

Le conseguenze del Futurismo, a cura di Eugenio Gazzola
(Edizioni Scritture, Piacenza 2009)

Sull'onda delle celebrazioni per il centenario del movimento creato da Filippo Tommaso Marinetti si è tenuto nel maggio 2009 fa a Piacenza un convegno molto particolare incentrato su "Le conseguenze del Futurismo". Sei mesi dopo le Edizioni Scritture hanno pubblicato un libro, a cura del critico e storico letterario Eugenio Gazzola, che riassume non solo gli Atti di quell'incontro, ma fornisce anche un'ampia documentazione iconografica illustrante le tesi esposte dagli intervenuti. Ho deciso di riprodurlo qui parzialmente per la suggestione delle interpretazioni fornite da Gazzola, Renato Barilli, Luigi Ballerini, Giampiero Mughini e dagli altri relatori alla questione proposta nel titolo: in quali termini e in quale misura si possono valutare gli effetti del Futurismo sull'arte e la letteratura italiane della seconda metà del Novecento?

Anche se il tema iniziale proposto era ristretto all'ambito piacentino e alla presenza di opere futuriste e postfuturiste nelle collezioni locali, la discussione si è allargata in cerchi concentrici sempre più estesi, come l'effetto di un sasso gettato nello stagno. E così dai discorsi sul più incisivo rappresentante del Secondo Futurismo piacentino BOT (Osvaldo Barbieri Terribile, 1895-1958) e dei pochi che lo avevano seguito per quella china, si è passati a osservazioni di più ampio respiro, come si può vedere nell'introduzione di Gazzola e negli interventi di Barilli (*Le due eredità del Futurismo*), Ballerini (*Marinetti genio illusionista*), Gino Agnese (*Il tempo di Boccioni, di Marinetti, di Mussolini*), fino a quello che ha attirato la mia attenzione per la sua originalità, *Gramsci e il Futurismo* di Francesca Chiarotto. Proprio quest'ultimo ho scelto di riprodurre qui, insieme con il testo introduttivo di Gazzola e l'intervento di Giampiero Mughini (*Futurismo terribile e reietto*) intessuto su BOT e la sua disarticolata avventura futurista, accompagnati da tutte le immagini presenti nel libro: di più non era possibile fare per evidenti motivi di spazio.

Ecco gli autori e i titoli degli interventi non citati sopra: Gabriele Dadati (*Gli acquisti di Ricci Oddi in tempi di Futurismo*); Eleonora Squeri e Frantz Piva (*Segni futuristi nella collezione Mazzolini*), Fabrizio Achilli (*La scena culturale e politica piacentina tra Interventismo e origini del Fascismo*); Angelo D'Orsi (*Il Futurismo tra Nazionalismo e Fascismo*). Il libro *Le conseguenze del Futurismo* (Edizioni Scritture, Piacenza, 2009), di difficile reperibilità in libreria, può essere richiesto direttamente all'editore:

edizioniscritture@libero.it.

Maurizio Spatola



Gianni Croce, *Signora in abito bianco*, fotoritratto su sfondo futurista realizzato da BOT

Le conseguenze del Futurismo
Eugenio Gazzola

La pretesa è quella di dar conto delle conseguenze futuriste nelle collezioni d'arte contemporanea del piacentino. Per dir meglio: viaggiando in una provincia irrevocabilmente tranquilla dell'Italia, come appunto questa di Piacenza, si vorrebbe svelare, attraverso alcuni esempi, una persistenza persino biologica del linguaggio d'ordine futurista nell'arte successiva ai decenni che furono segnati da quel movimento, dai suoi protagonisti e dai loro innumerevoli gregari.

Dopo il Futurismo, diversi eredi o discendenti sfrangiati della prima e seconda ondata hanno attraversato in tempo diversi il cielo dell'arte, conservando in sé un germe futurista e un acuto sguardo sul mondo. La modernità in primo luogo, tecnologica e strutturale (vale a dire organizzativa, l'articolazione delle categorie sociali, e delle classi, quando ci sono; dei mestieri e delle professioni); la mobilità, lo spostamento dato come un fattore costitutivo della cittadinanza umana e dell'identità fisiologica di ciascuno, il suo essere organismo in perenne transito e inquieto sostare... Una condizione che da estetica diventa antropologica, un fenomeno che si colloca molto al di là delle premesse marinettiane o boccioniane; che va, cioè, oltre le urgenze di una rivolta estetica e di forma, di stile e di avanguardia; in una parola, che supera la propria natura di premessa teoretica per l'arte e diventa emblema dell'avanguardia stessa e forza vitale, motore della *condizione moderna* e quindi della scommessa progressiva, non necessariamente progressista, che è altra cosa.

Appresi i preamboli teorici della prima ondata, il Futurismo è diventato un *passato continuo* che non ha smesso di essere attuale (quante volte si usa ancora oggi il termine "futurista" dentro e fuori dall'arte?) e di produrre pensiero e forme tecniche, politiche, sociali: ha investito il mondo contemporaneo di stili e atteggiamenti, proiezioni e tensioni che sono lungamente serviti al costume, all'industria, alla comunicazione, oltre che prestare ancora all'arte argomenti e segni variamente assorbiti e ricapitalizzati. Così il Futurismo che guardiamo dalla nostra posizione nel tempo,

cioè da questo palco dell'oggi su cui celebriamo un secolo ancora vivo, si rivela nei tratti persino inquietanti del "prodromo postmoderno", vale a dire di un ossimoro autentico. Noi vediamo l'insieme del movimento presentarsi nei caratteri tipici dell'avanguardia storica e mostrare, proprio in quanto avanguardia, il futuro insieme al presente. Vale a dire che la sua visione del mondo comprendeva, rivelava, anche i caratteri del tempo a venire.

E il mondo che sarebbe venuto e che poi è stato, ridisegnato dall'estetica dell'azzardo, ha restituito all'idea futurista materiali e idee su cui e per cui operare: lo abbiamo visto accadere soprattutto dopo la metà del secolo, quando l'arte ha concluso la sua marcia verso il reale aderendo infine al quotidiano più terreno, alle cose della vita, oggetti e figure della scena esistenziale; all'estetica commerciale come a quella sociale o politica. La stessa critica politica che talune frange dell'arte hanno lasciato intendere, tanto nelle scelte formali (materiali, tecniche, figurazioni) quanto in alcune premesse teoriche, ha conservato a lungo una forza prima irridente e poi ottimistica discesa fino a noi dalla primogenitura marinettiana.

Ad ogni buon conto, questa che dispone di una così lunga premessa è, dopotutto, una raccolta di sguardi su una certa piega dell'arte, perciò se deve occuparsi del mondo lo dovrà fare con gli occhi dell'arte. Sicché diremo che gli ambiti cui abbiamo accennato prima, ambiti sociali e ambiti politici, sempre meno ambiti puramente estetici, sono quelli che, dal nostro osservatorio, hanno rappresentato le conseguenze oggettive, teoriche e pratiche del futurismo primo e secondo. *Conseguenze* appunto, perché di questo ci occuperemo in questo viaggio. Similmente a quanto è avvenuto con il convegno del 9 maggio 2009 *Le conseguenze del Futurismo. Tra estetica e mitologie* con Fabrizio Achilli, Angelo D'Orsi, Renato Barilli, Luigi Ballerini, Francesca Chiarotto, Gino Agnese, Paolo Fabbri, convegno di cui riportiamo gli esiti in queste pagine - vorremmo disegnare un percorso di esempi attraverso le diramazioni reali o presunte, le inuenze, i richiami e i concreti utilizzi del linguaggio futurista nel resto del secolo. Anche al di là delle strette dichiarazioni di Marinetti o di Boccioni, di Balla o di Depero, il movimento ha posto le basi di una scena del tutto originale per la vita e la comunicazione italiana (poi europea): le linee del disegno futurista, i costumi del teatro futurista, la grafica della pub-

blicistica e della pubblicità; l'editoria letteraria; il taglio scenico, l'impaginazione di una immagine, di una parola, di una poesia; i materiali; le ambientazioni di certi scorci urbani; le umane attività e il rapporto tra uomo e tecnologia; le ombre e le luci disposte in un certo rapporto di dipendenza atonale. Vi è insomma una linea futurista, un grado futurista, che continua a ripresentarsi in altri corpi e su altre scene a volte apertamente citando, altre per semplice e silenziosa apprensione di quel certo modo, di un certo gusto che agevola il fare e il dire.

Se prendiamo le neoavanguardie degli anni Sessanta e Settanta (finché durano), vediamo come esse riprendano alcuni stilemi letterari, alcune pratiche, che il movimento aveva dichiarato necessarie al proprio statuto, e come a partire da queste abbiano saputo impostare una via nuovamente tutta italiana (come italianissimo fu il primo Futurismo) a una specie di avanguardia "totale" che nasce nel territorio franco tra scrittura e immagine, tra visione e parola, occhio e orecchio, accomunandole in un solo gesto che ai più appare rivoluzionario e dirompente rispetto alle tradizioni dei due strumenti presi separatamente. L'insegnamento futurista diventa in questo caso un episodio precedente da riprendere e portare a compimento, forse nella direzione della cosiddetta "poesia totale" di cui si erano fatti alfieri alcuni concretisti come Max Bense in Austria, Eugen Gomringer in Germania o Spatola in Italia. Le più visibili manifestazioni di questa ripresa si hanno sul piano della poesia "visiva" – che è costellazione un po' troppo vasta nella quale rientra poi un po' di tutto quanto va svolgendosi tra immagine e suono e tra immagine e scrittura – e della poesia sonora. Anche qui, come era accaduto nelle prime avanguardie (non solo in quella futurista) le opere si impongono in una sequenza di segni perentori, chiari e immediati, senza semitoni, foneticamente urlati; la produzione propriamente pittorica è scomparsa, e al suo posto compaiono serie di campi liberi in cui prendono corpo, occupano superficie, alfabeti diversi ma sempre in relazione: partiture vocali, appunto, parole e disparate immagini prelevate dalla sintesi concretista delle forme visuali, da una scena teatrale o, frequentemente, dalla comunicazione di massa: e se la poesia sfrutta ogni angolo di pagina, bianchi come neri, vuoti e pieni, caratteri minuscoli e maiuscoli, grassetti e sottili, tondi e corsivi; così la voce che declama può sfruttare i silenzi, i soffi, i rumori della maschera facciale; e se la poesia visiva utilizza la fotografia di un rotocalco (negli anni Sessanta iniziano a chiamarsi i set-

timanali popolari per il nuovo sistema di stampa adottato) o l'assemblaggio di brevi tratti di scrittura stampata su un giornale, stringhe di testo come i titoli, o blocchetti e colonne, così la musica seriale può adottare il fruscio della radio o i rumori di fondo della strada quotidiana.

E tuttavia, sebbene tanta disinvoltura possa lasciarlo pensare, non siamo alla glorificazione dell'oggetto o della *oggettualità oggetto* che le avanguardie utilizzano già sempre come baluardo difensivo contro il ritorno dell'io lirico -, vale a dire alla reificazione dell'esistere che spaventava (massì, con qualche ragione, forse...) la parte più impegnata in politica, ma siamo invece all'apertura *totale* dell'arte al mondo, a un fenomeno che supera la dissoluzione dell'arte stessa nella filosofia (come immaginava Hegel, diciamo) e la normale, naturale assimilazione del fare artistico all'esistenza, per pensare l'esistenza stessa in condizioni estreme, impossibili.

Osservatori, e non più narratori onniscienti, gli artisti delle avanguardie si misurano con i *fatti*, cioè con la cronaca nuda e cruda, per portarne gli effetti alle conseguenze estreme; si misurano con la storia ventosa che incrociava nelle piazze del mondo; con gli strumenti della tecnica e con la vita organica degli individui. L'arte diventa un indice di verifica delle possibilità esistenziali. Questo insieme di fattualità e di utopismo dell'operare artistico moderno (qui è la chiave della modernità) discende dritto dal futurismo e dalle avanguardie razionaliste, cioè da quelle istanze teoriche e pratiche che hanno concepito il gesto estetico in un confronto serrato con un'esistente domato, ragionato e in rapida progressione.

Usciamo però dai seminati teorici per ritrovare alcune logiche e altre misure dell'arte che ai nostri occhi rivelano una parentela con il movimento futurista primo o secondo. Per esempio lo *Spazialismo* il movimento risolto da Lucio Fontana in un gesto assoluto, definitivo, uno dei più geniali della storia, che esprime tutta la spinta vitale del gesto artistico superando la rappresentazione per farsi vita, mondo, sostanza dell'esserci in ogni luogo. Lo spazio, sappiamo, era uno dei fattori centrali dell'arte futurista, che in esso trovava la possibilità di esprimere dinamismo, progressione, sviluppo e velocità – soprattutto velocità. E prima dei celebri “tagli”, e poco dopo l'utilizzo dei “buchi”, Fontana riesce a redigere il *Movimento Spaziale per la Televisione* (nel 1952, anno delle primissime trasmissioni sperimentali della

tv italiana da Milano, con Tancredi, Peverelli, Deluigi, M. Milani, Dova e altri), in cui si afferma la possibilità di un'opera luminosa e vasta quanto il mondo, che viaggi sulle onde del nuovo mezzo. Questo è spirito futurista, come futurista è il tono di alcuni passaggi del manifesto: "Noi spaziali trasmettiamo, per la prima volta nel mondo, attraverso la televisione, le nostre nuove forme d'arte [...]"; o ancora: "Le nostre espressioni artistiche moltiplicano all'infinito, in infinite dimensioni, le linee d'orizzonte [...]"; e infine: "Noi spazialisti ci sentiamo gli artisti di oggi, poiché le conquiste della tecnica sono ormai al servizio dell'arte che noi professiamo". Del resto, l'attenzione ai nuovi medium tecnologici del proprio tempo – in particolare radio e film – era nata ancora in casa futurista e fu dichiarata in un manifesto del 1933, intitolato "La Radia", firmato da Marinetti e Pino Masnata.

Pochi anni dopo, più o meno tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, un altro tema fondante della poetica futurista, il *movimento*, trovò una traduzione reale, oggettiva, in una tendenza d'arte che fu detta *programmata* (e all'*eterocinetica* oppure, in una versione essenzialmente grafica, *optical*) e che era erede diretta del dinamismo pittorico di Boccioni o Balla, con la differenza che il movimento era dato dal lavoro di elementi mobili, il più delle volte modulari, che mutavano stato o posizione a seconda di alcune sollecitazioni. Protagonista di questo sviluppo il milanese "Gruppo T" composto da Anceschi, Boriani, Colombo, De Vecchi e Varisco.

Estensione degli spazi, innovazione dei materiali e delle tecnologie, accentuazione della mobilità: sono questi i fattori concettuali e concreti, attraverso cui la sensibilità futurista (sensibilità del moderno per eccellenza, abbiamo visto) continua a operare lungo tutto il secolo fino alla progressiva sfiducia nel futuro che aggredisce senza rimedio l'ultima generazione del secolo, quella definita per comodità "postmoderna". E tuttavia, anche qui sono sopravvissuti molti elementi imposti alla storia dell'arte dalla maniera (in questo caso, oltre che dalla sensibilità) futurista, non tanto del Futurismo maggiore, quanto invece di quello *secondo* che gli segue a partire dagli anni Venti con la scena dei Depero, Prampolini, Androni, inizialmente Balla, Dottori, Fillia e molti altri sparsi in tutta Italia compreso il piacentino BOT. Il gusto di questo secondo futurismo privilegia l'effetto coloristico sulle forme dinamiche, il disegno di illustrazione su quello

analitico della scomposizione spaziale; insomma, privilegia nuovamente gli aspetti sensuali della pittura e ne accentua il valore sia decorativo che celebrativo; toglie tensione alla scena e riav via un racconto del mondo con goliardia e ottimismo tecnologico (per esempio con *l'aeropittura* cui lo stesso BOT fu campione).

