



Peer Reviewed

Title:

Futuristi e anarchici: Dalla fondazione del futurismo all'ingresso italiano nella prima guerra mondiale (1909 - 1915)

Journal Issue:

[Carte Italiane, 2\(6\)](#)

Author:

[Iotti, Laura](#), Independent Scholar

Publication Date:

2010

Publication Info:

Carte Italiane, Department of Italian, UCLA, UC Los Angeles

Permalink:

<http://www.escholarship.org/uc/item/1tq8917k>

Keywords:

Futuristi, Anarchici, Italia, Milano, La Barricata, Marinetti, Rafanelli, Carrà, Parma, Boccioni

Abstract:

La mia ricerca è un'indagine sul rapporto arte, politica e storia attraverso i punti di contatto e di scontro fra futuristi e anarchici in un'incandescente Italia agli albori del XX secolo. 1909-1915: il raggio storico del lavoro proposto. Futuristi e anarchici. Perché? Perché fin dalle prime battute il futurismo sostiene e declama alcuni fattori sociali e politici legati all'anarchismo: lotta al passatismo (classico, clericale, borbonico), lotta al parlamentarismo, violenza, scardinamento dell'assetto socio-culturale dell'epoca, l'impeto eversore. Entrambi fanno parte di movimenti variegati al proprio interno. Ad entrambi infine appartiene il concetto di avanguardia. Il lavoro proposto fa emergere alcuni tentativi di alleanze fra le due fila a partire da quelli attuati dallo stesso Marinetti. Viene inoltre evidenziata la singolare esperienza de *La Barricata*, rivista di Parma attorno alla quale si raggrupparono, nel maggio del 1912, gli anarco-futuristi. La ricerca del trait d'union futuristi-anarchici si soffermerà peculiarmente sul pittore Carlo Dalmazzo Carrà. Parigi, Londra, ma soprattutto Milano dove, attraverso un'interessante pubblicistica legata all'anarchismo individualista, emergono documenti e testimonianze del rapporto del pittore alessandrino con ambienti e personaggi anarchici dell'epoca. L'esperienza rivoluzionaria dell'Esposizione d'Arte Libera di Umberto Boccioni e le gesta del fondatore del Futurismo, Filippo Tommaso Marinetti, integrano il lavoro.



Futuristi e anarchici: Dalla fondazione del futurismo all'ingresso italiano nella prima guerra mondiale (1909 – 1915)

Laura Iotti

Lo sfondo: un'Italia di inizio secolo dominata prevalentemente dal governo del liberale Giovanni Giolitti. Un inizio secolo che si apre con l'attentato al Re Umberto I ad opera dell'anarchico Gaetano Bresci. Un'Italia ancora arretrata, ma che nel triangolo Milano-Torino-Genova cominciò a conoscere una forte espansione industriale che portò ad un nuovo slancio delle attività delle organizzazioni proletarie. Un'Italia uscita dalle speranze infrante del Risorgimento. Un'Italia popolata di personaggi, noti e meno noti, spesso annaspanti a mezza strada fra velezità e utopia e che colorarono quel periodo di progetti scardinatori di tradizioni culturali e assetti politici di cui un'indolente parte sociale volle scrollarsi definitivamente di dosso.

FUTURISTI E ANARCHICI

Lotta al passatismo, classico, clericale o borbonico, amore per la violenza, impeto eversore, antiparlamentarismo. Tutti questi punti di convergenza indussero soprattutto i futuristi a cercare un'alleanza con gli anarchici. Sulle posizioni politiche del futurismo, storici e critici si sono divisi: chi ne difende il carattere decisamente anarchico e monoliticamente rivoluzionario, chi lo affossa integralmente nel fascismo e chi ne fa emergere il pluralismo di voci diverse. Nella mia indagine ho preferito quest'ultimo punto di partenza.

L'impronta del suo fondatore fu certamente pregnante, e fondamento di molti equivoci in chi all'epoca espone giudizi e critiche nei confronti del futurismo stesso, ma un'odierna lettura della storiografia futurista dovrebbe invece condurre a considerare tale movimento un insieme eterogeneo di idee, di personalità e tendenze. Poi vi fu chi, per sincera fede o per fascino esercitati da Marinetti, seguì quest'ultimo in

tutte le fasi del movimento, vi fu anche chi se ne dissociò con disdegno e vi fu chi ne accettò solo alcune componenti e vi fu infine chi utilizzò quell'ondata per semplice notorietà per uscire dall'anonimato artistico. Questi ultimi furono soprattutto piccolo borghesi in cerca di un riscatto dalla marginalità sociale ed economica attraverso la vita artistica. Per questa instabilità sociale molti di questi futuristi percorsero un'inaspettata parabola, passando dall'anarchismo o dal socialismo umanitario al più intransigente nazionalismo antisocialista.

Anche l'anarchismo si caratterizzò per il pluralismo di voci al suo interno. Sempre al di là della barricata, perseguitato, temuto, mal giudicato, fu costantemente costretto ad agire e a diffondere il proprio credo fra mille difficoltà ed impedimenti ai quali si aggiunsero le molteplici voci che lo composero: frammentate, sparse, non solo per tutta Italia, ma, a causa dei continui esili forzati, anche all'estero. Ripercorrerne la storia significa riprendere tutta la ricchissima pubblicistica, rapporti di polizia, biografie, autobiografie e carteggi.

Il futurismo fu il primo movimento artistico a guadagnarsi il titolo di avanguardia, termine, quest'ultimo, che trae la propria origine dagli ambienti militareschi designando la disposizione o la collocazione di una parte dell'esercito o della flotta che procede prima, in avanti, rispetto a tutte le altre. Nell'Ottocento il concetto venne traslato nel campo politico per definire quei gruppi che si ponessero a capo di movimenti rivoluzionari. Nel Novecento il concetto si dilatò insinuandosi nel mondo dell'arte. L'avanguardia prima di tutto è il rifiuto culturale dei codici culturali correnti, del gusto dominante, dei linguaggi e dei mezzi espressivi abituali. È la rottura con il mercato culturale. È il tentativo di recupero del ruolo dell'intellettuale respingendo l'asservimento all'industria culturale che lo degrada e lo vorrebbe produttore di oggetti di serie. L'effetto principale del rifiuto violento ed estremistico delle regole culturali o dei linguaggi correnti è lo sperimentalismo: l'avanguardia sperimenta forme nuove, ardite e alle volte sconcertanti, linguaggi mai prima usati, che sconvolgono tutte le abitudini fino a correre il rischio di essere incomprensibili o addirittura irritanti. Una sorta di sintesi fra il significato ottocentesco e quello novecentesco porterebbe a definire l'anarchismo una vera e propria avanguardia politica.

PARMA E LA BARRICATA

1908. Parma. Teatro del più grande sciopero agrario italiano che, a seguito della frattura del fronte proletario per i contrasti fra socialisti

riformisti e sindacalisti rivoluzionari, conobbe una brutale oppressione del governo. Ciò porterà a conseguenti e molteplici manifestazioni e cortei di protesta dove spiccherà la figura del sindacalista rivoluzionario Alceste De Ambris. Una città attraversata da tumulti e fibrillazioni popolari. Una città che non poté non attirare il futurismo.

Proprio qui nacque il “Manifesto dei musicisti futuristi” che scomodò, il 3 dicembre del 1910, la rivista dell’anarchismo individualista milanese *Il Grido della Folla*:

I futuristi che proclamano la conquista della libertà amorale di azione, di coscienza e di concepimento, non faranno che della retorica vana, finché non si accorgeranno che la borghesia dominatrice, causa di tutti i mali che si ripercuotono dappertutto è la nemica principale di tutti. Tutti gli sforzi eroici futuristi, tutti i loro propositi rivoluzionari a parole, resteranno lettera morta finché non si uniranno a noi che gridiamo sempre. Non vediamo altra via d’uscita che la rivoluzione sociale che porterà i suoi benefici effetti all’umanità e all’arte che sarà libera anch’essa di esplicitarsi, emancipata dal convenzionalismo.

