

*Elissavet Menelaou**
Università Nazionale e Capodistriaca di Atene

“IL FUTURISMO ALLA LUCE DEL MARXISMO”. UN’INTERPRETAZIONE DELLA SINISTRA GRECA DEGLI ANNI TRENTA

Abstract: Il contributo in questione presenta una interpretazione teorica e ideologica del Futurismo italiano da parte degli intellettuali della sinistra nella Grecia del 1933. Si tratta de “Il Futurismo alla luce del marxismo” di Andreas Zevgas, pseudonimo di Aimilios Chourmouzios. Con l’occasione della visita ufficiale di Marinetti ad Atene la sinistra greca rende pubbliche, attraverso il testo di Zevgas, le posizioni ufficiali del partito comunista greco che rispecchiano una visione di identificazione ideologica tra Futurismo e Fascismo. Viene illustrata la totale affinità tra le posizioni, a proposito dell’arte futurista, sviluppate nella Russia postrivoluzionaria e quelle proposte da Zevgas, ma anche da altri intellettuali greci dello stesso indirizzo ideologico e politico come Petros Pikros e Serpos Pileidis. Questa opposizione sistematica e organizzata a livello europeo, viene confermata dalle decisioni del Primo Congresso degli Scrittori Sovietici (1934), e vengono individuati i punti in comune ma anche quelli di differenziazione tra il Futurismo italiano e quello russo. Al di là delle caratteristiche formali e dei contenuti ideologici dei due movimenti, vengono evidenziati anche i loro punti di collegamento con le tattiche e gli obiettivi della rivoluzione sociale, come essa fu concepita e promossa dal comunismo e il fascismo, malgrado il contrasto ideologico.

Parole chiave: *futurismo italiano, futurismo russo, Aimilios Chourmouzios, letteratura russa postrivoluzionaria, arte fascista, letteratura greca.*

1. INTRODUZIONE

Nel 1933 Aimilios Chourmouzios, con lo pseudonimo Andreas Zevgas, pubblicò un opuscolo intitolato *Il futurismo alla luce del Marxismo*, un testo che rappresenta “la più sistematica polemica contro il Futurismo” (Vitti 2004: 80). L’obiettivo principale dell’autore è dimostrare che la vera funzione del movimento italiano si scosta completamente da quella del Fu-

* elissavet.menelaou@libero.it

turismo russo. Tale tesi viene illustrata attraverso il punto di differenziazione più importante tra i due movimenti: il contenuto ideologico.

Fin dall'apertura del testo, il Futurismo viene caratterizzato come “servitore del fascismo”. Poco tempo prima Marinetti aveva visitato Atene (29.01.1933–08.02.1933) per concordare diverse conferenze con lo scopo di promuovere la aeropittura presentata in una mostra allestita con cura da parte dell'Istituto italiano di cultura di Atene (Menelaou 2013). Il testo di Chourmouzos costituisce la presa di posizione ufficiale dell'intelligenza greca nei confronti di una corrente che si presentava ad Atene come simbolo di un'ideologia vincente, rivoluzionaria nei mezzi e nei contenuti, quindi era necessario differenziarsi per evitare ogni equivoco. Questo “pericolo” si presentava attualissimo e tangibile, secondo Chourmouzos, in quanto il Futurismo italiano ostentava uno spirito antiborghese e procedeva in una ricerca formale estremamente avanguardista, per di più accolto con molta passione in Russia, dove fiorì il Futurismo russo (Zevgas 1933a: 3–4). Chourmouzos sostiene che lo spirito rivoluzionario che caratterizza i mezzi espressivi e artistici della corrente avanguardista italiana non può essere considerato autentico, in quanto non mira al rovesciamento della realtà sociale e politica, ma bensì alla conservazione del sistema vigente. Questo perché ogni tendenza rivoluzionaria si esaurisce nelle questioni formali, a differenza del Futurismo russo che attraverso la rivoluzione bolscevica trovò un vero senso e contenuto artistico. Tuttavia, secondo Tisdall e Boccia, Marinetti fu il primo a poter valutare il Futurismo russo come una corrente di arte universale, riconoscendo la vena rivoluzionaria che determina la sua azione. Addirittura Marinetti riuscì, sempre secondo i due studiosi, a presentare il trionfo del Futurismo russo come merito di quello italiano, in particolare sottolineava che con molto piacere apprendeva che tutti i bolscevichi sono futuristi e che i treni di Lenin erano stati decorati con dipinti dinamici che ricordavano quelli di Giacomo Balla e di Umberto Boccioni (Tisdall & Bozzola 1984: 21).

2. IL FUTURISMO ITALIANO COME MOVIMENTO BORGHESE

2.1. Le origini borghesi del movimento

L'idea principale del testo di Chourmouzos viene sostenuta da un'argomentazione fissa e unica: nessuna rivoluzione vera può esistere se non promuove gli interessi politici e sociali del proletariato. Questo argomento viene potenziato attraverso la sistematica sottovalutazione della potenza artistica del movimento futurista che finisce per essere caratterizzato come una semplice tendenza creativa.

Prima di tutto dobbiamo sottolineare che il Futurismo, anche se è iniziato come una scuola artistica precisa e deve il suo nome all’eccentrico Marinetti, non è un fenomeno esclusivamente italiano. È. Al contrario, come tendenza, un fenomeno universale, perché corrisponde a un’epoca di enorme sviluppo industriale e tecnologico che non sarebbe stato limitato entro determinati confini geografici. Come tendenza, appunto, era diffusa in tutto il mondo, o, per essere ancora più precisi, nei centri industriali più importanti, dove, per forza, la civiltà che impone il progresso scientifico ed ingegneristico si trovava in un livello più avanzato (Zevgas 1933a: 5)¹.

Secondo Chourmouzios, il Futurismo non sarebbe altro che la manifestazione artistica e ideologica della borghesia dei primi due decenni del 20° secolo: espressione di uno sforzo intellettuale della borghesia, appunto, di superare la propria decadenza morale e sociale attraverso il rinnovamento delle forme politiche, sociali ed artistiche. Il movimento futurista si presenta come un serpente che si morde la coda. Esso fu generato dalla profonda crisi della borghesia europea, “figlia” di un sistema capitalistico sfrenato, tuttavia, la sua funzione asseconda gli interessi della borghesia stessa e solo a essa si rivolge l’artista futurista. Questo aspetto, cioè, il collegamento del movimento con la promozione degli ideali borghesi, costituisce una chiave di interpretazione del Futurismo, in quanto alla funzione storica della sua consistenza etica. Punto fondamentale di questa interpretazione sarebbe l’origine alto-borghese di Marinetti stesso. In un articolo del 1920 si legge a proposito:

Riguardo al fatto che Marinetti non ha potuto oppure non ha voluto liberarsi dagli aspetti materiali, ho pensato di individuare la causa in una richiesta più grande di lui, in una richiesta di classe. Marinetti ricco e svincolato dalle prime esigenze sociali, fu figlio di quella borghesia industriale, che ha creato il mondo contemporaneo, ma che si abbandonava nell’ebbrezza di questa sua creazione. [...] È molto simile a quell’altro figlio del secolo: quel giovane che sprecò tutto il patrimonio paterno, nei bar, nel lusso, nella vita vertiginosa e moderna (Braga 1986: 24).

