

★ IL CICERONE ★

CINQUANT'ANNI DOPO

FUTURISTI
E L'URBANISTICA

DI ANTONIO CEDERNA

A L risveglio di interesse per la pittura futurista, suscitato dalla mostra di Palazzo Barberini, dovrebbe corrispondere, in questo cinquantenario, del manifesto, il ripensamento delle componenti per così dire filosofiche del futurismo, di quello che esso volle essere e fu al di sopra e al di fuori del campo figurativo. Se il futurismo in quanto visione del mondo fu la particolare maturazione italiana dei principali veleni decadentistici e estetizzanti fermentati in Europa e in Italia tra i due secoli, un'indagine in quel senso ci aiuterebbe a capire meglio i mali successivi patiti dal nostro paese. Per conto nostro ci limitiamo ad accennare alla posizione dei futuristi nei riguardi dell'Italia antica, delle sue città, del suo patrimonio monumentale, a quello cioè che si potrebbe dire con notevole forzatura il pensiero urbanistico del futurismo: e ci troviamo subito, per dirottissima, alle prese con l'incultura fascista, che del futurismo programmatico fu la conseguenza logica e necessaria.

Come si sa, i futuristi volevano distruggere da cima a fondo, in odio al passato, le città e i paesaggi d'Italia. Nel primo manifesto si afferma di voler liberare l'Italia dalla "fetida carcassa di professori, filarologi, di ciceroni e d'antiquari"; in un manifesto del luglio 1910 si ripudia la "Venizia dei falsi, mercato di antiquari falsificatori, calamita dello snobismo e della imbecillità universal, letta sfondata di carovane di anobi, semicupido ingemmato per cortigiane compolite, cloaca massima del pastatismo". In un successivo discorso, Marinetti, annuncia che il Canal Grande, "allargato e scavato, diventerà fatalmente un gran porto mercantile. Treni e tramvai lanciati per le grandi vie costruite nei canali finalmente colmati, vi porteranno citate di mercanzie". In altra occasione accusava i forestieri di non conoscere se non "le tre città che noi consideriamo come le piaghe purulente della nostra penisola". Firenze, Venezia e Roma, la quale ultima "langue sotto la dritta di rovine, con la sua circolazione sanguigna semestrale che l'oro degli stranieri stringe lentamente attraverso le arterie dei gelidi alberghi". Imbecilli, cosa volete conservare? — chiedeva con spreco — Boccioni, non è forse l'infinitamente sublime l'aprire strade, colmare laghi, sommergere isole, lanciare dighe, livellare, squarciare, forare, sfondare, innalzare, per questa divina inquietudine che ci spinge nel futuro? Gloria alla reddezza rossa, rivendicatrice della natura sull'archeologia, e trionfante come complementare sul paesaggio verde di rabbia! La necessità degli "sventramenti salutar" è proclamata nel manifesto di Sant'Elia del 1914.

Sarebbe assurdo oggi discutere con argomenti razionali quegli sfoghi lirici che furono i primi discorsi e manifesti dei futuristi, e negare quel tanto che vi può essere di giustificabile o almeno di storicamente comprensibile in sede polemica, dato il temperamento degli uomini, i gusti, i particolari obiettivi; giusto invece sarebbe ricercare i vizi mentali più generali che di quella posizione sono all'origine. L'identificare la civiltà moderna con il macchinismo, le officine, o le réclames luminose disinteressandosi completamente dei suoi sostegni concreti, umani e sociali (i futuristi furono fascisti proprio in virtù del loro spirito reazionario politico-sociale) significava fare della fantascienza, sostituire una mitologia a un'altra, tanto peggiore in quanto nasceva dallo sventramento esecratorio, delle scoperte e degli strumenti tecnici della rivoluzione industriale; l'antinomia nascosta presente, affatto artificiosa tra città antica e città moderna (l'incompatibilità è davvero incomprensibile, anche se tuttora sostenuta da molte teste dure), nasceva dal vecchio vizio dell'approssimazione, analogico, che pone false alternative di comodo per eludere la soluzione dei problemi; il prendersela con i forestieri, e albergoieri e antiquari loro agenti prezzolati, era