Renzo Provinciali, un giovane studente anarchico di Parma, e che esordì molto precocemente nei refrattari, scrisse nel marzo del 1911 ad Aldo Palazzeschi:

La dimostrazione studentesca di domenica scorsa eccitò straordinariamente gli elementi popolari e sovversivi della città contro gli studenti fischiatori, tanto da farli apertamente dichiarare che, se la questura avesse proibito la Serata, essi avrebbero invitato Marinetti alla Camera del Lavoro per parlare al Popolo. Su questi elementi popolari e sovversivi io esercito una certa influenza, essendo anch’io iscritto ai partiti estremi [...] quanto prima io terrò una conferenza sul tema Noi futuristi nel quartiere popolare della città cercando di diffondere i sentimenti futuristi fra le masse [...] conferenza che, a quanto pare, riuscirà bene per l’accoglienza favorevole dell’annuncio da parte dell’elemento operaio.¹

Sempre nella città emiliana venne stabilita una data, il 26 marzo del 1911, in cui Marinetti avrebbe dovuto tenere una delle sue rocambolesche serate, ma l'evento saltò a causa di un formale divieto della questura, motivato con tutta probabilità dalla natura politica delle tensioni in atto. Le conferenze, i tumulti, le inquietudini che Parma attraversò in quegli anni andarono caricandosi di implicazioni extra-artistiche, mobilitando, ben oltre le aspettative di Marinetti, i settori popolari più politicizzati e più toccati dalle ideologie estremiste.

Lo stesso Marinetti arrivò a parlare di "Rivoluzione futurista di Parma" affrettandosi ad indirizzare l'11 maggio del 1911 una "Lettera futurista ai cittadini di Parma," fitta di compiaciuti riferimenti alla "fiu-mana di popolo" attenta e fiduciosa nei grandi propositi innovativi del futurismo.² Vide nello slancio della gioventù futurista la molla di una sorta di dinamismo indiscriminato e privo di distinzioni sociali che fosse funzionale ad un eroismo quotidiano e ad un amore intenso della vita. Anche se parlò di rivoluzione, l'attenzione si pose sul fenomeno della violenza, la violenza in sé, non quella rivoluzionaria.

Il 28 giugno 1911, tre mesi dopo la lettera di Provinciali, Marinetti tenne alla Camera del Lavoro di Parma, la conferenza "La Bellezza e necessità della violenza." *L'Internazionale*, organo degli operai aderenti alla Camera del Lavoro e diretta da De Ambris, confermò le confidenze di Provinciali a Palazzeschi sull'interesse operaio per certe tematiche futuriste (anche se come già successe per la stessa conferenza a Milano, il principio nazionalista, di cui Marinetti intonò l'apologia, suonò stridente e classicamente ostile) e constatò che, attorno al problema della violenza, tesero a convergere ed a condensarsi latenze sovversive sia borghesi che proletarie. Nel cuore estremista di Parma si diffuse una seria attenzione verso il futurismo.

Così, Renzo Provinciali, che dirigeva un Circolo libertario di studi sociali per aggregare ribelli popolari e intellettuali, nella rivista da lui ideata, *La Barricata*, lanciò un vero e proprio manifesto, "Anarchia e futurismo:"

Compagni d'Italia, guardateci in faccia! Leggete sul nostro viso le nostre intenzioni, le nostre energie! Noi lanciamo oggi un giornale anarchico da Parma, da questa città affaristica e ignorante che ha usurpata la fama del ribelle, da la rocca forte d'un sindacalismo bottegaio e servile; noi non invochiamo l'aiuto, per questo compito arduo e scabroso,

che di quelli che hanno i nostri medesimi criteri, le nostre stesse convinzioni, noi non abbiamo un programma, siamo troppo liberi per permettere che questo ci impacci i piedi, ma vogliamo affermare ogni idea coraggiosa e ribelle, difendere ogni convincimento sincero e nobile [. . .].

Noi smaschereremo i farabutti di tutti i partiti, noi perseguiremo senza dar grazia tutte le nullità pretenziose, tutti gli ambiziosi codardi, tutti gli asini cortigiani, tutti i camaleonti quadrantari, su tutti piomberà la nostra sferza sanguinosa che flagellerà inesorabilmente le oneste canaglie di tutti i partiti di tutti gli interessi e le traballanti teoriche di tutte le idee.³

Nel linguaggio utilizzato ci sono molte somiglianze con il futurismo. Provinciali però più che occuparsi degli esiti avanguardistici o meno delle sue produzioni intellettuali e giornalistiche, cominciò ad inquietarsi proprio per quelle tendenze politiche nazionalistiche-bellistiche dell'area futurista. Basti pensare all'emblematico 1911 trascorso fra comizi, serate e manifestazioni marinettiane a favore della guerra libica e a quanto tutto ciò fosse in contrasto con l'antimilitarismo e l'anticolonialismo di Provinciali che, a quel punto, prese le dovute distanze ridefinendo di conseguenza i rapporti con un leader ed un movimento impegnati in un progetto di rivoluzione culturale, ma incapaci di dar luogo ad una vera cultura della rivoluzione.

Provinciali non lesinò le sue argute critiche neppure all'ambiente anarchico ed alla sua carenza di scelte culturali alternative:

È possibile che coerentemente si possa muovere una guerra mortale a ogni sorta di autorità politica, civile, religiosa e militare, a quanto sia convenzionalismo, pregiudizio, sfruttamento e ingiustizia, quando si voglia incoraggiare un'arte ed un passato che non sono che l'esaltazione, l'apoteosi di quanto si vuole distruggere ne la vita?

È possibile che gli anarchici lascino ne l'arte quanto vogliono distruggere ne la vita, è possibile che lascino a turbare, a deturpare un nuovo mondo risorto, una società nuova, libera e purificata, un'arte antica, puzzolente e forcaiola?

E così conclude:

Compagni d'Italia, compagni di tutto il mondo, comprendiamo la nostra missione! Gettiamo l'ideale Futurista nel rogo torrido e proteiforme de le fiamme del nostro ideale e da questa vampa, da questo lavacro purificatore, lasciando tutte le scorie, tutte le vergogne, tutte le ignominie esca vittorioso e trionfante, come un grande Titano de l'Erebo, il vero, il grande, il solo Futurismo!

Fu quindi sostanzialmente incline a condividere con altri anarchici il rigetto politico di Marinetti e del futurismo, ma non la loro liquidazione artistica. Fu convinto soprattutto che non si trattò solo di condurre una requisitoria politica contro il futurismo medesimo, ma di svolgere una complementare autocritica sui risvolti intellettuali della sinistra rivoluzionaria. Prendendo tuttavia atto delle contraddizioni insanabili che andarono aprendosi nel suo personale anarcofuturismo, Provinciali ragionò sul rapporto intellettuali/rivoluzione.

È possibile che un uomo coerente possa contemporaneamente propugnare la più grande e generale rivoluzione nel campo delle arti, volere in questo terreno l'anarchia più completa ed estesa ed essere un perfetto conservatore ne la vita? Oh, non mai, sarebbe un contro senso! È possibile che l'anarchia e la rivoluzione non camminino di pari passo sia ne l'arte che ne la vita? Com'è possibile immaginare un'arte borghese in una società anarchica, e un'arte futurista in una società borghese? Convenite che ciò è ben assurdo. Perciò il futurismo non potrà essere compreso e accettato se non quando nel mondo si sarà diffusa l'anarchia, e così pure l'anarchia sarà sempre insuperabilmente ostacolata da le arti e da la cultura arcaiche e fatte di pregiudizi e di convenzionalismi.

La matrice anarcofuturista della rivista fu suggellata anche dal sodalizio con Carlo Carrà, così, nel numero del maggio del '12, Provinciali scrisse:

La nostra testata è un piccolo capolavoro. Autore ne è Carlo Dalmazzo Carrà, il forte pittore futurista di Alessandria, ben noto ai compagni d'Italia per i suoi tanto ricercati disegni

che da *La Rivolta* da *La Sciarpa Nera* e da *La Questione Sociale* furono riprodotti da quasi tutti i giornali anarchici e non anarchici [. . .] Ma è impossibile dire degnamente di questi quadri che suscitavano tanta bufera di critiche, di tafferugli e di pugni e sì largo coro di ammirazione; è impossibile dire giustamente di Carrà artista.

Provinciali si schierò, a titolo conclusivo di una militanza politica estrema, sul fronte antinterventista, dopodiché quella tempra rivoluzionaria si scioglierà progressivamente. Diventerà infatti avvocato di grido e docente di giurisprudenza negli atenei parmense prima e romano poi.