L’origine borghese del Futurismo e la sua funzione culturale viene ulteriormente analizzata, sempre nel 1933, in un articolo di Serpos Pīleidīs, in cui, ancora una volta, sottolineata la falsità dello spirito rivoluzionario che ostenta il movimento avanguardista italiano. L’autore chiarisce la questione per evitare equivoci di carattere ideologico e culturale:

A prima vista sembrerebbe che il Futurismo fosse un movimento rivoluzionario, o perlomeno progressista. Invece, come vedremo in seguito, è un movimento reazionario. La borghesia – la cui funzione rivoluzionaria, storicamente definita, finisce con la sua vittoria contro il feudalesimo- non poteva che rimanere attaccata

¹ Nei casi in cui non viene riferito il nome dell’autore, la traduzione è da attribuire all’autrice del presente contributo.

al passato, che giustificava apparentemente la sua esistenza, dal momento in cui il presente e il futuro dimostravano il suo inevitabile fallimento. Questa fuga dalla realtà, la viltà dell'affrontare la vita diede origine al Romanticismo il quale, creando mondi fantastici, consolava i borghesi (Pileidīs 1933: 66).

Secondo Pileidīs, il Futurismo costituisce il prodromo culturale di un cambiamento ideologico e sociale che sarebbe avvenuto in Italia con l'avvento del Fascismo.

2.2. La rivoluzione futurista come rivoluzione formale

Tuttavia, un aspetto di estrema importanza che riguarda l'interpretazione del Futurismo da parte dell'intelligenza greca del periodo in questione, è che, pur criticando la posizione e la funzione ideologica del movimento, gli intellettuali greci della sinistra degli anni Trenta lo riconoscevano come rivoluzione "conforme alle esigenze dell'epoca". Si tratterebbe di una rivoluzione formale nell'ambito dell'arte. Il Futurismo, secondo Chourmouzios, tenta di cambiare la forma dell'opera d'arte, senza rinnovare il suo contenuto. Anzi, il Futurismo "camuffa" i contenuti etici del cambiamento sociale proposto dalla sua arte e la sua estetica, in quanto questo cambiamento non riguarda né la struttura sociale, né i termini dei procedimenti produttivi che si sviluppano in una società altamente industrializzata. Perfino la concezione del valore estetico della macchina, come simbolo di tale industrializzazione, si presenta limitata in un campo formale, e non storico-sociale. Anche se Chourmouzios riconosce il valore artistico ed estetico dei simboli della modernità, posti in rilievo nell'arte futurista, torna ad attaccare il movimento:

La borghesia ha voluto sfruttare il dinamismo dell'epoca, creato, come abbiamo detto, dall'enorme sviluppo tecnologico ed il progresso ingegneristico, per coprire la sua insufficienza di rispecchiare le enormi possibilità di un vero e sostanziale rinnovamento della vita che avrebbe facilitato il crollo totale del vecchio mondo e la sua sostituzione con uno nuovo [...]. Il cambiamento, il rinnovamento non sarebbe dovuto avvenire soltanto formalmente, esteriormente, al contrario della legge naturale universale della trasformazione simultanea, della sostanza e dell'involucro, del contenuto e della forma anche nel contesto delle prospettive dei suoi interessi di classe. Il rinnovamento sarebbe successo in modo da assicurare interessi migliori e superiori a questi (Zevgas 1933a: 7–8).

La rivoluzione nell'ambito dell'arte contemporanea prese vita attraverso la forma. Comunque, i movimenti dell'avanguardia artistica furono considerati pericolosi, e di conseguenza condannati da tutti i regimi totalitari dell'epoca. Sia Hitler che Lenin condannarono nella maniera più assoluta

l’arte avanguardista, denominandola “degenerata”, il primo, “decaduta”, il secondo.

3. CONTRO IL SOGGETTIVISMO E L’INDIVIDUALISMO DELL’ARTE FUTURISTA

3.1. Il pericolo del soggettivismo artistico

Nel testo di Chourmouzos, il Futurismo viene accusato di promuovere l’individualismo nell’arte, e di conseguenza, nella società. L’assenza di un contenuto ideologico rigidamente delineato e di un orientamento etico pronunciato promuove la ricerca estetica individuale, quindi, si contrappone alla concezione collettiva della funzione sociale dell’arte. Questa convinzione fu condivisa, a livello ideologico, da tutto lo schieramento degli intellettuali di sinistra, a partire da uno dei “mostri sacri” della letteratura russa, Maxim Gorky. In un suo discorso sulla preparazione culturale della nuova generazione dei rivoluzionari russi, aveva sottolineato che il pericolo maggiore da combattere era il soggettivismo nell’arte. Secondo Gorky, gli autori della generazione precedente avrebbero dovuto educare i giovani artisti. Fino a quel momento ogni giovane letterato e artista agiva in base al proprio istinto creativo, ma secondo il grande scrittore russo questo non può essere valido ai fini della rivoluzione sociale, anzi, potrebbe rivelarsi pericolosissimo. Il lavoro dell’intellettuale andava svolto seguendo un programma ferreo, capace di escludere ogni senso di soggettivismo dannoso che potrebbe disorientare i giovani attraverso discussioni inutili e superflue (Gorky 1935: 403).

Nell’ambito del Futurismo italiano questo pericolo, secondo Chourmouzos, appare più tangibile, in quanto i mezzi espressivi dei futuristi filofascisti, coincidono con quelli dei giovani artisti comunisti: determinazione, spirito rivoluzionario e polemico, disprezzo del pericolo, espressione provocatoria. La suddivisione ufficiale tra arte “utile” e arte “inutile”, espressa dal Commissario dell’Istruzione russo Anatolij Vasilevic Lunačarski, nel 1931, costituiva il criterio più decisivo per valutare la validità artistica di un’opera d’arte oppure l’attività artistica di un’artista o addirittura di un movimento culturale. Tale suddivisione si basava sul concetto che ogni persona, ogni individuo, ogni prodotto materiale o spirituale doveva conquistarsi il diritto di esistere nella società russa attraverso il concetto dell’utilità, anzi, della necessità. In questo senso alcune forme d’arte erano considerate “inutili”, autoreferenziali, in quanto non servivano alla realizzazione dei progetti politici e delle aspirazioni sociali che la Russia rivoluzionaria si era posta (Lunačarski 1931: 321). Considerando che Lunačarski veniva considerato dai suoi compagni abbastanza moderato, come un personaggio

che, addirittura, esprimeva spesso la sua ammirazione per i giovani artisti avanguardisti, lo stesso è possibile cogliere il clima di diffidenza e condanna verso l'innovazione dell'arte avanguardista dell'epoca da parte della "voce" ufficiale della Russia sovietica.

Tutte queste teorie e considerazioni sulla funzione dell'arte e della letteratura nelle società contemporanee venivano sviluppate già allo scoppio della rivoluzione bolscevica, nel 1917, ma trovarono un'espressione ufficiale e omogenea durante il primo Congresso degli scrittori sovietici. Lo studioso Giangos Andreadis scrive a proposito:

Subito dopo la Rivoluzione i bolscevichi si trovarono nel turbine di un susseguirsi di invasioni, della Guerra Civile e, nello stesso tempo, di un boicottaggio economico. [...]. Così, non possiamo negare che ritenevano un loro dovere guidare gli intellettuali secondo i principi del comunismo. Accanto a questo parere, comunque, i social-democratici, primo tra tutti Plechanov, ma anche gli stessi bolscevichi provavano enorme rispetto per la cultura mondiale e quella russa e non avevano fretta di sostituirla artificiosamente con un'arte proletaria improvvisata. D'altra parte, il partito, da Trotsky a Stalin stesso, si rifiuta di intervenire apertamente nelle questioni artistiche tanto da suscitare le reazioni degli artisti del partito (Andreadis 1983: 52-53).

