da affittare a classi borghesi più ricche, ... ingiustizia di classe che costringe il povero al tugurio inabitabile. [Lettera del febbraio 1938, in C. Melognani, *G. Pagano*, Milano 1955, p. 34].

Luigi Veronesi ritiene che Persico non fosse immune dalla convinzione di aver pensato in coerenza ai tempi e agli ideali della rivoluzione fascista, quando eseguì con Nizzoli la *Sala delle Medaglie d'Oro* alla Mostra dell'aereonautica (1934). Il fatto però non impediva di provare la realtà e di riconoscerla, anche nella realizzazione, alla VI Triennale organizzata da Pagano, del *Salone della Vittoria*: purezza di linee, romanità di ritratti, spazialità, enfasi didascalica della scritta ai piedi del monumento di Fontana, simbolo della vittoria nella guerra di Eritrea, erano alcuni elementi in gioco della cui compresenza non ci scandalizziamo, in quanto finivano per sottrarsi criticamente al rapporto aureo cultura-regime.

Il progetto linguistico di Terragni, che — ha affermato Argan — si trova nella sua purezza priva di verifica storica, è oggi per noi forse la rimanenza positiva di una irrinunciabile, irrimediabile verifica dettata da quella storia, è la stessa sottrazione alla parabola del fascismo. Ciò che è stato messo alla prova è stata quella razionalità del mondo che, ben prima di essere ragione di forme, è stato problema conoscitivo e voleva essere misura borghese delle cose, in cui l'uomo aveva ancora un margine di figuratività naturalistica: Terragni dipingeva con convinzione paesaggi novecentisti e ritratti (il più noto è il *Ritratto di Rho e Radice*, 1930-32) e aveva esposto come pittore alla II mostra del Novecento, senza che vi fosse alcuna reale contraddizione.

Noi portiamo avanti un discorso unitario su ciò che fu razionalismo in Italia, senza però riuscire a identificare, e non solo per una sfasatura cronologica di sviluppo, architettura e arti "figurative." Vi è un condizionamento nell'architettura rispetto alla scrittura pittorica astratta, malgrado non si possa negare a certi pittori di essere stati facilitati dalle precedenti esperienze architettoniche. Pittura e scultura astrattiste non avrebbero mai potuto rappresentare ufficialmente l'arte fascista o rivestire di

triangoli e rettangoli colorati il regime, pur con tutta la buona volontà di riportare slogan nella *Sala O del 22* alla Mostra della Rivoluzione fascista. Forse la decantazione delle premesse ideologico-sociali del razionalismo architettonico e la sua diretta implicazione politica permisero alla pittura di presentarsi come problema di forme pure e di accorgersi subito che il fatto visivo sollevava anzitutto una questione di linguaggio. La perpendicolarità delle rette aveva il suo esito storico nei *Castelli in aria* e la pittura astratta nasceva come superficie progettante idee, significati e un piano di iperrealità. A questo punto si può dire che l'utopia non era semplice evasione dalla contestualità sociale ma realizzazione, sbocco naturale dell'irrazionalità dei rapporti. Era pur tuttavia una utopia, il cui segno rivoluzionario non usciva dalla cultura e che nella maggior parte dei casi non contraddisse l'uso di "colonne quadrate, perché l'architettura moderna usava colonne quadrate" (Quaroni).

Occorre riprendere il discorso sull'architettura dopo il primo riferimento alla critica operativa, che ebbe in Persico e in Pagano i suoi punti di forza, ai quali si sommano gli interventi di Giolli, Bardi, Belli, Argan; e dopo aver accennato alla pittura astrattista che ebbe i suoi centri di raccordo a Milano nella galleria del Milione e nel gruppo di Como. La sua storia è già stata tracciata da Zevi, Benvenuto, Argan, Gregotti, Maltese e l'attuale compito si limita a indicare i suoi rapporti contingenti e teorici con la prassi e con l'ideologia del fascismo. La decantata fondazione del "Gruppo 7" a Torino (architetti Figini, Frette, Larco, Libera, Pollini, Rava, Terragni) appare sempre più un punto anagrafico e occasionale di incontro, la cui presunta purezza ideale che per Maltese non sopravvisse al primo quinquennio di vita, può essere smentita cominciando a rileggere le loro tiepide dichiarazioni di principio:

L'appannaggio delle avanguardie che ci precedettero era uno slancio artificioso, una vana furia distruttrice che confondeva buono e cattivo: l'appannaggio della gioventù d'oggi è un desiderio di lucidità, di saggezza... Noi non vogliamo rompere con la tradizione; è la tradizione che si trasforma... La nuova architettura deve risultare da una stretta aderenza alla logica, alla razionalità...

Questo gruppo di giovani non muoverà un'azione omogenea e le convinzioni dei singoli, le loro istanze radicalizzate in diversa misura avranno presto il sopravvento: presto Figini e Pollini iniziarono il lavoro in comune, mentre Terragni divenne l'animatore del centro comasco, dove furono operosi Lingeri, Dell'Acqua, Cattaneo e in collaborazione i pittori Rho e Radice, e l'architetto Sartoris.

In uno schema di periodizzazione gli anni 1926-1932 sono quelli dedicati alla ricerca degli strumenti, delle intenzioni di precisare il discorso razionalista anche alla luce di difficili verifiche, della maturazione di un nuovo linguaggio in una serie di sperimentazione e modelli esposti. Alla III Triennale di Monza erano presenti alcuni progetti del Gruppo 7, tra i quali l'*Officina del gas* di Terragni, il *Garage per 500 macchine* di Figini e Pollini; altri furono esposti alla prima (1928) e alla seconda (1930) mostra del MIAR a Roma. Più importante la IV Triennale, la prima tenuta in Milano (1930), con *La casa elettrica* di Figini, Pollini, Frette e Libera. Questa prima fase, caratterizzata anche da alcune importanti, quanto singolari realizzazioni di Terragni, *Novocomun*; Pagano, *Casa Gualino*; Figini, Pollini e Baldessari (questi ultimi tre associati nel *Bar Craja* e negli *Uffici de Angeli Frua* a Milano), si può ritenere conclusa con la *Mostra del Decennale*, che segnò l'inizio del periodo più fortunato e fecondo di opere del movimento razionalista (1932-1936). Proprio allora, usciti da una progettazione quasi priva di verifica, fu compiuto il maggiore sforzo di edificare e di porsi in un rapporto costruttivo e funzionale con la politica del regime.

Per spiegare le ragioni storiche della nascita del razionalismo e della sua parziale contrastata affermazione sono necessari alcuni punti di riferimento nel quadro italiano: cosa fosse la realtà architettonica del paese nel primo quarto di secolo, da intendersi anche nelle due componenti di servizi altoborghesi e di edilizia per gli strati più bassi della popolazione; quale significato avesse avuto lo sviluppo della cultura, che uscita dalla guerra con i "valori plastici" propugnava un novecentismo e conduceva ad un Novecento, che nella sua qualità di istituzione nazionale era antesignano dell'organizzazione corporativistica delle arti; quanto reali fossero o quanto relativi gli ostacoli prodotti dal regime ad una circolazione nel paese di una cultura internazionale, ad una effettiva possibilità di informazione, che venne impedita o annullata di fatto solo a partire dalla guerra di Etiopia e dalla volontà di creare una cultura autarchica. Incominciando a considerare questo ultimo punto troviamo degli interessanti nessi di "apertura" oltre che su un piano di informazione e di forme estetiche, anche su un parallelo contatto e scambio di tipo economico-politico col mondo americano, le cui simpatie verso il fascismo italiano oggi emergono con maggiore chiarezza, e sull'onda di attenzioni rivolte al regime sovietico. Non suonava scandaloso per gli intellettuali che Terragni, il cui lavoro fu attraversato dalla ferma intenzione di costruire un modello di architettura fascista, riprendesse con tanta inventività nella costruzione del *Novocomun* (1930) schemi costruttivisti, mediati probabilmente dall'architettura di Golosov. La violenta polemica promossa dai tradizionalisti attorno a questa costruzione, difesa con altrettanta forza da Pagano, più che riguardare il carattere stilistico-costruttivista dell'opera, nasceva da una reazione naturale della vecchia architettura da villino e da palazzotto signorile, la stessa che ora indicava nello schema a "Siedlungen" un nucleo animatore del sovversivismo comunista di Vienna. Pagano aveva

risposto (*I benefici dell'architettura moderna* [A proposito di una nuova costruzione a Como], in "Casabella," marzo 1930) con un acuto ragionamento che non si poteva radere al suolo la costruzione per la sua modernità:

La comunione tra la natura e la casa diviene completa. ...Qui gli elementi verticali della facciata, in colore chiaro, contrastano coi piani orizzontali delle solette, dei balconi e degli sbalzi, colorati in arancione, come per riverbero solare; e lungo tutta la facciata — mutamento di materiale, mutamento di colore: costruttivismo coloristico — corrono le parallele azzurre delle balaustre in ferro, laccate alla cellulosa.

Le discussioni continuarono in un alterco polemico relativo sia a questa costruzione di Terragni e alla sua *Casa del Fascio* di Como (1932-36), sia alla questione di quale stile e corrente architettonica avesse dignità di rappresentare il littorio. Le accuse sempre più crescenti rivolte al razionalismo erano di mediare uno stile "internazionalista" e in conseguenza di proporre un'architettura bolscevizzante. Si manifestavano in questo modo le resistenze agguerrite di forze tradizionali, culturalmente arretrate nella difesa dei privilegi mascherati sotto la finzione di salvare l'arte nazionale, simbolo dei settori più regressivi del potere economico.⁸

Nel *Novocomun* e nella *Casa per Uffici Gualino* (1930), costruita da Pagano e Levi-Montalcini a Torino, abbiamo due fondamentali punti di riferimento nell'avvio di un discorso promosso dalla nuova generazione di giovani architetti. In questi primi anni che precedettero la Mostra del Decennale le loro opere rimasero piuttosto incunaboli, assieme a poche altre realizzazioni come quelle dovute a Figini, Pollini, Baldessari a Milano. Il criterio di valutazione di questi edifici non nasce da un'affermazione di rigore stilistico⁹ e tanto meno da una progressione numerica e quantitativa, quanto in base all'asse di assestamento dell'architettura razionalista nelle sue funzioni. Le due opere di Terragni e Pagano

si rivolgono ad una possibile e necessaria edilizia "popolare," l'una come nuova casa d'abitazione multifamiliare, l'altra risultato ed evidenza di un programma, che Pagano avrà ripetutamente occasione di manifestare nei suoi editoriali di "Casabella" e in mostre documentarie dell'architettura rurale italiana e dell'edilizia domestica di Roma antica (VI Triennale, 1936; e dello stesso anno il volume *Architettura Rurale Italiana*). Come si risolve questa azione sul piano del fabbricare? Una preoccupazione di natura programmatica e ideologica è viva in Pagano (il nuovo "gusto" architettonico corrisponde al cambiamento radicale della società; l'architetto sarà un uomo nuovo, aperto all'avvenire della tecnologia e dell'organizzazione industriale) e comune a Terragni, il quale non ebbe tuttavia il senso critico del primo. La vera edilizia popolare, degradata, povera, spesso miserabile fu intaccata nei tempi e nei modi dall'esperienza razionalista? Per avere una risposta negativa è sufficiente sfogliare le annate di "Casabella" 1930-32 e accorgersi che la sfida di Pagano e Persico era nobile e che la destinazione effettiva era sostanzialmente estranea al loro progetto di riforma.

Sarebbe utile presentare, anche sulla base della ricordata rivista, la somma numerica delle opere secondo la loro destinazione: popolari; medioborghesi; altoborghesi o di lusso; di rappresentanza ufficiale; di pubblica utilità.¹⁰ Una generica constatazione porta a ritenere che si trattava quasi sempre di proposte per una abitazione confortevole rivolta agli alti ceti, fosse nuova edificazione o semplice ambiente moderno dalle linee essenziali; si aggiungano a questo gruppo le ville, presenti con varie soluzioni nelle diverse Triennali; in proporzioni sempre minori sono gli edifici per media popolazione, quelli del regime; pressoché assenti le case popolari in senso stretto. Quasi tutta l'edilizia progettata ha per luogo di destinazione la grande città industriale, Milano e Torino in particolare. Di tale

stato di cose gli architetti erano probabilmente coscienti, se dobbiamo giudicare dal loro entusiasmo, persino forzato, per insistere nelle loro idealità, o provocato per esempio dalla apertura di un bar razionalista a Città degli Studi, alla periferia di Milano. Non sembrano invece essere stati troppo consapevoli di questa impossibilità di costruire per una larga base sociale e tanto meno delle ragioni strutturali che vi erano sottese. La situazione è per certi aspetti peggiorata nel dopoguerra, quando fu ancora più preciso che tutto il potere decisionale era affidato agli organi centrali dello stato, mentre si conservò ancora per anni la fisionomia dell'architetto-costruttore. Da parte sua il regime fascista non sarebbe mai stato in grado di appropriarsi dei principi di razionalità e di svilupparli in senso "popolare," nonostante Mussolini proclamasse che il suo totalitarismo fosse tale proprio in quanto investiva tutto il popolo. Dagli storici del fascismo è stato visto il significato di questa popolarità del regime come organizzazione dello sfruttamento operaio e ulteriore impoverimento effettivo delle masse agricole. Cosa sia stata l'edilizia popolare e rurale¹¹ è un settore di studi ancora sperimentali, iniziati per quello urbano di alcuni grandi centri. Nella cupa e terroristica periferia milanese era transitato solitario il condottiero sironiano a creare pace e ordine; nella campagna, per la quale gli interventi edilizi generalizzati si fermano ai piani di bonifica, riassorbito lo squadrismo agrario, si rafforzavano con le mitologie rurali fasciste forme storiche di neomedievalismo. Un bilancio affrettato sembra stabilire che il ristagno culturale fosse specchio di quello edilizio, che alimentava la decadenza dei centri storici, aggravato dagli interventi monumentali, manifesto negli agglomerati passivi come *containers* nella periferia operaia, in una situazione appesantita dal forzato incremento demografico, e nella gran parte delle costruzioni signorili, che toccavano in un ordine scalare l'industriale, il grosso commerciante, il

medio borghese, l'intellettuale pianificato al regime.

Un mutamento nella storia del razionalismo fu rappresentato dalla *Mostra del Decennale*, dopo che aspre polemiche avevano agitato il campo tra progressisti e tradizionalisti e dopo che, dall'aspirazione ad una sorta di primato dell'architettura fascista, si era passati da parte degli uni e degli altri ad una fattuale occupazione dell'area disponibile di costruibilità, compresa ancora tra la "Casa del Fascio," l'opera universitaria e l'alloggio residenziale. A sostegno del razionalismo era intervenuto in un momento cruciale il *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*, pubblicato da Bardi nel 1931, al cui integralismo fascista va riconosciuta la chiarezza di aver affermato che "l'architettura è arte di stato," la qual cosa non era una profferta o un compromesso immorale, come fu detto da qualche storico, bensì un realistico valutare secondo un modo di pensare corrente i programmi della politica fascista; e aver esposto e fatto pubblicare quasi contemporaneamente il *Tavolo degli orrori*. Il governo non si sarebbe lasciato sfuggire l'occasione di intervenire tra le fazioni, imporre la pacificazione sociale e regolare il gioco delle committenze ufficiali, secondo la sua nota prassi dell'equilibrio politico.

Nell'edilizia si ritrova una analoga, profonda frattura che si vede nella ridistribuzione dei beni e nell'economia del paese, mentre alle classi subalterne rimaneva il ruolo di essere sfruttate e sfrattate dalle loro case, o di applaudire e di prepararsi psicologicamente alla guerra. A livello di alta cultura, e d'altra parte l'idealismo imperante fosse liberal-crociano oppure attivista-gentiliano non offriva alternative, i margini affidati al tradizionale individualismo borghese si assottigliavano, consentendo sporadici interventi di rottura o l'insistenza polemica, in nome della corretta interpretazione della ideologia fascista, fatti che giovarono a bloccare qualche nefasto progetto monumentale. Lo stesso

Bardi intervenne con un efficace fotomontaggio (*Il concorso del palazzo su via dell'Impero*, in "Casa-bella," n. 16-17, 1934), che rappresenta una grande mano sul centro di Roma e la didascalia "non lo permetteremo!" In un'altra tavola è visibile Susanna (la nuova architettura) e i vecchioni, mentre sul fondo si innalza un edificio di stile greco. In una pagina successiva dello stesso numero è riportata la scritta: "Sulle speranze suscitate dall'architettura di Sabaudia, arriva fresca fresca la delusione dell'architettura di Pontinia, che riproduciamo in alcuni non brillanti saggi."