il falso bersaglio offerto dal vecchio complesso di inferiorità italiana di fronte allo straniero, con i suoi vari derivati, razzismo, xenofobia, nazionalismo e imperiosismo, che tanti frutti diedero in seguito. Il comportamento, il frasario, il pensiero di Mussolini giovane sono prettamente futuristi. Roma — scrive nel 1910 — è "città parassitaria di affettamento, di lustrascap, di prostitute, di preti e di burocrati; Roma, città senza prole, degno di questo nome [ecco un avanzo prefuturista], non è il centro della vita politica nazionale, sibbene il centro e il focolare d'infezione della vita politico-nazionale". Nel 1915, durante i furori per l'interventismo, rileva che in Italia "non ci sono soltanto dei suonatori di mandolini, come in Germania non ci sono soltanto dei perdersi... la vecchia Italia degli schiattanti e dei cantastorie non è tutta Italia", e il 2 novembre 1918 (nemmeno la vittoria gli suggerisce un pensiero serio), con prete stile futurista, commenta: "Quella dei mandolinisti italiani è stata una suocera meravigliosa". I riferimenti all'arte antica, ai musei, eccetera, sono da lui generalmente usati per insultare avversari e nemici, per eccitare il suo disprezzo contro qualcosa o qualcuno; i liberali del ministero Facta (da lui paragonato a Radames) li vuol conservare come "preziosi oggetti di arte antica", mentre nel 1923 si vanta di aver spazzato via "le più o meno antiquarie reliquie che dovevano passare al museo delle cose più o meno venerabili". Se parla di un monumento, è solo per rimpiangere che non sia stato distrutto, come fa nel 1915 quando deplorea che il palazzo di Montecitorio non sia stato ridotto "un mucchio di macerie nere". Se per Marinetti le antichità italiane si riducono a un "miserevole sasso" che fa gola ai turisti inglesi, per Mussolini sono "vecchi calcinacci" (1918); se per Marinetti l'unico mezzo per risanare le finanze italiane, durante la guerra è "la vendita graduale e sapiente delle nostre opere d'arte antiche", per Mussolini, in vena di sarcasmi al tempo dello scontro di Valota, si tratta di "affittare per 99 anni l'illustrata carcassa dell'Italia a un trust di miliardari americani, che ne facciano una Montecarlo gigantesca"; se Marinetti aveva paragonato l'Italia di Giolitti a una "servaccia" che spolvera i ritratti dei vecchi antenati, Mussolini nell'estate del 1920 propone di mettere "in testa all'Italia una cuffia da cameriera di un hôtel disperatamente metalico, con Giolitti per portinaia"; se Marinetti si era impegnato a liberare l'Italia dall'"illusione sudiciume dei secoli", Mussolini a più riprese se la prenderà col "sudicio pittoresco" e lo affiderà senz'altro a "San Marini il picco matto". E via dicendo: l'affinità è congenita, intima, come senza riserve fu la confluenza politica dei futuristi nel fascismo.

Che la forma mentis sia identica risulta evidente anche dal confronto tra un brano di Boccioni e uno di Mussolini. Scrive Boccioni "l'Opera completa" a cura di F. T. Marinetti, p. 6):

«Chi oggi considera l'Italia come il paese dell'arte è un necrofobo che considera un cimitero come una delizia alvina. Di questo odio luogo comune noi pittori futuristi ridiamo allegramente per non spartire in faccia e prendere a calci nel sedere ogni imbecille che ce lo ripeta. Oggi l'Italia è un paese giovane e forte che diverte grandi e basti! Ci si attarda nella coltivazione delle mufte del passato. Si dichiarano monumenti nazionali tutte le luride e sconce catapecchie che ancora insorzano le città italiane. Si perde tempo a discutere su quell'immortale pittorico che è la piazza delle Erbe di Verona, sui puzzevoli canali di Venezia, su quel miserabile vicolo di rigattieri che si chiama a Roma via Condotti ecc. Si cataloga, si glorifica e si illustra quella malinconica esposizione mineralogica che è il Foro Romano. Si costruiscono passeggiate archeologiche perché gli atleti fannulloni romani, le giovani misse inglesi, le corporie compie tedesche possano mettersi in tutta libertà la lingua in bocca, mentre l'eterico rifugiano cicerone italiano fuma il mezzo toscano con filosofia».