Le decisioni prese durante il Congresso degli Scrittori Sovietici sono in completa armonia con le tendenze ideologiche ed estetiche riscontrate nel testo di Chourmouzos a dimostrazione del fatto che i suggerimenti della Russia rivoluzionaria in materia di questioni culturali assumevano una valenza universale per i fautori dell'ideologia comunista.

3.2. *Il primo Congresso degli Scrittori Sovietici (1934)*

Il 17 agosto 1934 ebbe inizio a Mosca il Congresso degli scrittori sovietici, dove la Grecia fu rappresentata da due celebri collaboratori della rivista *Neoi Protoporoi*, Dimitrios Glinos e Kostas Varnalis. Infatti, la rivista in questione, con l'edizione di un numero esclusivo, informava il pubblico sui progressi del Congresso. In questo numero fu pubblicato il discorso di Maxim Gorky che sancì come unica corrente letteraria, ammissibile da parte della società e della politica comunista, il Realismo socialista. Viene sottolineata la necessità di servire gli obiettivi della rivoluzione attraverso la letteratura e l'arte in generale. Il lavoro collettivo veniva istituito come l'unico metodo del procedimento artistico e il rapporto tra l'artista e il pubblico a cui è destinata la sua opera, era considerato un passaggio necessario verso la profonda comprensione delle problematiche sociali e gli eventuali possibili rimedi.

Infatti, Maxim Gorky nel suo discorso finale, alla chiusura dei lavori del Congresso, sottolineò fortemente che l’artista sovietico sa per chi lavora, sta in stretto contatto con il suo pubblico, descrive i suoi sentimenti e i suoi pensieri, attraverso parole semplici e situazioni veritiere stabilendo tra autore e lettore un rapporto unico, diretto e sincero (Neoi Prōtoporoi 1934). Secondo Gorky, il valore della letteratura era determinante per abbattere la società classista, mentre il libro avrebbe potuto costituire una vera e propria arma nelle mani del popolo, in quanto sarebbe stato in grado di creare una coscienza collettiva e di formulare gli ideali politici e sociali comuni. Sarebbero stati questi i principi fondamentali della nuova letteratura, secondo Gorky. Nell’ambito della delineazione degli stili, dei contenuti e degli autori, Gorky condannò il celebre esponente del Futurismo russo, Vladimir Mayakovsky, definendolo “dannoso” nella sua eccessiva espressività, mentre promosse come fonte di ispirazione le canzoni popolari in quanto espressione dello spirito del popolo, riadattate alle condizioni attuali. Nello stesso tempo, invita i letterati e gli intellettuali russi a rispettare la decisione del 23 aprile 1934 della Commissione centrale del partito di Lenin e Stalin che condannava tutti i gruppi artistici formatisi per motivi che esulavano dalla soluzione dei problemi riguardanti la letteratura sovietica nel suo insieme (Neoi Prōtoporoi 1934: 393).

Con il Congresso del 1934 venne sancita la censura rigida alla quale fu sottoposta l’arte in tutte le sue forme da parte del regime comunista, il che determinò cataliticamente la repressione dello spirito rivoluzionario nell’arte attraverso persecuzioni fisiche e ideologiche. In quest’ottica, la dura critica rivolta alle tendenze avanguardistiche dell’arte in Europa in genere, e al Futurismo in particolare, trova una interpretazione storica che va oltre quella puramente artistica.

Nell’ambito della teoria marxista l’avanguardia politica si identifica con quella artistica, in quanto si identificano i loro obiettivi, i mezzi espressivi e il pubblico a cui si rivolgono. Tuttavia, il punto d’incontro determinante tra le due è la loro funzione sociale, una vera e propria missione che mira alla preparazione dell’umanità per l’avvento di una nuova società non classista, nella quale la borghesia, già in totale decadenza, sparirà completamente insieme a tutte le sue manifestazioni ideologiche, artistiche, estetiche. Il noto neogrecista Mario Vitti sostiene che per gli intellettuali greci marxisti, la decadenza dell’arte coincide con la decadenza della classe sociale con la quale si identifica, quindi della classe borghese. Questa visione, secondo Vitti, vede nell’arte proletaria l’espressione della psicologia e le aspirazioni del proletariato, vivace e rivoluzionario, la potenza artistica che dovrebbe costituire l’espressione artistica dominante del futuro, avanguardista quanto la classe che la genera. Attraverso questo sillogismo la politica avanguardista marxista si identifica per definizione con l’arte dell’avanguardia (Vitti

2004: 75). Tale identificazione tra politica e arte dell'avanguardia risulta chiarissima nell'articolo di Aimilios Chourmouzos, pubblicato sulla rivista letteraria *Nea Estia*, dal titolo "I metepanastatike rwssike logotexnia" (*La letteratura postrivoluzionaria russa*). L'autore presenta la produzione letteraria nella Russia postrivoluzionaria secondo un criterio di classificazione delle opere che valuta il contributo teorico – letterario alla stessa rivoluzione (Zevgas 1933b: 138–145).

4. IL FUTURISMO ALL'OMBRA DEL FASCISMO

4.1. *Futurismo e Fascismo*

Il Futurismo italiano fu particolarmente criticato da parte degli intellettuali russi, e di tutti quei paesi che presentavano un'affinità ideologica con la Russia rivoluzionaria per due principali motivi: per l'estremo rivoluzionarismo delle sue posizioni ideologiche ed estetiche e, soprattutto, per il suo collegamento con il Fascismo di Mussolini. Uno degli obiettivi principali che l'arte postrivoluzionaria russa si pose fu la lotta contro il Fascismo. Maxim Gorky, sempre nel suo discorso di chiusura del Congresso degli Scrittori Sovietici, proponeva l'"internazionalismo rivoluzionario" contro "il veleno del Fascismo" e affermava che il Fascismo era lo sforzo dell'aristocrazia bancaria e industriale di organizzarsi per conto della democrazia, ovvero la piccola borghesia, secondo la tipologia degli stati medioevali feudatari. Sostiene, inoltre, che l'idea costitutiva del Fascismo è la teoria della razza che di per sé giustifica e promuove il fenomeno dello sfruttamento della maggioranza da parte di una minoranza insignificante (Neoi Prōtoporoi 1934: 389–390).