In questa logica degli intellettuali rientrano i cosiddetti compromessi, che ci sembrano ripristinare un giudizio moralistico e demandare ogni problema all'eticità del singolo; quanto allo stile e ai risultati non possiamo dire che non vi sia stato un coerente sviluppo delle premesse e nei casi migliori una tenuta o un approfondimento sul piano delle forme pure. La *Mostra del Decennale della Rivoluzione Fascista*, organizzata a Roma nel palazzo delle Esposizioni nel 1932, costituisce il primo massiccio intervento ufficiale del razionalismo, che riconosceva così l'organizzazione corporativa del lavoro e della cultura. Terragni e Sironi sperimentavano nella facciata-ingresso la possibilità di una loro collaborazione, dimostrando quanto fosse attento e ben più disponibile degli astrattisti questo pittore nel farsi interprete di un'unione federativa delle arti e degli stili: interventi architettonici con Piacentini e il Novecento, con i razionalisti Terragni e Pagano, poetica dell'affresco e del mosaico, allestimento di padiglioni, collaborazione con la grande industria, con la quale si dimostra quasi più efficiente e utilitarista degli stessi razionalisti. Quella facciata era slanciata e le colonne, secondo un frequente uso simbolico che si ritrova in piante, prospetti, infissi decorativi, erano scanditi e slanciati fasci littori, rivestiti in lamiera, sinonimo di virilità, di classica nobiltà, di potenza guerriera: tecnicamente ben realiz-

zato, corrisponde alle intenzioni del regime di conferire alla sua esistenza un decoro e una omogeneità estetica, alla cui definizione concorsero in diversa misura tutte le forze in campo. Mentre il nazismo fu in grado di creare una salda organizzazione dello stato e un'arte nazista, il fascismo utilizzò tempi e modi diversi, alimentando o lasciando solo sopravvivere tutti i settori della ricerca intellettuale non epurati prima del '30, nella certezza di allevare all'interno della propria ideologia di classe la cultura, da quella scolastica, selezionata e irreggimentata, a quella professionistica. Non si era in grado però di pesare i fenomeni di contraddizione sovrastrutturale e i fattori generazionali, che l'organizzazione gentiliana dell'educazione scolastica e i littorali universitari non potevano certo riassorbire; né sarebbe bastato lasciare ampio margine ad uomini "accorti" come Bottai, che con intelligenza alimentava una corrente di sinistra nel partito.

All'interno della ricordata mostra si succedevano allestimenti di Terragni e Nizzoli, documentati nel ricco catalogo, nei quali troviamo un interessante uso della tecnica futurista dello slogan politico, del montaggio fotografico, dell'impaginazione mossa e spezzata, della simultaneità delle immagini: vi è il segno del contributo dato dal futurismo storico alla educazione degli architetti razionalisti e all'estetica del regime. Differente giudizio riguarda gli scambi polemici tra razionalisti e neofuturisti, i quali rivendicavano la paternità delle idee e dell'influsso sulla nuova architettura, l'autentica originalità individualista e fascista. Il richiamo culturale per alcuni razionalisti, da Terragni a Sartoris, il quale nei primi anni aveva militato nel gruppo futurista torinese, non può essere confuso con la diversa posizione assunta dal razionalismo e con il riconoscimento che esso diede al futurismo di avere con San'Elia un'eredità morale nella quale riconoscersi; un San'Elia che era stato opportunamente ricostruito nella sua fisionomia di rivoluzionario.

Alla Mostra del Decennale e ad altri successivi allestimenti si riconosce ingegnosità, efficacia alle soluzioni presentate; anche un allargamento oltre l'arte nobile dell'architettura alla scultura, impersonata dall'enorme "DUX" disegnato da Sironi per il Salone centrale d'onore. Il dialogo tenutosi tra i reggenti della rivoluzione e gli artisti si estenderà al design pubblicitario, al prodotto industriale, all'allestimento espositivo.

Si avverte una netta distribuzione delle funzioni e del significato dell'estetica del ventennio: da un lato quello ispirato ad un monumentalismo mediterraneo e ufficiale, realizzato soprattutto nelle occasioni di parata e nelle grandi esposizioni dei prodotti d'Oltremare, e quello del design applicato, veramente funzionale all'industria, in particolare quella meccanica (eliche, turbine, pistoni, ecc.). Non si può ignorare che i due orientamenti concorrevano nel tentativo di offrire un carattere estetico ai programmi del regime, il primo per una cultura demagogica e di massa, il secondo in senso modernista e probabilmente in modi più efficaci di quanto fosse in grado di compiere il razionalismo architettonico. Il sistema nazional-capitalistico malgrado amasse attardarsi trovava la via per un aggiornamento tecnologico. (Per i riferimenti bibliografici v. la nota 1.)

Volendo suddividere per generi le realizzazioni promosse dallo stato per il secondo decennio troviamo una categoria di luoghi ufficiali, tra i quali rientrano anche i lavori ricordati di Persico-Nizzoli, sino ad una progressiva ascesa, in senso accentuatamente monumentale, per il doppio concorso del '34 e '37 e nei progetti presentati per l'E 42¹², che videro schierati frontalmente i più noti operatori italiani, antichi e moderni, da La Padula ai giovani del gruppo B.B.P.R. Un secondo tipo rimaneva di competenza quasi esclusiva di Piacentini e affiliati, il monumento onorario, le cui pretese, dopo l'abbandono da parte di Piacentini delle tesi di salvaguardia dei centri storici postulate da Giovannoni, erano di

invadenza e trasformazione dell'assetto urbano e delle piazze d'Italia. L'impiego della pietra e del marmo dovette rappresentare una voce cospicua nel bilancio delle uscite statali, se consideriamo tutti i cippi e colonne innalzate: su "Emporium" e sulla "Domenica del Corriere" vengono riportati ad ogni numero bozzetti e realizzazione di concorsi. Da parte razionalista i due più importanti monumenti furono comaschi, uno sulla riva del lago, ingombrante e davvero spaesato, costruito da Terragni interpretando un disegno di Sant'Elia, il *Monumento ai caduti di Como* (1931-33); l'altro con semplici e armoniche forme circolari, una *Fontana monumentale alla Triennale* (1936), di Cattaneo, Rho e Radice, solo nel dopoguerra realizzata a Como-Camerlata. In una terza categoria possono essere catalogate le sedi di rappresentanza, dal *Campo Dux*, alle case del fascio, ai teatri e anfiteatri, agli stadi, alle torri littorie. Terragni progettò altre due case del fascio (Lissone e quartiere trasteverino a Roma, 1938-40); Gardella, l'architetto del *Dispensario antitubercolare* di Alessandria, disegnò la *Torre littoria* da erigersi nella piazza del Duomo a Milano; Nervi lo *Stadio* di Firenze (1930-32); Michelucci fu a capo del gruppo che costruì, con un seguito di rinnovate polemiche, la *Stazione* di Firenze (1933-35). Non sono eccezione gli interventi misti con architetti piacentiniani.

Per gli edifici a destinazione privata si costruirono abitazioni condominiali, dal gruppo degli architetti romani a Griffini, per i quali il funzionalismo delle strutture non dimetteva completamente l'esigenza di decoro per l'ingresso centrale o la prima rampa di scale. Le case tipo villa costituiscono il capitolo più interessante da un punto di vista della purezza formale e della intelligente ripresa dei modelli che si richiamavano a Le Corbusier. In cosa sia però consistita la vera architettura popolare l'hanno indicato Insolera, Franchi-Chiumeo e Zevi per le due maggiori città italiane¹³: Insolera scrive che

borgata è una sottospecie di borgo: un pezzo di città in mezzo alla campagna, che non è realmente né l'una né l'altra cosa. Gli abitanti delle zone sventrate (in seguito a risanamento archeologico monumentale) o delle baracche raggiunte dall'espansione dei quartieri signorili venivano trasportati "gratuitamente" dagli autocarri della milizia volontaria per la sicurezza nazionale. Lì giunti si trovavano dinanzi alle "case rapidissime" costruite in materiali autarchici dall'Istituto case popolari. ...Ma di case si poteva del resto parlare solo raramente: si trattava di stanze a pianterreno senza acqua né servizi. Una stanza era di solito tutta l'abitazione e i servizi igienici erano delle baracche comuni a molti gruppi di stanze.

A Milano

il quartiere Filzi (1937), progettato dagli architetti Albini Palanti Camus, costituisce una eccezione. ...Su "Casabella" nel 1939 Pagano (afferma che) "per merito dell'I.A.C.P. un quartiere di case economiche senza tare monumentali si è trasformato in una lezione di urbanistica, inequivocabilmente chiara ed esemplare." Ma la lezione non fu appresa e l'Ufficio tecnico I.A.C.P. continuò a progettare e a costruire secondo i soliti schemi. ...Fin dal 1935 era stato vietato l'uso di ingabbature in cemento armato per i caseggiati fino a 5 piani (dal '37 per tutti) [Franchi-Chiumeo].

Furono eccezione a questa regola i programmi di Diotallevi-Marescotti, che affrontarono coraggiosamente il problema delle case popolari. Potrebbero continuare le constatazioni sino a reperire gli interventi razionalisti o le specchiature funzionaliste in interi quartieri, in un impegno che, dal punto di vista di quegli architetti, potrebbe assumere toni epici nella fase estrema del fascismo, quando ideologia, governo dello stato, programmazione erano ormai investiti dagli avvenimenti insurrezionali. Cosa rimase di tante speranze per un'edilizia fascista? Il senso utopico di alcune forme di riflessione, la convinzione "morale" di operare per la comunità e per il progresso dell'intelligenza umanistica, l'eredità in tante abitazioni costruite nel dopoguerra

nelle città lombarde secondo il modulo Terragni, soprattutto alcune proposte di linguaggio. Si tentò anche la via della pianificazione urbanistica e si manifestano a questo punto le più gravi carenze di informazione e di prospettiva; si pensò talora che bastasse moltiplicare gli edifici monoblocco o disporre quantitativamente le strutture secondo lo schema ortogonale; o da parte di architetti accademici che si potessero risolvere i piani distruggendo, come l'archeologismo imperiale consigliava, e riedificando sullo schema del cardo e del decumanus; quando, e fu la proposta di piano presentata da "Gruppo urbanisti romani" (Piccinato, Lenzi, Nicolosi, Lavagnino, Fuselli, Dabbeni, Scalpelli, Valle, Cancellotti), si intendeva pianificare in vista di un organico sviluppo futuro intervennero immediatamente le vedute dei politici e gli interessi dei maggiori impresari e finanziari a togliere ogni sospetto di edificabilità, non mancò il primo colpo di piccone vibrato da Mussolini. I suggerimenti dei congressi internazionali, le conclusioni del C.I.A.M. non servirono a far oltrepassare alle nuove idee il livello di una circolazione privata, se si tiene conto che persino le realizzazioni pubbliche di un Piccinato risentirono della topologia del regime, e in generale di una impossibile verifica nella realtà del paese delle proprie intenzioni. Se le possibilità di attuare schemi e programmi urbanistici rimasero sulla carta, alcuni razionalisti, ed è il caso di Terragni, si sentirono vincolati al loro lavoro di moderni costruttori: progetti per la ristrutturazione della *Cortesella* e della *Piazza Cavour* a Como (1940); concorso per il *Piano regolatore di Como* (con Bottoni, Cattaneo, Dodi, Lingeri, Giusani - 1934). Pagano presentava il *Piano Verde* per la città di Milano (con Albini, Gardella, Minoletti, Palanti, Prevedal, Romano - 1938).

L'altra schiera, quella degli architetti vicini alle aspirazioni trionfalistiche del regime, interpretarono da par loro i problemi urbanistici e riuscirono a deurbanizzare ciò che maggiormente era legato alla

vita e alle tradizioni dei quartieri e centri popolari, radendoli al suolo: essi intervennero nei centri storici delle città, fossero medievali, rinascimentali, barocchi. Il monumento, il cippo marmoreo poteva essere escrescenza isolabile da qualche tubo al neon all'interno di un contesto; ma furono le avanguardie di un modo nuovo di pensare, della accelerata metodologia della speculazione, di cui essi furono il simbolo rispecchiante: nel "risanamento" dei centri storici lo stile fu mediterraneo e imperiale, vitruviano e possente e divenne rifiuto di quel rapporto con la storia, con il popolo, la nazione, le sue tradizioni che il regime rivendicava. In molte città e paesi una torre littoria svetta dallo slargo prodotto nella piazza centrale; grandi arterie vennero aperte a Roma, a Torino, e quando la struttura viaria resisteva nascevano gli interventi piacentiniani di Brescia. Se il paese non consentiva scavi e simili manomissioni era costruita una casa del fascio a dominio imperituro della piazza centrale. Gli urbanisti più giovani che avevano acquisito idee progressive intravvidero per breve tempo una concreta possibilità nei nuovi centri residenziali collegati ai piani di bonifica della Maremma e del Lazio. Anche in questo caso esistevano vincoli; la rivalità di altri gruppi di costruttori portò ad una variata distribuzione di incarichi; infine la storia economica della attuazione dei piani di bonifica vale la più chiara delle spiegazioni. La realizzazione più importante fu *Sabaudia* (1933-1934), che "Casabella" e "Quadrante" additarono ad esempio; e tale rimarrà negli anni successivi quale ipotesi non consumata di una nuova politica per la città italiana. Rispetto a *Littoria* essa rappresentò agli occhi dei modernisti un successo, anche se non mancarono concessioni da parte di Piccinato, Cancellotti, Montuori, Scalpelli: la piazza centrale ad esempio venne pensata in termini vitruviani e forensi, luogo di raduno e di pubblici uffici, ben squadrata con palazzo e torre littoria. Nelle foto dell'epoca la piazza nereggiava di folla

e nel cielo volteggiano in segno di saluto vittoriosi aeroplani. Nell'intervento più significativo quindi si imposero vincoli estetico-ideologici, distributivi, con timidezza nelle soluzioni in termini di rapporti territoriali: non era un diverso orizzonte politico che sottende le teorizzazioni dedicate all'*Urbanistica corporativa* (Banfi, Belgioioso), alla *Città corporativa* (Ciocca, Rogers), ai *Piani regolatori* secondo un'urbanistica corporativa (Peressuti) in "Quadrante," 1934-1935. La definizione dice che

la città è corporativa in quanto è un elemento dell'insieme delle città corporative, organizzate e inquadrate nella vita corporativa della nazione. La città è fascista, nella sua fisionomia singola, in quanto essa dà vita agli enti che lo stato corporativo le ha assegnato, dai quali essa riceve l'impronta politica e quindi estetica ["Quadrante," n. 15-16, 1934].

Il tentativo, logicamente giustificato, era quello di ipotizzare un metodo di intervento che tenesse conto dell'organizzazione sociale del paese, improntata ai dettami del corporativismo. La città avrebbe dovuto essere lo spazio fisico di attuazione della piramide corporativa con conseguente distribuzione delle funzioni e dei ruoli. Questi giovani architetti che scrivono su "Quadrante" si sforzavano di spiegare esigenze che provenivano dall'alto; e si volgeranno in seguito ad idee ben più avanzate con la possibilità di studiare il *Piano per la Valle d'Aosta* (1936), commissionato loro da A. Olivetti, lo stesso che progettò con Figini e Pollini il *Piano di sviluppo della zona industriale di Ivrea* (1936).