E Mussolini nel 1918:

«La massa delle popolazioni straniere ci considerava fino allo scoppio



Venezia. Una francese a Torcello.

ALFREDO CARISA

della guerra come un paese di profitti suonatori di organetto, di venditori di stampane di gesso, di avvocati proli e di anarchici pericoli. L'Italia era il paese del sole, degli aranci, delle canzoni, dei sassi e dei calcinacci, molti dei quali venerabili soltanto nella mufia e per gli imbecilli. Scendevano da Venezia a Taormina gli stranieri, specialmente boches e turisti dell'oliosissimo Biedek (1), si strofinavano a tutto ciò che rappresenta il patrimonio delle antiche glorie d'Italia. L'Italia era la nazione delle coppie in viaggio di nozze, il quale viaggio che, sia detto per incidenza da uno che non lo ha fatto, appartiene alla categoria parietale dei "residui" più buffi che sia lecito immaginare. E il quadro di maniera della sua qualità di sicuro interprete dell'Olte Alpe: un chiaro di luna sul Canalazzo o al Colosseo; Santa Lucia e il relativo Vesuvio fumante; una chiesa monumentale con un inevitabile cieco sulla porta; laggiù in fondo un brigante, naturalmente calabrese. Queste per il frison, cercate dalle bottrose e ingoffate femmine splintiche (1) che calavano dal Brennero e dal Gottardo...».

C'è evidentemente una differenza di stile, anche se il tratto fu di bravi deplorabili; si tratta di che le invettive del primo, che nascevano da stati d'animo e risentimenti ben più diffusi di quanto credesse, divennero fatti nel secondo, che poté basare la sua fortuna sulla sua qualità di sicuro interprete dei principali vizi mentali degli italiani. Non inganni l'esaltazione dell'archeologia e della romanità con cui Mussolini in seguito allentò le proprie disastrose velleità urbanistiche; si tratterà sempre di una monumentalità storiopata a fini di potenza, eretta a simbolo di sopraffazione ad uso interno ed esterno, garanzia di un grottesco primato italiano, ispiratrice di guerra "sola igiene del mondo", tutti sentimenti ben cari ai futuristi; quanto ai ruderi, non meraviglia il loro successivo rivalutazione: essi vennero scoperti (anzi "redenti") solo grazie allo sprezzo più futuristico per la struttura, il carattere, la storia della città, a prezzo di sventramenti accompagnati dal tata-tata delle perforatrici elettriche, così simile al "canto" delle mitragliatrici. Fu insomma il recupero di un'immagine bugiarda della romanità, un idolo altrettanto deforme quanto era stato l'avvenimento, il mac-

chinismo crepuscolare dei futuristi e fu anche un calcolo più astuto, perché la riesumazione archeologica si rivelò ben presto assai più produttiva, ai fini della propaganda, della guerra al chiaro di luna e alle gondole (è il turista straniero, già spudato, diventò uno dei complici più efficaci delle fortune fasciste). Nella loro frenesia "rivoluzionaria" i futuristi preterirono non pochi abbaj, per esempio (citiamo ancora Boccioni) quello di prendersela con i "gelidi castrati d'Italia (che) si sdraiano sul letame della loro erudizione", con coloro cioè che egli per antonomasia identificava in "quella pigna nazionale che si chiama corradotti". Fosse vissuto più a lungo, Boccioni avrebbe potuto constatare che proprio coloro, furono i più entusiasti interpreti della tabula rasa futurista. Da Corrado Ricci a Ojetti, da Giovannoni a Giglioli a Muñoz, eccetera, non c'è stato massacro a Roma e altrove che non abbia avuto in un archeologo o storico dell'arte il suggeritore, il progettista, l'esecutore materiale. E' un'altra prova del carattere profondamente reazionario delle eversive pretese futuriste anche in questo campo, in quanto collimavano perfettamente con quanto la più rancia e arretrata cultura ufficiale, per tacere di romanisti, speculatori e mezzecartucce, andava da decenni predicando (che Mussolini se ne accorse bene soddisfatto).