Alla teoria della razza si contrappone la teoria della classe, il razzismo di classe. Gli argomenti degli intellettuali greci che effettuano una dura critica contro il movimento futurista sembrano essere usciti dalla stessa matrice. Espressioni come "rinascita del dominio feudale", oppure "esemplare di arte borghese decadente" si ripetono con notevole frequenza. Il collegamento tra Futurismo e Fascismo risulta centrale nel testo di Chourmouzos, il quale allontanandosi dal campo artistico intitola due suoi capitoli "O Foutourismos kai o polemos" (Il Futurismo e la guerra) e "Foutourismos kai Fasismos" (Futurismo e Fascismo). In questo due capitoli l'autore dimostra come l'arte futurista funge da sostegno ideologico ed estetico al Fascismo. Punto di partenza dell'argomentazione di Chourmouzos è l'acceso interventismo dei futuristi a proposito della questione dell'entrata dell'Italia nella Prima guerra mondiale. Questo sarebbe, secondo l'autore, il primo esempio di atteggiamento imperialista, impregnato della teoria e della prassi del capitalismo nelle società occidentali. Il sostegno che i futuristi offrono

generosamente alla borghesia bancaria e industriale viene giudicato come conseguenza naturale della loro origine ideologica e di classe. Sempre come conseguenza naturale viene visto il legame di Mussolini con il movimento subito dopo la guerra. I futuristi costituiscono, secondo Chourmouzos, i prodromi del Fascismo a livello teorico ma anche pratico, in quanto attribuisce a una “ispirazione futurista” la fondazione dei Fasci politici da parte dei seguaci di Mussolini. La teoria e la pratica futurista, quindi, sarebbe stata ampiamente sfruttata dal capo carismatico del Fascismo, soprattutto durante la prima fase del movimento politico, quella rivoluzionaria.

L’argomentazione di Chourmouzos propone una presentazione comparativa tra passi dei discorsi politici di Mussolini rivoluzionario e parti dei manifesti e dei testi programmatici del Futurismo. Riconoscendo pienamente le abilità retoriche delle personalità di Mussolini e di Marinetti, Chourmouzos offre un vasto ventaglio di riferimenti e citazioni, dimostrando una vera e propria affinità fraseologica e contenutistica. I legami evidenziati riguardano concetti come la velocità (Mussolini durante una sua visita nei complessi industriali di Roma affermava che “con grande piacere si trova a capo di un governo di velocità”), l’aggressività, l’amore del pericolo, il disprezzo dell’arte del passato e del suo simbolo, ovvero dei musei, il patriottismo. Mussolini usa come immagini del famoso “passatismo” futurista il Colosseo e il Forum romano, mentre proietta nel futuro l’obiettivo della costruzione delle nuove città del futuro (Zevgas 1933a: 13).

Il legame ideologico in questione ha significato per molti autori greci una condanna definitiva per il movimento futurista. Sarebbe questo il caso di Serpos Ptleidīs che afferma:

Da tutto questo si evince chiaramente che il Futurismo nella sua sostanza è un movimento reazionario. E non è per niente casuale il fatto che il Futurismo è il rappresentante del Fascismo nell’arte. Il Futurismo – possiamo sostenere – è il precursore ideologico del Fascismo. La sovrastruttura culturale del Fascismo è simile a quella del Futurismo (potenza, guerra, ecc.). [...] il Fascismo è la più efficace manifestazione del marciume, del caos, del panico e della follia che tormentano la borghesia, ormai storicamente condannata e da questo punto di vista acquista un relativo valore (Ptleidis 1933: 66).

4.2. Contro l’idolatria della macchina

Uno dei punti fondamentali della critica di Chourmouzos contro il Futurismo si incentra sull’approccio formale e apparente che il movimento adottò nei confronti di cambiamenti proposti. Il rivoluzionarismo futurista si esaurisce, secondo Chourmouzos, nelle questioni formali, fattore pericoloso dal punto di vista ideologico, appunto perché disorienta rispetto ai

veri e profondi obiettivi della rivoluzione. La modernità è concepita come un idolo estetico senza una vera concezione storica del suo valore sociale. L'uomo futurista viene strutturato mentalmente attraverso un irrazionalismo di base che lo allontana dalla realtà per via di un misticismo simile a quello dell'uomo primitivo. Il progresso tecnologico non è visto attraverso un'ottica pragmatica ma come un idolo da adorare, come espressione quasi metafisica delle capacità dell'uomo moderno.

Si tratterebbe di un atteggiamento critico che accompagnò il movimento futurista per lunghi anni, anche nell'ambito della cultura greca, come altrove. L'accostamento al futurismo degli artisti greci dell'epoca fu spesso attribuito quasi esclusivamente alla versione del futurismo russo, come più affine a problematiche di carattere sociale, più vivamente attuale e meno estetizzante rispetto a quello italiano. Sulla scia di tali considerazioni potremmo inquadrare le affermazioni di Dimitra Karadima riguardo all'influenza futurista sulle prime opere poetiche del giovane Nikos Kalamaris (Menelaou 2013: 399–483). In particolare Karadima afferma che le poesie di Kalamaris testimoniano il ruolo del futurismo dominante, soprattutto quella del Futurismo russo e in particolare quella di Vladimir Mayakovsky. Sotto questo aspetto, i motivi futuristici usati nella raccolta di poesie *Voë* non optano per la mitizzazione dei simboli futuristi né per l'idealizzazione della civiltà tecnologica. In questo senso Kalamaris si trova, secondo Karadima, nell'ambito del futurismo russo e la sua tensione rivoluzionaria, dove l'estetica della macchina non è fine a sé stessa, ma funge, soprattutto, da mezzo, da elemento costitutivo di un'icona della modernità, della resa del movimento dinamico attuale e nuovo, dello spirito dominante dell'uomo moderno, artefice di una realtà non misticamente percepita, ma materialmente costruita (Karadima 2006: 76–77).

Quindi nel cambiamento estetico-formale proposto dai futuristi non veniva letta l'intenzione non artistica di rinnovamento etico di fondo. Una visione interpretativa agli antipodi di tale teoria viene proposta dalla studiosa Nike Loizidi, la quale sostiene che il mito futurista della macchina capovolge la concezione tradizionale della bellezza e propone un'altra, radicalmente rinnovata, dinamica, ispirata alla vertigine della velocità come simbolo del vertiginoso stile di vita moderna. La macchina futurista non deve essere interpretata limitatamente come simbolo estetico. Secondo Loizidi, la macchinolatria futurista non è fine a sé stessa, ma rispecchia la ricerca di un contesto realistico e nello stesso tempo mitologico per reinterpretare aspetti della filosofia di Nietzsche e l'archetipo di Prometeo. A questo proposito basterebbe pensare all'associazione effettuata da Gino Severini nel 1917 tra la macchina e l'opera d'arte, affermando che una vera e coerente concezione dell'arte nuova come indice di una realtà nuova avrebbe potuto proporre la sostituzione della parola "arte" con la parola "creazione scientifica" oppure

“industria”. Severini sottolinea che l’opera d’arte presuppone il concetto dell’ispirazione, il procedimento della creatività, dell’immaginazione. Secondo Nike Loizidi, quindi, l’arte futurista non rappresenta solo una lettura simbolica delle icone della modernità, ma una profonda elaborazione artistica (Loizidi 1986: 27).

L’interpretazione marxista del Futurismo negli anni Trenta insiste sulla visione dell’idealizzazione della macchina, come uno strumento deviante e disorientante. Chourmouzios identifica l’etica futurista con una maschera della borghesia, perché il Futurismo intende l’uomo moltiplicato basato sugli stessi presupposti e le stesse analogie delle forze produttive e dei mezzi produttivi sulle quali si basa tutto il regime sociale che si propone di rinnovare. Quindi, secondo Chourmouzios, il Futurismo ha sentito ed ha risposto alla sfida della macchina, senza però concepire un senso più profondo della civiltà tecnologica. Si limitò all’esteriorità del fenomeno, senza toccare la sostanza, in quanto la macchinolatria funge come una rinnovata idea di idolatria. Divinizzare è un approccio che si addice a una natura primitiva, non “elaborata” socialmente e filosoficamente. La civiltà meccanizzata propone un cambiamento tangibile, sostanziale, il cambiamento dei mezzi e dei rapporti produttivi. Secondo Chourmouzios, il Futurismo volutamente, da “figlio” della borghesia industriale, sorvola tacitamente su questo aspetto (Zevgas 1933a: 11, 23–24).