Faticosamente viene ricomponendosi un quadro di ciò che fu costruito, ideato, teorizzato durante i venti anni in un rapporto indissolubile con l'ideologia e la politica del fascismo ed appare chiaro quanto sia arduo leggere con ragione ciò che nasceva da una base irrazionale, sprofondata nel principio del profitto e dell'individualismo sociale; e intendere con aderenza alla storia l'utilità delle verifiche compiute, al di là di ciò che in meglio o in peggio

poteva essere realizzato. Le riflessioni di Persico nascono anche dai suoi ambienti, così come è stata eredità del dopoguerra italiano tutto questo costruire secondo pensieri idealistici, fossero reazionari o progressivi. Ma oltre ad un retaggio storico lasciato vi furono due esiti contemporanei, che possiamo individuare e che corrispondono all'alternativa funzionalità o corruzione del programma fascista. Il primo consiste nel contributo dato anche dal razionalismo alla costituzione di una estetica fascista, la cui fisionomia esce abbastanza netta dall'intero contesto; il secondo punto nel grado di formalizzazione di un nuovo linguaggio, che finiva per creare, all'interno di un ambito sovrastrutturale, contrasti e possibilità di un'autonoma progettazione del discorso. Questo punto di vista è forse più facilmente analizzabile riportandosi al campo della pittura e della scultura.

È infine necessario un accenno ad altri due settori di intervento da parte degli architetti: la nascita di un avanzato design industriale e l'esistenza di un'"architettura di esportazione" e di una edilizia per padiglioni industriali. Sono poli estremi di una realtà italiana, l'uno in tutta la possibile degradazione retorica e coloniale,⁴ l'altro nell'estrema realistica via di fattualità sociale del "razionalismo" italiano. Gli interventi nelle colonie d'Africa furono determinati, oltre che da un mito di retorica e imperialistica grandezza, da ragioni strategico-militari e amministrativo-politiche, per il cui fine vennero completate reti di strade, case del fascio, rammodernati centri della Tripolitania, eretti archi trionfali ai margini del deserto, cercate le antiche orme degli antenati romani. Alle Triennali si vide comparire in forme razional-mediterranee la *Villa coloniale* (1933), sebbene la presenza razionalista in Africa sia stata demandata soprattutto all'architetto Rava, staccandosi velocemente dal "Gruppo 7." Gli aspetti più grotteschi rimasero comunque certe sedi mar-

moree, serie, degne del conquistatore, che imponevano ai libici e agli etiopi modelli ispirati all'architettura piú accademica del regime, senza tenere in alcun conto le abitudini, i costumi e il "gusto" delle popolazioni indigene.

Una presenza diversa ebbero nelle colonie i padiglioni d'esposizione fieristica, che in ogni caso rimanevano simbolo della presenza dell'uomo bianco e del suo potere economico: erano di forme abbastanza semplici e mancavano di quella articolazione costruttiva e organizzativa presente nelle esposizioni dei centri commerciali europei, quasi a testimoniare lo scarso interesse nutrito da parte della grande industria, che rispetto alle conquiste rivelò la sua lungimiranza capitalistica. Nelle forme di questi padiglioni è riflesso il grado di moderna funzionalità di un'edilizia che a volte si attua con elementi prefabbricati e che ha origini lontane nella tradizione delle fiere europee iniziate ancora alla fine dell'Ottocento e continuate con sempre maggiore espansione dopo la fine della guerra. Si contrappongono invece i padiglioni direttamente legati all'espansione coloniale del regime e ai prodotti del mondo agrario artigianale. L'immagine che deriva dai cataloghi¹⁵ di queste grandiose mostre d'Oltremare e dei paesi imperialisti del Mediterraneo propone uno stile che su una base novecentista vuole recuperare elementi di esotismo decorativo. Sono partecipanti alla *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, tenutasi a Napoli nel 1940, anche le nazioni europee con interessi in Africa, dalla Francia al Belgio al Portogallo con i loro relativi prodotti coloniali, riflesso di una politica che opponeva regimi dal fascismo istituzionalizzato a democrazie fascistizzate, poste su un medesimo piano libero-scambistico. Tali esposizioni erano state da anni precedute dall'annuale (dal 1933) *Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*: l'accettazione al padiglione italiano richiedeva ai pittori

il requisito di genuinità... che spingerà così un maggior numero di artisti a visitare le Colonie. ...Saranno accettati anche gli artisti che traessero spunti e motivi da visioni colte nel Dodecanneso.

Di fronte al grottesco di queste imprese espositive si poneva come esito diretto della tradizione razionale europea il design pubblicitario, espositivo, grafico, che avrebbe continuato a legare anche negli anni più tardi il settore della produzione industriale italiana all'internazionalismo economico-estetico anglo-americano. Ritorna il nome di Persico e quello di Nizzoli, accanto a Veronesi ed ai tecnici disegnatori dell'industria, che perfezionavano le forme dei motori e dei loro pezzi meccanici. Si può nuovamente parlare di aspetti estetici antitetici anche in questo mondo della produzione industriale, legato da una parte al regime e ai suoi delicati equilibri di finanza, di consumo, di protezionismo: immagini di benzine, di fabbriche laniere, ecc. dove l'autopompa o il rocchetto vogliono simboleggiare il fascio; da un'altra proiettato in una previsione sfuggente alle ristrettezze nazionali e autarchiche, consapevole di poter sopravvivere pianificando il proprio futuro economico. In questa situazione gli intellettuali cercavano possibilità personali di uscita o di adeguamento, incominciando a rendersi conto sempre in numero maggiore a partire dagli anni '37-38 che il proprio contributo all'estetica fascista era stato offerto e che la funzione si era esaurita. Occorrerà precisare che la loro era una estetica delle forme, mentre quella del fascismo si realizzava come estetizzazione di una prassi: il pur minimo sfasamento sostanziale non permette in alcun caso di individuare mai nelle loro opere un'arte del fascismo.

Agli artisti in senso stretto, pittori e scultori, rimaneva uno spazio angusto di riprova sociale delle idee e il margine di contraddittorietà tra assunti ideologici e progetto di forme originarie si consumava nell'ambito di una esperienza molto sogget-

tiva. I lavori di gruppo con architetti interessano i comaschi Radice e Rho, e a Milano gli scultori Fontana e Melotti. Il gruppo formatosi attorno alla galleria del Milione si ritrova smembrato nel '36, quando il ritorno novecentista allenta definitivamente i legami sottili che tenevano uniti gli artisti milanesi: Soldati, Ghiringhelli, Reggiani, oltre ai due scultori ricordati. Attorno alla galleria nei primi anni di attività convergevano in buona parte i razionalisti operanti a Milano, gli stessi che curarono "Quadrante," in contrasto con "Casabella" e Persico, che era stato fondatore della galleria, e che si trovavano in posizioni direttamente più critiche rispetto al fascismo. Nello stesso ambiente si muovevano le idee di Belli, che egli raccolse per quelle edizioni nel '35 e intitolò *Kn* (nuova ristampa, Milano 1972); alla galleria faceva capo Bardi dopo il suo trasferimento a Roma.

Veronesi lavorava autonomamente dedicandosi alla scenografia, alla fotografia sperimentale; il suo interesse per la rigorosa applicazione dei procedimenti grafici avrebbe in seguito maturato la rivista "Campografico." Qualche contatto mantenne con il Milione il pittore Licini, vivendo isolato in un paese delle Marche dopo aver sostato a lungo a Parigi e in altre città europee. Se la sua posizione è accentuatamente singolare, sembra che la critica negli ultimi dieci anni¹⁶ abbia troppo appesantito il carattere di omogeneità stilistica e programmatica del movimento astratto italiano (Fossati) o voluto sorvolare sulle ragioni ideologiche che animavano questi artisti (Ponente). Tracciare una nuova storia non è compito attuale, essendosi ad un tempo conclusa la fase di scoperta riproposta di questo movimento. Vengono riportati solo un paio di documenti relativi a Licini e al suo travaglio ideale-esistenziale, che può suggerire qualche analogia o differenza con gli altri astrattisti.¹⁷

Poco euforico nei confronti del regime, la cui enfasi non poteva certo piacere ad un artista che

cercava nella essenziale semplicità della propria vita la ragioni "popolari" del lavoro intellettuale e delle sue immagini di pittore. Anche il suo idealismo gentiliano veniva consumato nella costanza di un atteggiamento naturale nel rapporto con le cose e gli uomini: la sua fiducia critica, sino agli anni '38-40, nel messaggio della rivoluzione fascista si confondeva ideologicamente con la battaglia per le nuove idee e per l'arte moderna. Licini scrive ad un amico inviandogli un ritaglio di giornale con l'articolo dedicato al premio Cremona e aggiunge alla riproduzione del dipinto di Carpenetti, *Ascoltazione del discorso del Duce alla radio* alcune scritte: "Tipo ariano — belle poppe...", ironia mordente del culto della razza e della bellezza italica. In un altro ritaglio vede le strutture in cemento della possente linea di difesa germanica (la linea *Sigfrido*) come una scultura moderna che potrà ben figurare in qualche museo d'avanguardia. La linea di socializzazione del proprio intervento attraversa quindi fasi differenti: dal manifesto marinettiano, all'adesione a "Valori primordiali," quale momento di diretta presa della realtà; ad una socializzazione a diretto contatto con gli abitanti di Monte Vidon Corrado, dediti in gran parte ai lavori agricoli; ad una espressione per immagini dipinte del suo realismo visionario.

Punto di arrivo di questa storia potrà essere non tanto una storia singola o generale dei gruppi di tendenza, esiti stilistici, movimenti, quanto una lettura simultanea delle idee, dei programmi artistici in relazione agli avvenimenti contemporanei della cultura e della vita nazionale; se non altro con il risultato di intendere più chiaramente la laboriosa esperienza di queste avanguardie.

¹ Per tutta la complessa problematica riguardante il fascismo si rimanda alle bibliografie contenute nei libri di DE FELICE, in particolare *Le interpretazioni del fascismo*, Bari 1969; E. NOLTE, *I tre volti del fascismo*, Milano 1966; R. DEL CARRIA, *Proletari senza rivoluzione*, Milano 1966; anche L. SALVATORELLI - G. MIRA, *Storia del fascismo*, Torino 1964.

In questi libri si trovano gli estremi per rintracciare il controverso panorama dei rapporti cultura e fascismo, nuovamente proposti da A. HAMILTON, *The Appeal of the Fascism. A study of intellectuals and Fascism*, London 1971 (ed. it., Milano 1972). Lo studioso dà per scontato un giudizio, comune al mondo anglosassone, sulla responsabilità degli intellettuali italiani nella creazione del fascismo, che non pare offra molti vantaggi per nuove interpretazioni del problema. La condanna etica coinvolge quella estetica ed è palese il risultato negativo di una simile impostazione anche a proposito del futurismo (Golding?) e del suo apporto alla creazione di una ideologia fascista. In questo modo si eludono invece le responsabilità e le ragioni che hanno guidato la classe borghese dominante. Il libro di Hamilton è stato severamente criticato da N. TRANFAGLIA, *Dallo stato liberale al regime fascista*, Milano 1973, pp. 113-114 (in particolare il capitolo *Intellettuali e fascismo. Appunti per una storia da scrivere*).

Ancora oggi uno storico come J. GOLDING nella sua acuta analisi della scultura di Boccioni, *Boccioni's Unique forms of Continuity in Space*, the 54th Charlton Lecture, University of Newcastle, 1972, pp. 26-28, scrive che "from Boccioni's political allegiances and proclamation one is perhaps justified in suggestion that his tragic death did at least spare posterity the spectacle of a once deeply revolutionary artist seated next to his friend Marinetti in the Fascist academy... for the first time in twentieth century art, the sources of official Fascist imagery are hinted at, and the Unique Form of Continuity in Space is a revolutionary work which carries within it the seeds of reaction." Viene così ribadito un giudizio abbastanza tradizionalista attraverso una contaminatio formale-ideologica, che non è possibile sottoscrivere. L'analisi condotta in questi anni sia sul futurismo e ancor più sull'estetica del regime fascista esige nuove risposte e una diversa impostazione metodologica.

Sull'argomento intellettuale-fascismo i vari contributi di E. GARIN; di A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Roma 1965; *Intellettuali e classe operaia*, Firenze 1973; di G. LUTTI, *Cronache letterarie tra le due guerre*, Bari 1966; AA. VV., *Fascismo e società italiana*, Torino 1973. Inoltre di E. R. TANNENBAUM, *Italian Society and culture 1922-1945*, New York 1972; di ABRUZZESE, *Forma estetica e società di massa*, Padova 1973. Sul significato di "cultura popolare" fascista anche PHILIP V. CANNISTRANO, *Burocrazia e politica culturale nello stato fascista: il Ministero della cultura popolare*, in "Storia contemporanea," n. 2, 1970, pp. 273-298.

² La composizione dei contrasti a proposito dei rapporti ideologia-cultura stava avvenendo con un riassorbimento indolore del discorso etico-sociale e del relativo giudizio nato ancora nel clima della Resistenza e sviluppato nel dopoguerra in Italia. Da questo primo largo settore si è giunti ad un graduale allargamento della problematica, che, se non offre l'organicità di impostazione storica del primo dopoguerra, esige delle nuove ipotesi di valori e di metodologia, che non è semplice fatto generazionale, come hanno dimostrato gli stessi Argan e Zevi.

G. VERONESI, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia 1920-1940*, Milano 1953; B. ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, Torino 1955; *Cronache di architettura*, Bari 1970-71; gli interventi di E. N. ROGERS, in *Editoriali di architettura*, Torino 1968; e in *Fascismo e antifascismo (1918-*

1936), Milano 1962; G. C. ARGAN, *Architettura moderna in Italia*, in "La Casa," n. 6, s.d. (numero monografico con vari interventi sulla cultura architettonica tra le due guerre di AA. VV.); *L'arte moderna 1770/1970*, Firenze 1970; C. MALTESE, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Torino 1960; A. M. BRIZIO, *Ottocento e Novecento*, n. ed., Torino 1964; L. BENEVOLO, *Storia dell'architettura moderna*, Bari 1960; *L'architettura delle città nell'Italia contemporanea*, Bari 1968; DE SETA, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Bari 1972; M. TAFURI, *Teoria e storia dell'architettura*, Bari 1968; V. GREGOTTI, i numeri tirati di "Edilizia Moderna," nn. 81 e 84, dedicati rispettivamente a *Il Novecento e l'architettura*, e *3 Esposizioni*; dello stesso, *Orientamenti nuovi nell'architettura italiana*, Milano 1969; e *Architettura*, in *Milano 70/70*, n. 2, Milano 1971; R. DE FUSCO, *L'idea di architettura. Storia della critica d'arte da Viollet-le-Duc a Persico*, Milano 1964.

³ È necessario sottolineare il punto di vista che ha guidato questa lettura per evitare i fraintendimenti nati in margine alle conferenze. Insigni testimoni di quegli anni hanno sottolineato come una carenza il fatto che si sia parlato di arte e fascismo lasciando sotto silenzio quanti promossero una opposizione alla dittatura. Pur non essendo questo un tema a sé, obietttiamo che presuppone altri tempi e un diverso punto di vista. Si trattava ora di avviare una discussione su ciò che può essere stata una cultura fascista, da cui muovere per capire anche la reazione antifascista. Non è quindi una generalizzazione con dimenticanza.

⁴ Continuando la nota 3 si può dire che il discorso sull'artista durante il ventennio non può prescindere da una valutazione dell'intellettuale iniziata da Gramsci e del suo inserimento in un contesto storico. In questo senso il discorso sugli architetti è privilegiato e tenderà sempre a oltrepassare l'unità particolare della loro opera.

Per una traccia della vicenda dell'architettura razionalista in Italia si rimanda alla precedente indicazione bibliografica, anche per quanto concerne gli scritti prima del '45.

Gli anni Trenta vengono considerati il momento discriminante in cui si prende coscienza in Italia del razionalismo, anche se rispetto a questa data esistono anticipazioni da parte degli architetti fondatori del "gruppo 7," o un ritardo nella definizione del proprio modello formale in alcuni astrattisti.