Le conseguenze di questa seconda ondata futurista (lo metteva in evidenza l'intervento di Renato Barilli nel nostro convegno di maggio, a cui rinviamo senz'altro) si registrano soprattutto nella pittura dell'ultimo ventennio del secolo, quella che ritorna protagonista dalla seconda metà degli anni Settanta variamente interpretata in Europa e negli Stati Uniti. D'altra parte il mondo è cambiato e da svariati decenni, ormai, la mobilità di pensiero corrisponde alla mobilità dell'arte nel mondo, la stessa opera si fa sulle due sponde di un oceano perché su entrambe risuona il medesimo *jingle*, non c'è scampo. È evidente che vorremmo disegnare un prologo al postmoderno con i caratteri che gli assegnò Fredrick Jameson, cioè un postmoderno che in realtà - contrariamente a chi lo ha pensato come ultimo tratto e reazione della modernità esausta - nasce insieme al moderno stesso, ma (aggiungiamo noi) come una specie di anticorpo all'idea categoriale di progresso, razionalismo e rivoluzione. Se adottiamo questa angolazione, anziché quella più nota e utilizzata (e veicolata) di Lyotard, potremmo vedere ancor più chiaramente la genealogia e lo stato dei cambiamenti che si verificano dalla metà degli anni Settanta e che portano, alla fine di quel decennio, al sostanziale dissolvimento dell'avanguardia nell'immaginario e immaginifico zoo postmoderno. Non solo erranza, libertà, ripensamento, individualismo, circoscrizione dell'esistere alla vita, con obiettivi che zoommano sui gesti del quotidiano come cristalli di infinito, ma tutti questi aspetti insieme germogliati sulla corteccia della modernità stessa come sfogo, come una corsia di emergenza lungo un tracciato autostradale.

Nel panorama mondiale, la nuova sensibilità si traduce in una ondata neo-espressionista che sveglia i sensi assopiti di un'arte fino a quel giorno concettuale; e in particolare, in Italia, è la *Trasavanguardia* a dar voce a questi appelli. Il primo testo di presentazione del movimento uscì sulla rivista "Flash art", n. 92-93, dell'ottobre 1979, dove Achille Bonito Oliva continuamente insisteva sul principio di mobilità, cioè facilità di un'arte che

non ha paura della storia perché vive eternamente in essa e in essa si muove come un corpo parassita, alimentandosi dell'incedere progressivo della storia medesima. La posizione del critico sull'arte di quegli anni è nota e non è il caso di ripeterla qui, ci limitiamo a dire il legame, e la natura del legame, che sussiste tra la condizione che fu detta postmoderna e l'arte che vuole superare le avanguardie dal loro interno. Ebbene, questo legame è tutto nella prassi quotidiana, nel fare senza finalità sociale, perché il superamento dell'avanguardia avviene utilizzando l'avanguardia stessa, non aggiornandola o spingendola a ulteriori orizzonti, bensì utilizzandola come materiale di allestimento, come linguaggio da declinare variamente, come riciclo o territorio di attraversamento. Usare l'avanguardia significa di fatto annullarne la carica sovvertitrice, e questo è quello che succede, appunto, quando la transavanguardia vuole riconquistare il piacere sensibile dell'arte; oppure quando il neoespressionismo tedesco o americano cita apertamente un secolo di pittura, di figura, di decorazione, persino di sfondi e scenografie.

A questa altezza della storia il Futurismo è un insieme di tratti estetici e un indice storico che può essere utilizzato in più modi: la citazione è la più frequente e anche la più innocua, ne fa un'etichetta allargata a comprendere esperienze tecniche, materiali e pensieri ben lontani dalle origini del movimento. Che è quanto è accaduto nei primi anni Ottanta per alcuni giovani artisti che furono chiamati dal critico Loredana Parmesani "Nuovi futuristi". Niente più di un nome che faceva riferimento a un'arte "di città" – variopinta e accattivante: merce tra le merci - inserita nell'estetica della quotidianità: "Architettura, design, musica, arte, collegandosi tra loro nella quotidianità del mondo scacciano di casa la contemplazione in favore dell'azione - scrive la Parmesani - ed il bello viene sostituito dal dilettevole, il sublime dall'effettivo, la notte romantica dal telefilm giallo."

Quindi un'arte più televisiva di quella che Fontana e soci avevano immaginato all'alba delle trasmissioni RAI. "Più televisiva", diciamo, perché del pervasivo mezzo ha i caratteri di risonanza, di richiamo, di vivacità cromatica, di varietà formale: come quella della tv, questa dei "nuovi futuristi" è una immagine finta e coloratissima che deve attirare e divertire nella sua superficialità, nel suo semplice darsi alla vista e ai sensi, null'altro. Quindi un'invenzione perfetta per il sentimento di uso di quegli anni Ottanta.

Il percorso lungo le conseguenze del Futurismo potrebbe temporanea-

mente fermarsi qui lasciando che ciascuno ritrovi un elemento di quello stile e di quel gusto in una parte dell'arte di questo mondo, successiva o in atto. Le trasformazioni intervenute dagli anni Novanta a oggi richiederebbero tuttavia un criterio di individuazione diverso e meno selettivo, per esempio basato sulla natura tecnologica delle opere – la massiccia presenza di filmati digitali e, più di recente, nuovamente in pellicola; le svariate tipologie di trattamento dell'immagine fotografica; la scelta di determinati ritrovati della chimica industriale – oppure sulla loro struttura formale, come nel caso delle produzioni che realizzano nuovi gradi di rigore, ambientazioni stranianti o fiabesche, decorativismi e scenografie persino “neoastratte”. Tuttavia, perderemmo di vista la natura del movimento da cui siamo partiti e che volevamo ritrovare nel mondo così come il mondo si era sviluppato in un secolo di lavoro e di violenza. Non è facile comprendere la natura, l'essenza anzi, del cambiamento: cioè di quel cambiamento che ha influenzato tutta la nostra cultura e la nostra percezione del contemporaneo. Possiamo però provare a spiegarla utilizzando una sola immagine che traiamo dalla musica. Il parallelo che ci serve per questa comprensione è posta tra l'avanguardia futurista (e tutte le avanguardie e tutte le loro conseguenze) e la musica nuova del Novecento, quella definita genericamente *contemporanea* che invece contempla gradi diversi e successivi di costruzione e ascolto: dodecafonica, atonale, seriale, ecc. Come accade nella musica contemporanea, quindi, l'avanguardia apre una pagina in cui tutti i segni che vi conuiscono sono espressi con uguale enfasi, estesi in superficie secondo un grado di priorità visiva non emozionale; tutti gli elementi grafici, pittorici, sonori, costruttivi, hanno pari valore estetico e sono ugualmente urlati o silenziosi. L'avanguardia pone gli elementi del dipinto (o della sinfonia, o del romanzo) in una disposizione che tiene conto dell'effetto pratico e meccanico prima, molto prima di quello sensuale. Da una tale disposizione è scomparso l'io o si è ritirato dal mondo, com'è naturale, e il mondo si presenta senza più filtri.

Piacenza fuori di qui

Nulla di sostanziale accade a Piacenza nell'anno nel mese nei giorni in cui “Le Figarò” pubblica il manifesto di Marinetti, febbraio 1909. La città culla le sue glorie e il suo maggior collezionista, Giuseppe Ricci Oddi, non incrocia alcun segno della nuova avanguardia (ne diamo brevemento

conto nella nota di Gabriele Dadati). Del resto, non c'è ombra di qualche apprezzabile passaggio futurista a Piacenza, almeno fino agli anni Venti, quando in città arriva Marinetti a cercare fondi e quando, alla fine del decennio, il Futurismo secondo incontra Osvaldo Barbieri Terribile e quindi, con modernissima sigla: BOT!

In città, BOT si fa paladino di un'avanguardia che non è già più tale, perché è consolidata, chiara nei suoi contorni di movimento storico ramificato e variamente interpretato in altre parti d'Europa, sconosciuto o assunto a seconda dei casi (in Russia, in Francia, in Olanda) ma comunque acquisito, e si direbbe oggi, con brutto termine, "storicizzato". Ma BOT occupa in tal modo uno spazio che la città aveva tralasciato di considerare, un gerbido ritenuto impraticabile e dispendioso, diventandone in breve il paladino, il difensore e il fervente patriota. Produce quello che gli conosciamo seguito da pochissimi imitatori e seguaci; un po' di attenzione nel pubblico (che comunque gli preferirà sempre il novecentista Ricchetti) e qualche riconoscimento da parte delle istituzioni politico-amministrative in virtù della sua ripetuta professione di fede fascista.

Egli interpreta, potremmo anzi dire che è, la linea dell'avanguardia a Piacenza; e in ciò si contrappone proprio a Ricchetti e all'altra linea della tradizione locale risalente al maestro Ghittoni. Le due correnti sono arrivate distinte e riconoscibili sino a noi, e sono visibili senza bisogno di cercare tanto: nell'una, la ricchettiana, diciamo così, si ritrovano (non certo programmaticamente, è naturale) autori come Grassi e i tanti imitatori o epigoni della maniera di Foppiani, comunque legati a una figurazione rinnovata nei toni della fiaba o della saga. Nell'altra, la linea di BOT, troviamo i tentativi di nuova avanguardia maturati dagli anni Sessanta a oggi: l'inquieto ma non risolto Mosconi, e poi Xerra, Locatelli. E più avanti Calza, Baggi e i giovani come Tosca, Poggioli, Camoni - curiosi di forme e di materiali. I più giovani, per la verità, proprio per lo sguardo a quella misura internazionale dell'innovazione continua, faticano a tener ferma la memoria, perché tanto BOT quanto Ricchetti sono per essi presenze di storia locale, paradossalmente meno familiari di un capitolo di storia della pop art.

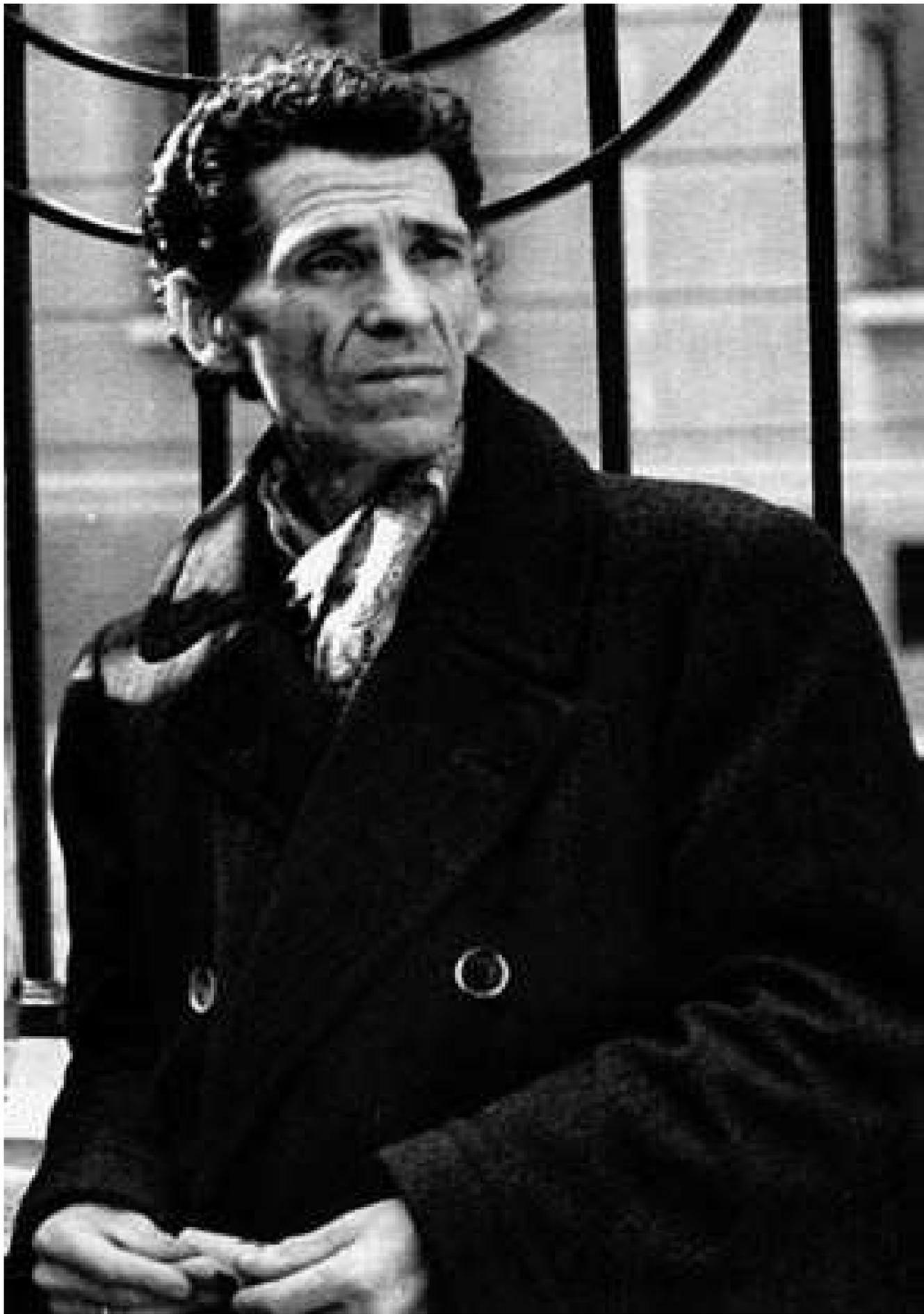
Così, se proviamo a ripercorrere le conseguenze futuriste a Piacenza, incontriamo opere che apertamente evocano il segno della scomposizione spaziale in lunghezza e velocità, vale a dire del dinamismo che lancia in

avanti le forme; e, accanto, altre opere che possono essere avvicinate a quella lontana ascendenza perché il terreno era comunque fertile e pronta era la natura di quel movimento. Calza, che non è il primo in ordine di tempo ma che mettiamo ugualmente in apertura, inizia la sua carriera nel 1976 citando senza problemi la pittura futurista che aveva imparato al museo, e del resto egli operava all'interno di un contesto nazionale in cui la citazione era protagonista assoluta del linguaggio pittorico – citazione è il primo atto del “nomadismo culturale” propugnato da Achille Bonito Oliva a metà degli anni Settanta. Al contrario di Calza, quindici anni dopo, il Luigi Baggi della fase “aziendale” è del tutto estraneo alla pratica citazionista e anzi, è quasi estraneo anche all'arte comunemente intesa. La sua proposta, formalizzata tra il '91 e il '92, era connotata dalla presenza di macchine *verè* “reali” e funzionanti, date come opere d'arte, e di un complesso produttivo (un'azienda con progettisti, costruttori, venditori) come operatore dell'arte. Non si cita una forma futurista o tardofuturista, ma automaticamente si fa rivivere uno spirito di analogo ottimismo verso le possibilità accrescitive dell'industrialità e del lavoro. Baggi era il terminal piacentino, diciamo così, di un'avventura che in realtà interessò un gruppo di artisti - alcuni individuali, altri riuniti in gruppo, sigla, o status aziendale - soprattutto italiani e europei, ma con coincidenze e premesse comuni a entrambe le sponde atlantiche.

In quello scenario, l'avanguardia non entrava nel museo come aveva annunciato Sanguineti venti o trenta anni prima, ma diventava museo per conto suo, e al suo interno prelevava stili, comportamenti, sigle, alfabeti per l'arte nuova. Un tale ribaltamento di visuale può avvenire perché l'arte conosce un ripiegamento su di sé, un richiamo all'ordine interno che la sottrae ai fini eterodossi e incontrollabili verso i quali ogni avanguardia rischia di finire. Venticinque anni dopo Calza, un altro giovane di qui, Simone Tosca, fa del concetto di forma un volume disteso nello spazio come avrebbero fatto i futuristi, ma di essi non v'è quasi più traccia, e neppure citazione, è solo un modulo tecnico acquisito che se pur nasce futurista, oggi funziona come dispositivo ottico al pari, poniamo, di una scatola fotografica.