4.3. Lunačarski per la nuova civiltà tecnologica

La questione della civiltà meccanizzata fu trattata da Lunačarski in un’intervista rilasciata a Dimitris Glinos nel settembre del 1931 nell’Ambasciata sovietica di Atene. Il commissario sovietico incentrò il suo interesse sull’importanza dello sviluppo industriale, sottolineando il fatto che il regime comunista basava la sua idea di progresso sul concetto della industrializzazione, senza mai sottovalutare il fattore umano. In particolar modo riferisce che l’obiettivo del regime comunista è superare i paesi industrializzati dell’Europa e dell’America, senza rendere l’uomo schiavo della macchina, ma rendendo piuttosto la macchina schiava dell’uomo, strumento per la sua liberazione.

Lunačarski sosteneva che la macchina andava ammirata nella sua funzione razionalistica, perché destinata a sostituire tutti i tipi di schiavi, come risposta della modernità all’affermazione di Aristotele, che riteneva gli schiavi socialmente necessari per svolgere i lavori tecnico – manuali. La macchina, quindi, funge da strumento fondamentale per l’abbattimento della società classista. Nella nuova società tutti gli uomini saranno liberi, esattamente come nelle antiche democrazie (Glinos 1931: 325).

Secondo Giagos Andreadis la rivoluzione industriale ebbe enorme importanza per la concezione dell'evoluzione storica della Russia post-rivoluzionaria. La macchinocrazia venne innalzata a fattore determinante per lo sviluppo del paese, a tal punto che una serie di artisti come Alexander Rodschenko hanno proposto un'assimilazione dell'arte e dei procedimenti industriali produttivi:

Se il mastro medioevale abbinava l'artista e il manuale, se il Rinascimento crea un troncamento tra i due, le proposte di Setlin e di Rodschenko comportano l'abolizione della fondamentale amfitemia artistica come creazione critica e tecnica nello stesso tempo e, quindi, finiscono attraverso la sottomissione all'industria, a quello che è avvenuto con l'assorbimento dell'arte dal potere nell'Unione sovietica. La rivoluzione industriale ha avuto sicuramente un ruolo determinante in questo procedimento. Molti movimenti artistici, dai futuristi ai surrealisti sembrano essere affascinati dalla meccanocrazia. [...] Marx aveva già concepito la macchina come uno schema interpretativo storico, quando affermò che la rivoluzione è la macchina a vapore della storia (Andreadis 1983: 53–54).

Quindi, nella Russia post-rivoluzionaria il simbolo della macchina, come tutti i simboli della modernità, veniva interpretato come veicolo di modernizzazione e soprattutto di dominio, in un'Europa che teneva lo scettro della rivoluzione industriale e dei suoi simboli borghesi. In questa visione, l'idealizzazione della macchina, dell'aereo, dell'acciaio perdeva il fascino letterario-artistico, che, anzi, veniva visto con diffidenza, per assumere il ruolo politico del fautore del futuro.

5. CONTRO LA POLIMORFIA DELL'AVANGUARDIA ARTISTICA

5.1. *Le tendenze artistiche avanguardiste prerivoluzionarie*

L'omogeneità delle opinioni politiche e sociali nell'ambito dell'Unione Sovietica è davvero impressionante. Un'unica concezione di cultura anima ogni iniziativa. Tuttavia, nel periodo prerivoluzionario una vasta polimorfia e polifonia caratterizzava le manifestazioni artistiche e culturali. Sarebbe questa "l'età d'oro" delle avanguardie artistiche russe, periodo di una ricchezza estetica e culturale impressionante.

Il Futurismo italiano fu uno dei primi movimenti artistici avanguardisti ad essere stato interpretato culturalmente nel contesto della realtà storica russa. Almeno fino al 1917 e durante i primi anni dopo la rivoluzione i movimenti avanguardistici russi sono veramente tanti; il movimento primitivista che dal 1909 al 1922 circa funzionò come un autonomo movimento artistico ispirato alla pittura postimpressionista e i *fauves*. Tra i suoi esponenti ci

furono Malevic e Tatlin. Soprattutto Tatlin creava costumi di carattere futurista ispirati ai suoi viaggi in Turchia, in Grecia, in Libia. Anche i fratelli Burljuk si avvicinarono all’innovazione estetica futurista attraverso il loro cubofuturismo e furono da precursori dei movimenti dell’Astrattismo russo del periodo 1911-921. Comunque, l’influenza futurista più accertata ed è evidente nel Raggismo di Larionov e Goncjarova (1913) i quali dopo la fine della Prima Guerra Mondiale si stabilirono a Parigi come collaboratori fissi del balletto Diaghilev. L’affinità tra il Raggismo russo e il Futurismo italiano, sia a livello concettuale che fraseologico è davvero impressionante ed è testimoniata dai testi programmatici del movimento:

Noi scorgiamo con il nostro occhio l’oggetto così come è uso raffigurarlo nei quadri regolandosi in base a questo o a quel procedimento, l’oggetto esistente in quanto tale. Percepriamo la somma dei raggi che partono da una fonte di luce, sono riflessi da un oggetto e cadono nel nostro campo visivo. Se dunque vogliamo dipingere esattamente ciò che vediamo, dobbiamo dipingere la somma dei raggi riflessi dall’oggetto. [...] Il quadro è fluttuante, dà una sensazione dell’extratemporale ed extraspaziale, in esso sorge la sensazione di ciò che si può chiamare quarta dimensione, in quanto la lunghezza, la larghezza e lo spessore dello strato di colore sono gli unici segni del mondo circostante mentre tutte le sensazioni che vi sorgono sono già di un altro ordine; Per tale via la pittura diviene uguale alla musica, rimanendo se stessa (Misler 1989: 42).

Il termine “futurismo” apparve per la prima volta nell’ambito dell’avanguardia russa nel manifesto di Ego-futurismo (1911), mentre gli scrittori russi futuristi apparvero ufficialmente sulla scena letteraria nel 1912 con il manifesto “Schiaffo al gusto del pubblico”. Nel 1915 fu pubblicato il manifesto del Suprematismo di Malevic nel quale si fissano dal punto di vista teorico alcuni dei punti fondamentali della teoria pittorica futurista, come, per esempio, il sopravvento della materia in relazione al soggetto, il valore dei mezzi pittorici puri, svincolati dai valori simbolici e dai nessi logico-razionali tra forma e contenuto, l’estetizzazione della macchina, il concetto del funzionalismo nell’arte. Si tratta di una base teorica di stampo futurista che rivela l’elaborazione delle idee chiave della teoria iniziale, mentre, nello stesso tempo, preannuncia evoluzioni artistiche di notevole slancio come il Bauhaus. Comunque, anche dopo la rivoluzione del 1917 si affermano movimenti artistici avanguardisti, come il Lef, il Constructivismo di Naum Gabo e Anton Peusner (1920) e l’Arte analitica il cui manifesto di fondazione (1923) portò la firma di Pavel Filonov.