⁵ E. PERSICO, *Tutte le opere (1923-1935)*, a cura di G. Veronesi, Milano 1964. Nel testo si fa riferimento soprattutto agli scritti: *Mistica d'Euro-pa; Tendenze e realizzazioni; Monza 1930; Il monumento di Como; La città che si rinnova ... e la città che non si rinnova; Gli architetti italiani* (il giudizio dato al "Gruppo di elementi di case popolari," "progettato da Griffini e Bottoni, [che] si limita a schemi generici, perché gli autori non sono riusciti a porsi integralmente il problema nei suoi rapporti con ideologie precise. Il progetto di questo 'gruppo' parte da premesse piccolo-borghesi, e risolve in una serie di compromessi stilistici le esigenze che sono alla base di questo genere di fabbriche. Nell'opera di Taut, a cui il Griffini si è ispirato per altre costruzioni milanesi, l'architettura popolare è intesa come opposizione delle classi umili al gusto borghese, e come garanzia di autonomia civile. Nel progetto Griffini e Bottoni, la casa popolare è, invece, una transazione del gusto borghese, estranea ad ogni vera soluzione del problema.") *Case popolari per Bologna; Punto ed a capo per l'architettura*.

⁶ Per le definizioni date da Tafuri di "critica operativa" e di "meta-linguaggio" di Persico si vedano *Teoria e storia*, cit., pp. 14-15, 148, 184. Dello stesso la stimolante discussione proposta nel suo ultimo scritto *Progetto e utopia*, Bari 1973.

⁷ W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, Torino 1962; *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966, pp. 20 e 46-48.

"Sarebbe errato sottovalutare il valore di queste tesi per la lotta di classe. Esse eliminano... concetti la cui applicazione incontrollata induce ad un'elaborazione in senso fascista del materiale concreto." Nessun confronto è possibile con Persico, tranne una fiducia nell'ideologia del progresso e nella ragione degli uomini, sia che venga riposta nei "concetti inutilizzabili dal fascismo," sia che venga chiamata "mistica d'Europa." Di qui la fiducia in una battaglia per la cultura moderna. Persico annotava: "Noi possiamo dire che il carattere popolare dell'architettura nuova ... ne è uno degli elementi maggiori di gusto. Uno stile che ha trovato le sue prime giustificazioni nelle tecniche industriali ... non poteva porsi che come antitesi dell'arte di lusso e come negazione dei principi reazionari a cui essa si accordava."

Si veda anche G. PASQUALOTTO, *Avanguardia e tecnologia*, W. Benjamin, M. Bense e i problemi dell'estetica tecnologica, Roma 1972.

⁸ Un utile lavoro di scelta è stato compiuto da L. PATETTA, *L'architettura in Italia 1919-1943. Le polemiche*, Milano 1972. Si può ricordare inoltre la pubblicazione *Dopo Sant'Elia*, Milano 1935, che raccoglie alcuni scritti di L. Venturi (*Per la nuova architettura*); G. C. Argan (*Il pensiero critico di A. S. e Punti di partenza della nuova architettura*), articoli sottolineati da Persico in "Casabella" e A. Pica (*Prolusioni alla nuova architettura*). Di Giolli va ricordata la recente raccolta di scritti *L'architettura razionale*, a cura di G. De Seta, Bari 1972. Per gli scritti di Bardi e di Belli si rimanda agli interventi in "Quadrante" e in "La Casa," n. 6; per i numerosi interventi di Pagano oltre a "Casabella," a C. MELOGRANI, *G. Pagano*, Milano 1955; per Terragni a E. MANTERO, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, Bari 1969; anche gli Atti del Convegno su *L'eredità di Terragni e lo sviluppo dell'architettura in Italia, 1943-1968*, Como 1968; per Sartoris, *Alberto Sartoris. Mezzo secolo di attività*, a cura di A. Atriani, Torino 1962. Di Belli la nuova ristampa di *Kn*, Milano 1972.

⁹ La lettura dell'opera e della poetica di Terragni fatta da Mantero è una singolare analisi delle tipologie monumentali ed edilizie proposte dall'architetto, in quanto si sforza di darne una spiegazione dall'interno, comprendendo il sacrario ai caduti e il progetto per Casa Vietti. La questione è complessa, in quanto va da una comprensione del suo iter, al reperimento dei significati di un'urbanistica che non trova dimensione e procedimenti moderni, al rapporto con la classe dominante.

¹⁰ Dalle descrizioni degli edifici e dalle loro funzioni si deduce che il concetto di "popolare" era inteso in termini idealistici: la stessa presentazione fatta da Pagano al *Novocomun* ("Casabella," febbraio 1930) o quello dedicato a *Una grande casa per la piccola gente* (gennaio 1930), architetto Griffini; e sempre in quell'annata lo scritto di Griffini sul *Palazzo per Uffici* di Pagano (luglio), e quello di Bottoni sulla *Palazzina per Uffici SALPA a Sesto San Giovanni*, opera di Pagano e Levi-Montalcini.

Per i progetti presentati in Triennale il libro di A. PICA, *Storia della Triennale 1918-1957*, Milano 1957; anche la tesi di laurea di E. TREVES, *Rapporti tra le arti "decorative" e l'architettura attraverso le biennali e triennali di Monza e Milano 1923-1940*, Milano, Università degli Studi, 1971.

¹¹ Per l'edilizia popolare urbana si è constatato quanto poco fosse alternativa la tipologia funzionalista in Italia alla consuetudine vigente e come gli strumenti concettuali che aveva elaborato fossero sovente limitativi. La decantata edilizia rurale oltre che essere in diretta connessione con la fortuna dei piani di sviluppo agricolo e di bonifica era legato al carattere demagogico della politica mussoliniana. Tuttavia la direzione dei grandi investimenti nel rapporto città-campagna fu a tutto beneficio della

prima, lasciando all'agricoltura interventi saltuari e non organici. Gli interventi edilizi in questo caso sono vistosamente legati con il piano di ruralizzazione del paese, con i risultati agrari conseguiti e le conseguenze sociali per il sottoproletariato che occupava le terre di bonifica in condizioni simili agli abitanti dei rioni popolari o alla massa di immigrati nelle grandi città che venivano "ospitati" nelle borgate dell'estrema periferia. V. Castronovo (*Il potere economico e il fascismo, in Fascismo e società italiana*, Torino 1973, pp. 75-78) scrive che "non va ignorato il fatto che la politica di stabilizzazione conservatrice perseguita da Mussolini, dal 1927-28, tendeva a frenare l'espansione del proletariato urbano e a scongiurare una crisi tra il fascismo e gli strati agrari nella campagna. Né si può dimenticare che, dietro la 'battaglia del grano' e la politica della bonifica integrale ... la proprietà di natura speculativa e latifondistica riuscì in ogni modo a sopravvivere grazie allo sfruttamento dei braccianti... o ancora grazie al trasferimento del peso passivo dei contadini nullatenenti, prima sui terreni marginali riscattati alla palude, quindi, sulla conquista di nuovi spazi coloniali." Assistiamo ad almeno due tipi di intervento nella campagna: la casa colonica, che semplifica e impoverisce modelli preesistenti secondo le esigenze dell'autarchia; e l'insediamento di tipo urbano, accentratore (Sabaudia, Pontinia, Carbonia) nel caso di nuove terre bonificate, o di decoro urbano secondo i principi dell'architettura ufficiale per il paese e la cittadina di provincia.

Con il riesame dei significati e delle caratteristiche del fascismo in Italia si accresce la convinzione che anche questi settori dell'economia e della socializzazione fascista possano essere studiati con sorprendenti risultati.

¹² Anche il programma di realizzazioni monumentali ha una sua complessa storia, che si muove dal dibattito architettonico, alle realizzazioni, agli interventi razionalisti. Nel primo vengono coinvolti le idee di Sant'Elia, la difesa e intervento nei centri storici sostenuto da Giovannoni (*Vecchie città ed edilizia nuova*, Torino 1931), gli indirizzi urbanistici e le vicende dei piani regolatori; nel secondo settore il lavoro di Piacentini o le intenzioni di un Vaccaro, il quale accompagna il *Progetto per la sistemazione del nuovo centro di Lugo* (1934) scrivendo che "Lugo vuol creare, nel suo centro, una piazza nuova. Il Podestà, conscio della responsabilità estetica che compete ad ogni opera del regime, vuole che questa piazza sorga da una concezione unitaria e caratteristica del tempo presente e trova il pieno assenso del Segretario del Fascio e dei dirigenti della Cassa di Risparmio" (in "Architettura," gennaio 1934; riportato in "Edilizia Moderna," n. 81, p. 103, alla quale si rimanda anche per l'opera svolta da De Finetti in questi anni).

Quanto al terzo punto si può pensare ai progetti presentati per il concorso di I e II grado per il *Palazzo Littorio* a Roma che vide presenti quasi tutti gli architetti razionalisti, e per l'*Esposizione Universale E 42* di cui rimangono all'EUR immutate vestigia. Si veda in particolare l'articolo di A. BRUSCHI, *L'E 42*, in "La casa," n. 6, pp. 300-335.

¹³ I. INSOLERA, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica*, Torino 1962, pp. 139-140; D. FRANCHI - R. CHIUMENO, *Urbanistica a Milano in regime fascista*, Firenze 1972, pp. 212-213, nel quale si trova anche una particolareggiata bibliografia relativa che indica scritti di Libera, Samonà, Piccinato, Bottoni, Griffini, Diotallevi-Marescotti, Vittorini e Lamaro. La rigorosa analisi condotta dai due giovani studiosi mostra come la tradizionale nozione di cultura architettonica e figurativa possa essere dilatata e coinvolta nella più generale dimensione sociale e politica del problema edilizio. Inoltre V. VERCELLONI, *Ricerca sull'edilizia popolare dall'unità d'Italia ai nostri giorni*, Facoltà di architettura, Milano 1965.

¹⁴ È ipotizzabile che l'ideale estetico di Mussolini fosse, sotto le apparenze, composito, ma ciò che par certo è il fine a cui dovevano tendere le forme, fossero esse rettilinee e ispirate al razionalismo o curve come le preferiva il Novecento. In una sua dichiarazione riportata sul "Corriere della Sera," 11 luglio 1934, si parlava di "uno stile XX secolo, di uno stile sempre più moderno, ma a condizione che sia bello e forte." Sotto questo imperativo categorico sembrano più che mai rientrare le esposizioni coloniali che, ben differenziate nei modi e negli intenti da quelle industriali, erano l'espressione di quella volontà imperia-listica che si manifestava in altre sedi allestite dal regime, quali il Museo dell'Impero e il Museo Mussolini, dove poteva "il Fascio Littorio assicurare a nuova vita nell'Italia baciata dalla Vittoria, rinnovellata dalle Camicie Nere" (G. Q. GIGLIOLI, *Il Fascio Littorio*, Roma 1932). Ricordiamo la *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, Napoli 1940, la cui importanza è ben ribadita nel catalogo: "Robusta e altissima si staglia nel cielo la superba mole della torre del Partito ... essa rappresenta uno dei centri urbanistici della Triennale. Il Teatro Littorio è una grandiosa costruzione in marmo verde e travertino, il cui fronte principale s'adorna di un sobrio colonnato ... prima realizzazione europea di un teatro all'aperto per masse. La costruzione arditissima e funzionale ha un fronte principale a scalce ... in alto corre un fregio di 150 metri di lunghezza per sette di altezza, composto da un mosaico con dodici gruppi di figurazioni classiche." In tema di colonie sempre a Napoli si era tenuta (1934-1935) la *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*.

¹⁵ E. FRATELLI, *Architettura per l'industria italiana*, in "La casa," n. 6.

¹⁶ Per la pittura astratta italiana negli anni '30-40 molto è stato scritto e anche chiarito; non altrettanto possiamo affermare per un tema di fondo, quello del rapporto tra l'intenzionalità dell'artista e l'immagine da lui prodotta, ossia fra l'ideologia e il risultato finale: anzi quando emerse il problema, magari con la durezza di un giudizio tagliato a posteriori che intendeva però aprire e non chiudere l'argomento (Z. BIROLI, Catalogo dell'esposizione *O. Licini*, Torino 1968) si è risposto con una definizione di arte e di artisticità (N. PONENTE, Catalogo della esposizione. *A. Soldati*, Torino 1969). In questa occasione si desidera solo ribadire che l'argomento esiste, anche se alla fine potremo forse essere tutti d'accordo nel dire che esso è abbastanza marginale.

Per le fonti bibliografiche dell'astrattismo si rimanda a L. CARMEL, *Aspetti dell'astrattismo italiano 1930-1940*, Catalogo dell'esposizione, Galleria Civica, Monza 1969; G. VERONESI, *L'arte astratta nei paesi occidentali*, in "L'Arte Moderna," Milano 1968; Z. BIROLI, *1922-1930 e l'astrattismo*, in *Milano 70/70*, II, Milano 1971; P. FOSSATI, *L'immagine sospesa*, Torino 1972. A quest'ultimo volume si rimanda per la bibliografia riguardante i singoli artisti.

L'argomento arte-fascismo è stato toccato in un dibattito comparso in "Nac," n. 4, 1972, dal titolo *Arte e fascismo*.

¹⁷ Tra coloro che vissero con consapevolezza il crollo delle idealità italiane e borghesi è stato per noi utile scegliere il caso di Licini. Il suo discorso appare alla fine della guerra, a conclusione del momento storico dell'astrattismo, messa in crisi e recupero dei significati sociali attraverso l'espressione di una realtà visionaria. Oltre alle sue prese di posizione contro l'arte mediterranea, il proclamato classicismo, la cultura ufficiale che ricorrono nelle sue sporadiche dichiarazioni pubbliche e nelle lettere agli amici, riportiamo il testo di un trefiletto di giornale spedito a G. Marchiori in data 2 giugno 1939 in segno di disprezzo per le esposizioni e la cultura di regime. Licini intitola l'articolo *Maraini accusato*

di plagio da... Farinacci, da "Il Regime Fascista," Cremona 27 maggio 1939, XVII: "Non plagiare.

"Abbiamo letto il programma per la Biennale di Venezia. Interessantissima la relazione del camerata Maraini; s'invitano gli artisti a ritornare al Rinascimento... esprimiamo il nostro plauso al camerata Maraini. E, ad ogni modo, meglio tardi che mai!

"In un punto però non siamo d'accordo, in quello cioè che, fra tanti concorsi, ce ne sia uno riservato 'alle stampe che abbiano per soggetto i discorsi del Duce.' Avremmo preferito che questa nuova attività artistica fosse riservata per qualche anno a Cremona, che è andata incontro a sforzi inauditi per adattare la concezione e il valore degli artisti al clima della rivoluzione fascista che è storia vivente e vita vissuta.

"Fare dei doppioni, creare delle concorrenze è dannosissimo. Si disperdono le forze e si generano confusioni. E poi questa iniziativa squisitamente nostra vorremmo portarla verso il sicuro successo per offrire al Duce qualcosa di più, anche nel campo artistico."

P.S. Questo testo di conferenza riletto ad un anno di distanza rivela all'autore lacune e soprattutto passi che richiederebbero un ampliamento del discorso e delle motivazioni addotte. D'altra parte era nato come indagine preliminare in un settore nel quale la critica specialistica si è fino ad oggi, in Italia, scarsamente ritrovata a riesaminare i rapporti in questione. Né è sortito un testo di reperimento, di riflessione sui dati, forse più adeguato a risolvere qualche singola valenza o a rimettere in discussione luoghi canonici, che a riproporre il consueto quadro d'insieme.

Da allora il ragionamento e la problematica si sono inoltre allungati, anche per l'apporto di altri contributi, tra i quali ci pare utile segnalare il fascicolo dedicato all'architetto Bottoni: *Piero Bottoni. Quarant'anni di battaglie per l'architettura*, in "Controspazio" n. 4, ottobre 1973; e la ristampa, a cura di M. Lanieri Elia, del libro di G. Samonà, *La casa popolare degli anni '30*, Padova 1973. Sulla storia del fascismo è pure uscito il volume di A. Lyttelton, *La conquista del potere. Il fascismo dal 1919 al 1929*, Bari 1974.