CARLO CARRÀ

La Barricata ci conduce a Carlo Dalmazzo Carrà che, l'11 febbraio 1910, entrò ufficialmente nel movimento con il "Manifesto della pittura futurista:"

Nei miei riguardi quel manifesto significava [. . .] anche ostracismo della società dei ben pensanti. Tutto quello che mi poteva offrire la vita intellettuale italiana veniva con quell'atto rifiutato aprioristicamente; tutto quello che sarebbe venuto non esisteva ancora.⁴

Nacque nel 1881 a Quargnento in provincia di Alessandria. Precocemente attratto dal disegno e dalla pittura, ma anche obbligato dalla necessità di doversi sostenere economicamente, si trasferì a Milano nel 1895. Iniziò a lavorare come aiutante di artigiani decoratori conducendo una faticosa vita fra i quartieri più poveri di Milano. Nel 1899, alla ricerca di un po' più di fortuna, emigrò a Parigi. Durante quel soggiorno frequentò alcuni gruppi anarchici e libertari di emigrati italiani e, fra le varie conoscenze, il pittore ricorderà con affetto l'incontro con Amilcare Cipriani, colonnello della Comune di Parigi:

Recatomi con un amico alla Petite République, il vecchio comunardo mi accolse affabilmente e mi domandò notizie dall'Italia. Di quell'incontro, per quanto fuggevole, ancora oggi dopo tanti anni mi è rimasta viva la memoria. Rividi qualche altra volta il Cipriani in compagnia di Jean Jaurès, direttore del giornale in cui lavorava.⁵

Nel giugno del '900 lasciò la capitale francese per Londra dove, anche lì, entrò in contatto con gli anarchici. Approfondì dunque la sua sensibilità politica alla ricerca di una migliore definizione. La pensione Tedeschi di Mario Tedeschi, profugo dei moti del '98, fu il luogo di ritrovo di anarchici italiani dove, fra canti e partite a scopone, le serate si infuocavano attorno ad appassionanti discussioni su Fourier, Owen, Saint Simon, Bakunin. L'attentato ad Umberto I spinse il pittore, non ancora celebre, a stampare dei piccoli manifesti da distribuire agli amici italiani. Nel libello sancì un'aspra condanna contro i metodi terroristici contrapponendoli all'inviolabilità della vita umana, di quella dei re, non meno di qualsiasi mortale. A detta del Carrà quell'iniziativa trovò l'approvazione generale dei connazionali, ma non quella di Errico Malatesta il quale lo accusò di tradire la causa della libertà. In una birreria londinese le discussioni fra i due furono così animate che esplosero in una vera e propria rissa che si risolse qualche giorno più tardi, e sempre secondo quanto scrive Carrà, con le scuse di Malatesta.

Nel 1902 ritorna in una Milano caratterizzata da una forte presenza dell'anarchismo individualista ed antiorganizzatore che, a causa della stretta sorveglianza, rafforzata dopo l'attentato ad Umberto I, fu costretto ad incontrarsi in osterie e luoghi d'occasione. Lo stesso Carrà ricorda quegli incontri, soprattutto alla trattoria Lazzari di Porta Tenaglia che ospitò infervoranti discussioni sui pensatori anarchici e su questioni politiche. L'anarchica Leda Rafanelli, grande propagandista, insieme a Giuseppe Monanni, dell'anarchismo individualista, così scrive:

[Avevamo] preso l'abitudine di ritrovarci in quel caffè del centro sempre a fine giornata. [. . .] [La] sera era frequentato da una clientela un po' strana, eterogenea che occupava molti tavolini in fondo alla sala grande, quasi un posto riservato.

Con una tazza di caffè (che allora costava tre soldi), occupavamo il nostro posto per tutta la serata, e per tutta la serata le discussioni, i contraddittori, prendevano un tono così elevato (di volume), che il cameriere addetto a quella parte del locale [. . .] cercava ogni occasione per fermarsi ad ascoltare, tanto quella abituale clientela era diversa da quella della sala centrale e del Bar [. . .]

Ogni tavolino era come un posto distinto ed accaparrato da chi si sedeva introno, divisi quasi in categorie, ma tutti “bohemiens” . . .

Carlo troneggiava fra gli artisti. Era pittore, ma simpatizzava con noi Anarchici.

[. . .] Intorno a noi, ogni sera, andavano e venivano compagni, già ben conosciuti nel Movimento.⁶

Queste righe regalano un affresco di quell’atmosfera oltre a fornire un chiaro riferimento a Carrà.

Il legame del Carrà con gli ambienti anarchici milanesi (“*Il pittore, giovane e . . . non-ancora-celebre, si sentiva attratto verso di noi,*” “ora col pittore, essendo molte ore insieme, la conoscenza diveniva amicizia”) è testimoniato dalla sua ricca produzione per quella notevole operazione culturale e politica legata sempre alle figura del Monanni e della Rafanelli: la Libreria Editrice Sociale, che si adoperò instancabilmente per la stampa e la diffusione dei pensatori anarchici.⁷

Monanni e Rafanelli crearono a Milano una rigogliosa isola intellettuale dove differenti energie s’incontrarono. Carrà ricorda:

Nella libreria dell’editore Monanni in via san Vito, al Carrobbio, incontrai nel novembre del 1909 Filippo Corridoni. Monanni ci presentò e poi sparì nel retrobottega in cerca di qualche libro. Noi due attaccammo discorso e senza tanti imbarazzi si passò da un argomento all’altro con visibile piacere d’entrambi. Da allora ci vedevamo ogni giorno [. . .] Attraverso gli anni i nostri rapporti di amicizia continuarono sempre cordialissimi.⁸

Carrà disegna praticamente tutto per Monanni e Rafanelli. Il logo, le testate o le illustrazioni di tutti i loro lavori, comprese le riviste *La Sciarpa Nera*, *La Rivolta*, e *La Questione Sociale*.

Questo particolare rapporto non viene però approfondito dall’auto-biografia di Carrà. Forse tale mancanza può essere imputata all’anno in cui viene scritta dal pittore ormai sessantenne: 1942. Anno che potrebbe essere significativo per comprendere eventuali reticenze o omissioni durante il periodo fascista. Quel che è certo è che l’incontro di Carrà con l’anarchismo subì dei cambiamenti di rotta durante il grande dibattito sull’intervento italiano alla prima guerra mondiale. In quella fase,

ancora pittore futurista, si espresse a favore dell'intervento, identificando questo schieramento con la possibilità di riattivare le speranze infrante del Risorgimento. C'è da chiedersi che fine fece il suo rapporto con i principi anarchici quando in *Guerrapittura* si legge:

Oggi il borghese favorevole alla guerra è certamente più rivoluzionario del cosiddetto rivoluzionario, mentre il cosiddetto anarchico è nocivo alla vita e al progresso, perché nulla alla vita e al progresso sacrifica la realtà.

L'Italia entrò in guerra, Carrà concluse la sua esperienza futurista e da quel momento non si riescono più a trovare segnali di quel legame così particolare che avvicinò il pittore all'anarchismo. E anche dopo la guerra, in tempi non più sospetti, non fece mai menzione di quel rapporto. In nessun modo.

UMBERTO BOCCIONI E L'ESPOSIZIONE D'ARTE LIBERA A MILANO

La maggior parte della letteratura futurista pare aver trascurato gli esordi di Umberto Boccioni in cui il pittore, sul finire del 1910, propose all'animatrice delle attività della Casa del Lavoro di Milano, Alessandrina Ravizza, l'organizzazione di un'esposizione d'Arte Libera a Milano. Quella richiesta venne accolta e nella domenica del 30 aprile del 1911, nei padiglioni abbandonati dello stabilimento Ricordi in Viale Vittoria, vi fu l'inaugurazione. Quella sperimentazione, per l'epoca, fu veramente audace. Venne aperto uno spazio culturale al di fuori dei circuiti istituzionali dell'arte della borghesia. All'interno di quello spazio, oltre ai pittori futuristi, erano stati invitati ad esporre tutti, compresi ragazzi ed operai, a cui venne destinata una sala. Boccioni presentò, oltre ad uno dei suoi capolavori, *Il Lavoro* (divenuto poi celebre con il titolo *La città che sale*), anche un quadro che fece scalpore per il titolo scelto: *Care puttane*, che venne addirittura sfregiato da un visitatore.⁹