A lora lontanissimi sembrano i tempi di Xerra o di Locatelli, anni Sessanta, loro fortemente e criticamente protesi alla modernità, ancora giovani eppure già pratici, entrambi inseriti nella grande industria (la RDB)

all'interno degli uffici per la comunicazione pubblicitaria. I primi teatrini ad acrilico di Xerra (1967) mostravano ominidi alienati dalla vita aziendale e dalla tecnologia, su sfondi multidimensionali e prospettici che ricordano la ora futurista o gli sfondi realizzati da BOT per i ritratti del fotografo Gianni Croce: le scansioni di forme e colori che vediamo alle spalle degli impiegati umanoidi di Xerra, oggi ci appaiono simili tanto alle linee dei suoi fiori artificiali in legno, quanto alle scene bianconere del Croce magico e futurista di ieri. E Locatelli, dall'altra parte, ritraeva nelle prime fotografie scarti e serialità industriali; e però, nel contempo, ripartiva dai Bragaglia ritrovando scorci fotodinamici giocati sulla simultaneità. Ci pare allora, oggi, di assistere a una sorta di duplice rito di formazione, come un pegno biografico che occorre onorare anche se non paga, e che infatti volge, nel torno di pochi anni, a favore di un modello estetico del tutto personale. Modello che per Locatelli sarà incentrato sulle icone della comunicazione stradale o mediatica (segni di pericolo, pagine di giornale, scherzi della luce), per esempio le *Iscrizioni fotografiche* in contrasto diretto e dichiarato con la fotografia tradizionale - già trattata duramente con le immagini fuori fuoco e fuori centro, con scatti improvvisi e "fuori da sé", in un certo senso. Arte meccanica riproducibile all'infinito, e positivamente libera dal gravame auratico (quello fissato per sempre da Benjamin) del colpo di genio, dell'unicità del gesto artistico. Mentre per Xerra la sorte volgerà verso strutture ampie e leggere che daranno corpo, cioè ingombro fisico, alle linee che abbiamo visto utilizzare solo come modelli formali. Così sarebbero nati, tra il 1967 e il 1970, i *Fiori* in legno che ricordano la ora futurista di Balla; le scatole componibili, i libri-oggetto, e persino il grande *Labirinto* acciaio specchiante e i dispositivi aerei di richiamo come le *Buste Riflettenti*. Un'arte per eccellenza antinaturalistica allora, del tutto estranea all'idea di un progresso al di fuori della tecnologia, e contemporaneamente un'arte che vuole imprimere le proprie cifre su ogni angolo del reale, che vuole anzi fare del mondo il risultato di un gesto estetico. Aspirazione pericolosa, come sappiamo dall'esperienza di quel secolo nel cuore d'Europa.



Un ritratto di BOT eseguito da Gianni Croce.

Futurismo terribile e reietto
di Giampiero Mughini

È un libriccino di poesie tanto scarno quanto elegante, pubblicato in 30 copie a Piacenza dalla Tipografia Commerciale Piacentina nel 1947. *Io non ò cuore* ne è il titolo, Oswaldo Bot l'autore. Rarissimo naturalmente, com'è di tutta l'opera di questo artista irregolare tra gli irregolari, di questo ribelle talvolta geniale ma sempre semiclandestino, di quest'uomo che era al contempo brusco e ingenuo. Talmente raro questo libriccino che nella più importante bibliografia del futurismo italiano, quella apprestata da Domenico Cammarota nel 2006 per l'editore Skira, figurava come un pubblicato nel 1944. E invece è un libro di quando la Seconda guerra mondiale è appena finita, un libro in cui l'autore traveste da poesie il suo scramento umano, la sua solitudine, l'angoscia per il macello che s'è appena compiuto, la memoria delle immagini più brucianti di quel macello. La *silhouette* nera di un impiccato (probabilmente un partigiano), le raffiche di "un mitra belvesco", una "povera vecchietta" violentata da sette "armati gialli", l'erotismo innocente di una mendicante dalle cui vesti lacere fanno capolino le sue "candide / cosce d'aurora". È uno scenario da apocalisse messo a verbale da un uomo che nel 1947 ha 52 anni, ma è come se ne avesse dieci o venti di più perché sa che il suo futuro è alle sue spalle, che lo aspetta fame e solitudine. Più ancora: lo aspetta la condizione del reietto. Perché nell'immediato dopoguerra, dappertutto in Italia ma figuriamoci nella piccola Piacenza, non c'è pietà per chi ha aderito al futurismo degli anni Venti e Trenta. Sono artisti maledetti, punto e basta. Perché avevano creduto al fascismo delle origini, perché avevano indossato la camicia nera e lo avevano conclamato, perché avevano osannato Mussolini.

Quanto alla figura dell'artista maledetto e reietto, Bot la indossa come un guanto dall'inizio alla fine del suo itinerario artistico e umano. Ci sta dentro a meraviglia, c'era nato. Il suo vero nome era Oswaldo Terribile Barbieri, nome che in arte lui fece diventare Oswaldo Bot. Un nome che sta "fra l'espressione esplosiva e la sua parodia", come scrisse una volta Enrico

Prampolini nel presentare una sua mostra di quadri futuristi. Era nato il 17 luglio 1895 a Piacenza, dov'è morto il 9 novembre 1958. Il padre e la madre erano panettieri, a dire la sua identità e origine sociale. A sedici anni s'era messo a frequentare un corso di ornato in una scuola professionale milanese, ma ne era stato cacciato a seguito di una rissa. In guerra c'era andato da volontario, più volte ferito. Durante i giorni passati in trincea comincia a sperimentare gli oggetti dove sono frammischiati furiosamente materiali e materie diverse, la ferraglia, i bossoli, le schegge, i frammenti della realtà terrificante che lo circonda e di cui è emotivamente pregno.

Parte tutto da lì, dal fatto che per un figlio del Novecento la realtà quotidiana è tutt'altra che non quella dei secoli precedenti. Ed ecco sbocciare in un tutt'uno il pittore d'avanguardia, il polemista dalla voce roca, l'artista che vuole fare a modo suo e se ne strainfischia delle mode e delle conventicole, il grafico esperto di come la provocazione intellettuale debba avere avere innanzitutto un aspetto visivo, l'autore di libri d'artista fra i primi e più belli della storia culturale italiana. Ecco il protagonista del secondo futurismo, e questo perché il futurismo non è mai stato una conventicola e bensì una banda di "farabutti", di gente che spara calci al basso ventre del mondo. Bot aderisce al futurismo nel 1927, quando s'è consumata la prima ondata di quell'uragano che in tutta Europa aveva scompigliato la pittura, la letteratura, il teatro, la musica, la grafica. Bot si autoproclama capo del reame futurista di Piacenza e Parma, un reame i cui sudditi futuristi saranno stati in tutto due o tre. Sono quelli, fino alla metà degli anni Trenta e come sanno benissimo i tanti collezionisti piacentini di Bot, gli anni suoi più smanianti di creatività. Lui che aveva cominciato da pittore impressionista e che adesso è stato inebriato dai "diavoli futuristi", la figurazione la frange, la esaspera, la forza allo spasmo, talvolta è come se la sospendesse metafisicamente. A giudicare dal catalogo di una mostra del 1931 dov'erano presentati 30 dei suoi quadri futuristi, gli riusciva ben tanto il ritratto del Duce che quello di una prostituta, e anche se ho il sospetto che il soggetto del secondo quadro lo smuovesse più del primo. Ma è molto bello anche il ritratto di un' "Olandese", un quadro del 1931 che risultava di proprietà della Cassa di Risparmio di Piacenza e che non so se lo sia ancora. A quando un censimento delle opere di Bot di proprietà di collezioni e collezionisti della sua città natale? È sì o no un'attenzione e un risarcimento che questo artista minore ma saporosissimo merita alla grande?

Purtroppo non ho mai visto riprodotto da nessuna parte un quadro che Bot espose nel 1933 nella galleria romana che faceva da tempio dell'avanguardia italiana, la Casa d'Arte Bragaglia, e che aveva l'invitante titolo "Bionda + Ciliegia". E anche lì ci si chiede che cosa ci sia di più "ciliegia" di una "bionda". Epperò, a proposito di questi primi anni Trenta di cui ho detto che costituiscono il momento più fulgente della creatività di Bot, permettetemi di raccontarvi un piccolo episodio autobiografico.

Un paio d'anni fa stavo sfogliando una bella rivista milanese di arredamento e mi ero fermato alle pagine dov'era fotografata la casa di un'antiquaria parigina del moderno, una che con gli arredi più belli del Novecento ci viveva e ci lavorava. Andavi a casa sua a prendere un caffè o a chiacchierare, e ne uscivi dopo aver comprato la tazza nella quale ti era stato offerto il caffè o la sedia su cui ti eri seduto durante la conversazione. Una casa bellissima, a Saint-Germain-des-Prés, dove non c'era un oggetto che non fosse di sofisticata qualità. Mentre guardavo quelle foto, a un certo punto ho avuto un sobbalzo. Su un piccolo e bellissimo tavolo d'appoggio in legno rosso di Paul Frankl c'era una sculturina aspra e guizzante in ferroplastica. Sarà stata alta cinquanta centimetri al massimo. Era una sorta di fiore o di piccola pianta di cui la rivista indicava il titolo "Omaggio alla flora futurista", e avete già capito che l'autore non poteva non esserne il nostro Oswaldo. È una sequenza di affascinanti sculture polimateriche quella che lui apparecchia negli ultimi anni Venti e da cui trarrà un libro, il *Flora futurista* del 1930, che è tra i suoi libri più rari e ricercati. E ammesso che ci sia un libro di Bot che non sia raro e ricercato, ciò che non è. Quella che ho chiamato la semiclandestinità del suo lavoro, che ne accresce il fascino e che aguzza i sensi di noi collezionisti.

Marchiato dall'aver fatto parte di un movimento di ribaldi fascisti, gli ultimi anni della vita piacentina di Bot furono strazianti. Intellettualmente solo e se non fosse per la moglie Enrica che gli fu accanto sino alla fine. Senza una lira in tasca e seppure artisticamente lui continuasse a fare e inventare. Trattato dagli "imbecilli" come un lebbroso da tenere a distanza. Un artista piacentino da me grandemente ammirato, Giampiero Podestà, mi ha raccontato della volta che a Piacenza, nel 1954, era stato bandito un concorso per chi avesse presentato la migliore raffigurazione di piazza Ca-

valli. I progetti firmati dai vari artisti vennero tutti esposti in quella stessa piazza Cavalli. E anche se era allora soltanto un adolescente, Podestà se lo ricorda bene che quello di Bot sovrastava tutti gli altri quanto a bellezza e modernità. Un corno che vinse lui, l'ex fascista, quello che era stato uno strenuo ammiratore di Italo Balbo. Bot se ne imbestialì tanto da sputare pubblicamente sull'opera che aveva vinto il primo premio.

E senza dire che ce l'aveva anche il fisico del ruolo, quello del reietto. Magrissimo, il volto allucinato, la foresta di capelli che gli rizzava sulla testa, l'aria di uno che implorava il peggio di non arrivare. Per tutta la sua esistenza gli aghi della vita lo avevano trafitto e fatto sanguinare. Una ventina d'anni fa avevo comprato da uno dei nipoti di Filippo Tommaso Marinetti il menabò di un libro che Bot aveva proposto al capo del futurismo col titolo *Filtrazioni cerebrali* che Marinetti pubblicherà nel 1929 dopo averne cambiato genialmente il titolo in *Autoritratto futurista*. Nella bibliografia di Cammarota figura come il primo libro di Bot, di certo è il più famoso e quello che ne riassume meglio l'identità. Nella versione che aveva preparato Bot, e che Marinetti modificò non poco, il libro cominciava così: «Dolori fisici acuti...». Ne aveva tanti di debiti in quei secondi anni Venti, che un creditore, e mentre sua moglie Enrica “lavorava in casa e piangeva”, gli sequestrò le opere di una sua mostra personale. In un cenno autobiografico che accompagna una mostra milanese del 1933 di sue sculture ferroplastiche (dov'era di certo la sculturina appartenente all'antiquaria parigina) Bot li racconta così i suoi anni a cavallo tra i Venti e i Trenta: «Fame + fame + fame – fame x fame».

Di tutte le tante valenze del Bot artista, quella di grafico sperimentale e innovatore è tra le più importanti. Dici futurismo e stai dicendo dici rivoluzione della grafica e dell'arte tipografica. Non ci fosse stato Cesare Cavana, quel geniale tipografo milanese che si fece complice e quasi coautore della follia creativa del Marinetti parolibero degli anni Dieci, i libri visivamente più strepitosi delle Edizioni futuriste di Poesia non sarebbero mai nati. Il più bel libro italiano sulla rivoluzione novecentesca dell'arte tipografica lo scrive e lo pubblica nel 1940 Carlo Frassinelli, uno che ai suoi esordi di tipografo era stato futurista e che negli anni Trenta darà vita a Torino a una delle più eleganti case editrici italiane del secolo scorso. Era un grafico il poeta e caricaturista futurista salernitano Alfredo Trimarco.

Era uno che certamente ne sapeva di grafica Giuseppe Steiner, l'autore del memorabile *Stati d'animo disegnati* (un libro che le Edizioni futuriste pubblicano nel 1923), uno che su una rivista scrive un articolo a commentare le sculturine in ferroplastica di Bot, e che figura tra i proprietari di uno dei quadri esposti alla mostra di Bot del 1931 di cui avevo detto prima. È un grafico geniale e innovatore uno dei più entusiasti fra i futuristi milanesi degli anni Venti, Bruno Munari. È lui che appresta le illustrazioni per uno dei libri d'artista che stanno al top della bibliografia novecentesca, la mitica *Litolatt* del 1934, illustrazioni di cui una volta Munari mi disse che a distanza di cinquant'anni gli apparivano piuttosto bruttarelle. Segno che Munari era futurista ancora cinquant'anni dopo, nel senso che voleva fare qualcosa di nuovo e di diverso da quello che aveva fatto nel 1934.

Ma quanto a invenzione grafica e a simbiosi tra il contenuto di un testo e la sua esplicitazione visiva, c'è un libro di Bot che è tra i più belli dell'intera avventura futurista. Molto meno noto dell'*Autoritratto* perché infinitamente più raro e pressoché impossibile da trovare, il geniale *Basta!* del 1929 figura come il secondo in ordine cronologico dei libri dell'artista piacentino. In trent'anni che colleziono i materiali cartacei del futurismo, solo una volta l'ho trovato: la copia che adesso possiedo. È un libro cui fa da prefatore un Marinetti che scrive che Bot è un artista che “punta il pennello” come fosse una mitragliatrice. È il momento più vitale dell'avventura creativa di Bot, quello in cui sta andando all'arrembaggio del mondo artistico, quello in cui pensa di avere trovato una strada e di marchiarla col suo talento. Fondamentalmente un testo polemico contro “il passatismo” in arte e a sostegno totale dell'innovazione artistica. Un'innovazione che in questo libro è resa palpitante dalla sfrenata invenzione grafica. Un libro di cui è difficile parlare. Devi vederlo, toccarlo, annusarlo. A cominciare da quel titolo, *Ba sta!* le cui lettere sono disposte in copertina in verticale. La “B” in alto, il punto esclamativo in basso. “Arte? Sorprendere!”. Solo che detto così è una sciocchezza, e invece è una meraviglia la pagina che quelle due scritte, entrambe in maiuscolo neretto e l'una obliqua e l'altra no, occupano per intero a creare una felice antinomia tra il neretto e quel così tanto di bianco. Un libro che da solo connota l'onore di un artista.

Un onore che il tempo poco a poco va restituendo al disgraziatissimo Bot. In molti a Piacenza ricordano il negozio che già nel 1975 era stato

messo in piedi da due geniali antiquari del moderno, Giancarlo Cammi e Dino Simonazzi, un negozio-galleria d'arte dov'erano tante le mirabilie del Novecento scovate e offerte ai collezionisti, e nelle cui vetrine passarono molte opere di Bot, a cominciare da quelle sculturine in ferroplastica di cui ho detto. Un paio d'anni fa, quando un grande collezionista italiano mise in vendita la sua strepitosa raccolta di libri e riviste futuriste, a visionare quel materiale arrivò in Italia nientemeno che il responsabile del settore libri del Beaubourg parigino. Lamentò che in quel momento loro fossero finanziariamente a secco e che non potessero comprare nulla, ma la cosa che ammirò di più fu il blocco di libri cataloghi e rivistine che portavano il marchio di Bot. Quanto al collezionismo di quadri, ne conosco tanti di collezionisti (non solo piacentini) che smaniano pur di scovarne e comprarne ancora altri, gente cui si inumidiscono gli occhi a parlare di Bot. Al punto che su Bot si sono avventati i falsari, a giudicare dal fatto che è ancora aperta la vicenda (tutta piacentina) di un blocco di opere di Bot di cui è forte il sospetto che siano false.

Molti falsi, molto onore. Diciamola così, a riscattare un artista che ha dato così tanto all'avanguardia italiana del Novecento e di cui ci attendiamo una rivalutazione ancora maggiore in futuro. Giù il cappello innanzi a Bot il terribile e il reietto.