IL FASCISMO DEGLI INTELLETTUALI

di Marco Rosci

In tutti gli interventi precedenti (compreso quello, molto chiarificatore anche sul piano metodologico, di Hinz, sulla cultura, anzi anticultura, del nazismo) mi sembra sia costantemente ritornato un elemento connotante — a livello sovrastrutturale — della produzione di idee che ha preparato e favorito, ed ha trionfato al momento delle prese di potere della sovversione-azione degli strati borghesi nazionalistici e imperialistici in fase di capitalismo più o meno avanzato, cui l'Italia ha il triste privilegio di aver dato il nome storico attraverso il protofenomeno del fascismo: il principio del rifiuto irrazionalistico del confronto con la realtà, oppure dell'allontanamento "privilegiato" da essa in nome della "purezza" della cultura in senso idealistico. Ritengo che questo sia un aspetto-chiave del tema su cui si sono incentrate queste serate. Tema per cui concordo pienamente con l'auspicio di De Micheli, auspicio che riferisco all'impellente necessità di riconsiderare criticamente e concretamente, con tutto il necessario coraggio anche "politico," e con una costante riverifica dialettica sull'oggi e su noi stessi, come produttori ma anche prodotti del movimento storico, tutto un periodo della storia e della cultura italiana, che giustamente non può partire dal 1922, e nemmeno dal 1919, se non vogliamo ricadere per l'ennesima volta nella comoda e farisaica teoria, lanciata da Croce nel 1943, del Fascismo come "parentesi," come "incidente storico" frap-

postosi al solenne e fatale corso della "coscienza liberale." Infatti molte delle testimonianze portate qui in queste serate hanno evidenziato la necessità di risalire notevolmente all'indietro, fino almeno alla crisi del positivismo borghese "ottimistico" e umanitario, per considerare alle radici il rapporto fra fascismo e produzione e i produttori culturali, fra fascismo e arti nel caso specifico. Ora, proprio il principio del rifiuto o dell'allontanamento dal confronto con la realtà, dell'autoconfinamento, interessato o meno, nella sfera sovrastrutturale, elevato a metodo, credo possa darci soprattutto ragione della profonda, e per me amarissima differenza fra l'atteggiamento concreto, reale, non mistificabile, della cultura e del ceto intellettuale italiano nella sua stragrande maggioranza nei confronti del fascismo lungo tutto il suo corso (ivi comprese dunque le modificazioni di struttura e sovrastruttura intervenute anche in Italia fra le due guerre), e quello della cultura tedesca, di tutta la migliore e più autorevole cultura tedesca nei confronti del nazismo. È necessario, per fondare sul concreto reale, e non sull'ennesima falsa coscienza e timor di Dio, dei santi e della patria, quel lavoro di analisi storica critica e dialettica prima auspicato, è tristemente necessario essere espliciti nel constatare che non c'è stato (anche se l'affermazione parrà troppo radicale e sommaria), non c'è stato in nessuna forma un vero, radicale e lucido rifiuto da parte della cultura italiana nel suo complesso, nei suoi fondamentali elementi costitutivi e connotanti (e ciò al di là di collaborazioni, fiancheggiamenti, autoinganni di squalida e vergognosa ampiezza; l'insistervi ancora non chiarificherebbe, ma perpetuerebbe la mistificazione), nei confronti del fascismo. Perché non c'è stata, né ci poteva essere la necessaria autocoscienza di corresponsabilità prioritaria per identificarsi in contrapposizione e quindi combattere il fenomeno sul terreno reale, senza la possibilità di compromessi o di oscuri armistizi. Secondo questo criterio di lucida autocoscienza e coscienza critica integrale della realtà del fenomeno, in tutte le sue implicazioni di struttura e sovrastruttura, mi sento di riconoscere un solo vero caso di battaglia culturale sul terreno reale, non utopico né mistificato, quella di Gramsci.

Gli altri, assai pochi, "combattenti culturali" non in-

feriori a Gramsci in integrità morale, da Salvemini a Gobetti, non avevano sufficienti strumenti logici e ideologici per raggiungere la sua autocoscienza e operare la necessaria analisi a fondo delle corresponsabilità della cultura italiana e del ceto intellettuale; il che impedì anche a quei pochi, al di là della loro rapida messa al bando le cui smagliature sarebbero state ben scarse e sotterranee negli ulteriori anni fascisti, di offrire dura nettezza chiarificatrice anche alle confuse renitenze nei confronti della crescente organizzazione del consenso, brutale e grossolanamente onnivora a livello ideologico, ma spregiudicata e furbesca nella prassi. È proprio questa mancanza di chiarezza che stiamo scontando ancor oggi. A confronto, il rifiuto tedesco è ampio e profondo, e si è concretamente tradotto in quella straordinaria, moralmente straordinaria, emigrazione intellettuale e scientifica, che, fra l'altro, nel campo delle arti plastiche e dell'architettura, ha addirittura in parte mutato volto e panorama geografico all'arte contemporanea. E non mi riferisco solo a protagonisti della nuova cultura marxista e ai loro "compagni di strada," ma, per esempio, a quel Thomas Mann il cui "illuminismo" e lucido pessimismo degli anni '20 è esplicitamente reazionario, ma non rifiuta il rapporto con il reale, e da tale rapporto trae immediato giudizio senza equivoci sull'essenza del fascismo nazista. Teniamo conto anche del fatto che, per peculiarità di tradizioni storiche culturali, per l'intellettuale e l'uomo di cultura tedesco — la cui lingua stessa moderna ha radici storiche di unificazione religiosa-nazionale e non di particolarismo feudale municipale — l'allontanamento dal suolo, dall'ambito fisico tedesco è fatto ben più grave e tragico (basta rileggere le poesie di Brecht) che per l'italiano, individualisticamente chiuso e autosufficiente nei suoi miti della tradizione sovrastrutturale. Quali, allora, le ragioni delle differenze di comportamento fra le due culture e, per essere più concreti, fra i due ceti intellettuali nel loro complesso? La ragione credo vada, come ho già detto, ricercata nella ricerca o nell'allontanamento dal confronto con la realtà di struttura; nell'accettazione, sofferta e contrastata, della miglior parte tedesca, o nel rifiuto italiano, in nome della tradizione o dell'astratta eversione irrazionalistica e vitalistica, del riconoscimento del ruolo organico dell'intellettuale nella storia

reale. La cultura italiana (e questo, *prima* dell'oggettivazione violenta dell'antidemocrazia fascista; se accettiamo l'ipotesi di lavoro gramsciana, fin dalle origini storiche) ha sempre rifiutato di commisurarsi con la realtà. Se vogliamo attenerci al problema e al tempo storico dell'incubazione della prassi e dell'ideologia fascista, credo che la miglior dimostrazione di questa mia affermazione stia in una serie sintomatica di episodi del primo '900 culturale italiano, prima, insisto ancora sul prima, dell'affermazione violenta del fascismo: dalla rapida emarginazione, quale corpo estraneo, della linea salveminiiana all'interno della "Voce," sotto la pressione discorde ma concomitante dell'idealismo elitario e tradizionalista di Prezzolini e del ribellismo pseudo-liberario, nicciano e soreliano, di Soffici e Papini, al parallelo stroncamento, nell'ambito della cultura cattolica, del modernismo e della semplice ipotesi di una socialità non eterodiretta dalla gerarchia controriformistica; fino alla crisi finale, ancor oggi così "imbarazzante," dell'interventista Boccioni, parallela in modo impressionante a quella di Serra, e prefigurante in modo ancora più impressionante quella dell'unico gramsciano e gobettiano che abbia forza di condurre la sua solitaria e non mistificata battaglia internazionalista a viso aperto negli anni '30, Persico. Tutti corpi estranei, espulsi dalla solidale autocensura della repubblicetta culturale italiana senza bisogno di intervento esterno della censura del potere politico ed economico. Ora, in quel preciso momento storico, solo nella misura in cui una cultura e un ceto intellettuale non si rifiutasse ad un concreto rapporto con la realtà, e attingesse dunque ad una reale autocoscienza del suo essere sovrastrutturale, essa poteva rendersi conto di un fatto che è stato chiarificato (che la cultura tedesca ha coraggiosamente chiarificato, e continua ad approfondire e documentare dopo la guerra, mettendo in luce senza equivoci le persistenze nei vari Strauss e Springer) per quanto riguarda il nazismo, ma che altrettanto vale per il fascismo, sempre ed in ogni suo contorsionismo ideologico: l'essere, fascismo e nazismo, sovrastrutturalmente parlando, specifiche manifestazioni di anticultura. Apparenti alternative (demagogiche o di ordine e restaurazione tradizionalistica), ma in realtà fenomeni di puro annichilimento. È un'essenza anticulturale che non credo debba essere nem-

meno dimostrata, nel senso che essa è radicata in quelle forme e strati piccolo e medio borghesi del tardo '800, atterriti dalla Comune del '70, angosciati dalle prime organizzazioni proletarie, che sono ormai incapaci di autentica creazione culturale (dove il presunto "tramonto dell'Occidente" evocato da quello Spengler tanto amato dai nazisti degli anni '20), e che anzi da quel punto in avanti tendono ad annichilirsi, anche e soprattutto culturalmente, nei miti irrazionalistici del razzismo e del capo carismatico: "la distruzione e la cancellazione della vita, la obliterazione totale dei segni della vita" di Gadda, "la distruzione della ragione" di Lukács. Esistono sì differenze, anche sovrastrutturali, fra fascismo e nazismo, come ha ottimamente dimostrato la conferenza di Hinz, nascenti da profonde differenze di struttura tra capitalismo ancora rapinatorio nell'Italia sottosviluppata e concentrazione monopolistica tesa "a priori" al riarmo e alla guerra di conquista "millenaria" e colonizzazione europea previo sterminio degli "inferiori," in Germania; ma le radici e gli esiti culturali (anticulturali) sono assolutamente i medesimi. Questa la verificabile realtà di fondo del primo '900: la miglior cultura tedesca scelse la ragione, verificò, individuò, respinse, e visse e produsse nell'esilio ("O Germania, pallida madre! Come insozzata siedi fra i popoli!"); quella italiana nel suo complesso, quando non tradì in consapevole suicidio servile — e si abbia finalmente il coraggio di riconoscere che l'esecuzione di Gentile fu atto di giustizia vera e profonda —, o distolse pudicamente occhi e ragione, o si ubriacò nei fumi della più squallida retorica verbale e irrazionale. Quando Jahier, un altro emarginato, si rivolge con dolorosa austerità al funambolo Papini: "Tutti ci guardiamo vivere. Son libri che non arrivano al popolo quelli dove ci si guarda vivere. No, Papini, dobbiamo cominciar dalla vita," denuncia questa tradizionale, arida repulsione dell'intellettuale italiano a confrontarsi con la realtà. Ne consegue che questo intellettuale, nel migliore dei casi, non poté "vedere" l'anticultura fascista, né quindi produrre cultura vera, reale, e quindi di *necessità* antifascista. Tutt'al più, una volta insediata fra applausi o riserve molto parziali (comunque librate nella stratosfera degli astratti sistemi ideali) l'anticultura fascista, e rapidamente perfezionata la sua pura prassi di violenza e sfruttamento,

alcune limitate aree culturali poterono scegliere la strada dell'autoemarginazione per una tardiva "salvezza spirituale," non prosternandosi del tutto alla retorica becera, non accettando le sue grossolane profferte di gestione o fiancheggiamento dell'organizzazione del consenso. In sostanza, una scelta puramente difensiva, e del tutto rientrante nei limiti di tolleranza della gestione brutale e pragmatica del potere, data la sua limitatezza e la sua scarsa, anzi nulla incidenza sulle strutture reali, d'altronde contrappesata dalla massiccia *captatio benevolentiae* dei piú. E una volta che costoro, dal già illustre maestro al piccolo operatore dannunziano o votato all'astoricità di un eterno futurismo o spiritualismo o idealismo (esercitante con zelo le sue funzioni capillari nel microcosmo provinciale fra liceo e circolo di "mistica fascista"), hanno svolto brillantemente il loro compito di dare forma vacua e apparente e onnivale — l'onnivalenza del nulla — al copione della farsa, squallidamente ridicola nei tempi buoni dell'antidemocrazia osannata dal mondo capitalista come baluardo antirosso, ma conservante sempre fra le quinte il repertorio funereo e nichilista del teschio e pugnale, la nuova falsa struttura — proprio perché i veri registi e suggeritori sono perfettamente consci del suo carattere puramente pragmatico, ma anche della mancanza di reali termini oppositivi e alternativi —, è disponibile per ogni gioco e variante funzionale, dall'accademia al ribellismo, dalla pseudo-razionalità allo pseudo-spiritualismo, dal dirigismo al liberismo. Ivi compreso il "fermento critico" della giovane generazione allevata dalla falsa struttura stessa, e proprio per questo (almeno fino al limite di rottura provocato dall'insopprimibile movimento storico reale, occultabile ma non rimuovibile) agevolmente controllabile e perfino talora funzionale ed organica a lotte "interne" di potere (Bottai contro Farinacci, Bergamo contro Cremona). Il potere fascista insomma, che nella sua nuda essenza non ha e non cerca altra giustificazione se non la pura prassi e gestione del potere stesso in nome e per conto dei gestori tradizionali — continuamente ricattabili, ora facendo leva sul loro originario passaggio di mano come estrema difesa contro l'ascesa del proletariato, ora sbandierando quanto necessario sia il rapporto diretto, organizzato e misticizzato, fra

la "massa" e il "capo," sia appunto i "fermenti" interni di tipo populistico —, trae appunto dal suo nichilismo anticulturale l'illimitata capacità di inglobare e gestire ai propri fini qualsiasi posizione culturale astratta, di favorire o solo tollerare, lusingare o emarginare. Perché oggettivamente, in Italia, per le ragioni prima dette, un terreno di scontro culturale reale non c'era; c'erano tutt'al più di volta in volta, e sempre nei termini del massimo cinismo di prassi, atteggiamenti non del tutto allineati, non conformisti, da sorvegliare, se necessario "richiamare all'ordine" allentando il guinzaglio ai vecchi e nuovi cani da guardia, ma senza che comunque il gioco delle parti uscisse troppo dall'inveterato copione. Tutt'al più, per i più fastidiosi e ostinati, il confino in luoghi dove potevano toccar con mano l'abisso storico intercorrente fra l'astrazione delle loro battaglie sovrastrutturali e la tragica realtà di una struttura che la "cultura" aveva sempre, o ignorato, o visto in specchi gravemente deformanti: l'"altra Italia" di Gramsci; l'esperienza di Levi.

In un tal clima, si spiegano benissimo episodi citati nei precedenti interventi. Ci si poteva benissimo permettere (e non credo fosse casuale, da parte di una limitatissima cerchia di "addetti ai lavori") di lasciar pubblicare su "Bianco e Nero" scritti integri di Pudovkin o Eisenstein. Il fascismo poteva permetterselo, non solo perché tutto ciò cadeva su un terreno che non era comunque in grado di recepire veramente il valore rivoluzionario di quelle forme, espressioni, proposte, ma addirittura per mettere in piedi, in forma piuttosto ufficiale (vorrei ricordarlo accanto ad altri film citati), una operazione secondo me esemplare come quella di *1860* di Blasetti, che è un film linguisticamente "russo" fino all'estremo limite, fino al plagio, ma nello stesso tempo non solo ideologicamente allineato, ma addirittura molto fruttifero, sul piano della tipica retorica di regime. Retorica sia sul piano del "genio rivoluzionario" quale astrattamente risulta un Garibaldi, precursore di Mussolini, sia sul piano del tipico populismo del "figlio del fabbro," per cui abbiamo dei "picciotti" fotograficamente bellissimi, formalisticamente realisti, ma accuratamente privi di ogni reale spessore storico, che potesse indurre ad analisi e confronti reali. E lo stesso significato esemplare, ma ormai al livello del tragico buffo-

nesco, ritrovo nell'episodio appena ricordato della richiesta a tutta una serie di musicisti, illustri o meno, dell'inno e della marcia della Repubblica Sociale, alla fine (presunta, troppo presto e incautamente, e aggiungo interessatamente, presunta; le bombe di oggi lo dimostrano nel modo più orrendo e minaccioso) del processo. Lì abbiamo, ridotte all'essenziale funereo, le due facce della mistificazione estrema. L'inno, solenne, "classico," mistico; la tradizione nazionale e imperiale, l'Italia delle legioni, dei santi, dei poeti (e ricordiamo le musiche di fondo che hanno accompagnato l'apoteosi finale del fascistissimo Sironi, periodicamente e per molti giorni a Palazzo Reale; a quando un monumento espiatorio a piazzale Loreto?) E questa è una faccia. Dall'altra parte, l'inno "bersaglieresco," l'inno giovanile; l'Italia della "rivolta ideale," della rivoluzione permanente, dell'antiparassitismo, dell'anticapitalismo, dell'arditismo, manganello bomba e pugnale. Siamo all'ultimo *revirement*. Al provvisoriamente ultimo: grazie anche alla cecità di una "cultura" ancora di nuovo timorosa di scrutare fino in fondo in se stessa e nelle proprie responsabilità storiche, oggi lo spettro bifronte circola libero e funzionante (e funzionale) vestito con i doppiopetti di Almirante e di Plebe, pronti a slacciarsi per far uscire la canaglia sanbabilina e il dannunzianesimo sottoproletario dei "boia chi molla!" Ma, tornando al *revirement* repubblicano, nel momento in cui la ex "gioventù eroica" dell'olio di ricino, equamente imbibita di futurismo e dannunzianesimo, butta a mare dopo vent'anni le dorate insegne della legge-ordine-tradizione, le aquile imperiali e i gagliardetti benedetti, per tornare al nero integrale, nichilista, alla bestialità non più mascherata dei seviziatori e dei rastrellatori, ebbene in quel momento, quando tutte le carte sono scoperte, i Marinetti e i Gentile sono ancora disponibili. Follia suicida, d'accordo, tetra coerenza di correi; e i migliori sono finalmente dalla parte giusta, e gli ottimi, da Pagano a Labò, offrono la vita. Ma proprio nel nome di quegli ottimi dobbiamo oggi, proprio oggi, mentre ritorna a sentirsi ben chiaro, e proprio qui a due passi, il doppio ritornello dell'"ordine" e della "santa violenza," mentre irrazionalismi d'ogni genere tengono banco, dobbiamo chiederci con il massimo coraggio e franchezza se quella scelta in *extremis* del

'43 da parte di tutti i migliori, scelta di prassi e di lotta (e le scelte solitarie o di minimi gruppi anche negli anni anteriori), non abbiano troppo generosamente steso un velo sulle colpe storiche, o forse meglio le deficienze organiche, della cultura italiana nel suo complesso, impedendo per l'ennesima volta quel confronto, doloroso e amaro, ma necessario, con la realtà, senza il quale richiamo di opporre la nobile purezza di una accademia antifascista alla prassi dei colonnelli di ogni specie.