C'è, per finire, un passo marinettiano che merita la massima attenzione:

«Entravo in Roma, una sera, su una velocissima sessanta-cavalli, e, lasciando alle mie spalle la Porta San Sebastiano, stavo per giungere al punto che separa l'Acquedotto di Nerone dall'Orto Botanico. Correvo a tutta velocità, col volante rivolto direttamente verso l'Arco di Costantino. Nella mia noncuranza futurista, non mi affrettavo sulla strada buia un masso di pietra ruzzolito giù dalle rovine neroniane... Almeno, lo vidi troppo tardi, e correvi troppo. Un urto violento... il mio radiatore frantumato! Fu come un simbolo, come un avvertimento, o piuttosto fu una vendetta venuta dalle lontananze dei secoli nostri. Ed io gridai ai romani, con tutta la forza dei miei polmoni: "Sì, sì, sì! Voi dovete uccidere i ruderi dell'antica Roma, più epidemici e più mortiferi della peste e del co-

lera. Bisogna che voi scaviate un profondo fossato e innalziate un gran muro circolare per chiudere in un recinto impenetrabile tutti quei resti di mura romane, vendicativi e pieni di rancore... E poi, andate a stendere i vostri corpi assai lontani, in aperta campagna, per garantirvi dalla più tragica delle malarie; quella che s'alza dalle tombe della Via Appia!».

Quasi una profezia. In quello scontro della sessanta-cavalli con un rudere precipitato dai secoli morti, in quell'invocazione notturna e solitaria (via S. Gregorio era allora in campagna) a isolare come appestati i monumenti dell'antica Roma, c'è una prefigurazione efficacissima di quanto sarà fatto dagli urbanisti fascisti e delle loro principali fissazioni: la pretesa incompatibilità tra vita moderna (traffico motorizzato) e città antica, l'avversazione ingenerosa e insieme igienistica per le parti più antiche della città e il conseguente effettivo "isolamento" dei principali monumenti, con la demolizione dell'ambiente circostante. "Farete grandi vortici intorno ai monumenti"... I monumenti devono ingigantire nella necessaria solitudine, eccetera: le aberranti direttive mussoliniane per il piano regolatore di Roma, tra il '25 e il '31, non faranno che tradurre in realtà lo sfogo lirico marinettiano, proprio in quello che aveva di maggiore assurdità logica. "Dopo la Roma dei Cesari, dopo quella dei Papi, c'è oggi la Roma fascista — dirà Mussolini nel 1934 — la quale, con la simultaneità dell'antico e del moderno, si impone all'ammirazione del mondo"; ma "la simultaneità" altro non significò che ibrido miscuglio di vecchio e nuovo, nell'ignoranza completa delle esigenze dell'uno come dell'altro termine; i monumenti, raschiati e fulminati entro uno spazio assurdo, vennero degradati a elementi decorativi di stradoni melodrammatici, che a loro volta, tracciati in sprezzo a elementari concetti urbanistici generali, non fecero che favorire la paralisi progressiva della città. In quella parola fatidica sta appunto, da via dell'Impero a via del Mare all'Augusto a via della Conciliazione, il segno precipuo dell'incultura urbanistica littoria.

ANTONIO CEDERNA

DAL DIARIO
DI UN COLLEZIONISTA

MAESTRI

4-10-1955

GUTTUSO è a Milano, desidera vedermi. E' allarmato, gli hanno riferito che X vende i suoi quadri e che io pure intendo venderli. Birolli ha fissato l'appuntamento al Biffi Scala.