26

BOT, Pagliaccio, Anni 30
Legno, 22x8x8



BOT, Guerra e Pace, 1932,
Bronzo, 22x8x8

Francesca Chiarotto
Gramsci e il Futurismo. Note critiche

...Ma sia il futurismo di Marinetti, sia quello del «Lacerba» e della «Voce», sia «Strapaese», hanno urtato contro un ostacolo: l'assenza di carattere dei loro protagonisti e le loro tendenze carne valesche e pagliaccesche, da piccoli borghesi scettici e aridi...¹

Nella riflessione carceraria, nel *Quaderno* 14, esaminando il carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana, Gramsci arriva a questo giudizio liquidatorio sui futuristi, e su alcune delle più importanti riviste fiorentine che avevano contrassegnato il panorama culturale (e politico) italiano dell'inizio del secolo. Giudizi di questo genere si ritrovano anche in altre pagine dei *Quaderni*. Com'è noto, l'analisi del ruolo degli intellettuali nella società rientra tra i maggiori interessi di Gramsci fin dai primi anni della sua attività giornalistica e politica, e lo accompagnerà durante tutta la riflessione carceraria. In una lettera alla cognata Tania del 25 marzo 1929, pochi giorni dopo aver ottenuto il permesso di scrivere nel carcere di Turi, egli comunica il suo progetto di studio:

Ho deciso di occuparmi prevalentemente e di prendere note su questi tre argomenti: 1) La storia italiana del XIX secolo, con speciale riguardo della formazione e dello sviluppo dei gruppi di intellettuali; 2) La teoria della storia e della storiografia; 3) L'americanismo e il fordismo.

In particolare, egli vuole analizzare la funzione storica degli intellettuali; essi sono sempre espressione di gruppi che hanno una determinata funzione nella sfera della produzione economica: «non esiste una classe indipendente di intellettuali, ma ogni classe ha i suoi intellettuali» essi non

¹ A. GRAMSCI, *Quaderni del Carcere*. Edizione critica dell'Istituto Gramsci, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, I, p. 1670 (*Quaderno 14*, 1932-1935).

² «I futuristi. Un gruppo di scolari che sono scappati da un collegio di gesuiti, hanno fatto un po' di baccano nel bosco vicino e sono stati ricondotti sotto la ferula dalla guardia campestre» (*Quaderno I*, p. 115, 1929-1930).

³ A. GRAMSCI, T. SCHUCHT, *Lettere. 1926-1935*, a cura di A. Natoli e C. Daniele, Einaudi, Torino 1997, p. 333.

⁴ A. GRAMSCI, *Quaderni del Carcere* cit., p. 42 (*Quaderno I*, 1929-30).

vanno dunque esaminati in maniera astratta o ignorando tale funzione: (come per esempio, a suo giudizio, fa Croce).

Anche il futurismo, dunque, è un fenomeno degno d'attenzione, le cui prime testimonianze, si possono ritrovare in due dei primi scritti editi del Gramsci studente (comparsi sul «Corriere Universitario» nel 1913 e intitolati *Per la verità e I futuristi*). Nel primo, lo sferzante Gramsci, se la prende con Giovanni Papini, il quale ha appena pubblicato *Ventiquattro cervelli. Saggi non critici* in cui compare, tra altri 24 articoli su personaggi illustri, un «profilo di Farinelli»; Gramsci si dice spinto alle sue riflessioni da «una quistione personale» in effetti Gramsci aveva avuto tra i suoi docenti nell'Ateneo piemontese il germanista Arturo Farinelli ed era stato colpito – come dirà, – dal suo «caldo entusiasmo» Pur premettendo di essere «un ammiratore dell'ingegno abile e infaticabile dell'autore», – ossia Papini – poche righe dopo ne fa un ritratto dissacrante, rimproverandogli, tra l'altro, di non voler «abbandonare un certo suo atteggiamento tra il comico e il tragico da pitonessa, che incomincia a screditarlo tra coloro stessi che fin qui lo seguirono con amore ed interesse»

Il desiderio di rinnovamento che i futuristi esprimono nell'ambito

⁵ *Ibid.*, p. 285 (*Qua derno* 3, 1930); ma il giudizio ricompare più o meno esplicitamente in varie occasioni.

⁶ Cfr R. MARTINELLI, *Gramsci e il «Corriere universitario di Torino»*, in «Studi Storici», XIV, 1973, pp. 906-16.

⁷ ALFA GAMMA [A. Gramsci] *Per la verità*, in «Corriere Universitario», I (1913), n. 1, 5 febbraio 1913; poi in A. GRAMSCI, *Per la verità. Scritti 1913-1926*, a cura di R. Martinelli, Editori Riuniti, Roma 1974, pp. 917-18; poi in ID., *Cronache torinesi: 1913-1917* a cura di S. Caprioglio, Einaudi, Torino 1980, pp. 3-5; ora in A. GRAMSCI, *La nostra città futura. Scritti torinesi (1911-1922)* a cura di A. D'Orsi, Carocci, Roma 2004, pp. 103-104.

⁸ ALFA GAMMA [A. GRAMSCI] *futuristi*, in «Corriere Universitario», I (1913), n. 8, 20 maggio 1913; poi in A. GRAMSCI, *Per la verità Scrittici*, pp. 919-20; poi in ID., *Cronache torinesi* cit., pp. 6-9 e infine in ID., *La nostra città futura* cit., pp. 105-106.

⁹ G. PAPINI, *Ventiquattro cervelli. Saggi non critici*, Puccini, Ancona, 1913.

¹⁰ Farinelli era stato uno dei professori che avevano segnato il suo «garzonato universitario». Per una ricostruzione analitica della formazione di Gramsci, cfr. A. D'ORSI, *Introduzione a A. GRAMSCI, La nostra città futura* cit., nonché ID., *Lo studente che non divenne «dottore». Gramsci all'Università di Torino*, in «Studi Storici», XL (1999); poi, con modifiche, a cominciare dal titolo, in ID., *Allievi e maestri*, Celid, Torino 2002, pp. 149-82.

¹¹ A. GRAMSCI, *Per la verità* cit., ora in ID., *La nostra città futura* cit., p. 104.

¹² *Ibidem*, p. 103.

culturale e il loro anelito di svecchiamento della cultura tradizionale e borghese, costituisce per Gramsci un fattore di indubbio interesse. E infatti, in un articolo di pochi mesi successivo, *I Futuristi*, riconosce loro di essere:

ciò che di meglio la letteratura poetica odierna può offrire alla storia, ciò che assolverà dinanzi alle generazioni future tutti i milioni d'imbecilli che sporcino carta; essi saranno letti anche quando ormai i volumi dei Benelli, degli Zuccoli, dei Meschino, dei Tumiati serviranno ottimamente ai salsicciai e forniranno magnifici *reggichiffons* alle *cocottes* di provincia

In questo stesso articolo, inoltre, rivela anche competenza in ambito pittorico e letterario, scrivendo che la marinettiana

[...] *prova di Adrianopoli assedio-orchestra* è una forma di espressione linguistica che trova il suo perfetto riscontro nella forma pittorica di Ardengo Soffia o di Pablo Picasso; è anch'essa una scomposizione in piani dell'immagine; questa non si presenta alla fantasia sfumata negli avverbi o negli aggettivi, lievemente snodatesi nelle congiunzioni e nelle preposizioni, ma come una serie successiva o parallela o intersecantesi di sostantivi-piani, dai limiti ben fissati: è da vedere se Marinetti ha dato vera vita artistica a questa sua forma d'espressione, ma chi ha preso sul serio la rivoluzione di Sem Benelli nella tecnica dell'endecasillabo non ha il diritto di ghignare faunescamente sulla prosa del futurista⁴.

L'annuncio su «L'Italia Futurista» (rivista fondata il 1° giugno 1916 da Bruno Corra ed Enrico Settemelli) della nascita del Partito Futurista Italiano, pubblicato l'11 febbraio 1918, e la relativa divulgazione del primo abbozzo di programma del Partito, spingono Gramsci a tornare ad occuparsi del futurismo con l'articolo *Cavour e Marinetti* che compare su «Il Grido del Popolo», e che già nel titolo rivela il notevolissimo sarcasmo di cui egli è capace. Dopo aver elencato per punti essenziali il testo del programma, scrive:

Questo programma è stato scritto da Filippo Tommaso Marinetti per conto del nuovo partito politico futurista. Sfrondata delle amplificazioni verbali, delle imprecisioni di linguaggio, di qualche lieve contraddizione,

¹³ F.T. MARINETTI, *Adrianopoli assedio-orchestra* in «Lacerba», I (1913), 6, 15 marzo 1913. Ora in *Lacerba. Firenze 1913-1915*. Riproduzione anastatica conforme all'originale. Archivi d'arte del XX secolo, Mazzotta, Milano 1980.

¹⁴ A. GRAMSCI, *I futuristi* cit., in ID., *La nostra città futura* cit., p. 105-106.

esso non è altro che il programma liberale che i nipoti di Cavour avrebbero dovuto realizzare per i migliori destini d'Italia. Ma i nipoti di Cavour hanno dimenticato gli insegnamenti e le dottrine del loro antenato. Il programma liberale sembra così straordinario e pazzesco che i futuristi lo fanno proprio, persuasi di essere originalissimi e ultra-avveniristici. È lo scherno più atroce delle classi dirigenti. Cavour non riesce a trovare in Italia altri discepoli e assertori che F.T. Marinetti e la sua banda di scimmie urlatrici.

Il futurismo è per Gramsci una derivazione «autentica» dell'«utopia liberale»; anch'esso è, come tutte le dottrine dominanti, figlio dell'ideologia liberale. Sul liberalismo che «contraddice se stesso», attuando, nella pratica, comportamenti tutt'altro che liberali, il giovane sardo ha scritto numerosi articoli; il suo avversario ideale è naturalmente Luigi Einaudi, che egli ha avuto modo di conoscere presso l'Ateneo torinese e con cui polemizza in diverse occasioni.

Gramsci sembra in qualche modo aver offuscato, in questo momento, il giudizio positivo sul movimento per la sua funzione rivoluzionaria nell'ambito dell'arte e della cultura. Egli è seriamente preoccupato dei problemi morali, sociali, politici che la Guerra ha messo ancora più in evidenza ed è insofferente davanti all'ingresso nella vita sociale di «masse vergini all'esercizio del pensiero e della ragione», che si nutre della «Sigaretta», della «Domenica del Corriere» (che è un periodico di intrattenimento), della «Gazzetta dello Sport» e «crede di aver raggiunto il culmine dell'intelligenza quando legge l'«Italia futurista», o medita sull'Arte di sedurre le donne»¹⁷.

Ed è proprio l'atteggiamento dei futuristi di fronte alla guerra ad essere per lui inammissibile e a rappresentare una sorta di punto di non ritorno nei suoi giudizi sul movimento. La Guerra è senza dubbio il ful-

¹⁵ A. GRAMSCI, *Cavour e Marinetti*, in «Il Grido del Popolo», n. 712, 16 marzo 1918. Raccolto in ID., *La città futura 1917-1918*, a cura di S. Caprioglio, Einaudi, Torino 1982, pp. 748-50.

¹⁶ Vedi, ad es. A.G., *Einaudi o dell'utopia liberale* in «Avanti!», ed. piemontese, 25 maggio 1919; ora in A. GRAMSCI, *La nostra città futura* cit., pp. 179-81; per primo ha attirato l'attenzione su questo articolo e sul ruolo di Einaudi come interlocutore muto di Gramsci, A. D'ORSI, *Lo studente che non divenne «dottore»* cit.

¹⁷ [A. GRAMSCI], *Le riviste dei giovani francesi* in «Il Grido del Popolo», n. cit., nella rubrica «I libri»; ora in A. GRAMSCI, *La città futura* cit. p. 754. Il romanzo di MARINETTI, *Come si seducono le donne* Excelsior, Milano 1917.

cro dell'attenzione del Gramsci giornalista, sia sul «Grido del Popolo», sia sull'«Avanti!»: soprattutto, egli analizza le conseguenze della Guerra sulla società, sul costume, sui rapporti di produzione¹⁸, smascherando, con un costante e instancabile lavoro, le menzogne di cui la Guerra (e la propaganda di guerra), si nutre, e arrivando a conoscere e a far conoscere la verità; un'attitudine rara, tra gli intellettuali dell'epoca, che si fanno, pressoché tutti, futuristi in prima linea, fieri (e spesso violenti) rappresentanti del più aggressivo e stolto nazionalismo.

La loro propensione rivoluzionaria in ambito culturale, nonché la considerazione che essi mostrano nei confronti della macchina, «che ha valenza primaria nella poetica del futurismo»¹⁹ (e che si traduce, nella maggior parte di loro, in una sorta di idolatria: la macchinolatria), costituiscono un punto di contatto importante con Gramsci. La modernità di cui si fanno alfieri e rappresentanti, certo attira la sua attenzione, tanto che già nel numero unico de «La Città Futura», con la metafora dell'assalto alla città del passato, anticipa in qualche modo posizioni di apprezzamento delle potenzialità rivoluzionarie proprie del movimento futurista.

Sul finire del luglio del 1920, anno che è stato definito da più parti, «l'anno di massima apertura a sinistra del movimento», anche in seguito al momentaneo distacco di Marinetti e Mussolini (a seguito della sconfitta elettorale del novembre 1919), rivolgendosi alla delegazione italiana presente al II Congresso dell'Internazionale, Lunacarskij, ministro sovietico della cultura, definisce Marinetti «un intellettuale rivoluzionario». Riprendendo tale suggestione Gramsci ha l'occasione di tornare sul fondatore del

¹⁸ Sul tema cfr. A. D'ORSI, *Gramsci e la guerra: dal giornalismo alla riflessione storica* in «Passato e Presente», a. X XVI (2008), n. 74, pp. 56-80, e, con lo stesso titolo, in F. GIASI (a cura di), *Gramsci nel suo tempo*, Prefazione di G. Vacca, 2 voll., Carocci, Roma 2008, I, pp. 127-53.

¹⁹ Cfr. la voce di G.B. NAZZARO, *Macchina*, in E. GODOLI (a cura di), *Il Dizionario del Futurismo*, 2 voll., Vallecchi, Firenze 2001, II, pp. 671-74. La macchina è il simbolo «il traslato concettuale ed ideale intorno al quale diviene possibile sviluppare i rapporti teorici del dinamismo, della velocità, della simultaneità e della libertà del gesto estetico» (671).

²⁰ Numero unico pubblicato a cura della Federazione giovanile piemontese, 11 febbraio 1917.

²¹ A. D'ORSI, *Il Futurismo tra cultura e politica. Reazione o rivoluzione*, Salerno Editrice, Roma 2009, p. 136.

futurismo con l'articolo *Marinetti rivoluzionario?*²² in cui afferma che

Molti gruppi di operai hanno visto simpaticamente (prima della guerra europea) il futurismo. Molto spesso è avvenuto (prima della guerra) che dei gruppi di operai difendessero i futuristi dalle aggressioni di “cricche di letterati” e di “artisti di carriera”²⁴.

Gramsci anche qui riconosce il carattere rivoluzionario del movimento futurista, restringendo però il campo esclusivamente all'ambito della cultura e ponendo, come si è detto, e come egli stesso più volte ribadisce, la Guerra come spartiacque fondamentale nel suo giudizio:

I futuristi hanno svolto questo compito nell'ambito 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 simili questioni²⁵ [...]. I futuristi, nel loro campo, nel campo della cultura, sono rivoluzionari; in questo campo, come opera creativa, è probabile che la classe operaia non riuscirà per molto tempo a fare di più di quanto hanno fatto i futuristi²⁶.

Vale la pena rendere qui brevemente conto dell'Esposizione futurista

²² Cfr. D'ORSI, *Il Futurismo tra cultura e politica* cit., pp. 123 sgg.

²³ A. GRAMSCI *Marinetti rivoluzionario?* in «l'Ordine Nuovo», 5 gennaio del 1921, poi in ID., *Socialismo e fascismo. l'Ordine Nuovo. 1921-1922*, Einaudi, Torino 1966, pp. 20-22.