5.2. *Il nuovo tipo di uomo postrivoluzionario*

Tuttavia, l'arte russa postrivoluzionaria si incentrò sulla ricerca dell'omogeneità e la creazione di un'arte e una letteratura identificata con una cultura e una società proletaria e la necessità di definire il carattere di tale cultura costituiva un obiettivo primario. Lunačarski sostiene con fermezza che l'istruzione poteva essere lo strumento basilare in questa direzione: “il nostro obiettivo è di creare un nuovo tipo di uomo, adattato ai nuovi termini economici, sociali e politici della nostra civiltà classista”. Questo obiettivo viene raggiunto attraverso l'istruzione che, secondo Lunačarski, avrebbe dovuto assumere un duplice ruolo; formare i giovani dal punto di vista tecnico-scientifico, ma, soprattutto, inserire il giovane fin da subito in un sistema sociale, nella vita politica e sociale, per comprendere profondamente i suoi meccanismi, entrare negli obiettivi, diventare parte di una comunità, di una totalità. Per questo motivo Lunačarski propone una rigida organizzazione gerarchica nelle scuole (Glinos 1931: 325).

5.3. *Il riconoscimento dell'autenticità dei mezzi espressivi del teatro futurista*

Chourmouzos analizza criticamente tutte le manifestazioni dell'arte e della cultura futurista con lo scopo di valutare oggettivamente e criticamente il contributo del movimento avanguardista italiano alla civiltà contemporanea. I termini puramente artistici di tale contributo vengono sistematicamente penalizzati a causa del famoso collegamento tra il Futurismo e il Fascismo. Tuttavia, Chourmouzos riconosce il rinnovamento linguistico che fu effettuato da parte degli artisti futuristi nel campo dell'arte teatrale. L'autenticità dei mezzi espressivi corrisponde, secondo Chourmouzos, al rinnovamento contenutistico e tematico e si avvicinò con successo all'immediatezza desiderata dai futuristi, che schematicamente fu definita come equivalenza tra “arte e vita”. Il rinnovamento linguistico, il rovesciamento delle regole della produzione artistica tradizionale, optano per la creazione di emozioni forti e dirette e appaiono più concrete e più moderne. La prevalenza di un ritmo narrativo serrato e travolgente, secondo Chourmouzos, crea i presupposti di un coinvolgimento diretto da parte del pubblico, perchè sia il teatro che la prosa di autori della generazione precedente era caratterizzata da un senso di riflessione statica che non si addice al modello dell'uomo moderno che ha generato il 20° secolo attraverso procedimenti storici e sociali determinanti. Chourmouzos prosegue con valutazioni positive sull'arte cinematografica, un campo artistico per eccellenza legato al mondo moderno, simbolo di una realtà estetica che cambiava e che creava nuovi miti. Il teatro e il cinema futurista rinnovarono profondamente il concetto della successione dei con-

cetti rappresentati artisticamente. Chourmouzos si riferisce, per esempio, all’abolizione degli atti nel teatro futurista che rivoluzionò il ritmo teatrale (Zevgas 1933a: 27–28).

6. SULLA FORMA E IL CONTENUTO DELL’ARTE

6.1. *Petros Pikros e la soluzione formale*

Si è ripetuto più volte che una delle accuse più importanti rivolte al Futurismo fu quella di essere un movimento artistico privo di contenuti sociali, senza, quindi, un motivo reale per esistere. La rivoluzione formale effettuata dai futuristi destava solo diffidenza e reazione da parte degli intellettuali della sinistra, che, invece, vedevano nell’arte una carica fortemente educativa e formativa. L’arte proletaria, quindi, si identificava con un sistema politico di formazione culturale che disprezzava il concetto dell’“arte per l’arte” tipica delle ricerche formali ed artistiche dell’Occidente.

Ma quale sarebbe dovuto essere il contenuto dell’arte? Nell’ambito dell’intelligenza greca dell’epoca la risposta arrivò da un articolo di Petros Pikros che sintetizzava la teoria dell’arte comunista intorno alla questione della sua dimensione formale. Il Congresso del 1934 si incentrò sulle questioni contenutistiche e soprattutto sulla definizione della funzione sociale della letteratura. La questione, comunque della dimensione formale dell’arte proletaria sorse già precedentemente. Il modo in cui devono dipingere i pittori oppure come devono scrivere i poeti e i letterati fu una questione di rilievo, perché era chiaro che l’arte russa postrivoluzionaria avrebbe dovuto mantenere il suo carattere avanguardista discostandosi dall’arte moderna occidentale.

Il lunghissimo articolo di Petros Pikros si intitola “Sul contenuto e la forma dell’arte” e fu pubblicato nel settembre del 1931. L’articolo si apre con la richiesta dei membri della Commissione Organizzativa Internazionale dei Pittori Rivoluzionari di avere chiarimenti precisi da parte del partito comunista sulla creazione artistica. La redazione del giornale *Protoporoi* su cui, appunto, venne pubblicato l’articolo, risponde attraverso Pikros a questa richiesta che esprime una vera e propria esigenza culturale e politica.

Pikros sottolinea, in piena sintonia con l’intervento di Chourmouzos, che la grande necessità alla base della creazione artistica è la definizione del contenuto. Pikros afferma che molti dei suoi compagni, inizialmente, erano sostenitori della teoria dell’“arte per l’arte”. L’arte formale, però, si rivelò strumento della società borghese, e quando questi artisti-compagni si ritrovarono a dover decidere a quale schieramento appartenere, chiaramente decisero di seguire l’arte proletaria rivoluzionaria e di prendere

le distanze da fenomeni artistici che solo apparentemente promuovono il rinnovamento sociale.

L'arte, secondo Pikros, rinnova i suoi mezzi attraverso due vie, l'argomento e la forma, che determinano non solo la proposta estetica, ma anche la funzione etica e sociale. L'argomento appare semplice e lineare: "la lotta pratica e ideologica" (Pikros 1931: 328). Per quanto invece riguarda la forma, la questione si complica. Pikros ci tiene a sottolineare che l'arte proletaria non deve sottovalutare le questioni formali perché così rischia di non creare un'arte competitiva nel contesto europeo. La forma artistica avrebbe dovuto rispecchiare lo spirito rivoluzionario del contenuto per potenziarlo e intensificarlo. L'intervento di Pikros, nel contesto della teoria politica comunista in Grecia, testimonia una specie di "vuoto formale" nel quale si trovarono gli artisti di tendenza avanguardista dopo la rivoluzione russa. La condanna del Futurismo da parte degli artisti di sinistra troncò i rapporti con l'evoluzione dell'arte avanguardista russa prerivoluzionaria ma sostituire questa energia vitale ed autentica con una studiata a tavolino risultava estremamente difficile. Per Pikros, tornare a delle proposte formali di carattere tradizionalista, come quelle di Gorky, sarebbe stato inutile, in quanto l'arte aveva compiuto passi di rottura con le forme espressive del passato in maniera definitiva. D'altra parte adottare lo spirito individualista dell'arte liberale sarebbe stato dannoso ai fini degli obiettivi sociali posti dalla rivoluzione.