Per il pittore quell'esposizione rappresentò un tentativo di emancipazione sociale del popolo attraverso la creazione artistica ad opera dello stesso. E indubbiamente questa strada ben si sposa con un'avanguardia e con il dettame anarchico dei suoi ideali rivoluzionari. A proposito di questa sperimentazione, la Rafanelli, a soli tre mesi dall'inaugurazione, scrive su *Il Novatore*:

Credo inutile dire che la mia simpatia è intera per i giovani i quali, disgustati dal monopolio che la gretta opinione borghese ha voluto fare anche delle idee d'arte hanno raccolto — in ogni tempo in ogni scopo - le loro energie combattive e sono insorti contro le regole stabilite, le formule accettate, le fame stabilite, i dogmi adorati, e contro la plebaglia che non capisce e pretende ammaestrare e contro la folla che non ha ideali e vuole distruggere le idealità e le fedi. Mi furono perciò simpatici i futuristi - non al loro rivelarsi - chè la forma scelta sapeva troppo di réclame, ma per quello che i popoli a uno a uno dicevano [. . .] mi sono ricreduta. E l'ultimo atto dei futuristi ha fatto cadere la mia convinzione. [. . .] [E], seppur non pubblicamente, privatamente, gli anarchici che si interessano alla attività artistica dei singoli lavoratori e pensatori, hanno dimostrato la simpatia pel futurismo e hanno atteso. [. . .] [Avrei] amato vedere i giovani artisti darsi al lavoro in silenzio e solitudine [. . .] ma i futuristi non hanno fatto questo.

Hanno battuto la gran cassa, hanno dimostrato una smania eccessiva di réclame, hanno parlato a voce alta nei caffè e nelle vie [. . .] e l'ultimo pugilato contro un critico della Voce ha dimostrato meglio di ogni altra espressione gli intendimenti vecchi, arretrati, passatisti (è una loro espressione!) di quei futuristi dell'arte [. . .] essi cercano il trionfo.

Carrà in quell'esposizione portò, fra gli altri, *I funerali dell'anarchico Galli* la cui storia risale al maggio del 1904.

Milano. Sciopero generale. L'anarchico Angelo Galli, attivo agitatore sindacale, durante un picchetto davanti ad una fabbrica venne assalito e pugnalato. Ai suoi funerali vi furono scontri e tafferugli tra le guardie a cavallo e la folla inferocita e nel corso di quei tumulti la bara, drappeggiata di rosso, ondeggiò minacciosamente sulle spalle dei portatori. Questo momento venne dal pittore immortalato proprio in quell'opera così riportata da Provinciali ne *La Barricata*.

Egli ha rappresentato con una vigoria e con una fantasia creativa straordinaria una scena spasmodica, immensa, colossale, catastrofica. È un caos infernale che si avvolge, è un vortice grandioso di masserizie, di persiane, di porte, di

inferriate, amalgamate in uno sforzo titanico di resistenza, è la diga, la massa, è La Barricata!... Questo il capolavoro che il Carrà ci ha dato e che certamente non sarà compreso da molti, come tutte le grandi opere d'arte.

Qui non è la cosa rappresentata, ma è l'anima de la cosa costrutta in linee con un'abilità straordinaria, una tecnica nuovissima ed insuperabile, un'arte originalissima e superiore.¹⁰

IL FONDATORE — DIALOGHI E FRATTURE

Filippo Tommaso Marinetti iniziò precocemente la sua carriera di pubblicista incendiario ad Alessandria d'Egitto, dove trascorse infanzia ed adolescenza. Fu là che, frequentando collegi di gesuiti francesi, battezzò il suo primo giornale *Le Papyrus*. Pagine intrise di poetica romantica in cui cominciò ad esercitarsi politicamente con una serie di invettive anticlericali, cosa che rivendicherà quando cercherà di creare un'alleanza con gli anarco-sindacalisti una volta fondato il Futurismo. Fu sempre ad Alessandria d'Egitto che maturò quel nazionalismo o italianismo che caratterizzerà il suo pensiero e la sua azione:

Lì, nelle ore di studio le aule bollivano di nazionalità tutte ostili l'una all'altra caratterizzate da epiteti insultanti atti a non rispettarne nessuna e naturalmente vibravano il nome e l'essenza dell'Italia contesa e difesa, odiata e amata, al punto che nel cortile il combattimento sintetizzava una guerra di popolo e insieme un grande poema da vivere e sparare.¹¹

Lasciata Alessandria d'Egitto si recò a Parigi dove strinse rapporti molto stretti con il simbolismo francese il cui orientamento politico influenzò la sua formazione. Parecchi poeti e scrittori del simbolismo si dimostrarono molto vicini all'anarchismo intravedendo in esso il movimento liberatore, la salvezza dai problemi sociali anche se il loro fu "un tipo di anarchismo apocalittico, incline a ravvisare in una radicale eversione della società, in una conflagrazione generale, la fine di un mondo che non aveva ragioni di esistere."¹²

L'ultimo decennio dell'Ottocento e i primi anni del Novecento furono caratterizzati da esplosivi gesti libertari: attentati, colpi di mano, assalti a banche, gesti tutti che furono applauditi dai simbolisti. Ravachol

(1859-1892), il più celebre dei propagandisti con i fatti, di fede anarchica ed autore di attentati che gli valsero il titolo di “Cavaliere della dinamite,” trovò fra i suoi ammiratori lo scrittore Paul Adam, che sosterrà: “sembra effettivamente che abbia cercato la morte individuale per il bene del mondo.”¹³ Il giornale anarchico *Les Temps Nouveaux* vantò la collaborazione di diversi intellettuali simbolisti che lanceranno la sentenza: “Che cosa importano le vittime, se il gesto è bello?” Lo stesso fondatore della rivista, Jean Grave, vedrà in Ravachol “un eroe di rara nobiltà d’animo.”¹⁴ L’anarcosindacalismo, che cominciò a diffondersi nel 1890, completò di fatto la formazione marinettiana di quel periodo.

Nel 1905 l’allora ventinovenne Marinetti diede vita alla rivista internazionale *Poesia*, aperta ad autori di varie tendenze artistiche e letterarie e con l’audace compito di svecchiare tutte le tradizionali costruzioni artistiche e culturali. La rivista anarchica *La Rivolta*, trovando degna di nota quella sperimentazione culturale dall’ampio respiro internazionalista, le dedicò queste righe: “Raccomandiamo vivamente ai nostri amici di leggere la rassegna internazionale *Poesia* diretta da F. T. Marinetti. È una lettura molto interessante ed originale.”¹⁵ Marinetti in quell’avventura non fu solo, così, oltre a Vitaliano Pontì, ritroviamo a dirigere *Poesia* lo scrittore Sem Benelli, sostenitore dell’individualismo di Max Stirner e collaboratore della rivista *Vir* di Firenze, legata agli ambienti dell’anarchismo individualista.

L’idea che soggiacque a *Poesia*, condotta con un vero e proprio spirito manageriale, fu l’esigenza di novità che Marinetti avvertì fin da allora anche nell’aspetto organizzativo della cultura: l’artista avrebbe dovuto agire e diffondere autonomamente la sua opera. Quattro anni prima del “Manifesto di fondazione del futurismo,” Marinetti cominciò a diffondere le proprie idee capillarmente, intuendo le potenzialità dei nascenti mezzi di comunicazione di massa. Attraverso l’esperienza di *Poesia* entrò in contatto con diversi artisti. In particolar modo risultò fondamentale l’incontro con il poeta individualista ed anarchico Gian Pietro Lucini che, sin dalla fine dell’800, si occupò di elaborare una certa visione nazionale della poetica simbolista senza però progettare un movimento organizzato, bensì ad una vasta corrente di pensiero e questo sarà uno dei motivi che lo portò all’aspro disaccordo con Marinetti prima e alla rottura poi.¹⁶

L’occasione per il sodalizio fra i due venne offerta dall’inchiesta sul Verso Libero che la rivista lanciò nello stesso anno di apertura. Nella sua risposta Lucini sostenne che il Verso Libero avrebbe dovuto

rappresentare la rivolta contro il principio d'autorità diventando il mezzo più adatto per trasferire in poesia la realtà del momento moderno. In queste parole si riscontrano i prodromi del futurismo artistico tanto che lo stesso Lucini, nel 1913, nell'anno ufficiale in cui si dissociò dal futurismo, scrisse:

Alcune idee espresse nel famoso Manifesto iniziale erano pur scaturite da me: ho l'orgoglio di proclamare, che, senza la conoscenza del mio Verso Libero non sarebbe stato possibile il Futurismo; ma insisto col dire che il Verso Libero venne mal letto e mal compreso, sì che da quell'affrettata cognizione, in cervelli assuefatti al lavoro filosofico o critico, sorse il caos futuristico.¹⁷

Le risposte al sondaggio furono numerose ed intorno alla discussione, ed all'ombra della rivista, si raccolse la prima pattuglia poetica su cui Marinetti poté contare nel far decollare il futurismo. Una pattuglia caratterizzata soprattutto dal desiderio e dall'esigenza di sperimentare, in ambito artistico, così come in quello sociale.