²⁴ Su questo punto, cfr. la testimonianza di A. LEONETTI, *Futurismo e operai a Torino. Sull'eco di una lettera di Gramsci a Trotzky nel 1922*, in «Almanacco Piemontese» 1977, pp. 51-53, che definisce «fantastica» questa affermazione di Gramsci, che non risulta, per altro, avesse mai partecipato a «serate futuriste».

²⁵ Non si dimentichi che proprio in questo periodo è in corso, all'interno del Partito Socialista, tutto il dibattito che porterà alla scissione comunista di Livorno. Sulla «mediocrità intellettuale dei mandarini del Partito Socialista», incapaci di cogliere l'importanza del movimento futurista, si veda C. SEASSARO, *Il Valore del futurismo*, in «Almanacco Piemontese», 1987, pp. 116-18.

²⁶ A. GRAMSCI, *Marinetti rivoluzionario?*, in «l'Ordine Nuovo», I, n. 5, 5 gennaio 1921; ora in ID. *La nostra città futura* cit., pp. 242-43.

che si apre a Torino nell'aprile del 1922²⁷. L'esposizione ha luogo dal 27 marzo al 27 aprile nel salone del Winter Club della Galleria Subalpina, in piazza Castello²⁸. La visita degli operai alla mostra, guidata da Marinetti e Umberto Calosso, è annunciata su «l'Ordine Nuovo» il 29 marzo 1922 ed è poi ripetuta nei giorni 1 e 2 aprile²⁹. Il 28 marzo si legge un commento siglato M.S. (che sta per Mario Sarmati), ossia Calosso, collaboratore del giornale comunista dal novembre del '21, *L'inaugurazione della Mostra d'arte futurista* in cui accusa Marinetti di «passatismo»:

dinanzi a un pubblico enorme e molto educato, Marinetti ha tenuto il discorso inaugurale dell'Esposizione d'arte futurista. Le idee estetiche lanciate dall'oratore convinsero, nelle loro linee generali, l'uditorio e questo fu forse un risultato stupefacente per Marinetti stesso. [...] Ed ebbe ragione di affermare che molte affermazioni futuristiche, stravaganti molti anni fa, oggi sono entrate nella coscienza comune. [...] E a nessuno sfuggì ciò che prima della guerra sarebbe stato incomprendibile ad una folla, il disinteresse e la passione che quest'uomo straordinario mette nella sua impresa rumorosa di risveglio, l'umanità e il goliardismo che lo spingono verso i giovani e gli ignoti [...]. Marinetti [...] preferì invece esaltare le vittorie ottenute in seno alla critica crociana di signor Flora, e arrivò persino a paragonarsi a Petrarca!...ciò è avvilente, ne converrà Marinetti per primo!...[...] E dove è la libertà, l'anarchismo di una concezione d'arte che si chiude nel bozzolo di una nazione, [...] e dimentica che l'Italia fu grande solo quando fu universale fino all'oblio totale di sé, e domanda una tessera nazionale agli usignoli in rapimento? [...] Queste accuse che muoviamo al passatismo di Marinetti. ³¹

²⁷ Gramsci, direttore de «l'Ordine Nuovo», non è a Torino in questo periodo, diviso tra Roma e Mosca a causa degli impegni politici.

²⁸ Cfr. D. MENGOZZI, *Gramsci e il futurismo (1920-1922). Marinetti e una mostra all'Ordine Nuovo*, Prefazione di L. Bedeschi, FIAP, Roma 1981.

²⁹ In Una lettera a Trockij sul futurismo, in A. Gramsci, *Scritti politici*, cit., Gramsci riferirà che fu la Sezione di Torino del Prolet'kult a chiedere a Marinetti di illustrare il significato dei quadri esposti. Sull'argomento cfr. A. LEONETTI, *Futurismo e opera in a Torino* cit.

³⁰ Per un inquadramento generale della figura di Umberto Calosso, cfr. Istituto socialista di studi storici del Piemonte e della Valle d'Aosta, *Umberto Calosso antifascista e socialista*. Atti del convegno storico-commemorativo di Asti 13-14 ottobre 1979, a cura di M. Brunazzi, Marsilio, Venezia 1981; in particolare M. GRANDINETTI, *Umberto Calosso giornalista dell'«Ordine Nuovo»* pp. 81-91.

³¹ M.S., *L'inaugurazione della Mostra d'arte futurista*, in «l'Ordine Nuovo», 28 marzo 1922, p. 5.

È lo stesso Calosso, il 3 aprile del 1922 a fornire, sempre sulle colonne de «l'Ordine Nuovo», il resoconto assai critico della visita operaia alla Mostra, in cui gli sembra di non riconoscere più i tratti specifici dell'arte futurista pre-Intervento, di cui, nelle opere esposte, sono scomparse l'«inconfondibile maniera» e la «tecnica peculiare» dei futuristi

A ll'esposizione partecipa, fra gli altri, Duilio Remondino, deputato, dall'anno prima, nelle liste del Partito Comunista, tra i pochi futuristi dichiaratamente di sinistra: anche se si possono evocare, accanto a lui, dopo Gian Pietro Lucini, scomparso già nel '14, Vinicio Paladini, di cui faremo cenno a breve e Ruggero Vasari, che con la sua *Angoscia delle macchine* fornisce il contraltare alla macchinolatria futurista dominante, presumendo con «orrore» come «la meccanizzazione» correrà il rischio di «distrugge[re] lo spirito». Remondino, nel maggio 1914 aveva dato alle stampe un *pamphlet* in assoluta controtendenza rispetto al «marinettismo» dominante: *Il futurismo non può essere nazionalista* in cui l'autore, contestando punto per punto *Il Programma Politico Futurista* dell'ottobre 1913, auspicava una collocazione del movimento in ambito internazionalista e rivoluzionario, intuendo che l'antipacifismo e l'anticlericalismo marinettiani, tipici di un certo sovversivismo anche di destra, sarebbero stati destinati, come di fatto avvenne, a sfociare in «una esaltazione del cesarismo, la forma più passatista di dominio che si conosca».

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

³² M.S. *La visita operaia all'esposizione futurista* in «l'Ordine Nuovo», 3 aprile 1922, p. 2

³³ Rinvio alla voce biografica di A. D'ORSI, in E. GODOLI (a cura di), *Il Dizionario* cit., II, p. 961.

³⁴ Per un inquadramento di Gian Pietro Lucini cfr. G. P. LUCINI, *Revolverate e nuove revolverate*, a cura di E. Sanguineti, Einaudi, Torino 1975; il fasc. mon. di «Il Verr i» dedicato a *Lucini e il futurismo*, 33/34 (1970) e A. D'ORSI, *Il Futurismo tra cultura e politica* cit., pp. 132 sgg.

³⁵ R. VASARI, *L'angoscia delle macchine. Sintesi tragica in tre tempi*, Introduzione di G. Gori, Rinascente, Torino 1925.

³⁶ A. D'ORSI, *Il futurismo tra cultura e politica*, cit., pp. 143-44.

rismo scriva davvero la grande parola infuocata: Libertà, verso la quale correranno con vero impeto di fede milioni e milioni di uomini. [37.]

Non può sfuggire, nella citazione, una sorta di vero e proprio rovesciamento di valori: se Marinetti ha sostenuto che la parola Italia deve dominare sulla parola Libertà, qui siamo agli antipodi, e la contestazione di Remondino, e di pochissimi altri che ne condivisero l'orientamento critico verso il bellicismo e il nazionalismo esasperato della maggioranza marinettiana, era destinata naturalmente a soccombere.

Se si guarda indietro, agli esordi del movimento, tra gli esponenti di posizioni politicamente avanzate, va, ovviamente, menzionato anche Umberto Boccioni, uno degli artisti più notevoli del secolo, avvicinato al futurismo su posizioni di sinistra, come confermerebbe Libero Altomare, poeta e pubblicista romano tra i primi e più entusiastici aderenti al futurismo, che in un volume di ricordi, si spinge a parlare di «convinzioni marxiste»: in ogni caso, il suo afflato sociale, dalla parte dei subalterni, è testimoniato anche dalla grande tela *La città che sale* (il titolo originale era *Il Lavoro* ma fu cambiato, con questo, «di sapore più marinettiano»), in cui compaiono operai, muratori, carrettieri coi loro cavalli: insomma, quella «civiltà dei produttori» che affascina il giovane Gramsci, il quale vede *in nuce* nell'«intelligente opera dei cittadini», ossia, in primo luogo, gli

³⁷D. REMONDINO, *Il futurismo non può essere nazionalista* Tipografia Cooperativa, Alessandria 1914, pp. 16. Ora in F. CONTORBIA, *Per un manifesto futurista "internazionalista"* in "Quaderno dell'Istituto per la storia della Resistenza in provincia di Alessandria", II (1979), 3, p. 129; G. LISTA, *Arte e politica. Il futurismo di sinistra in Italia*, Multhipla, Milano 1980, pp. 141-54.

³⁸Cfr. *Programma Politico Futurista* (1913), ora in A. D'ORSI, *Il Futurismo tra cultura e politica*, cit. pp. 242-43, ma si tratta di un concetto ribadito in varie occasioni da Marinetti e dai suoi sodali.

³⁹L. ALTOMARE, *Incontri con Marinetti e il futurismo*, Corso Editore, Roma 1954, p. 22 cit. in M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento* Feltrinelli, Milano 1966. Per valutare meglio la posizione politica di Boccioni v. anche *Contro la vigliaccheria artistica italiana*, comparso su «Lacerba» il 1° settembre 1913, ora in U. BOCCIONI, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, Prefazione di M. De Micheli, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 71-76 e in A. D'ORSI, *Il Futurismo tra cultura e politica* pp. 237-42; ma cfr. *ibid.*, più in generale, pp. 131 e sgg.

⁴⁰Dello stesso periodo la tela di un altro «assiduo frequentatore della Camera del lavoro di Milano» (G. LISTA, *Arte e Politica* cit., p. 31), *I funerali dell'anarchico Gaddi* Carlo Carrà.

⁴¹G. LISTA, *Arte e Politica* cit. p. 31.

operai divenuti politicamente consapevoli, l'edificazione della «città futura» Non potendo entrare nei dettagli della parabola politica e artistica del personaggio, ricordo solo la lettera che scrisse pochi giorni prima di morire, durante un'esercitazione a cavallo, il 16 agosto 1916: «Da questa esperienza io uscirò con un disprezzo per tutto ciò che non è arte... esiste solo l'arte...».

Pochi giorni prima della nota lettera gramsciana a Trockij sul movimento futurista e sul suo fondatore, di cui parleremo a breve, nel luglio del 1922, un altro dei pochi futuristi collocabili su posizioni di sinistra, Vinicio Paladini, nato a Mosca da madre russa, pubblicava un entusiasta *Appello agli intellettuali!!* in cui proponeva agli «artisti di tutto il mondo», con evidente richiamo al *Manifesto* marxiano, di unirsi «sotto le rosse bandiere dei Soviets! Per l'arte comunista!», auspicando un connubio tra aspirazioni artistiche e politiche, che non ebbe alcun seguito, soprattutto per la poca «sensibilità» artistica degli esponenti politici del partito socialista e comunista in Italia, cui si è accennato prima⁴⁴

Ma torniamo a Gramsci: è datata precisamente 8 settembre 1922 la sua lettera di risposta a Trockij che, in vista del volume *Literatura i revoljucija*⁴⁵, sull'argomento del rapporto tra letteratura e rivoluzione, «interpellò tra gli altri Gramsci, in quel periodo a Mosca», invitandolo a rispondere ad alcune domande sul movimento futurista italiano; questo è senz'altro, sul tema, uno dei testi più sarcastici e beffardi, in cui l'intellettuale e politico comunista riconosce e profeticamente prevede, non solo l'involuzione politica e artistica del suo *leader* ma dell'intero movimento.

⁴² A. GRAMSCI *Indifferenti*, in «La Città Futura», cit., pp. 1-2, ora in A. GRAMSCI, *La nostra città futura* cit., pp. 134-35.

⁴³ In «Avanguardia», 16 luglio 1922; ora in A. D'ORSI, *Il Futurismo* cit., pp. 308-309.

⁴⁴ Sul futurismo di sinistra, cfr. A. D'ORSI, *Il Futurismo tra cultura e politica* cit., in particolare il cap. VI, *A sinistra*, pp. 129-44; G. LISTA, *Arte e politica* cit.; A. CIAMPI *Futuristi e Anarchici. Quali rapporti? Dal primo manifesto alla prima guerra mondiale e dintorni (1909-1917)*, Edizioni Archivio Famiglia Berneri, Pistoia 1989.

⁴⁵ L. D. TROCKIJ, *Literatura i revoljucija* Moskva 1923, poi tradotta in ID., *Literatur und Revolution*, trad. di F. Rubiner, Verlag für Literatur und Politik, Wien 1924. L'edizione italiana di riferimento è Trockij, *Literatura e rivoluzione*, Introduzione e trad. di V. Strada, Einaudi, Torino 1973, dove compare alle pp. 141-43.

⁴⁶ P. SPRIANO, *Introduzione*, in A. GRAMSCI, *Scritti politici*, a cura di P. Spriano, Editori Riuniti, Roma 1967, II, pp. 48-50; v. in particolare nota p. 48.

Dopo la guerra, il movimento futurista in Italia ha perduto interamente i suoi tratti caratteristici. Marinetti si dedica molto poco al movimento. Si è sposato e preferisce dedicare le sue energie alla moglie. Al movimento futurista partecipano attualmente monarchici, comunisti, repubblicani e fascisti.

A dimostrazione dell'interesse con cui segue le vicende del movimento, Gramsci dà informazioni, anche minute, su fatti di modesto rilievo, come la fondazione a Milano di un settimanale politico, «Il Principe» una delle tante e certamente non delle più importanti voci del movimento, un foglio che, nell'interpretazione di Gramsci

rappresenta o cerca di rappresentare le stesse teorie che Machiavelli predicava per l'Italia del Cinquecento cioè la lotta tra i partiti locali che conducono la nazione verso il caos, dovrebbe essere accantonata per opera di un monarca assoluto, un nuovo Cesare Borgia, che si ponga alla testa di tutti i partiti che si combattono.

Non si può qui non cogliere e sottolineare questo riferimento a Machiavelli e al *Principe* che nella formulazione matura del Gramsci in carcere, com'è ben noto, diventerà uno dei fili conduttori per l'analisi del Partito (comunista) come «moderno principe». «Il Principe», fondato da Carli e Settimelli, rappresenta uno dei fogli più reazionari di un momento storico, caratterizzato invece da una spinta a sinistra del movimento futurista e Gramsci non manca di sottolineare l'incoerenza di Marinetti, il quale vi collabora, «benché [...] nel 1920, durante una manifestazione patriottica a Roma sia stato arrestato per un energico discorso contro il re»⁴⁷

«I più importanti esponenti del futurismo d'anteguerra», aggiunge Gramsci, «sono diventati fascisti, a eccezione di Giovanni Papini, che è divenuto cattolico e ha scritto una *Storia di Cristo*. In effetti «il teppista» Papini l'anno prima, aveva annunciato la sua conversione religiosa e pubblicato la *Storia di Cristo* grande successo editoriale, non solo italiano.

⁴⁷ Gramsci si riferisce a «Il Principe» il cui primo numero è datato 21 aprile 1922. Alla rivista, fondata da Carli e Settimelli, collaboravano Volt, Mario Dessy, Bruno Corra, Ernesto Daquano. Cfr. la voce di D. BARILLARI, in E. GODOLI (a cura di) *Dizionario*, II, p. 928.

⁴⁸ Gramsci si riferisce agli arresti successivi alla sconfitta elettorale del novembre 1919. «L'immediato dopo-elezioni fu confuso e violento. Dopo una serie di incidenti tra socialisti e fascisti [...] la polizia perquisì prima la sede del comitato elettorale fascista, poi quella dell'Associazione Arditi, infine quella dei Fasci e del "Popolo d'Italia", oltre all'abi-

Gramsci fa poi un riferimento ad Aldo Palazzeschi, il solo futurista «contro la guerra», che già nell'aprile 1914, con una lettera a «La Voce», avvertiva di non avere più nulla a che fare col movimento e diffidava dall'usare il suo nome; l'autore del *Contro-Dolore* confermerà poi il suo definitivo distacco firmando nel febbraio dell'anno successivo, insieme a Papini e Soffici, *Futurismo e Marinettismo* pubblicato su «Lacerba» il 14 febbraio 1915, in controtendenza con la maggior parte dei futuristi, che furono invece «i più tenaci fautori della “guerra sino in fondo” e dell'imperialismo» ma, aggiunge Gramsci, «benché fosse uno degli scrittori più interessanti, finì come letterato».