L'ANTIFASCISMO DEGLI INTELLETTUALI

di Raffaele De Grada

Io ho avuto l'impressione che tra le tante cose giuste che sono state dette in questo convegno si sia dimenticato, a mia opinione, un elemento assai importante: che cioè il fascismo non è un fenomeno italiano, il fascismo è un fenomeno internazionale e proprio parlando del periodo cui ci siamo riferiti stasera, io ricordo per esempio come negli anni dal 1934 al 1943 tutta l'Europa era fascista. Non era una specifica qualità italiana l'essere fascisti.

Il fascismo nasce come fenomeno internazionale della dittatura violenta del grande capitale monopolistico, si afferma secondo situazioni storiche nazionali in modo differente in tutta l'Europa e si può trovare una linea del fascismo inglese, francese, come si può trovare naturalmente la linea del fascismo italiano e tedesco. Io per esempio ho sentito l'esposizione di Masini e credo che tutti noi sappiamo benissimo che se il fascismo tedesco è andato al potere nel 1933, il fascismo italiano è andato al potere nel 1922, quindi non si può considerare nello stesso modo gli intellettuali italiani e la loro reazione rispetto a quella dei tedeschi. Prescindendo dal fatto indubbio che in Germania esisteva una radice realista molto forte che ha quindi portato alle conseguenze che sappiamo, tuttavia l'intellettuale italiano si è trovato già nel 1922 di fronte a un problema che il tedesco ha avuto nel 1933. Invece, secondo alcuni interventi, sembrerebbe per esempio che ci fosse soltanto una

linea di fascismo degli intellettuali e non una linea di antifascismo degli intellettuali. De Micheli ha accennato giustamente al fatto che esiste una generazione antifascista, ma esiste anche nella generazione *precedente* un antifascismo, che era naturalmente legato e condizionato alle particolari situazioni in cui versava il paese, un paese in cui esisteva una dittatura violenta della classe capitalistica e in cui le forme di antifascismo hanno preso diversissimo aspetto. Si parla di Gramsci: ora, Gramsci era un ignoto; Gramsci l'abbiamo conosciuto dopo la guerra, Gramsci era *un nome*, dal '30 al '40. Era stato un uomo politico, fino al 1927, era un uomo che viveva in carcere e che è morto in carcere; ma nello stesso momento noi non possiamo dimenticare che c'è stata, a Torino per esempio, una continuità dell'antifascismo: il gruppo della "Cultura," il gruppo che aveva un'eredità da Gobetti ecc. Non possiamo dimenticare che c'era stato un gruppo che si riferiva al vecchio Giovanni Amendola, che aveva avuto una funzione importante anche ai tempi delle famose riviste cui accennava De Micheli. Non possiamo dimenticare che c'era stata una posizione di Croce, per quanto compromesso con il fascismo fino al '25, che poi tuttavia aveva mantenuto una certa situazione nel paese, che era una situazione di antifascismo. Non possiamo dimenticare che a Milano esistevano i gruppi di "Giustizia e Libertà," che mantenevano un contatto con gli intellettuali e che avevano una precisa funzione con gli intellettuali. Si rischia altrimenti di far credere che tutto fosse fascista, mentre invece c'era una dialettica *aperta*, che il fascismo controllava fino a un certo punto con mezzi polizieschi, che il fascismo combatteva con mezzi di corruzione essenzialmente, ma era una dialettica corrispondente a quella di tutti gli altri paesi d'Europa. Perché non ci dimentichiamo che il ritorno all'ordine, per esempio, non si chiama neanche "ritorno all'ordine," si chiama prima di tutto *rappel à l'ordre*; che il testo fondamentale di questo *rappel à l'ordre* l'ha scritto un francese, Waldemar Georges; che il critico più importante di quel periodo di restaurazione è stato Eugenio D'Ors, che era uno spagnolo che viveva in Francia eccetera. Noi possiamo portare tutta un'argomentazione per far vedere che il fascismo è il fenomeno internazionale della dittatura del capitale finanziario monopolistico, e che

in Italia ha avuto il suo carattere, che non è soltanto ridicolo, mi si permetta, che è stato anche drammatico e che ha portato a una dura lotta tra l'intellettuale che doveva procurarsi il pane, vivere, non essere arrestato, non andare al confino eccetera eccetera e invece quello che si faceva corrompere, che faceva finta di credere a quello che era l'ideologia del regime eccetera eccetera. Cioè, in altri termini, voglio dire che se in queste lezioni si fosse presentato non dialetticamente l'aspetto di un'Italia fascista come blocco monolitico in cui è stata compromessa tutta l'intelligenza italiana senza dialettica, io una tesi di questo genere la rifiuterei. La rifiuterei nei fatti e nel diritto. Nei fatti perché si può dimostrare assolutamente tutto il contrario, nel diritto perché non è esatto, non è giusto, non è teoricamente giusto.

Con questo si vuol dire forse che si vuole scusare la classe dirigente intellettuale d'Italia? Si vuol dire forse che c'è stata una presa di coscienza larga di certe situazioni che venivano emergendo? No, questo non lo diciamo. Diciamo soltanto che di fronte al capitalismo, che si serviva del fascismo come suo strumento di potere, non c'è stata dall'altra parte purtroppo una capacità antagonista che fosse sufficiente a dare veramente una dialettica positiva alla situazione. E questo per il fallimento, purtroppo, del socialismo, della socialdemocrazia, per il fallimento di quella che è stata la situazione dal 1910 al 1923, perché di fronte a questi intellettuali che De Micheli rammentava giustamente, para-fascisti, anarcoidi, c'erano i socialisti che ormai avevano tradito le premesse marxiste, le premesse rivoluzionarie. C'erano i socialdemocratici del 1910-1915: questa è la ragione per cui se si riprendono quei numeri di "Lacerba" sulla settimana rossa di Romagna, sulla settimana marchigiana del 1913 si vede che certi articoli di Papini proprio scritti in quell'epoca possono essere addirittura oggi stampati come articoli contro l'attuale situazione, contro l'attuale governo e possono figurare addirittura in un giornale di sinistra. In altri termini è evidente che se ci fosse stato veramente in Italia qualcosa di analogo a quello che c'è stato in Russia, per esempio, la situazione sarebbe stata diversa. Ma bisogna anche soggettivamente analizzare e autocriticare il movimento operaio, che non è stato pari alla sua funzione,

che è stato diretto in un certo modo, che è andato verso determinate parole d'ordine, determinati obiettivi e quindi non si può semplicemente presentare la cosa dal punto di vista catastrofico. Gli intellettuali si sono comportati come si sono comportati perché non avevano un'alternativa, perché dall'altra parte non gli è stato dato niente che fosse positivo in una certa direzione. E quando questo qualche cosa si è affacciato agli intellettuali hanno preso la via giusta: e voi l'avete detto che poi ad un certo momento esiste una vera e propria rivincita antifascista nella cultura italiana. Io credo dunque che bisogna allargare l'analisi al fenomeno europeo, bisogna capire le qualità particolari in cui si muove l'Italia in quel periodo e bisogna anche rendersi conto che, quando si fa l'esame del fascismo, non si vede solo la faccia del fascismo ma si deve vedere dialetticamente anche l'altra faccia. Se no si corre il rischio di non fare storia ma di mitizzare: e badate che oggi sarebbe molto facile dire: "È stato un periodo nero, per fortuna oggi ne siamo assolutamente fuori, è passato, è qualche cosa che non ci riguarda più." Questa è la tesi che vogliono far passare alcuni, invece è tutt'altro che così. Gli stessi difetti, le stesse condizioni in cui ha versato l'intelligenza italiana dal '20 al '40, si sono prolungate oltre il 1945. Ogni volta che il movimento operaio si è indebolito o si è portato sul terreno socialdemocratico, si è visto che sono riaffiorate pienamente quelle altre condizioni. Per cui l'analisi storica oggi occorre condurla con termini ben precisi, ben approfonditi e condurla anche su quelli che sono gli avversari presentandoli per quello che sono stati nella loro qualità totale.

Non semplicemente in quella mitizzazione, in un senso o nell'altro, che se ne può fare.

IL CINEMA DEL DECENNIO

di Morando Morandini

Quando si parla di cinema del periodo fascista, i primi due termini — quasi fossero i poli di una situazione — che vengono in mente sono *Scipione l'Africano* e i film dei telefoni bianchi. Il primo è del 1937, l'epoca

dei secondi comincia nello stesso anno e arriva al suo apogeo tra il 1941 e il 1943, in piena guerra.

Si badi che l'espressione emblematica e irridente dei "telefoni bianchi" fu coniata e diffusa in quegli anni. Il 25 dicembre 1941 l'umorista Steno (poi regista), nel compilare per la rivista "Cinema" *Il novissimo Melzi del cinema italiano*, così sbriga la voce "Telefono Bianco": "Non apparso nel filmetto pubblicitario della grande Lotteria di Merano." Come dire: dappertutto fuorché lì. È vero — come osserva Francesco Savio nel suo squisito libro *Visione privata* — che già nei primi anni Trenta si era venuta sviluppando una produzione frivola sul tipo di *La segretaria privata*, *La telefonista*, *Due cuori felici*, *Paprika* — film che

ripetevano, a livello artigianale, l'esperienze che il cinema austro-tedesco compiva nello stesso periodo, esperienze intese a un recupero, in veste "moderna," delle formule dell'operetta,

ma il fenomeno schiettamente ineducativo di questo cinema fondato sulla finzione metastorica, sul rifiuto e l'insolvenza della realtà (fossero o no le sue vicende trasferite, secondo una diffusa gherminella, in Ungheria o in Ruritania), popolato da larve di personaggi anemici e giocherelloni che vivevano o meglio espiavano in case assurde e complicate e comunicavano tra loro con un aggeggio di color bianco, ebbe inizio nel 1937, all'indomani dell'impresa etiopica. Ma perché proprio i telefoni bianchi? Risponde Francesco Savio:

Perché l'"evasione" promessa cominciava e finiva in un soggiorno, in camera da letto, nella vasca da bagno colma di spuma, o, eccezionalmente, al *night*. Perché — anche — quei film senza regia dipendevano dallo scenografo, meglio, dall'architetto-arredatore; e predicavano il culto dell'"ambiente," della vetrina, del padiglione fieristico, a scorno del sogno piccoloborghese che vuole l'utile coniugato al superfluo.

L'epoca dei telefoni bianchi coincide — e ne è un effetto — con l'aumento progressivo della produzione. Nel 1937, quando Mussolini ordina "fare cento film all'anno," erano stati prodotti 32 lungometraggi; l'anno dopo la produzione raddoppia passando a 66; nel 1940 s'arriva a 87 e nel 1942 si conquista "quota 120." La pratica dell'autarchia era instaurata anche nel cinema.

Istituito con il Decreto Legge 4 settembre 1938, il monopolio dell'importazione e della distribuzione dei film provenienti dall'estero entrò in vigore il 9 aprile 1939 e determinò il ritiro delle quattro maggiori case hollywoodiane (le cosiddette "Big Four": Metro-Goldwyn-Mayer, Fox, Paramount e Warner Bros). L'importazione di film stranieri che nel 1937 era di 290 pellicole (americane per l'80%) calò di colpo: pur tra guasti, scossoni e provvisorie flessioni degli incassi, il vuoto fu riempito dalla produzione nazionale, favorendo la nascita di neodivismo autarchico: alla leva degli anni Trenta (Elsa Merlini, Assia Noris, Maria Denis, De Sica) s'aggiunse e subentrò quella di Nazzari e della Valli, di Fosco Giachetti e Osvaldo Valenti, Villa e Brazzi, Clara Calamai e Lilia Silvi. Con gli allarmi aerei, il razionamento, i rovesci militari, gli anni di guerra rafforzarono il successo del cinema dei telefoni bianchi che continuava a girare imperterrito sul cardine dell'evasione.

L'anno scorso, commentando l'affermazione di *La classe operaia va in paradiso* premiato al festival di Cannes con *Il caso Mattei*, Elio Petri disse che un sistema capitalistico non promuove mai un cinema di propaganda delle proprie idee perché non ne ha bisogno; anche il fascismo e il nazionalsocialismo, in fondo, puntarono su una produzione cinematografica di evasione piuttosto che su film ideologicamente attivi. Vogliamo verificare sui fatti quest'opinione?

Se si escludono la costituzione nel 1925 dell'Istituto Nazionale LUCE (L'Unione per la Cinematografia Educativa) con cui s'assicurava il monopolio del cinema inteso come strumento d'informazione politica e propaganda, e qualche provvedimento economico-finanziario di tipo protezionistico, l'intervento costruttivo del regime fascista nell'industria cinematografica è tardivo. Soltanto nel 1934 si crea la Direzione Generale per la Cinematografia che ha il compito di vigilare e coordinare l'attività produttiva; nel 1935 si costituisce la sezione autonoma per il credito cinematografico presso la Banca del Lavoro che permette l'anticipo fino a un terzo del costo preventivo del film e che funziona tuttora; nello stesso anno l'I.R.I. (Istituto Ricostruzione Industriale) s'impadronisce delle sale del gruppo Pittaluga creando l'ENIC; nel 1936 nasce il Centro Sperimentale di Cinematografia, affidato a Luigi Chiarini e posto sotto

l'egida del ministero della Cultura Popolare; nell'aprile 1937 s'inaugura Cinecittà che eredita le attrezzature della Cines i cui stabilimenti di via Vejo erano stati distrutti in un incendio nel 1935. Nel 1938 esce un regio decreto, trasformato in legge l'anno dopo, con cui si stabilisce che per ogni film nazionale di lungometraggio debba corrispondersi al produttore un premio pari al 12% dell'incasso lordo; oltre a un certo limite d'incasso era previsto un premio suppletivo progressivo. È, come si vede, un tipico principio di economia di mercato: più il film è commerciale, più incassa, più viene "premiato" dallo stato. Con qualche correzione, il sistema è tuttora conservato nell'Italia democratica.