Negli anni Sessanta si affermò il fenomeno della rivalutazione dell'arte avanguardista russa che corrispose a una specie di riscatto. Nel frattempo, diversi intellettuali e amanti dell'arte cercarono di salvare opere che erano state definite "degenerate" ed erano state censurate dal regime stalinista. Tra questi il greco Georgios Kostakis che salvò circa 4.500 opere d'arte nel suo appartamento a Mosca. Solo nel 1979 ebbe luogo la Mostra Parigi-Mosca dove furono esposte opere d'arte appartenenti all'"arte degenerata". Nello stesso periodo il regime cambiò atteggiamento verso gli artisti moderni "promuovendo" Kandinsky al livello di pittore di eccellenza e trasformando l'arte avanguardista russa prerivoluzionaria in un prodotto da esportazione (Andreadis 1983: 50)

Il compromesso tra l'arte borghese e l'arte rivoluzionaria avvenne nel campo formale. Pikros afferma che le forme dell'arte borghese meno reazionaria, sarebbero state quelle più adatte per esprimere gli ideali rivoluzionari dal punto di vista formale. Continua affermando che "non abbiamo paura di andare alla scuola borghese" per attingere al serbatoio delle tecniche formali e l'arte proletaria avrebbe dato poi loro senso e vera forma artistica. Arricchire le tecniche raffigurative espressioniste o futuriste con contenuti rivoluzionari, di classe avrebbe significato dargli vita. Solo così un'opera d'arte diventa "comprensibile e suggestiva" (Pikros 1931: 331).

6.2. Il Futurismo russo – Avanguardisti con orientamento

Le forme dell’arte moderna benchè identificate con il sistema di valori etici ed estetici della borghesia, furono accettate, a patto che potessero sostenere formalmente un contenuto rivoluzionario. Fu questa la chiave di lettura adottata da parte del regime comunista nei confronti di alcune espressioni artistiche prerivoluzionarie che, essendo meno decise e radicali, avrebbero potuto adattarsi a dei contenuti conformi con la circostanza storica.

Fu questo l’approccio interpretativo che Chourmouziouz attua a proposito del Futurismo russo per esaltarne la funzione sociale e per differenziarlo da quello italiano:

Il Futurismo (russo) si manifestò tre o quattro anni dopo quello italiano e iniziò con quasi le stesse armi e con la stessa faretra di scopi e obiettivi. Si sviluppò, però, in modo completamente diverso. Questo avvenne perché la sua prima manifestazione coincise con il più grande evento sociale contemporaneo, la rivoluzione russa, che fu un radicale e irreversibile ribaltamento del passato e una spietata distruzione delle vecchie forme e dei contenuti sociali in tutti i campi della vita sociale. [...] Quindi, pur essendo ispirato quasi dagli stessi principi del Futurismo italiano, quello russo fu costretto dalle circostanze storiche e sociali a formare un vero contenuto. I futuristi furono catapultati nella rivoluzione e piano piano, con delle inevitabili reazioni, sono stati incorporati in essa (Zevgas 1933a: 30–31).

Chourmouziouz fa un ampio riferimento al rapporto tra il Futurismo italiano e il Futurismo russo in un altro suo contributo intitolato “H metepanastatike rwssike logotexnia” (La letteratura postrivoluzionaria russa) prendendo spunto dal poeta Vladimir Mayakovskij:

Il Futurismo è un fenomeno principalmente europeo e presenta interesse perché fin dalla sua prima apparizione fu collegato ai problemi politici e sociali della sua epoca. Rispecchia nell’arte l’evoluzione storica della società capitalista dalla metà del 19° secolo, da quando cioè la società capitalista conobbe il suo enorme benessere e adottò nuovi criteri per le sue possibilità. Il Futurismo costituisce, quindi, una diramazione dell’arte borghese, forse quella più importante perché si trova in armonia con la sua epoca, più di tutti gli altri movimenti. È il movimento rivoluzionario della nuova generazione contro la vecchia, limitata nei confini artistici tradizionali, è, in altre parole il movimento della filologia *bohémienne* contro la comoda estetica borghese piena di convenzioni inammissibili per la nuova estetica differenziata. Rappresentava, in Europa perlomeno, la parte più progressista e più rivoluzionaria della classe borghese, che si trovava in bilico tra il vecchio regime e uno nuovo, indefinito e posto ancora nella sfera della ricerca. Questo movimento non era ancora consapevole, non aveva ancora la consapevolezza del suo orientamento, perché semplicemente non sapeva quale doveva essere il suo orientamento. Rappresentava l’esigenza di un cambiamento, ma questo cambiamento, proveniente dall’evoluzione della società borghese e mosso nell’ambito dei suoi ideali sociali,

era pronto ad essere travolto dal primo potente vento rivoluzionario sociale, anche se questa rivoluzione l'avrebbe fatto cadere in una reazione peggiore. Questo è quanto avvenne in Italia con il Fascismo. Anche lì il Fascismo lo crearono i rivoluzionari futuristi contro le vecchie forme politiche, sociali ed artistiche. Il Futurismo italiano fu travolto dal Fascismo rivoluzionario, il quale, nonostante fosse più reazionario del regime che stava per ribaltare, conteneva al suo interno l'elemento rivoluzionario che poteva ispirare la folla ed esponenti dell'arte *bohémienne* (Zevgas 1933b: 143).

Il concetto dominante anche in questo articolo di Chourmouzos è che il Futurismo russo acquistò un contenuto etico e valore artistico attraverso la sua missione politica e sociale. Tale considerazione coincide con la convinzione che il valore artistico viene alimentato dall'ideale sociale.

6.3. Marinetti e il Futurismo russo

Nella sua opera “O Foutourismos sto fws tou marxismou”, tuttavia, Chourmouzos sostiene che la Russia accolse l'ideale artistico futurista più di ogni altro paese europeo, al contrario di quanto affermano studiosi come Mario Vitti (Vitti 2004: 81). Lara Vinca Masini delinea in modo ben preciso i rapporti tra il fondatore del Futurismo italiano Filippo Tommaso Marinetti e gli artisti russi futuristi, testimoniati anche in occasione della visita ufficiale di Marinetti in Russia:

Nicolaj Lul'bin, capitano medico, ma assai più interessato alla pittura e alla letteratura, accoglieva nel 1910 a Pietroburgo, Marinetti, arrivato col poeta armeno Hrand Nazariantz. Era durante questo primo viaggio in Russia che Marinetti incontrava i fratelli David e Nicolaj Burljuk, Larjionov e la Goncarova, che già conoscevano le idee futuriste (si ricordi che, a distanza di meno di un mese dall'uscita sul *Figaro* del manifesto del 1909, ne usciva una lunga relazione su *Vecer*); Larjionov, tra l'altro, aveva letto da poco le *Poupées électriques* di Marinetti (1909), che il poeta italiano gli dedicò in quell'occasione. La precisazione è di Carlo Belloli (...), che con questo dato fornitogli dallo stesso Larjionov durante un incontro negli anni Sessanta, annullava le incertezze circa questo primo viaggio di Marinetti in Russia. “Seguiranno”, scrive Belloli, “le conversazioni a proposito di una poesia non solo liberata dalla metrica ma anche semanticamente diversa, dove la bellezza del puro contrappunto di parole avrebbe sostituito il fascino delle idee raccontate. Le tesi, focose ma chiare, di Marinetti, si trasferiranno al vivo intuito di Larjionov, fornendogli le basi per una trasposizione del futurismo letterario alla pittura”. [...] Fu col secondo viaggio di Marinetti in Russia del 1914 che avvenne la rottura definitiva. I futuristi moscoviti disertarono la conferenza di Marinetti del 27 Gennaio a Mosca. Subito dopo Majiakowskij dichiarava con i gilejiani la non influenza del Futurismo italiano su quello russo, pur ammettendo un “parallelismo letterario”. Nel febbraio seguente, mentre Marinetti tornava a Mosca dal suo giro di conferenze, i futuristi russi organizzavano un incontro – dibattito dal titolo “La nostra risposta a Marinetti”. [...] Finchè, a Pietrogrado, il 12 febbraio 1916, nella sala dei concerti

della scuola di Tenicewski, aveva luogo, a cura di Malevic e Puni, una conferenza pubblica dedicata a “Cubismo, Futurismo, Supermatismo”; Malevic dichiarava, allora, la “decadenza del Futurismo”; e proclamava il Supermatismo una nuova forma d’arte, distinta sia dal Futurismo italiano che dal Costruttivismo di Tatlin (Masini 1989: 370–372).