Gramsci aggiunge anche un riferimento allo scritto marinettiano *Al di là del comunismo*, apparso nell'agosto del 1920 su «La Testa di Ferro» – foglio dei legionari fiumani – che rappresenterebbe, secondo alcuni, «l'apice della spinta utopistica del pensiero marinettiano», ma al tempo stesso sancirebbe il ritorno del futurismo nell'alveo degli interessi esclusivamente artistici e «la risposta all'involuzione dei Fasci». In effetti dopo aver eccitato polemiche immediate, in sede storiografica il testo ha suscitato discussioni tra chi ne avalla una lettura in chiave “filobolscevica” e chi invece, lo ritiene un «capolavoro di ambiguità», tale da rendere insostenibile un preteso orientamento rivoluzionario.

tazione di Ferruccio Vecchi. Con la parvenza del consenso di Nitti, il prefetto di Milano decretò l'arresto di Mussolini, Vecchi, Marinetti, Ferrari e di altri dirigenti fascisti». Cfr. F.T. MARINETTI *Accuini. 1915-1921*, a cura di A. Bertoni, Il Mulino, Bologna 1987, p. 607. Marinetti così commenta quell'avvenimento: «Complimenti da molte parti sulla mia lotta elettorale finita in carcere» (ivi, p. 462).

⁴⁹ In «Lacerba» 1914; lo si legga ora in A. D'ORSI, *Il Futurismo* cit., pp. 249-57.

⁵⁰ F.T. MARINETTI *Al di là del Comunismo* in «La Testa di Ferro», I, 23, 15 agosto 1920, ora in F.T. MARINETTI *Teoria e invenzione futurista* a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1983, pp. 473-88; per un'analisi critica G. B. NAZZARO, *Introduzione al futurismo*, Guida, Napoli 1973, pp. 98-99, nonché A. D'ORSI, *Il Futurismo* cit., pp. 125-27 (alle pp. 304-308 si legge la parte più significativa dell'opuscolo marinettiano). Vedi anche, di MARINETTI, *Democrazia Futurista* in «Roma Futurista», II, n. 21, 25 maggio 1919; ora in MARINETTI, *Teoria e invenzione* cit., pp. 346-469 (brani in D'Orsi, *Il Futurismo* cit. pp. 294-87).

⁵¹ Sul foglio si veda la voce di A. D'ORSI, in E. GODOLI (a cura di), *Il Dizionario del Futurismo* cit., II, pp. 1207-1208.

⁵² M. CARLI – F. T. MARINETTI *Lettere futuriste tra arte e politica* a cura e con Prefazione di C. Salaris, Officina Edizioni, Roma 1989, p. 17.

⁵³ MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista* cit., p. LXIII.

⁵⁴ A. D'ORSI, *Il Futurismo tra cultura e politica* cit., p. 136 sgg.

Gramsci comunque sembra non assegnare alcuna credibilità politica allo scritto marinettiano, che evidentemente conosce:

Marinetti ha composto un opuscolo *In disparte dal comunismo*, in cui sviluppa le sue dottrine politiche, se si possono in genere definire come dottrine le fantasie di quest'uomo, che a volte è spiritoso e sempre è notevole. [...]

Va notato qui che l'imprecisione della citazione del titolo è dovuta probabilmente alla traduzione del testo originale di Gramsci, andato perduto, voltato in russo e poi ritradotto in italiano. Riflettendo poi sulla storia del movimento prima della Guerra, evidenzia quanto le sue potenzialità rivoluzionarie fossero apprezzate dai lavoratori, che si dimostrarono, di fatto, assai più ricettivi di fronte alle innovazioni rispetto ai «giovani intellettuali»:

Prima della guerra i futuristi erano molto popolari tra i lavoratori. La rivista *Lacerba*, che aveva una tiratura di ventimila esemplari, era diffusa per i quattro quinti tra i lavoratori. [...] Il gruppo futurista di Marinetti non esiste più. [...]. Si può dire che dopo la conclusione della pace il movimento futurista ha perduto interamente il suo carattere e si è dissolto in correnti diverse, che si sono formate in conseguenza della guerra. I giovani intellettuali erano in genere assai reazionari. I lavoratori, che vedevano nel futurismo gli elementi di una lotta contro una vecchia cultura accademica italiana, ossificata, estranea al popolo, devono oggi lottare le armi alla mano per la loro libertà e hanno scarso interesse per le vecchie dispute .

Gramsci – che riassume efficacemente la nascita rivoluzionaria e la deriva reazionaria del futurismo – si riferisce a quello che sarà poi definito il “biennio nero”, ossia alla violenza dello squadristico fascista che, con la complicità di gran parte delle istituzioni statali, si sta palesando in tutta la sua crudezza, con l'attacco sistematico alle organizzazioni socialiste, comuniste e cattoliche, che farà registrare centinaia di morti in tutta Italia e che segna, di fatto, la fine della democrazia liberale.

Pur non volendo disperdere le innumerevoli, varie, e spesso notevoli voci del «gruppo di scolaretti» futuristi con quella certamente più tuonante del

⁵⁵ Gramsci si riferisce all'opuscolo marinettiano *Al di là del comunismo* cit.

⁵⁶ A. GRAMSCI, *Una lettera a Trockij sul futurismo*, in ID., *Scritti politici* cit. Sulla tiratura di «Lacerba» e su questa affermazione di Gramsci, cfr. A. LEONETTI, *Futurismo e operai* cit., pp. 110-12.

suo fondatore, pare significativo, a dimostrazione della pesante involuzione politica del movimento (ma, secondo un'interpretazione critica che mi sento di sottoscrivere, anche estetica), che Marinetti accetti, nel 1929, «dopo aver tuonato per oltre vent'anni contro le Accademie» di irreggimentarsi, diventando membro, per nomina da parte di Mussolini, della Reale Accademia d'Italia⁵⁷.

Ancor più inquietante, la sua esaltazione fino alla morte di tutte le imprese belliche del «nuovo Cesare Borgia», per usare l'espressione gramsciana, diventato per Marinetti, col trascorrere degli anni, da «energumeno frenetico» e «megalomane», «incarnazione della Patria immortale», come il duce futurista ebbe a scrivere in un telegramma al duce fascista, datato 19 luglio 1943 e che giunse al destinatario il 23 luglio meno di tre giorni prima della caduta del fascismo.

⁵⁷Cfr. G. AGNESE, *Marinetti. Una vita esplosiva*, Camunia, Milano 1990, pp. 240-41.

⁵⁸Ivi (p. 240), si legge anche il discorso inaugurale pronunciato da Mussolini il 28 ottobre 1929 a Villa Farnesina, sede dell'Accademia; per accontentare l'esplicita richiesta di Marinetti, il duce afferma: «nell'Accademia passa così la vita dello spirito, la quale è continua, e complessa, e unitaria: dalla musica alla matematica, dalla filosofia all'architettura, dall'archeologia al Futurismo».

⁵⁹In F.T. MARINETTI, *La cucina*, pp. 406-407.

⁶⁰Archivio Centrale dello Stato (Roma), Segreteria Particolare del Duce, Carteggio Ordinario, fasc. n. 509.446.



BOT, *Senza titolo (Paesaggio)* (anni 30), olio su tavola, 28,5x44



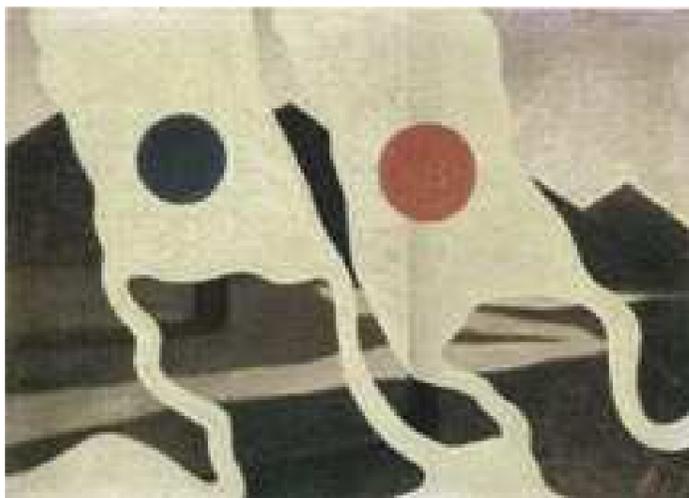
BOT, *Pagliaccio* 1948, olio su cartone intelato, 50x70



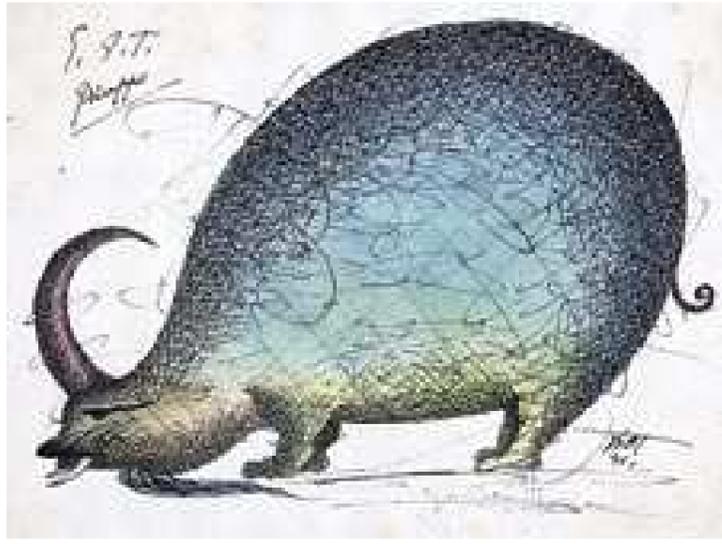
BOT, *Enrica futurista* 1931, ferro, ø 69 cm

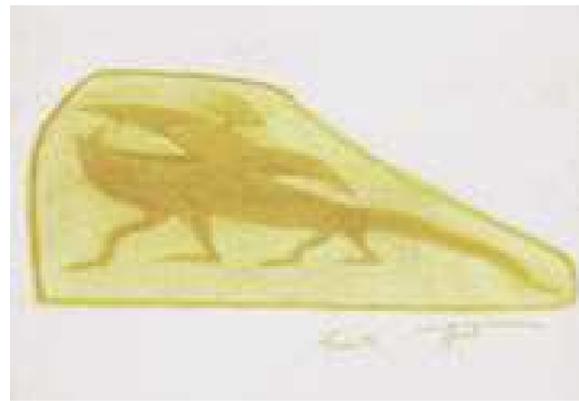
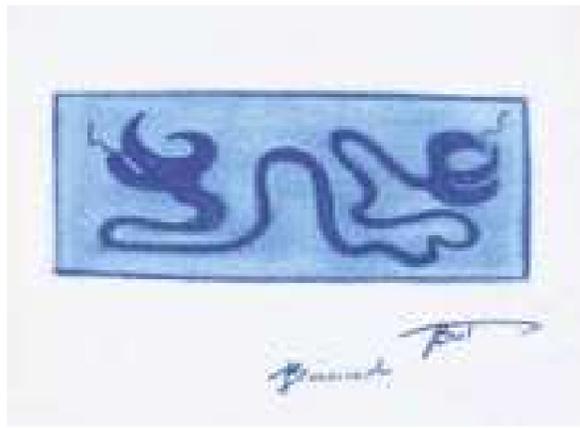


BOT, *Paesaggio futurista* 1931 ca.,
olio su tavola, 39x19 cm



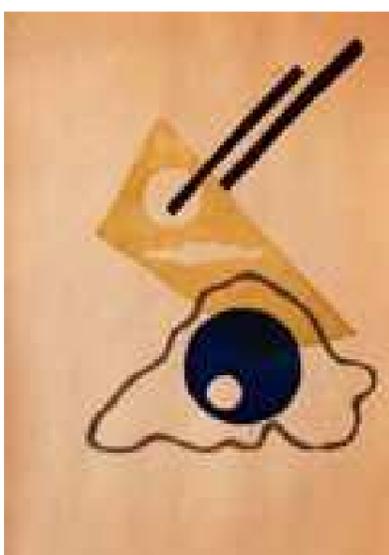
BOT, *Camicie che ballano o Aquiloni* 1932 ca., olio su compensato, 20,4x28,2

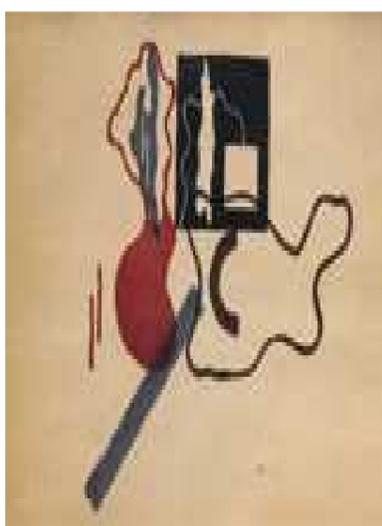
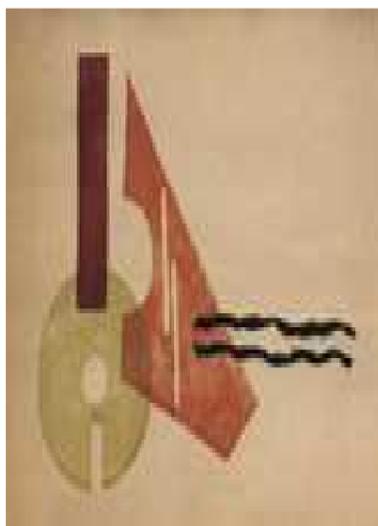


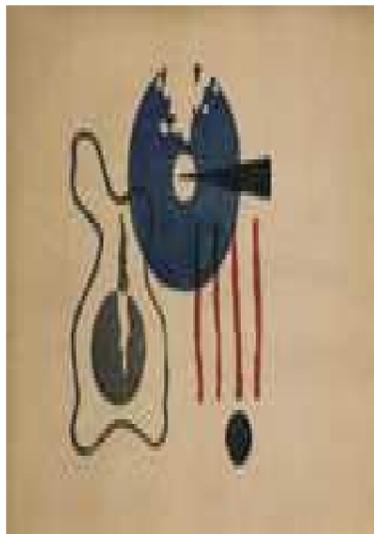
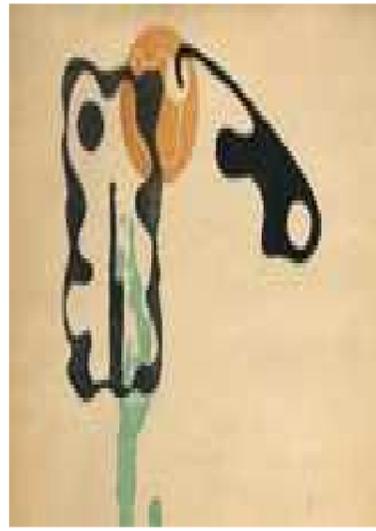
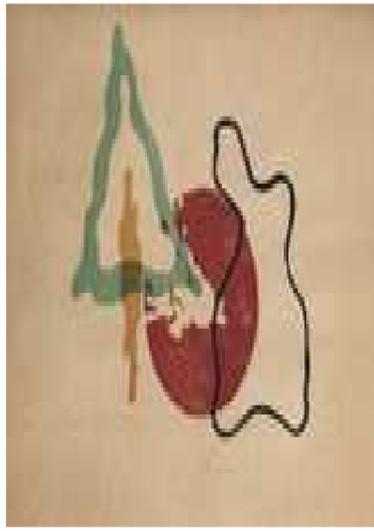


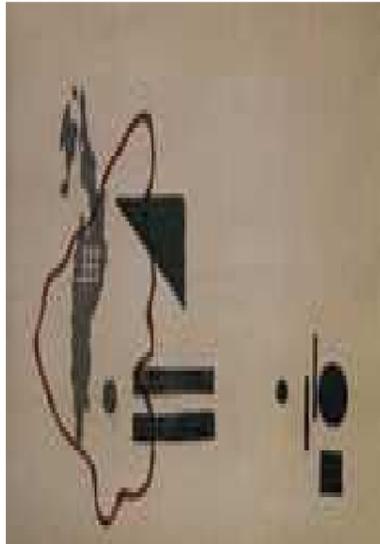


BO T, n. 20 *Sfumoxilographie à plusieurs couleurs du peintre OSWALDO BOT de Plaisance. Aerodecorations.* Ed. in francese. Tip. L. Maserati, Piacenza. Anno XII 1933. Prodotte in 50 copie numerate, distrutti gli stampi. Esemplare n. 2, misure 34 x 24 cm. Bot ha dedicato le 20 aerodecorazioni ad Avio Pagani, futurista. Le 20 opere sono precedute da una stampa con la dedica e sono contenute in una cartolina ideata dall'artista.