Come si può interpretare questa serie di interventi dello stato fascista nel cinema? Dieci anni e più dopo la presa del potere, il regime, ormai consolidato, sentì il bisogno di darsi una struttura cinematografica di tipo sovietico: forse che in quello stesso periodo Mussolini — parafrasando Lenin, senza citarlo naturalmente — non aveva detto che "il cinema è l'arma più forte"? Non c'è lo spazio qui per analizzare le ragioni di tanto ritardo, e domandarsi — come ha fatto in un suo libro Luigi Freddi, direttore generale per la cinematografia dal 1934 al 1939 — perché il nuovo stato era rimasto privo dell'arma più potente e più efficace per persuadere educare esaltare gli spiriti sia all'interno che all'estero?"

Si può fare, questa congettura: la decisione di muoversi soltanto nel 1934 (ma non dimentichiamoci che, in fatto di interventi repressivi, si era già provveduto alla censura con un regio decreto in data 24 settembre 1923) fu presa anche sull'esempio (e in concorrenza) della Germania nazista dove Hitler e Goebbels non avevano frapposto indugi. Chi ha avuto occasione di vedere nei mesi scorsi la rassegna dei cinegiornali LUCE ha sicuramente notato il salto di qualità e i mutamenti di stile che vi sono rintracciabili proprio a partire dal 1934-35, mutamenti ai quali probabilmente non fu estranea l'influenza dei cinegiornali e dei documentari di propaganda nazista.

Non deve meravigliare il riferimento all'Unione Sovietica. In quegli anni — sulle riviste "Bianco e Nero," edita dal Centro sperimentale, e "Cinema" — furono pubblicati scritti marxisti di Pudovkin e Bela Balasz

e notizie sull'avanguardia cinematografica sovietica; furono persino importati alcuni film come *Le notti bianche di San Pietroburgo*. (Non se ne vedono molti di più oggi, d'altronde.)

Ci si può domandare — come ha fatto Renzo Renzi in un opuscolo edito per una settimana del cinema sovietico che s'è svolta in aprile 1973 a Roma — se quelle caute apparizioni fossero dovute a un atto di fronda di un gruppo di giovani oppure rientrassero in un rischio calcolato del regime fascista. Il fatto s'inserisce agevolmente nel quadro delle contraddizioni del regime, del suo sincretismo ideologico e culturale (chi non ricorda quella specie confusa di caccia al tesoro che fu la ricerca di una "filosofia fascista" dove poteva entrare tutto e il contrario di tutto?) e soprattutto di quello che fu uno dei suoi caratteri più profondi: il gioco costante e calcolato tra il parere e l'essere, tra le parole e i fatti. Forse che, a parole, il fascismo non si poneva come mediatore interclassista, come sintesi "centrista" tra capitalismo e socialismo? "Il dilemma Roma-New York," diceva Mussolini nel 1932, "si può risolvere soltanto attraverso la teoria e la prassi del fascismo."

L'incapacità del fascismo di elaborare una cultura che non fosse una sovrastruttura ideologica improvvisata, volta a volta, sulla spinta dell'azione, si riflette anche nel cinema. Cominciamo, intanto, a notare che furono realizzati soltanto due film sulla nascita della "rivoluzione," sulle origini squadriste, sulla marcia su Roma: *Camicia nera* (1933) di Gioacchino Forzano e *Vecchia guardia* (1935) di Alessandro Blasetti. Costato quattro milioni — una cifra altissima se messa in rapporto col film — il primo fu un "dubbio successo artistico e un indubbio mediocre esito finanziario," per dirla con le parole del già citato Luigi Freddi. Migliori furono, a entrambi i livelli, i risultati del secondo: ne era autore l'unico regista d'ingegno che sia stato, con la generosità della buona fede, organicamente legato ad alcuni temi dell'ideologia del regime; lo si rileva non soltanto in *Sole* (1928) e in *Terra madre* (1930), due tra i rari film a sfondo sociale del periodo (vogliamo aggiungervi anche *Terra di nessuno*, da una novella di Pirandello, realizzato nel 1939 con la regia di Mario

Baffico), ma anche nella retorica militaristica di *Aldebaran* (1935) e in quella nazionalistica di *Ettore Fieramosca* (1938).

La propaganda fascista nel cinema si può dividere in quattro categorie:

1. Film patriottico-militari, che vanno dai documentari di montaggio sulla prima guerra mondiale: *Dall'Astico al Piave a Scarpe al sole* (1935) di Marco Elter, da *Cavalleria* (1936) a *Luciano Serra pilota* (1938) di Alessandrini, dai film sull'aviazione a quelli sulla marina tra i quali, a guerra iniziata, si possono ricordare per i loro pregi *Uomini sul fondo* di De Robertis e *La nave bianca* di Rossellini. C'è almeno un denominatore comune in questa categoria: la rinuncia — o l'incapacità? — a rappresentare il "nemico," quasi che — per citare ancora Renzo Renzi — si avesse timore di caricarsi delle sue ragioni.

2. Film in costume, dove la storia è piegata a fare da serbatoio di precursori del Duce, parola risonante — come si leggeva sulla rivista "Gerarchia" nel 1937 — dove si sente il bronzo e il marmo: "Sembra che — scrivendola con la matita — se ne profani il significato; infatti a tracciarla, è tollerata la penna, ma è preferito lo scalpello: perciò Duce è parola romana." I campioni del gruppo sono *Scipione l'Africano* di Gallone e *Condottieri* di Trenker, entrambi realizzati nel 1937 con il finanziamento di un ente parastatale e con la spesa complessiva di venti milioni. Riallacciandosi alla tradizione italiana del grande spettacolo (il melodramma, i film storici del muto), *Scipione l'Africano* aveva, tra i suoi scopi, quello di ricordare che Roma aveva sconfitto Cartagine e l'invincibile Annibale: nell'epica mussoliniana passava la nostalgia dell'impero coloniale perduto e del *mare nostrum* romano.

I due campioni non ebbero seguito; se si escludono il *Fieramosca* di Blasetti e un *Pietro Micca* (1938) di Vergano — dove, peraltro, l'ispirazione nazionalistica soffia leggera — gli altri film storici di quegli anni appartengono a un cinema d'evasione e di intrattenimento.

3. Film africani, che, annunciati nel 1935 da un documentario sull'Etiopia, realizzato dalla spedizione del conte Roberto di San Marzano, *In A.O. dal Giuba allo Scioa*, s'infittiscono negli anni seguenti: *Squadroni bian-*

co di Genina, *Il grande appello* di Camerini, *Sentinelle di bronzo* di Marcellini, il già citato *Luciano Serra pilota*, *Sotto la croce del Sud* di Brignone, *Equatore* di Valori, i due documentari dell'Istituto Luce *Il cammino degli eroi* e *Sulle orme dei nostri pionieri*, *Abuna Messias* di Alessandrini che, in chiave retrospettiva, fondava la missione africana dello stato italiano con quella della chiesa cattolica, unendo in un fascio la croce e la spada. (Su *Il grande appello*, d'altronde, Luigi Freddi scriveva nel suo libro sul cinema fascista: "Alti prelati mi assicurano che esso rappresenta il tipo classico dell'opera con possibilità irresistibili di apostolato.")

Dopo aver notato di passaggio che furono soltanto due i film sulla guerra civile spagnola — *L'assedio dell'Alcazar* di Genina e *Carmen tra i rossi* di Edgar Neville, entrambi del 1939 — non ci resta che la quarta e ultima categoria, quella dei film "in divisa" sulla seconda guerra mondiale: la trilogia rosselliniana (*La nave bianca*, *Un pilota ritorna*, *L'uomo della croce*), *Giarabub*, *Bengasi*, *I trecento della Settima*, *Alfa-Tau* e qualche altro.

Già presente nei due film sulla guerra spagnola, la propaganda anticomunista — antibolscevica, anzi, per dirla con la terminologia del tempo — costituisce il nerbo di *Noi vivi* e *Addio Kira* (1941) di Alessandrini.

In un'ampia relazione di Luigi Freddi sul cinema italiano nel 1934 c'è un passaggio che ha gli accenti di un manifesto:

Eliminazione dei mestieranti e di coloro che vantano esperienze cinematografiche di bassa qualità. Esclusione dei troppi teorici improvvisati che imperversano sulle colonne dei giornali. Sta nascendo un'intellettualità del cinema, un'estetica del cinema. Si leggono qua e là articoli indecifrabili sul cinema integrale, sulla psicanalisi del cinema e tante altre ermetiche ed essenziali fesserie. Guai se costoro riescono a metterci le mani sopra! Centomila volte meglio Forzano! Bisogna, in questo campo, diffidare dei teorici cosiddetti puri, che non riusciranno mai a gettar ponti tra lo schermo da loro inaridito e il pubblico che vuole vita e azione.

E più avanti, parlando degli attori,

Attenzione particolare alla pronuncia. Preferenza ai caratteri fisionomici italiani, sani, spontanei, aperti, senza ricercatezze o assimilazione di movenze esotiche.

In poche parole ecco il nocciolo di una possibile poetica del cinema fascista: sano, incolto, razzialmente puro. S'è già detto, però, della differenza tra il parere e l'essere, tra le parole e i fatti, tra la teoria e la prassi che è alla base del fascismo. La tendenza ufficiale del cinema del ventennio è virile, eroica, rivoluzionaria, celebrativa, ma se andiamo a verificare nei fatti l'entità di questa produzione esplicitamente politica, promossa e premiata dal regime, non possiamo raccogliere più di una trentina di titoli, meno del cinque per cento della produzione complessiva anche tenendo conto soltanto degli anni Trenta. Una sovrastruttura, dunque, non una struttura. E non poteva essere altrimenti: la struttura del cinema del ventennio o del decennio è borghese, anzi piccolo-borghese. È una struttura bifronte: famiglia e impero, sentimentalismo e magniloquenza, dopolavoristico l'uno e imperiale l'altra, i telefoni bianchi e *Scipione l'Africano*. Sono, in fondo, due forme di un cinema d'evasione.

La reazione della cultura italiana fu, in prevalenza, di carattere aristocratico: non potendo fare i conti con la realtà, le si volta le spalle, con l'avallo dell'estetica crociana che garantisce l'autonomia dell'arte. Negli anni Trenta riscontriamo qualche eccezione tra i film di Camerini e Blasetti che, a livello alto, esprimono le due facce della medaglia. Intorno al 1940 emergono due tendenze che, in modo più o meno consapevole, si contrappongono al cinema ufficiale: la prima (Soldati, Lattuada, Castellani) punta sul bello stile e sulla letteratura dell'800, quasi riproducendo al cinema le esperienze letterarie della prosa d'arte e dell'elzeviro; la seconda cerca di stabilire confusamente i rapporti con la realtà, rifacendosi al documentario e al cinema sovietico (*Uomini sul fondo*, Rossellini) o alla scuola francese (*La pécatrice*, *Fari nella nebbia*, un certo Poggioli). Sono gli anni di guerra, la realtà bussa alla porta, sono già al lavoro gli sceneggiatori e i registi che saranno i protagonisti del nuovo cinema realistico, escono due o tre opere — *Quattro passi tra le nuvole* di Blasetti-Zavattini, *I bambini ci guardano* di De Sica e soprattutto *Ossessione* di Visconti — che mostrano per la prima volta il volto nascosto di un'Italia in crisi. Sono già film d'opposizione.

IL TEATRO E IL FASCISMO

di Carlo Fontana

Questa mia necessariamente breve comunicazione sul teatro di prosa durante il ventennio vuole avere soltanto carattere informativo e riguarda soprattutto l'intervento pubblico del regime nelle faccende del nostro teatro. Tralascierò quindi di soffermarmi sulla drammaturgia del regime, anche perché credo che una drammaturgia fascista non esista, a meno che si voglia considerare come tale i conati teatrali di Farinacci, di Forzano, dello stesso Mussolini. Accenneremo per curiosità a *Villafranca* di Forzano, tutto scritto per l'ultima battuta, quella con cui si proclama che il vero sovrano non è il re ma il suo primo ministro; a *Campo di Maggio*, che vuol dimostrare come Napoleone sia stato grande finché governò da solo e sia perito quando si affidò a un parlamento; e al famoso *Giulio Cesare* del '38, che costò all'erario una cifra spropositata a quel tempo cioè di due milioni e mezzo e percorse l'Italia anche attraverso la Scala — che fu aperta, per l'“eccezionale” avvenimento, al teatro di prosa — e si risolse tra vuoti pneumatici di pubblico, pur con la dovizia di mezzi impiegati per realizzare questo *colossal*. Fallimento del resto che aveva un precedente in *18 BL*, la vicenda di un autocarro dalla guerra '15-18 alla rivoluzione fascista alla battaglia del grano, spettacolo celebrativo che fu rappresentato a Firenze da Blasetti nel '34, opera di un gruppo di giovani scrittori (Bonelli - De Feo - Gherardi ecc.) che avevano prontamente risposto all'appello di Mussolini, manifestatosi in un discorso del '33, di promuovere un teatro di grandi passioni collettive da presentare alle masse. D'altra parte, già precedentemente Mussolini aveva mostrato un vivo interesse per il teatro di prosa: è infatti noto che appena salito al potere, subito dopo la marcia su Roma, il Duce si incontrò con Eleonora Duse — lo riferisce la biografia della Duse, Olga Signorelli — e le chiese cosa poteva fare per il teatro. La Signorelli dice che la Duse non seppe chiedere e nessuno seppe fare un progetto per lei, così la Duse riprese la sua vita nomade di figlia d'arte, per morire come si sa in America, a Pittsburgh, nel '24. All'incontro con la Duse, seguì nel '23 quello con Piran-

dello che, con l'adesione di Pirandello al fascismo dopo il delitto Matteotti, diede luogo nel '25 alla formazione del "Teatro degli Undici" noto anche come "Teatro d'Arte" diretto da Pirandello. Fino a questo punto l'interesse di Mussolini era stato un interesse più che altro propagandistico e si era risolto in un'azione mecenatizia nei confronti del teatro di prosa, ma a fianco si andava sviluppando un'attività legislativa. Nel '23 abbiamo il riordino dei diritti erariali; nel '25 una legge sul diritto d'autore con premi di incoraggiamento anche a giovani autori che trattassero argomenti dell'Italia nuova. Solo nel '29 però, come scrive Silvio D'Amico nel *Teatro non deve morire*, volume edito nel '45 in cui D'Amico rifà la storia del teatro durante il ventennio, lo stato fascista tentò un nuovo più organico rapporto con il teatro di prosa. Fu affidato al Ministero delle Corporazioni lo studio dei problemi della vita teatrale; si istituirono i "Carri di Tespi" che poi nel '37 e '38 divennero i Teatri del Popolo. Nel '30 nasce la Corporazione dello Spettacolo con il "compito di conciliare l'interesse delle singole categorie nel superiore interesse dell'industria dell'arte." Ma questa Corporazione dello Spettacolo non attuò alcun progetto; si limitò, si accontentò di dare alla vita teatrale un ordine puramente formale e lasciò lettera morta quei progetti di riforma strutturale che vennero presentati da Chiarelli e dallo stesso Pirandello. Proprio perché questa Corporazione non diede nessun frutto, nell'aprile del '35 venne di fatto esautorata con la creazione di un nuovo organismo, l'Ispettorato del Teatro, dipendente da principio dal Sottosegretariato per la Stampa e Propaganda e poi dal Minculpop. In questo Ispettorato per il teatro venne creata una sezione particolare, la Direzione Generale dello Spettacolo che, affidata a Nicola De Pirro, divenne l'arbitro assoluto della vita teatrale italiana. Come si vede da questi brevissimi, schematici accenni, il fascismo condusse un'assidua attività politica di interventi sul teatro; cercò di creare strutture sovvenzionando iniziative di diverso significato e valore, ovviamente privilegiando quelle che potevano avere un peso politico, ma tuttavia non riuscì a modificare né a incidere sulla fisionomia del teatro italiano né a risolvere alcun problema. D'Amico ricorda che non venne mai creata né una compagnia stabile — e noi sappia-