Lucini fu senz'altro molto importante in questo visto che ben presto il suo pensiero esercitò un notevole fascino su molti intellettuali già gravitanti attorno all'orbita marinettiana. Un fascino determinato dai contenuti sociali delle opere del poeta e che molta importanza avranno nel primo futurismo, ma quando Marinetti gli chiese di entrare a far parte del movimento, ancora prima della pubblicazione del primo Manifesto, Lucini rifiutò seccamente e il 14 febbraio 1909 scrisse:

[Ho] stampato il Verso Libero per farmi vedere libero dalle mummie e dai deliranti [. . .]. Sono un rivoluzionario, non un nichilista. [. . .] [Io] non riconosco il futurismo, che deriva da me e che mi scondia.¹⁸

Nel 1913 si allontanò irreversibilmente da Marinetti e dal suo futurismo, divenuti entrambi intollerabili non solo per l'impianto ideologico e politico (Lucini fu sempre attivo sostenitore dell'antimilitarismo), ma per l'arroganza stessa dei progetti che avrebbero rinchiuso l'artista in una serie ben precise di regole da rispettare dopo tutti i proclami contro le scuole e le istituzioni che, in un primo tempo, vennero salutate da Lucini con entusiasmo.

Poesia, nel numero di febbraio-marzo del 1909, pubblicò, nella versione italiana, il “Manifesto di fondazione del futurismo,” già apparso il 20 febbraio dello stesso anno su *Le Figaro* dopo che Marinetti si finse innamorato della figlia del ricco proprietario del giornale per strappargli l’ambita pubblicazione. Anche da una semplice lettura del testo è possibile rilevare la presenza di una serie di elementi che sintetizzarono il clima, la sovrapposizione di ideologie, quelle irritazioni psicologiche e stati d’animo dell’epoca e soprattutto la formazione culturale di Marinetti. Nel testo, accanto a motivi di derivazione anarchica (“Noi vogliamo glorificare. . . il gesto distruttore dei libertari”), ritroviamo elementi nazionalistici: “Noi vogliamo glorificare la guerra, sola igiene del mondo, il militarismo, il patriottismo.” Non mancherebbe pure una sorta di sensibilità socialista: “Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa.” Si ritrovano anche riferimenti soreliani: “Non v’è più bellezza, se non nella lotta.” Sorel intravide nel momento rivendicativo per eccellenza, nello sciopero, non solo uno strumento di violenza rivoluzionaria, ma soprattutto un prodotto dell’immaginazione creatrice, nel quale si proiettano le idee e le aspettative dei lavoratori.¹⁹ E questo piacque molto a Marinetti che ne avrebbe colto quella società dei produttori che l’arte futurista avrebbe dovuto glorificare attraverso l’inneggiamento all’industria, ai suoi macchinari, al movimento ed alla velocità, rappresentando così il superamento dell’ideale di bellezza proposto dalla cultura tradizionale. Marinetti porta nel suo “Manifesto,” “la tesi di Sorel, mutuata da Proudhon, secondo cui l’‘idea con le sue categorie nasce dall’azione e deve ritornare all’azione’ in quell’ardore volto al cambiamento profondo della vita, sia esteriore, sia spirituale.”²⁰ Su Sorel anche Carrà scriverà: “Gli scritti di Giorgio Sorel che di quando in quando arrivavano a Milano ci entusiasmarono, perché ci sembrava che assai più degli altri ci orientassero sulle reali condizioni del socialismo mondiale, il quale certamente attraversava una grave crisi.”²¹ E quelle folle decantate dal “Manifesto” che valenza ebbero per il fondatore dell’avanguardia?

Con un forte senso della propria individualità non ne amò l’anonimato e addirittura ne derise il loro entusiasmo, la loro docile disposizione a credere alle utopie di benessere universale, il fanatismo per i capi. Le folle, protagoniste della società contemporanea, diventarono comunque parte integrante dell’universo poetico e ideologico marinettiano. Nei primi anni di inizio secolo entrò così in contatto con gli ambienti socialisti e sindacalisti rivoluzionari di Milano. Conobbe

Filippo Turati e Arturo Labriola. Fu presente, come osservatore, ai grandi comizi socialisti. Frequentò il salotto di Anna Kuliscioff. Nonostante la condivisione di alcune critiche alla società liberale non poté però essere socialista per il suo ardente patriottismo, per l'avversione agli ideali pacifisti e ad una società collettivista ordinata secondo principi egualitari. Non fu socialista, poi, per la sfiducia nelle opere sociali e nelle politiche compiute nella speranza di modificare e migliorare l'esistenza umana per raggiungere uno stato di pace sociale fondato sull'eguaglianza delle condizioni economiche.

Poesia, nel numero di aprile, offrì spazio ad un secondo proclama, "Uccidiamo il chiaro di Luna!" in cui Marinetti manifestò la separazione dal suo passato simbolista liquidando l'emblema stesso della cultura romantica e decadente, la luna per l'appunto.²² La frattura con il passato culturale marinettiano deve essere letta andando indietro nel tempo di qualche mese quando Marinetti presentò, affiggendolo sui muri delle principali città italiane, il "Manifesto politico futurista," in vista delle elezioni generali del marzo del 1909. Quell'occasione rappresentò un buon banco di prova per diffondere le idee del nuovo movimento che evidentemente desiderò abbracciare, fin dagli albori, più aspetti possibili della vita sociale.

Elettori futuristi!

Noi futuristi, avendo per unico programma politico l'orgoglio, l'energia e l'espansione nazionale, denunciando al paese l'incancellabile vergogna di una possibile vittoria clericale.

Noi futuristi invociamo da tutti i giovani ingegni d'Italia una lotta ad oltranza contro i candidati che patteggiano coi vecchi e coi preti.

Noi futuristi vogliamo una rappresentanza nazionale che, sgombra di mummie, libera da ogni viltà pacifista, sia pronta a sventare qualsiasi agguato, a rispondere a qualsiasi oltraggio.

I FUTURISTI²³

In questo documento si rinvennero delle coordinate che, sia pur in embrione, esplicitarono la natura "anarco-nazionalista" del capo del nuovo movimento. Pressoché in contemporanea alla proclamazione di quel manifesto, Marinetti pronunciò al Politeama Rossetti di Trieste, un discorso ancora più acceso:

Nella nostra lotta, noi disprezziamo sistematicamente ogni forma d'obbedienza, di docilità, d'imitazione . . . combattiamo le maggioranze corrotte dal poter e sputiamo sull'opinione corrente e tradizionale, come su tutti i luoghi comuni della morale e della filosofia [. . .]

In politica, 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.

Noi esaltiamo il patriottismo, il militarismo; cantiamo la guerra, sola igiene del mondo, superba fiammata di entusiasmo, senza il quale le razze si addormentano nell'egoismo accidioso, nell'arrivismo economico, nella taccagneria della mente e della volontà.

Convinto quindi che la lotta contro il vecchio e l'odiato ordine costituito non potesse limitarsi ad una battaglia meramente letteraria, con "Uccidiamo il chiaro di luna!" volle liberarsi del passato, distruggendolo, ridicolizzandolo, affinché dalle sue ceneri potesse nascere il nuovo, il moderno, il futurismo.

Marinetti fece salire sul carro futurista pittori, letterati, architetti, musicisti e intellettuali in generale convogliandoli in quella che avrebbe dovuto rappresentare una grande impresa rivoluzionaria. La sua grande intuizione consistette nel far entrare nell'universo dell'arte i sistemi dell'agitazione partitica — violenza verbale, manifesti stampati su volantini, comizi, ecc. — e, contemporaneamente, le tecniche della pubblicità — sopravvalutazione del prodotto o affissione di manifesti. Uomo del suo tempo, intuì da subito le esigenze di una nuova e rivoluzionaria identità culturale e artistica soprattutto in alcune fila dell'estremismo intellettuale italiano e seppe abilmente stuzzicare, quanto meno, la curiosità di quegli ambienti: e di questo la pubblicista anarchica ne è testimone.