BOT, *Servizio di pipa*, bronzo, 5x24,5x16 (anni 30)





Gianni Croce, *Senza titolo* anni 30, fotoritratto su sfondo futurista realizzato da BOT.



G. Croce, *Angiolanna* anni 30, fotoritratto su sfondo futurista realizzato da BOT.



Getullio Alviani, *Senza titolo* 1961/1973 33x33



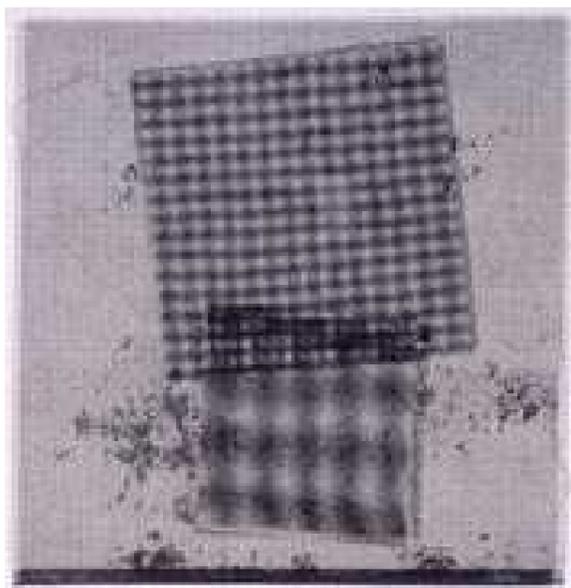
Giovanni Anceschi, *Percorsi fluidi orizzontale*, 1962, materiali vari e neon, 163x92x163, Rovereto, Mart, collezione VAF - Stiftung.



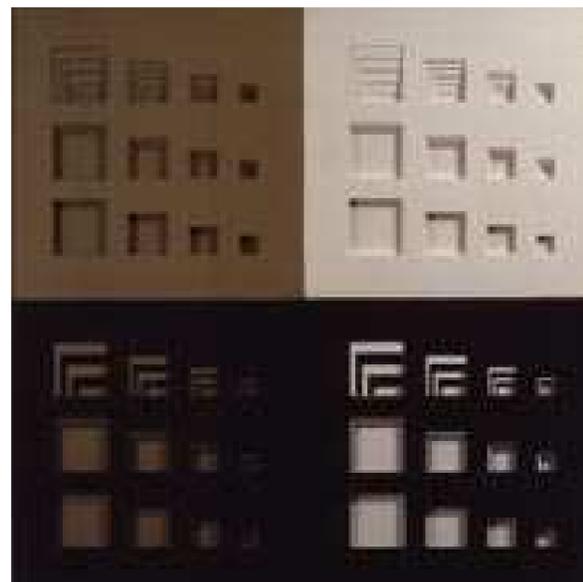
Gianni Colombo, *Spazio elastico trasparente*, 1967-'72, materiali vari, 106x114x26, Rovereto, Mart, collezione VAF - Stiftung.



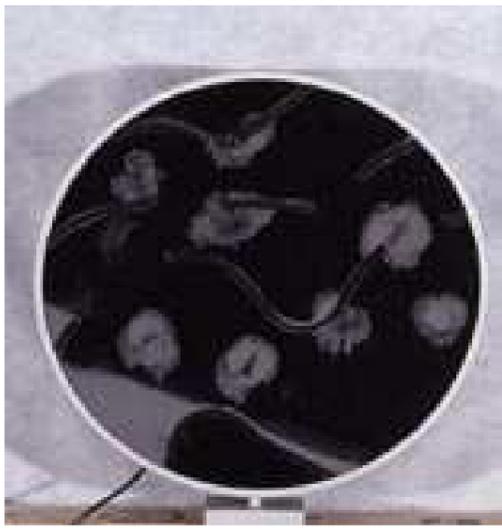
Gabriele De Vecchi, *Strutturazione triangolare*, 1963, materiali vari, 50x50x37, Rovereto, Mart, collezione VAF - Stiftung.



Alberto Biasi, *Trama nera*, 1959, collage, 50x50x10, Rovereto, Mart, collezione VAF - Stiftung.



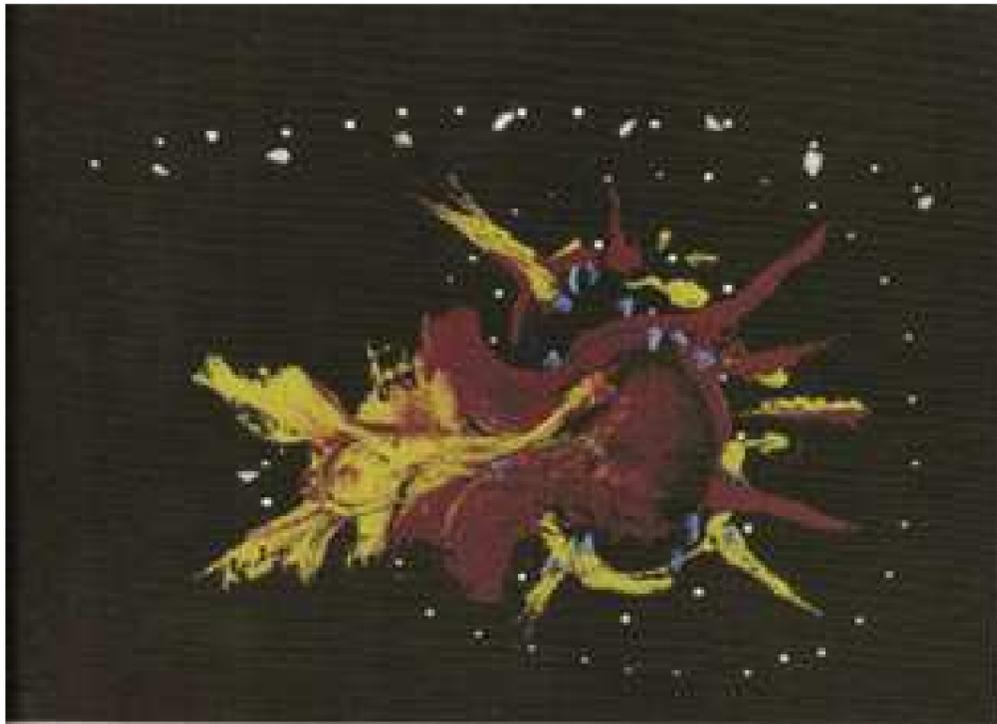
Enzo Mari *Struttura 1219/C*, 1963, materiali vari, 65x65x1, Rovereto, Mart, collezione VAF - Stiftung.



Davide Boriani, *Superficie magnetica*, 1960-64, materiali vari, 50x50x10, Rovereto, Mart, collezione VAF - Stiftung.



Grazia Varisco, *Tavola magnetica a elementi lineare 5B 5N*, 1959, materiali vari, 45x43, Rovereto, Mart, collezione VAF - Stiftung.



Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1956, tecnica mista, 73x100, collezione Mazzolini, Piacenza.



Nanni Balestrini *L'occhio nero*, 1962, collage.

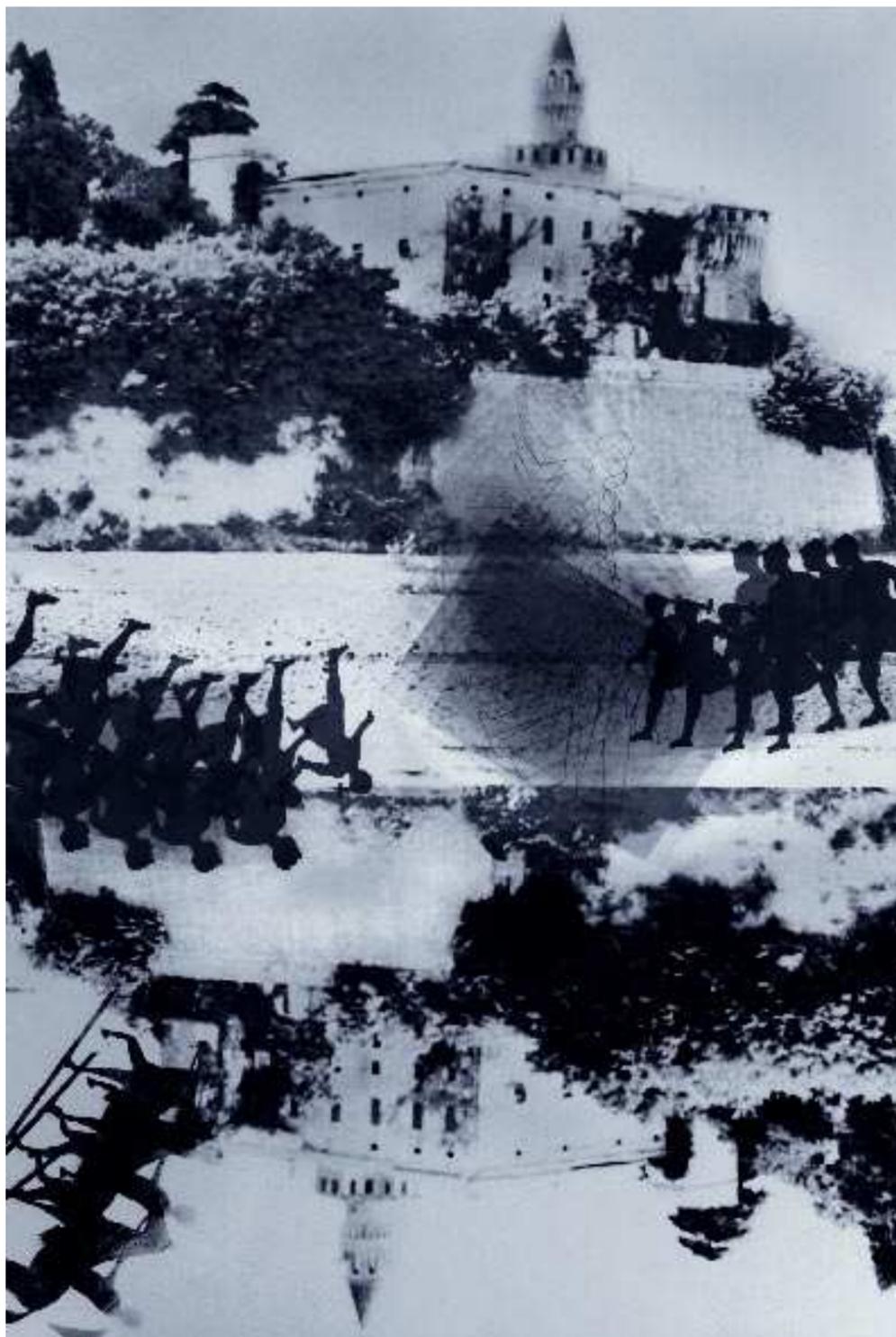
Arrigo Lora Totino, *Futurismo contro Passatismo, in due tempi di 14 riprese ciascuno, Racing show* 1987. Originale del cartellone pubblicitario pubblicitario.

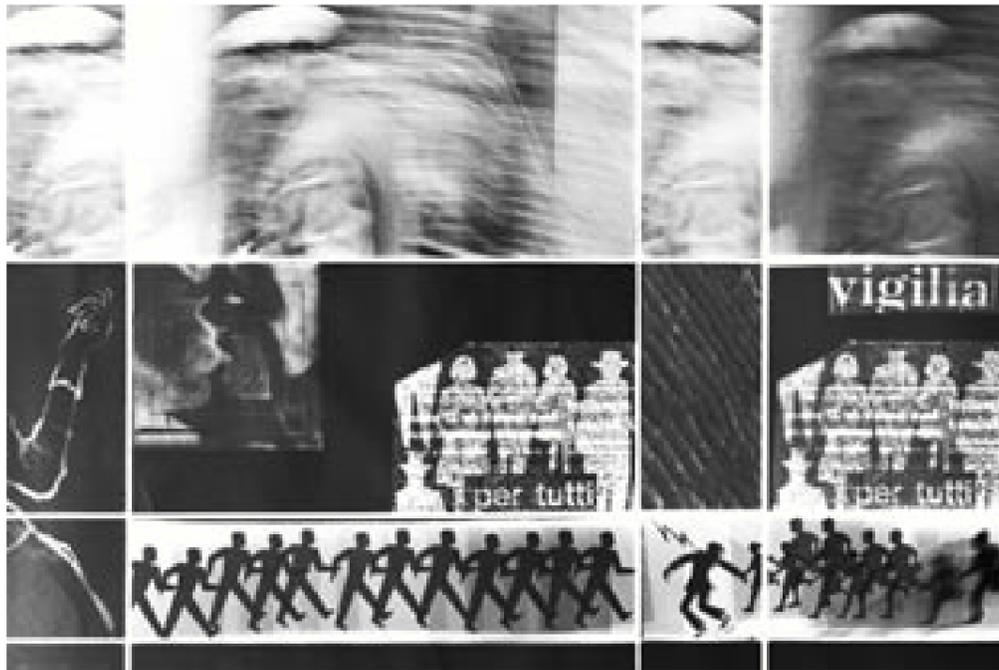
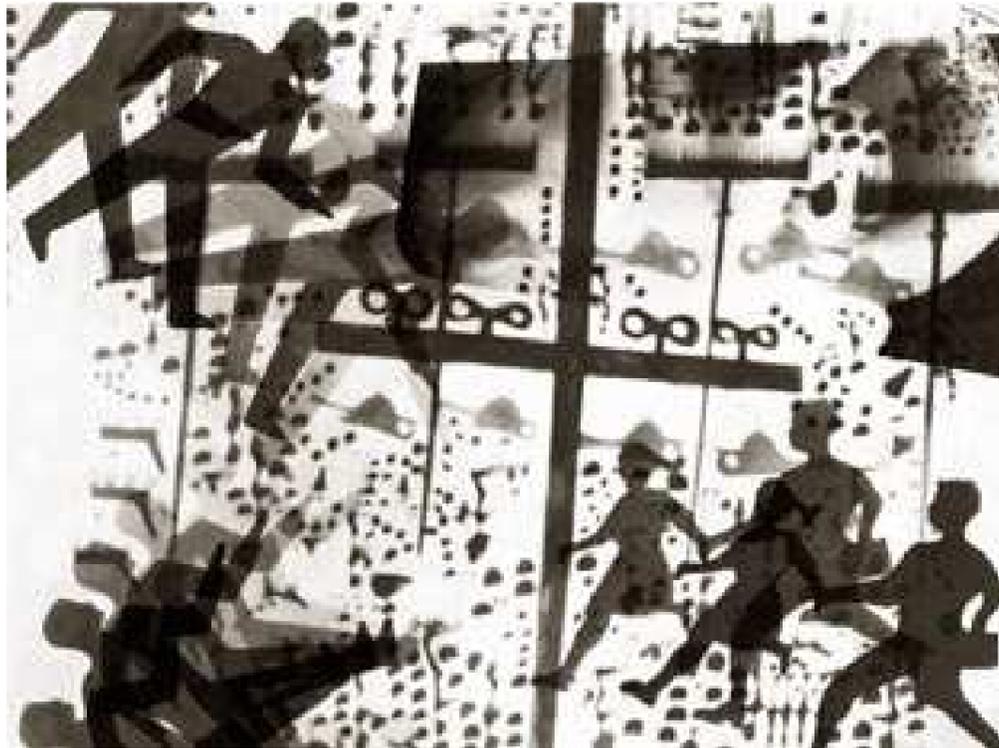


Mario Schifano, *Ai pittori di insegne*, 1964, smalto e grafite su tela, 200x120, collezione privata (Roma).