mo che si era manifestata questa esigenza già nel lontano 1905 quando Eduardo Boutet fondò la prima stabile italiana al teatro Argentina di Roma — né venne costruito un edificio teatrale, se si eccettua il riordino delle Terme di Caracalla che venne adattato a "Teatro dei Ventimila," né, cosa ancora più grave, venne favorita la nascita di una compagnia sovvenzionata dallo stato costituita con criteri d'arte. Vi è poi un dato curioso da rilevare: se osserviamo le statistiche della SIAE durante il ventennio, cioè quelle che attraverso i borderò danno la partecipazione del pubblico alle manifestazioni teatrali, risulta che all'intervento del regime fascista nel teatro si accompagna la crescente diserzione del pubblico dagli spettacoli di prosa. Assistiamo, dal '35 al '40, a una progressiva diminuzione di biglietti venduti: si parla di 500, 600, 700 mila biglietti in meno ogni anno. A proposito del pubblico vorrei ricordare un'altra cosa: il pubblico italiano non si mostrò mai particolarmente sensibile alle suggestioni contenutistiche di marca governativa, continuando a preferire quel teatro che era poi la negazione della mistica fascista e cioè il teatro gastronomico, piccolo-borghese, dei Gherardi, dei Giulio Cesare Viola, dei Destefani, dei Giannini. Concludo: cosa resta del rapporto fascismo-teatro? Ben poco, qualche istituto come l'Accademia di Arte Drammatica, il Teatro delle Arti di Bragaglia, ma va sottolineato che queste furono iniziative volute fortissimamente dai singoli. Nel '35 è Silvio D'Amico che vuole la Regia Accademia d'Arte Drammatica di cui diviene il direttore, che forma una sua compagnia, che nel '39 va in tournée per l'Italia cercando di propagandare un concetto diverso di spettacolo. Il Teatro delle Arti si deve in primo luogo al talentoso Anton Giulio Bragaglia. Il Teatro delle Arti ha sede presso la Confederazione delle Arti e dello Spettacolo e svolge un'attività decisamente importante, avanzata per quel tempo. E praticamente il primo teatro stabile italiano impostato con qualche criterio di modernità; cioè il primo teatro che abbia esposto una locandina con il programma completo della stagione, che abbia tentato di instaurare un certo tipo di rapporto con il pubblico e che abbia proposto un repertorio non ancorato ad angusti schemi provinciali: Bragaglia, con espedienti vari, cercò di sciogliere i difficili nodi in cui era avviluppata la

cultura del tempo, riuscendo ad esempio a rappresentare O'Neill facendolo passare come autore irlandese. Mi fermo qui, sul teatro di Bragaglia, perché meriterebbe da solo una comunicazione. L'autentico fatto positivo è però quello dei giovani che si formano nei GUF, giovani che nelle principali città italiane si sforzano e sperimentano, che saranno poi quelli che imprimeranno un nuovo corso alla vita teatrale del dopoguerra.

LA MUSICA NEGLI ANNI DEL FASCISMO

di Rubens Tedeschi

La politica del regime fascista nel campo musicale non si discosta dallo schema generale secondo cui si muovono tutti gli stati totalitari.

1. Indifferenza, sospetto o addirittura ostilità nei riguardi della cultura come tale.

2. Tentativo di controllare e irreggimentare i fenomeni artistici per utilizzarli ai propri fini, anche solo di copertura culturale.

3. Formazione di centri di potere e di centri di corruzione e lotte interne per raggiungere la supremazia.

Anche il fatto che Mussolini suonacchiasse il violino rientra in questo schema e a questo proposito possiamo guardare un divertente opuscolo di quell'epoca intitolato *Mussolini musicista*, scritto dall'autorevole Raffaele de Renzis, critico del "Messaggero" e del "Giornale d'Italia." Dice de Renzis: "Anche il Duce è fervido sostenitore della massima 'canta che ti passa.' A qualunque ora torni a casa, da qualsiasi cura assillato, si butta con famelica rabbia sul suo violino e più è arrabbiato meglio suona." Queste cose de Renzis non le sapeva per aver sentito direttamente suonare il Duce, perché non aveva ancora avuto quello che lui chiama "l'alto onore." Comunque le intuiva e capiva che l'eccezionale personaggio melodizzava con dolcezza e soavità.

Mussolini — nota — non è certo un musicista nel senso strettamente tecnico o un virtuoso suonatore; è qualcosa di meglio e di più: è musicista d'istinto. Egli appaga il suo sentimento con la musica, come Spencer. Egli ascolta attraver-

so la musica la legge dell'infinito, quale espressione sensibile dell'idea cosmica, dividendo anche qui l'opinione di Schopenhauer. Egli trae dal mistero dei suoni l'essenza stessa della vita come Walter Pater e D'Annunzio.

Con un simile personaggio a capo della cosa pubblica, il dilettantismo era assicurato e anche la corsa alle prebende. Infatti, immediatamente, cominciano ad arrivare a Roma i pellegrini. Il primo, che era il più intelligente, fu Puccini il quale chiese al Duce un Teatro Nazionale. E il duce gli disse che non aveva quattrini e così lo rimandò. Poi arrivò nel 1926 una commissione formata da alcuni autorevoli: Alfano, Renzo Bossi, Lualdi, Pizzetti e Alceo Toni, i quali stavano organizzando la mostra del Novecento musicale. Il duce rivolse loro alcune parole, naturalmente "storiche" spiegando che il pubblico amava soltanto la musica "verticale" (quella degli organetti) e che bisognava dargli cose più serie. Non musica da concerto, perché quella non arrivava alle folle, ma quella del teatro sì: anche se due sole opere nuove su cinquanta fossero sopravvissute, sarebbero bene spese le fatiche e il denaro. Così si chiuse questo primo contatto con alcune parole vane che tuttavia indicavano già il concetto demagogico e utilitario che il padrone aveva della musica: qualcosa che servisse al regime e che piacesse alle masse; opere popolari quindi e non musica sinfonica. L'apparente vaniloquio rivelava cioè una scelta precisa tra le due tendenze che andavano urtandosi, nel corpo stesso del regime fascista, dal punto di vista musicale. Due tendenze che corrispondono nella musica a quelle che abbiamo visto nella pittura, il premio Cremona e il premio Bergamo; abbiamo cioè i farinacciani della musica e i bottaiani della musica. Dal lato del progresso stava quel personaggio caratteristico che è Alfredo Casella, quest'uomo che correva tutta Europa, che raccoglieva musiche, che cercava di aprire l'orizzonte italiano all'internazionalismo. E attorno a Casella stavano i giovani, come Dalla Piccola come Petrassi, i musicologi della "Rassegna Musicale"; stava, in sostanza, tutta quella gente che credeva che anche dentro il fascismo si potesse fare qualcosa, sia perché credessero come Casella che il fascismo non fosse incompatibile con l'intelligenza, sia perché pensassero semplicemente che in qualsiasi regime l'intelligenza debba essere tenuta viva.

Dall'altro lato militavano invece i farinacciani, quelli che si limitavano a rendere i bassi servizi al regime o a cercare qualcosa nella più vieta tradizione. Possiamo ricordare Alceo Toni, il critico del "Popolo d'Italia," con il suo poema sinfonico *28 ottobre*. Barbara Giuranna con la *Decima Legio* e, più divertente di tutti, Rito Selvaggi, autore di un *Poema della rivoluzione* concluso dal triplice grido lanciato dagli orchestrali: "Duce duce duce!"

Adesso queste cose fanno ridere, ma a quell'epoca simili musiche si eseguivano nelle grandi sale e venivano esaltate nelle gazzette. Tuttavia sotto questa incultura continuava la battaglia per la cultura autentica e qui abbiamo, nel '29, lo scontro significativo e singolare tra Alfredo Casella e Pietro Mascagni. Mascagni, uomo vecchio e stanco, ormai vivente di ricordi, attaccò come accademico d'Italia la musica nuova, mettendo tutti insieme i fautori del jazz e i sostenitori "del brutto del grottesco del ridicolo dell'immorale" (sottolineerei questo immorale, perché è abbastanza caratteristico il definire immorali coloro che dicono cose diverse da noi). Casella rispose con una lunghissima lettera aperta in cui ricordava che la *Cavalleria Rusticana* era stata un fatto d'avanguardia nella sua epoca, così come ora la nuova generazione marciava verso l'avvenire con altro linguaggio. In realtà questo non era un contrasto di generazioni, ma un contrasto di idee, in cui da una parte stavano quelli che noi chiameremmo i progressisti, che cercavano con un linguaggio nuovo di sistemare qualcosa anche dentro il fascismo; dall'altra parte facevano blocco i reazionari i quali puntavano, come tutti i reazionari, sul nazionalismo e sul falso populismo. Costoro conducevano la loro battaglia non sul terreno delle idee, ma delle accuse tipiche: internazionalista, anti-italiano, ebreo. Nello stesso 1929 in cui Mascagni usciva colle dichiarazioni ricordate, Adriano Lualdi, personaggio di rilievo del Regime, musicista e organizzatore, girava l'Europa in cerca, diremmo quasi, di documenti con cui provare la congiura degli internazionalisti contro la buona musica. Alla fine raccolse questi documenti in un grosso volume che si chiama *Viaggio musicale in Europa*.

La scuola di Vienna è, naturalmente, il bersaglio numero uno: già "bell'e seppellita," assicura il Lualdi,

ispirata a "ideali di bruttezza, di spiacevolezza e di maleducazione che non hanno esempi nel passato"; "arte brutale e cinicamente perversa" contro cui occorre far quadrato con "l'innato senso e l'istinto e l'educazione del *bello* in arte."

Istinto e resistenza — prosegue il Lualdi — che, soli, basterebbero a salvarci da molte depravazioni; ma, a difendere la nostra salute morale e artistica, è, anche, qualche cosa di più lontano ancora, e profondo, e austero: un innato sentimento religioso, di arte cristiana, che si contrappone e resiste per sola forza d'istinto forse, contro tendenze che hanno, per noi, qualche cosa di anticristiano, di irreligioso, di ateo: e che sono infatti rappresentate, nei loro elementi più significativi e fanatici, da campioni e condottieri israeliti. Non tutti gli ebrei — concede il Lualdi — sono di tal fatta, ma che questo fenomeno di estremismo rivoluzionario artistico possa in qualche modo essere, nel suo assieme paragonato all'altro, più grandioso assai e anch'esso non soltanto politico ma religioso del bolscevismo russo, non vi è dubbio.

Quindi tutti coloro che scrivevano una frase stonata o una frase atonale o che, comunque, non si attaccavano alla grande tradizione del verismo italiano erano ebrei e bolscevichi. Su questa linea, è chiaro quello che sta per venire: nel '31 le sberle a Toscanini, e poi l'attacco ufficiale contro gli internazionalisti. Attacco ufficiale che esplode nel '32, in un Manifesto pubblicato sul "Corriere della Sera," firmato da alcuni autorevoli e da altri sconosciuti: Respighi, Mulè, Pizzetti, Zandonai, Gasco, Toni, Pick Mangiagalli, Guerrini, Napoli e Zuffellato. Nel manifesto si attaccano, come al solito, la cerebraltà, lo snobismo, l'internazionalismo, il confusioneismo, l'antiromanticismo e via dicendo; esso era diretto principalmente contro Casella e contro Malipiero, i quali del resto già se lo aspettavano, perché era stato concertato, come racconta Casella, nell'ultimo festival veneziano come un fiero colpo, da mettere fuori combattimento i due eretici del regime. L'unica persona per bene che non firmò fu Franco Alfano, il quale fece addirittura ritirare la sua firma che avevano messo senza neppure chiedergliela.

Il Manifesto, anche se non ebbe immediatamente una sua efficacia, fu il campanello d'allarme per quello che stava per avvenire e che era, come ha ricordato il collega Fontana, la creazione in seno al Minculpop di un

Ispettorato dello spettacolo per irreggimentare non solo la parte prosa ma anche la parte musicale. Vale la pena di dare un'occhiata al "Corriere della Sera" dell'epoca, il quale annuncia con grande soddisfazione che il provvedimento esaudisce i fervidi voti da lungo tempo espressi dagli artisti italiani, "i quali aspettavano con ansia che il Governo impugnasse risolutamente le redini del movimento musicale e teatrale a un tempo rispondendo a un nobilissimo dovere e a un diritto inoppugnabile." Tre mesi dopo, puntualmente, arriva il decreto legge con cui passano allo Stato le gestioni degli enti lirici e sinfonici: tutto quindi nello Stato e per lo Stato, compresa la demagogica e populistica iniziativa dei "Carri di Tespi," i quali portano alla gente non la cultura nuova, ma la rimasticazione di quello che è già popolare e gradito. Dopo di che, col '36, la questione è conclusa. La battaglia interna continua a svilupparsi come lotta sorda e sordida per l'acquisto delle posizioni di potere: per difendere, se si può, l'intelligenza o per aggredire la stessa intelligenza. Così nelle università, così nei conservatori, gli ultimi venuti acquistano la cattedra e il posto; poi abbiamo la cacciata dei musicisti delle nazioni che avevano votato le sanzioni e poi la cacciata degli ebrei e tutta la faccenda precipita come ben sappiamo.

Potremmo credere — e con questo concludiamo — che durante la guerra e la repubblicina la follia si sia acquietata, e invece no. A titolo di curiosità ricorderò che il 13 gennaio 1944, il presidente della Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti, con tutte le grane che scoppiavano intorno, ebbe il tempo di mandare una circolare ad alcuni musicisti per chieder loro di comporre un inno e una marcia per l'Italia fascista repubblicana. L'inno lo voleva "solenne, severo, quasi religioso... un modello di quello germanico"; la marcia invece doveva essere "a tipo bersaglieresco, spregiudicato e giovanile."

Le parole non erano necessarie: caso mai le ficcavano dentro in seguito. Comunque si offrivano cinquemila lire di allora — che era una bella cifra — per ogni invio e 25.000 per le composizioni premiate. L'autore avrebbe potuto conservare l'assoluto anonimo, "garantito fin da adesso in via personalissima." Il tentativo di coinvolgere i musicisti e di acquistarne la compli-

cità è abbastanza evidente. Ci fu anche chi rispose visto che l'inno fu scritto da **Ennio Porrino**.

Ed ora, a riprova del fatto che il fascismo non era un accidente estraneo alla realtà italiana e concluso il 25 aprile, val la pena di ricordare che nessuno di questi signori distintisi nella corruzione, nella lotta alla musica internazionale ebraica o bolscevica, ebbe la minima noia dalla democrazia. Al contrario. Tutti han conservato le vecchie posizioni quando non le hanno migliorate. Rito Selvaggi, nominato dal ministro socialdemocratico Paolo Rossi, si è trovato a dirigere il Conservatorio di Parma sino a che, per avere messo le mani nella cassa, non è stato benevolmente trasferito al Ministero. Lualdi ha diretto il Conservatorio di Firenze e, con Alceo Toni passato dal "Popolo d'Italia" al foglio del cementiere Pesenti, è stato regolarmente eseguito dagli Enti sovvenzionati dallo stato, compresa la Scala, così come la signora Giuranna si è inserita felicemente alla RAI dove, s'intende, non han mancato di commemorare degnamente la scomparsa dell'inno-grafo Porrino colmando con le sue musiche un vuoto incolmabile. Quanto al nuovo ministero dello Spettacolo, è stata conservata puramente e semplicemente la massima carica burocratica — quella del direttore generale, assai più potente dei ministri transitori — nelle medesime mani: prima la Sciarpa Littorio comm. De Pirro, ora la Sciarpa Littorio comm. De Biase. Anche sul piano burocratico-ministeriale la continuità è stata assicurata.

Indice

Pag. 5 *Nota di Pasquale Guadagnolo*

7 *Appunti sui materiali riguardanti i rapporti fra Futurismo e fascismo* di Enrico Crispolti

INTERVENTI

68 *A proposito del Futurismo* di Luciano De Maria

73 *La letteratura e il fascismo* di Sergio Antonielli

78 *I mistici dell'azione* di Mario De Micheli

87 *Tesi sull'estetica del nazionalsocialismo* di Berthold Hinz

INTERVENTI

109 *La letteratura in Germania e il nazionalsocialismo* di Ferruccio Masini

118 *Verso un'estetica del fascismo* di Zeno Birolli

INTERVENTI

154 *Il fascismo degli intellettuali* di Marco Rosci

162 *L'antifascismo degli intellettuali* di Raffaele De Grada

165 *Il cinema del decennio* di Morando Morandini

173 *Il teatro e il fascismo* di Carlo Fontana

176 *La musica negli anni del fascismo* di Rubens Tedeschi