Le prime opere e gesta marinettiane produssero un iniziale approccio fra Marinetti e i gruppi della contestazione extraparlamentare di sinistra di ispirazione soreliana e ciò soprattutto per una condivisa ostilità verso la politica giolittiana, il socialismo riformista, il parlamentarismo, il pacifismo e l'umanitarismo borghese. A testimoniare le iniziali

simpatie fra le due parti, nel marzo del 1909 il “Manifesto di fondazione del futurismo” fu accolto dalla rivista *La Demolizione* di Ottavio Dinale.²⁴ La rivista apparve, fra il 1909 e il 1910, a Nizza e a Milano, ed offrì pressoché immediatamente largo credito a Marinetti e ad alcuni futuristi, fra cui Buzzi e Lucini.²⁵ Agli inizi del 1910, dopo una sospensione delle pubblicazioni, ritornò ad essere stampata in una veste editoriale più lussuosa ed ebbe fra i suoi collaboratori lo stesso Marinetti che la supportò finanziariamente. Dinale salutò Marinetti come “un borghese ribelle che approva l’attentato individuale” e che “persegue la sua bella battaglia contro tutte le sopravvivenze del passato.”²⁶ Accusato da altri anarchici non solo per aver accettato il denaro di Marinetti, ma per aver accolto un personaggio bizzarro la cui fede anarco-sindacalista fosse un po’ dubbia, Dinale rispose: “Se la nostra attitudine di rivoluzionari impazienti d’azione, provoca la simpatia di un poeta come Marinetti, pensiamo di potergli rendere questa simpatia senza per questo rinunciare alle nostre aspirazioni immediate e future.”²⁷

Nel marzo del 1910 *La Demolizione* ospitò un secondo manifesto di Marinetti, “I nostri nemici comuni” — un testo intriso di retorica nietzschiana in cui gruppi anarchici e sindacalisti rivoluzionari vennero invitati ad unirsi ai futuristi per condurre una lotta su un fronte comune contro il passatismo culturale e politico. Dinale, nel presentare l’articolo, sostenne che Marinetti, negli ambienti rivoluzionari, fosse apprezzato per “la sua aspirazione verso un grande avvenire” perché “lancia il suo anatema contro il passato ingombro di mummie e di pregiudizi e palpita per tutte le grandi manifestazioni di vita e di rivolta, dai fremiti di un comizio all’uragano d’un sciopero o al gesto omicida di un libertario.” L’appello di quel proclama marinettiano vibrò di entusiasmo:

Le ali estremiste della politica e della letteratura, in un battito frenetico, spazzeranno i cieli fumanti ancora dall’ecatombe. Tutti i sindacalisti, di braccia e di pensiero, della vita e dell’arte, distruttori e creatori, anarchici della realtà e dell’ideale, eroi di tutte le forze e di tutte le bellezze, noi avanzeremo danzando con una stessa ebbrezza sovrumana verso le apoteosi comuni del Futuro! [. . .] Le nostre due idee rivoluzionarie sono opposte, ma dirette ad un solo fine: la redenzione della razza e dell’arte.

Il fondatore del futurismo propugnò così un'alleanza che avrebbe visto uniti proletari della cultura e proletari del lavoro. E, a onor del vero, il fronte proletario parve, ad un certo punto della storia, in attesa del futurismo, così, sulla rivista mensile *La Blouse*, "compilata esclusivamente con scritti originali di autentici lavoratori del braccio," ritroviamo nel 1907:²⁸

Per arte io non intendo ciò che diletta e diverte, roba da perdigiorno e da sfaccendati; ma bensì qualcosa di più alto e importante, che faccia seriamente pensare e fremere, che scuota e desti il sentimento di ribellione a tutto il cumulo di brutture e d'iniquità politiche e sociali che affliggono la vita umana in tutte le sue svariate e multiformi manifestazioni.²⁹

O ancora:

L'arte vera, fulgida, sentita, originale, non può essere che figlia della libertà! asservire l'arte ad una scuola filosofica, ad un preconetto politico, ad un pregiudizio sociale, significa degenerarla, ucciderla.

Le migliori e più splendide opera d'arte furono fatte allora quando sorsero per volontà del popolo, periodi di vera e propria libertà.³⁰

In un'altra testata, *Il Proletariato anarchico*, si ritrova, nel 1911, un sorprendente linguaggio incendiario così caro ai futuristi: "E s'è bello l'edificare e più bello il distruggere."³¹ O ancora: "Edificare è bello, distruggere è sublime"³²

Futurismo e sindacalismo vennero però definiti da Marinetti come "due opposte correnti ideali" perché il primo venne inteso come movimento rivoluzionario dettato dai bisogni dello spirito, il secondo un rivoluzionarismo operaio spinto da bisogni materiali. La fratellanza fra le due opposte frange sarebbe stata dunque possibile solo in negativo, in contrapposizione ai quei "Nemici comuni:" "clericalismo, affarismo, moralismo, accademismo, pedantismo, pacifismo, mediocrismo." Il manifesto esplicitò ripetutamente il tema dell'estetica della violenza e della grandiosità dei campi di battaglia e questo nel marzo del 1910 quando Tripoli e l'impero austro-ungarico non solleticarono ancora la bellicosità degli italiani. L'idea di "un'unione delle forze rivoluzionarie" fece comunque presa fra coloro che intesero risolvere la crisi del movimento

sindacalista italiano che avviò un dibattito non solo attorno al rifiuto dell'elettoralismo e del parlamentarismo, ma una parte di esso cominciò pure a rifiutare il pacifismo e l'anti-patriottismo, pensando che la guerra potesse divenire un "mezzo rivoluzionario" e che l'idea di patria avesse potuto mobilitare la classe operaia. Marinetti trovò così degli interlocutori disposti ad ascoltarlo anche se non tardarono ad arrivare critiche severe dagli ambienti anarchici.

Alberto Meschi espose le sue aspre polemiche verso la redazione de *La Demolizione* per aver accolto così benevolmente il futurismo fra le proprie pagine, così su *Il Libertario* di La Spezia, il 24 marzo del 1910, scrisse:³³

Noi, nemici acerrimi del confusionismo, ricordiamo ai redattori della Demolizione l'altra parte del programma futurista che si riassume nell'amore "alla guerra, unica igiene del mondo, nel patriottismo, nel disprezzo alla donna, nell'incendio delle biblioteche, nell'inondazione dei musei" e nella partecipazione dei futuristi alle lotte elettorali.

Noi vorremmo sapere (se è lecito), se anche i sopradetti propositi futuristi, quei della Demolizione li approvano con un bravo. En passant, poi rileviamo il fondo patriottico dell'articolo in parola del Marinetti che dice di lottare per una patria più grande, più bella ecc. Del resto tutti sanno del patriottismo di Marinetti. Ma il più bello è che nello stesso numero della citata rivista si sottopone un "referendum" ai rivoluzionari per la fondazione di un partito rivoluzionario italiano onde poter uscire una buona volta dal gran confusionismo che esiste fra le fila dei ribelli.

Ciò è confusionismo, o redattori della Demolizione, perché dal sindacalismo anarcheggiante arrivate fino al futurismo patriottico-elettorale.

Al Meschi quel collegamento fra marinettismo e progetto di "partito rivoluzionario" preoccupò per il rischio che proprio il ribellismo avanguardista finisse per diventare l'elemento culturale aggregante delle disparate volontà eversive, riducendole ad un minimo comune denominatore antidemocratico ed antigiolittiano, ma disinnescandone la potenziale carica di conflittualità classista.