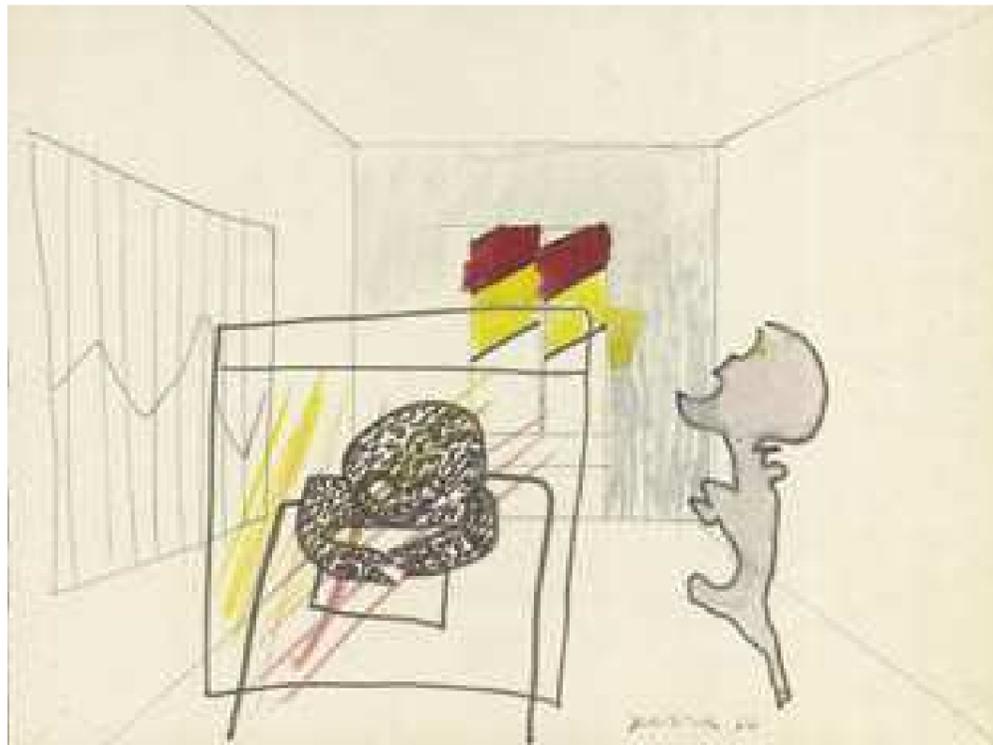


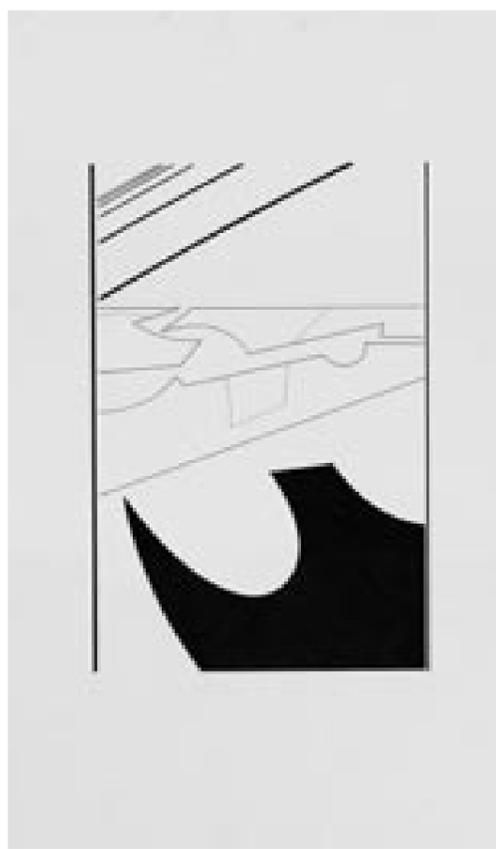
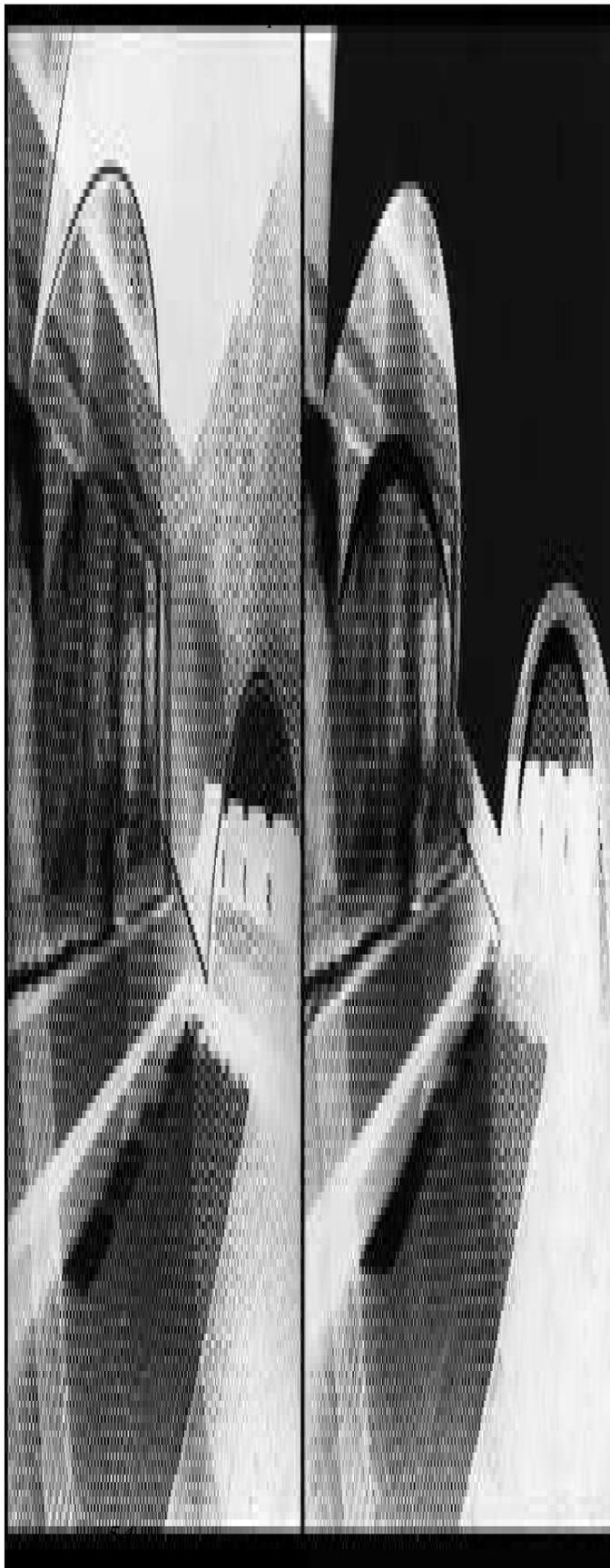


W. Xerra, *Dove*, 1967,
60x40, acrilico su tela



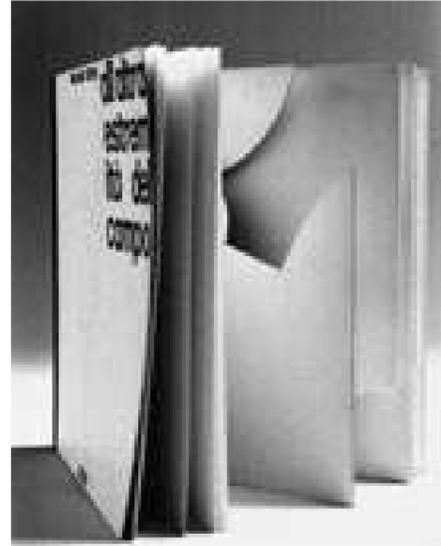
W. Xerra, *Senza titolo*, 1967, tecnica mista su carta, 21x28





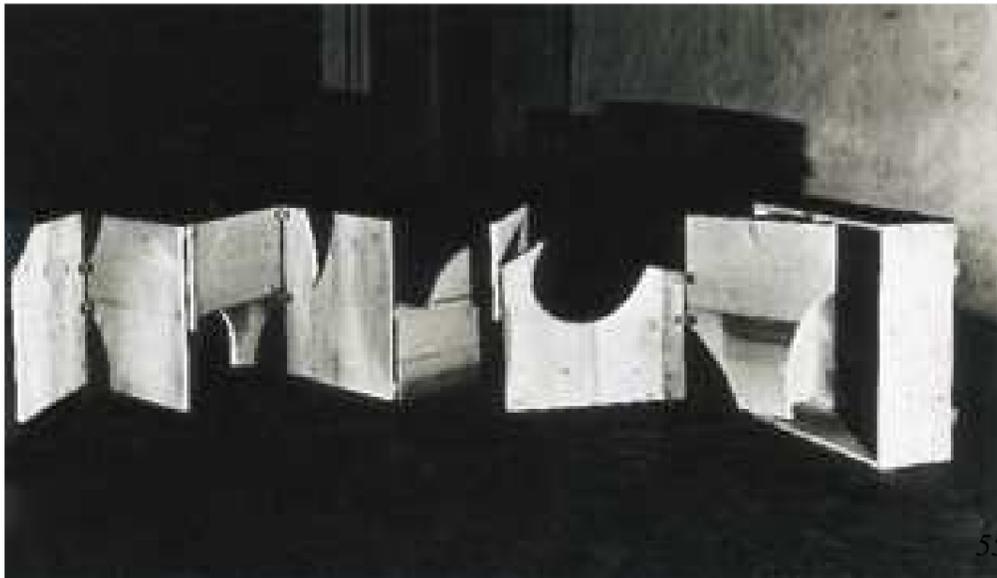


W. Xerra, *All'altra estremità del campo* edizioni Geiger, Torino 1970



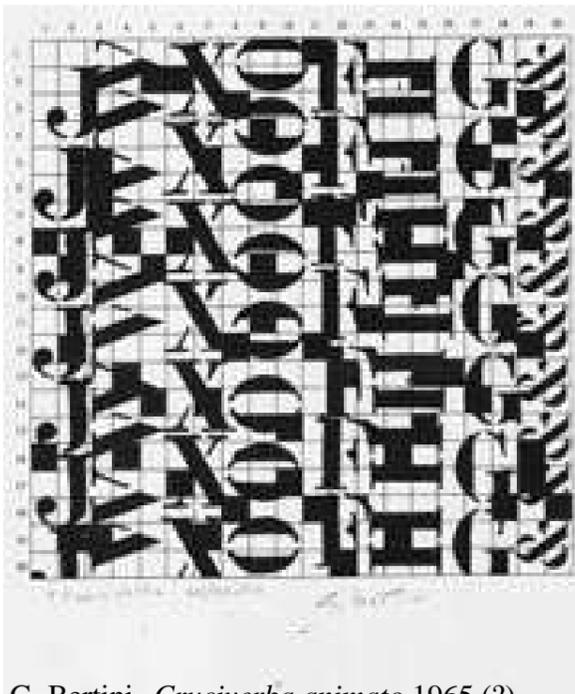
W. Xerra, *Xerra e i Fiori* 1968

W. Xerra, *Scatola legno*, 51x51x22, 1967/68



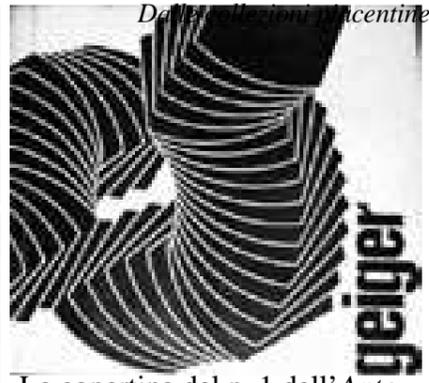


W. Xerra, *Labirinto*, 1970, 200x200x100, struttura modulare in acciaio inossidabile speculare



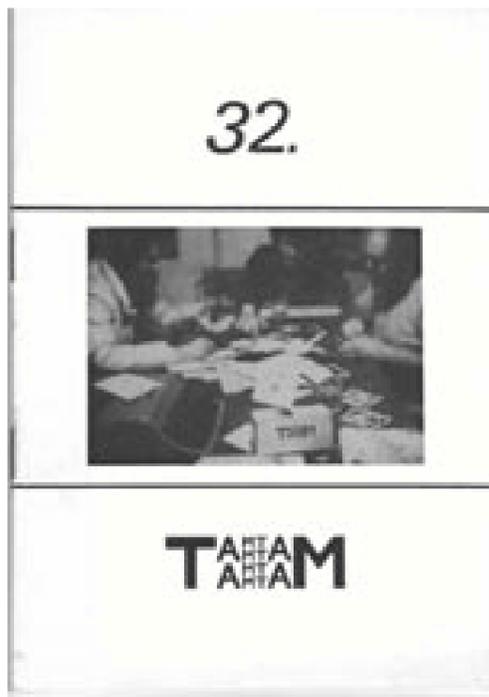
G. Bertini, *Cruciverba animata* 1965 (?),
china su carta da giornale, 30,7x23,3

Alcuni *Zeroglifici* Di Adriano Spatola realizzati tra il 1965 e il 1970



La copertina del n. 1 dell'*Antologia Geiger*. Torino, 1967





Le copertine dei n. 1 (1971) e 32 (1983) della rivista Tam Tam, prodotta a Mulino di Bazzano da Adriano Spatola e Giulia Niccolai.



Franz Mon sul n.1 della *Antologia GEIGER* (1967 - Torino), realizzata dai fratelli Spatola.



Maurizio Calza, *Senza titolo*,
1978, olio su tela, 150x100



M. Calza, *L'attesa* 1994, mate-
riali vari, 240x195x35



Luigi Baggi, l'esposizione della linea *Selected works for art only* TecnoCrat Groninger, 1993.

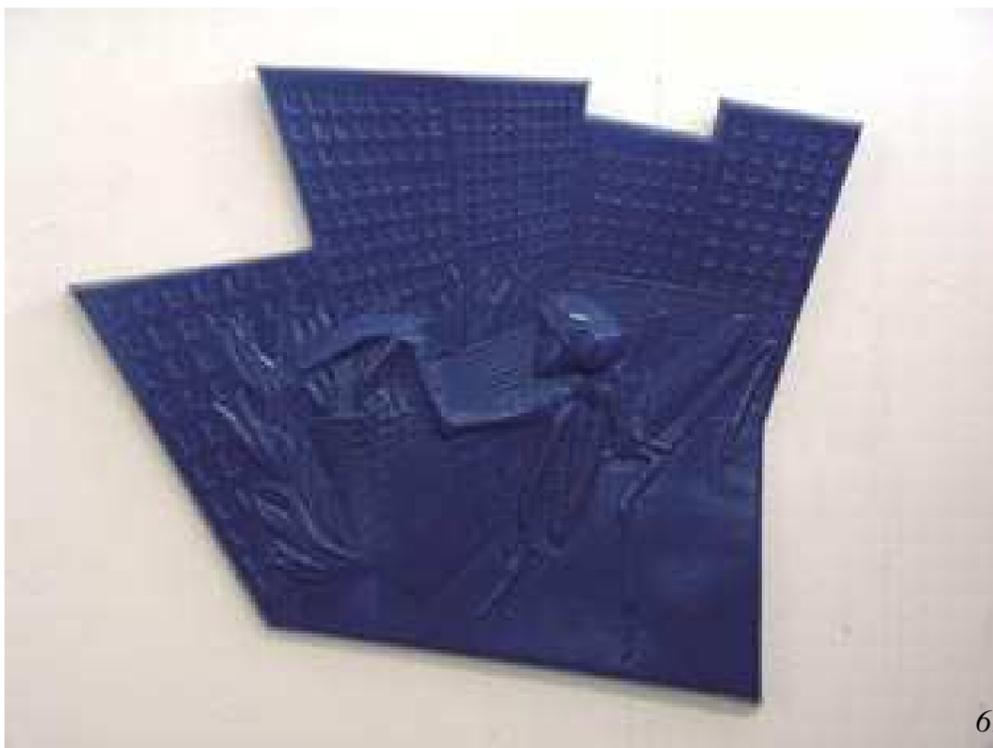
Simone Tosca, *Senza titolo*, 1996, acrilico su legno, 107x121





Gianantonio Abate, *Addormentata e basta* 1989 80x150

Plumcake, *Città blu*, 1986, vetroresina, 77x70



Plumcake,
Servire il popolo.
Grottina, 1993,
ve troresina,
58x45x35



Damien Hirst,
Senza titolo,
1992, 29,5x20,5