Birolli è euforico: il premio Lisone, una bella parete a Torino, alla Triennale, ecc. Rievichiamo il passato, le nostre profezie, ora avverate.

"Hanno deciso la nostra presenza alla Biennale con un solo quadro, alla Biennale che va alla maniera, meglio così, vedranno gli stranieri quali sono le vere posizioni. Risponderò che sono presente altrove", mi dice Birolli, con un breve scatto di disappunto. "Lo sai", aggiunge, "ho comperato una casa a Manarola, per un milione. Che bello avere tante case in giro per il mondo, e tanti quadri grandi che ti aspettano. E' come se andassi da una bella donna", e lo dice con gli occhi lucidi. Questo è amare la propria città.

Usciamo per incontrare Guttuso. Mi pare contento di vedermi. E' molto elegante. Ci sediamo al caffè. "Abbiamo sbagliato tutto", dice Guttuso. Mi pare disposto al mea culpa. Si sente straziato dalle mostre, anche all'estero, capisce di perdere terreno. La mia asserzione di conservare e difendere i suoi quadri della mia raccolta, mi pare lo rincorri; però conserva sempre una certa aria di grande Maestro. Con Birolli rievoca i tempi passati, gli amori di Piazzale Suse. Gli chiedo perché si trovi a Milano. Si prezoziò lo scenario della "Figlia di Jorio", alla Scala, musicata da Pizzetti. Ci lasciamo. Appuntamento per la cena.

Accompanio Birolli, dal suo sarto-collezionista, Rocco Di Pasquantonio, un abruzzese che sta iniziando con entusiasmo una raccolta di pittori moderni.

Al ristorante chiedo a Guttuso cosa avverrà delle centurie di neo-realisti sparsi in Italia. "Che ci possono fare se quelli mi imitano?", risponde Guttuso. "La gente, con uno di oggi". Accetto il cambio. Guttuso dice che il quadro esposto alla Biennale, il "Boogie-Woogie", non intende ridicolizzare Mondrian: nel caffè, preso a soggetto, c'era veramente una riproduzione di Mondrian. "Ad ogni modo prendo un Maestro per far questo, non prendo Pripi", dice divertito.

Tra Birolli e Guttuso si allaccia un colloquio molto serrato. Birolli è perfino crudele. Finiscono, però, con lo spiegarsi. Guttuso ricorda che, alla Biennale, Birolli guardò da un'altra parte, per non salutarlo. "Eppure già allora — gli dice — ero ben intenzionato con te. Fu da Roma ti scrissi una lettera di 20 pagine, che non spedii. Ma perché ti sei comportato a quel modo?" "Mi seccava tutto quel cozzardio dei tuoi giannizzeri". Un brindisi tranquillizza gli animi.

Guttuso stasera parla come un torrente. Racconta del settantenne compagno Diego Rivera, pittore messicano, che, invitato in Italia dai compagni italiani, i quali lo sanno ammalato, va a finire in Russia, invitato dai compagni russi, i quali gli offrono il viaggio di nozze, perché lo sanno appena sposato con una diciottenne. Racconta di Picasso, che, venuto in Italia già nel 1921, assieme con alcune ballerine, per uno spettacolo del quale aveva eseguito le scene, non riesce a vedere Roma. Aggiunge poi, esultante, che la guida romana di Picasso, il quale visitò Roma solo nel 1953, fu un tale Guttuso: fu allora che Picasso esclamò "Gott mit uns" quando visitò la Cappella Sistina.

Prima di ritornare, chiedo a Guttuso chi possiede la serie di disegni da lui eseguiti durante la guerra: quella che denuncia i massacrati nazisti in Italia, dal titolo "Gott mit uns" del 1944. "Dispersi, rovinati, rubati", mi risponde Guttuso. Che peccato! Nel 1946 li cercai per affiancarli a quelli di Birolli. Sto per uscire. "Diffida dei pittori che dipingono soltanto bianco e nero", mi grida dietro, Guttuso.

ACHILLE CAVALLINI