Il segretario della Camera del Lavoro carrarese non fu il primo ad intravedere i pericoli dell'irruento scissionismo marinettiano, l'esperato revanscismo borghese che si celò sotto quelle manifestazioni di attacco frontale e totalizzante alle istituzioni culturali e politiche. Già *La Rivolta* di Milano stampò qualche mese prima un lungo e sarcastico articolo contro il futurismo e le sue matrici culturali, mettendone in rilievo l'estraneità alla tradizione e agli interessi dei lavoratori. Sotto il nome di Pirro ritroviamo il 29 gennaio 1910:

Nuovo o non nuovo, me ne importa un fico. Non saranno già cotesti untorelli che spianteranno Milano. Lasciateli fare. Noi Italiani saremo come dicono costoro, un popolo di rigattieri: ma nessuno al mondo possiede come noi occhio limpido, orecchio giusto e naso acuto. Noi fiutiamo il ciarlatano anche sotto i travestimenti più ingegnosi e costui non fa proprio nulla per dissimulare l'essere suo. Noi, non c'è pericolo che prendiamo un ubriaco per un profeta, uno smidollato per un asceta, un esaltatore di se stesso per un uomo esaltato . . . Io, per esempio, non sono socialista. Sono mercante di legna, avvocato, ragioniere, possidente, che so io. Ma quando vedo certe scene, come sarebbe una banda di giovani e giovinetti oziosi occupati a calpestare su opulenti tappeti orientali la loro atavica accidia e a far le loro sozzure e a gloriarsene e a urlare che loro sono i forti, i nuovi, i belli, mi sento infocar d'amore per il socialismo, non quello molle e addomesticato, ma quell'altro che fa sul serio: il socialismo dei facchini e dei villani. Via a colpi di badile tutta questa roba in decomposizione! . . . Via a calci questi cagnuoli intenti a leccar sotto la coda delle loro femmine, e a schioccar la lingua, guaiolando in versi liberi la loro voluttà! Via. . .

Per *Il Libertario* e per *La Rivolta* ciò che tradì l'effettiva matrice antiproletaria del futurismo furono il nazionalismo e l'esaltazione della guerra, e quelle contraddizioni dovettero impedire pure ad un Tomaso Monicelli (sul fronte del sindacalismo rivoluzionario) di andar oltre ad una generica simpatia estremista. Leggiamo così, in un suo intervento su *Il Viandante*, parziali riconoscimenti del marinettismo:³⁴

Se il futurismo è una cosa abbastanza innocua e non del tutto antipatica, potrebbe diventare una petulante e pericolosa scuola di sciovinismo offrendo all’Austria il pretesto di provocazioni ch’ella sfrutterebbe a nostro danno. Dei futuristi noi conosciamo alcuni di eclettismo ingegno,³⁵ di seria cultura e di valida tempera, ma i più ci appaiono clerici vagantes della letteratura d’eccezione questuanti un po’ di gloriola nazionale come che sia.³⁶

Anche se ne denunciò la propaganda nazionalista e bellicista e la sua natura antisociale:

Egli [Marinetti] deve capire che non è lecito invelenire rapporti internazionali già così poco fraterni pel gusto d’un razzo finale che gli valga l’applauso.³⁷

Si può amare e servire il proprio paese — o patrioti futuristi - con meno immagini da circo equestre, meno bombe e calci e bestemmie metaforiche e più chiara sostanza di taciti studi, di virili propositi e di opere illustri [. . .]. Diventiamo qualche cosa per non patire quotidianamente l’insulto d’un’inferiorità che lo straniero ci fa sentire.

Il tema del nazionalismo d’altronde rimarrà il grande punto dolente nei rapporti tra il futurismo ed i suoi potenziali alleati di sinistra. Marinetti anticipò slogan e gesti destinati a diventar presto usuali nella battaglia interventista, ma inconsapevolmente (o forse no), fece emergere le contraddizioni e fluttuazioni dell’estremismo intellettuale.

Nei mesi di giugno e luglio del 1910, oltre a Parma, la conferenza su “La bellezza e la necessità della violenza” venne tenuta alla Borsa del Lavoro di Napoli e alla sala d’Arte Moderna di Milano per conto del circolo socialista milanese. Gli organi propagandistici di quei settori non mancarono di recensire l’evento, così *La Propaganda* di Napoli, *La Giovane Italia* di Milano, ma anche *L’Internazionale* di Parma ne raccolsero tempestivamente il testo dove, ancora una volta, il fondatore del futurismo tentò un’alleanza con gli anarcosindacalisti attraverso “I nostri nemici comuni,” chiedendo braccia e sangue da versare per la rivoluzione. Una rivoluzione che però ben poco aveva da spartire con quella proletaria, perché si trattò di un appello per costituire un fronte compatto per la rinascita dell’Italia attraverso la guerra.

Sempre in quella conferenza s'ispirò a Sorel parlando di "comportamento eroico," fece delle allusioni al Risorgimento e a Garibaldi, parlò di "legge ascensionale verso l'anarchia" a cui inevitabilmente la società andava incontro, parlò di patriottismo definendolo come "scuola di energia nazionale," denunciò violentemente il clericalismo, l'elettoralismo e proclamò la causa della violenza e della guerra che avrebbero dovuto essere opposte al passatismo e in generale all'ordine esistente. E proprio sulla conferenza milanese:

[Si] svolse tra continui battibecchi e interruzioni, all'oratore. Alla fine uno degli anarchici presenti confessò le dichiarazioni di Marinetti, rilevando che le idee anarchiche non hanno nulla da veder col futurismo da lui proclamato. All'uscita, anarchici e sindacalisti intonarono l'inno dei lavoratori e giunsero cantando fino a S. Celso, ove gli agenti intimarono loro inutilmente di sciogliersi. Ma più avanti, verso via Rugabella, i dimostranti, già diminuiti di numero intonarono un'altra canzone anarchica, proseguendo per via Borromei ove alcune guardie riuscirono a sbandarli facilmente.³⁸

Una vivace e puntuale cronaca della serata venne riportata anche dall'anarchica Maria Rygier su *L'Agitatore* di Bologna. Nonostante il dissenso politico dalle idee marinettiane, la Rygier non escluse una confessata simpatia estetica così scrisse, il 7 Agosto 1910, sotto il titolo "Il Futurismo politico:"

Ma quando Marinetti levò un inno alla patria, tutto il pubblico in un solo grido, che mi risuonò nel cuore come la voce nota e cara di quel proletariato milanese profondamente ribelle nonostante le molte arti dei politicanti e gli errori dei rivoluzionari incapaci di guidarlo alla lotta ed alla vittoria, insorse contro l'offesa lanciata ai suoi ideali, e per ben cinque minuti il teatro risuonò di evviva all'internazionalismo. [. . .] Marinetti, dopo aver condannato l'utilitarismo gretto e meschino della democrazia riformistica, magnificava il gesto distruttore degli anarchici ed evocava in uno squarcio di insuperabile eloquenza una tragica notte di sciopero generale e di rivoluzione in una grande città moderna,

spromontata nelle tenebre dalla volontà dominatrice dei lavoratori ed illuminata dal lampo breve delle carabine sparate contro le belve poliziesche. Uno scroscio di applausi.

Carlo Molaschi, attivo militante anarchico, sostenne a sua volta: “Ammetto la violenza come mezzo di liberazione e lo giudico indispensabile per arrivare all’emancipazione del lavoro.” Ma la dissonanza rispetto alla violenza di Marinetti risiede nel fatto che, quest’ultimo ne enfatizzò il lato estetico, vedendo in essa un’infinita bellezza, per l’anarchismo, invece, significò solo necessità.³⁹ E d’altronde quando la violenza si scatenò nelle forme tradizionali della guerra fra le nazioni, prima con il conflitto balcanico e poi con l’impresa tripolina, Marinetti correrà subito in appoggio al più sfrenato bellicismo, dopo essersi scontrato, anche fisicamente, con gli anarchici. Dalla tribuna anarchica provennero insomma più critiche che beneplaciti. Una scintilla però scattò, anche se non riuscì mai ad esplodere in una coinvolgente vampata rivoluzionaria che accomunasse in un terreno di lotta comune anarchici e futuristi.

Sul piano formale vi fu indubbiamente una comunanza: la violenza e il rivoluzionarismo del linguaggio e della grafica del futurismo parvero davvero rappresentare i mezzi espressivi ideali degli anarchici, ma non ci furono mai accordi, neanche tattici, fra i due movimenti. L’egemonia nazionalista e bellicista marinettiana fu però sempre inconciliabile con l’anarchismo antimilitarista e antipatriottico e se entrambi i movimenti auspicavano l’avvento di una nuova società, i mezzi e i principi furono diversi, se non diametralmente opposti. La Rafanelli, che non risparmiò a Marinetti epiteti quali “fanfarone,” “esibizionista,” “il milionario,” il “megalomane calvo,” sentenziò secca:

Gli anarchici gli voltarono sempre le spalle, non rispondendogli nemmeno quando lanciava frasi esaltanti “i gesti violenti dei Libertari.” Ma noi non ci facevamo sedurre. Sentivamo in lui un’anima grettamente borghese, Bisognoso solo di pubblicità, desideroso solo “di far colpo” e di essere ammirato. Noi ammiravamo ben diversi Individui. Quando, rivolgendosi a tutti i presenti come un conferenziere, concionava contro tutte le arti che lui avrebbe rivoluzionato, per noi parlava al Deserto, e se ne accorgeva. Ma non osava certo criticare le nostre idee.⁴⁰

Anarchismo e futurismo si incontrarono, si scontrarono, fecero un tratto di strada assieme, provocandosi e molestandosi, per poi perdersi irreversibilmente.

Note

1. Paolo Prestigiacomo, ed., *Marinetti e il futurismo* (Milano: Mondadori, 1981), 145.
2. Luciano De Maria, ed., *Teoria e invenzione futurista* (Milano: Mondadori, 1990), 235.
3. Renzo Provinciali, "Anarchia e futurismo," *La Barricata* 1 (1912): 1-4.
4. Carlo Carrà, *La mia vita* (Milano: Feltrinelli Editore, 1981), 72.
5. *Ibid.*, 130.
6. Alberto Ciampi, ed., *Leda Rafanelli — Carlo Carrà. Un romanzo* (Venezia: Centro Internazionale della Grafica di Venezia, 2005), 59.
7. *Ibid.*, 73.
8. Carrà, *La mia vita*, 121-23.
9. L'opera fu rifatta sopra l'originale nell'autunno di quell'anno con il titolo "La risata."
10. Renzo Provinciali, "La nostra testata," *La Barricata* 2 (1912): 15-31.
11. Luciano De Maria, ed., *F.T. Marinetti, La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto* (Milano: Mondadori, 1990), 25.
12. Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento* (Milano: Feltrinelli, 1987), 81.
13. Roger Boussinot, *Piccola enciclopedia dell'anarchia* (Milano: Garzanti, 1970), 173.
14. *Ibid.*, 174.
15. Anonimo, *La Rivolta*, 15 gennaio 1910.
16. Gian Pietro Lucini, nacque nel 1867 a Milano e morì a Villa di Breglia, Plesio (Como), nel 1914. Laureato nel 1892 in Legge si avvicinò alle fila repubblicane ed antimilitariste soprattutto dopo gli avvenimenti del 1898 che tanto lo entusiasmarono. Scrisse su *Educazione politica* diretta da A. Ghisleri ed anche su *Italia del Popolo*, a cui collaborò dal 1901 al 1905. Dal 1905 cominciò a pubblicare prose, poesie ed articoli sulla rivista *Poesia* (anche se la sua produzione letteraria, legata fra l'altro alla scapigliatura ed al simbolismo, iniziò anni addietro), ma il rapporto con Marinetti si deteriorò ben presto per dissensi letterari e politici. Negli ultimi anni della sua vita scrisse per *La Ragione*, *Il Resto del Carlino* e *La Demolizione*.

17. Gian Pietro Lucini, “Come ho sorpassato il Futurismo,” *La Voce* 15 (1913): 120-40

18. Mario Artioli, *Gian Pietro Lucini, Marinetti, futurismo, futuristi* (Bologna: Boni, 1974), 161.

19. Eva Civolani, *La sovversione estetica* (Milano: Elèuthera edizioni, 2000), 169.

20. *Ibid.*, 171.

21. Carlo Carrà, *La mia vita*, 209-10.

22. De Maria, *Teoria e invenzione futurista*, 14.

23. *Ibid.*, 337-38.

24. Ottavio Dinale nacque a Marostica (Vicenza) nel 1871 e morì a Roma nel 1958. Seguace fedele delle idee marxiste prima e partigiano fervente del sindacalismo rivoluzionario poi. Per contrassegnarne il passaggio fondò, nel 1905, *La lotta proletaria* collaborando inoltre alle pubblicazioni di Arturo Labriola ed Enrico Ferri. Fu interventista alla vigilia della guerra '15-'18 e nel dopoguerra si candidò fra le fila repubblicane alle elezioni del '21. Ben presto si accostò a Mussolini, di cui divenne amico intimo e biografo. Nel '28 fu nominato prefetto del regno “per l'indiscussa fede fascista e le riconosciute benemerienze verso il regime” e, pertanto, radiato dallo schedario dei sorvegliati speciali.

25. Recensì il 1° gennaio 1910 “Aeroplani” di Buzzi, “Revolverate” di Lucini il 1° marzo 1910 e, nonostante le critiche che riceverà per l'accoglienza offerta a Marinetti, recensirà di quest'ultimo il romanzo allegorico *Mafarka il futurista* (Prima versione: *Mafarka le futuriste* (Paris: Sansot, 1909), poi, tradotto in italiano, Decio Cinti, ed., (Milano: Sonzogno, 1910)). Pochi mesi più tardi sembrò prenderne distanze a seguito della conclusa collaborazione marinettiana alla sua rivista.

26. Giovanni Lista, *FT. Marinetti. L'anarchiste du futurisme* (Paris: Nouvelles Editions Ségquier, 1995), 187.

27. *Ibid.*

28. Il primo numero uscì nell'aprile del 1906 e la città che le diede i natali fu Firenze. Alla rivista, fra gli altri, collaborarono, Leda Rafanelli e Lorenzo Cenni, libertario e frequentatore di futuristi. Soprattutto per opera di questi propagandisti la rivista si aprì al pensiero di Stirner e Nietzsche. Pensatori comuni a larga parte di anarchici e futuristi.

29. Antonio Gamberi (contadino di Roccatederighi), “Come intendo l'arte,” *La Blouse* 18 (1907): 9-10.

30. Guglielmo Boldrini (cementista di Siena), “L'arte e il socialismo,” *La Blouse* 17 (1907): 6-7.

31. Firmato: Il Proletario, “Bagliori d’incendio,” *La Blouse* 11 (1911): 5.

32. Manno, “Salutando l’incendio,” *Il proletariato anarchico* 4 (1911): 7-8.

33. Alberto Meschi nacque a Borgo San Donnino (odierna Fidenza) il 27 maggio 1879 e morì a Carrara, l’11 dicembre 1958. Collaboratore assiduo de *Il Libertario* trattò diversi argomenti, fra cui le esperienze anarco-sindacaliste del movimento operaio francese e argentino. Come propagandista libertario partecipò ad alcuni comizi tenuti nella Lunigiana; fu allora chiamato nel luglio del 1911 a reggere in via provvisoria la Camera del Lavoro di Carrara. Con Meschi, segretario provvisorio fino al dicembre dello stesso anno, si realizzò così, all’interno di quell’organizzazione, la convergenza della corrente libertaria e socialista e grazie al suo operato, fra il ’13 e il ’14 si costituì la Camera del lavoro confederale di Massa. Nel ’22, esule a Parigi, partecipò attivamente alla vita del gruppo anarchico “Pietro Gori” che promosse, dopo l’attentato a Matteotti, un comitato di azione interpartitico cui aderirono socialisti, repubblicani ed anarchici e Meschi si collocò proprio fra le fila di questi ultimi. Collaborò inoltre alla rivista *Il Momento* che lo stesso gruppo pubblicò fra il ’23-’24 e il ’38-’45.

34. *Il Viandante* rivista settimanale fondata da Monicelli nel 1907 con il motto *Và per il mondo e parla con ognuno* (Firdusi). S’ispirò alla tradizione tipicamente ambrosiana del sovversivismo scapigliato realizzando un graduale avvicinamento della sua tematica ai problemi culturali, politici, economici del socialismo e delle sue varie correnti in Italia ospitando un’ampia serie di contributi che apparvero fra i documenti più significativi della crisi attraversata in quegli anni dal socialismo italiano.

35. La rivista ospitò, ad esempio, 20 Febbraio 1910, a pagina 57: “Cytera sentimentale,” poesia di Cavacchioli.

36. Tomaso Monicelli, “Il futurismo,” *Il Viandante* 8 (1910): 59.

37. Il riferimento è alle serate futuriste antiaustriache.

38. “La bellezza della violenza,” *Il Corriere della Sera* 21 (1910).

39. Alberto Ciampi, *Futuristi a anarchici, quali rapporti?* (Pistoia: Archivio Famiglia Berneri, 1989), 119.

40. Ciampi, *Leda Rafanelli — Carlo Carrà*, 81.