Sia le affinità che le differenze tra il Futurismo italiano e quello russo testimoniano un rapporto di analogie vasto e solido e non a caso Marinetti fu particolarmente attratto dall’evoluzione dell’arte futurista in territorio russo. Per i russi, d’altra parte, la modernità formale dell’intervento artistico futurista “rivestito” con la nuova ideologia proletaria, attraverso un’operazione di sistematica differenziazione rispetto al movimento italiano, avrebbe potuto significare la creazione di un contrappeso valido contro il dogma occidentale dell’“arte per l’arte”. Nello stesso momento, avrebbe potuto costituire un’“apologia” storicamente valida e socialmente utile per il successo della rivoluzione formale dell’arte avanguardista occidentale sul territorio russo dopo la rivoluzione.

Vladimir Mayakovsky con l’occasione della visita di Marinetti in Russia nel 1914 pubblicò due interventi suscitando fortissime reazioni da parte di Larjionov. Nel primo sostiene che il futurismo italiano e quello russo non hanno niente in comune tranne il nome perché le pietose condizioni in cui si trovava l’Italia di quegli anni non avevano niente a che vedere con la ricchezza della vita culturale russa degli ultimi cinque anni. Nel secondo, egli sostiene che il Futurismo russo comprende tendenze che rappresentano una forte e radicale rottura con il passato, ma nega assolutamente di aver preso in prestito una minima cosa dai futuristi italiani. L’unica analogia individuata da parte di Mayakovsky sarebbe quella che riguarda il contesto urbano, fortemente valorizzato da parte di tutti e due i movimenti e il rifiuto di ogni differenziazione nazionale. Attribuiva, insomma, un carattere cosmopolita a tutti e due i movimenti (Rigopoulou 1983: 61).

Andreas Zevgas tratta chiaramente il rapporto tra il Futurismo italiano e quello russo sottolineando la differenziazione di funzione sociale e ideologica la quale appare, alla fine, come una massima differenza artistica. In sostanza, il nesso tra il Simbolismo e il Futurismo italiano si configura come un rapporto profondo che delinea il carattere di autoreferenzialità artistica adottato dai futuristi italiani, si trova alla base di diversi indirizzi artistici tra il movimento avanguardista italiano e quello russo:

Il Futurismo italiano sorse contro il misticismo, contro la divinizzazione passiva della natura, contro le contemplazioni chimeriche del sogno, e si schierò al fianco del progresso tecnico e tecnologico, all’organizzazione del lavoro, alla volontà, al rovesciamento delle vecchie convinzioni sulla potenza, si mise accanto all’uomo nuovo che concentrò tutti questi requisiti. Quindi, il rapporto tra rivoluzione estetica e rivoluzione etica e sociale è diretto (Zevgas 1933b: 143).

Marinetti considerava il Futurismo russo come “figlio” di quello italiano e provò, molto presto, già nel 1914, a presentare le sue opere in Russia. Oltre tutto, i suoi scritti, come per esempio il famoso *Al di là del Comunismo*, testimoniano un chiarissimo avvicinamento teorico e filosofico alla teoria rivoluzionaria russa e nello stesso momento rappresentano una specie di “resoconto” durante il periodo di maggiore vicinanza alla realtà e la politica comunista, il famoso “biennio rosso” del Futurismo (1919–1921). Qualche anno dopo, l’opera di Marinetti *Futurismo e Fascismo* delineava chiaramente il rapporto stretto e solidale tra le due teorie (Marinetti 1920, 1924).

7. I DUE FUTURISMI E LA RIVOLUZIONE POLITICA

7.1. *L’arte ispira la rivoluzione*

Durante i primi anni postrivoluzionari in Russia, il Futurismo non fu criticato e rifiutato come forma d’arte moderna. Addirittura, in un certo senso, fu adottato come arte del regime, esattamente come successe nell’Italia di Mussolini. Quando nell’ottobre del 1917 scoppiò la rivoluzione, anche per gli artisti arrivò la fine di un’epoca che simboleggiava la decadenza culturale e politica. La nuova realtà veniva proposta attraverso gli ideali del progresso e dell’industrializzazione. I futuristi non potevano che accettare tale sfida artistica e sociale. Il regime preannunciava l’avvento di un’era nuova, rinnovando radicalmente le strutture sociali e mentali, distruggendo sia il vecchio ordine di potere che la vecchia mentalità collettiva.

Quindi la rivoluzione diede una base realistica su cui gli artisti rivoluzionari, avanguardisti, avrebbero potuto creare i simboli estetici. La sinergia tra la rivoluzione artistica e la politica funzionò nello stesso modo, malgrado le differenze ideologiche dei contenuti specifici, sia in Italia che in Russia. Tatlin sosteneva che quello che a livello politico si presentò nel 1914 nella sua arte era già presente nel 1914, mentre Malevic sosteneva che il Cubismo e il Futurismo erano le forme d’arte rivoluzionarie che preannunciavano la rivoluzione politica e sociale del 1917. Come Marinetti sosteneva fermamente che il Fascismo si nutrì degli ideali futuristi:

Il Fascismo nato dall’Interventismo e dal Futurismo si nutrì di principi futuristi. Il Fascismo contiene e conterrà sempre quel blocco di patriottismo ottimista orgoglioso violento prepotente e guerriero che noi futuristi, primi fra i primi, predicammo alle folle italiane. Perciò sosteniamo strenuamente il Fascismo, salda garanzia di vittoria imperiale nella certa, forse prossima conflagrazione generale (De Maria 1983: 496).

Le posizioni ideologiche radicali del Futurismo servirono alla creazione di un contesto culturale capace di capovolgere lo *status* politico e ideologico dell’epoca. Però, una volta istituito il nuovo regime, si presentò la necessità

di ricorrere a modelli artistici più convenzionali, comprensibili alle masse, capaci di istruire e diffondere ideali di stabilità e non di dubbio.

7.2. Avanguardia utile e no

Nell’ambito della rivoluzione, come avvenne nel contesto italiano, anche in quello russo l’utilità del rinnovamento artistico ai fini del successo di una rivoluzione universale fu indiscussa. Il Futurismo durante i primi anni della presenza in Russia non perse mai il suo orientamento che rimaneva esclusivamente antropocentrico. L’uomo nel contesto del progresso tecnologico avrebbe trovato non la schiavizzazione dell’uomo alla macchina, ma la realizzazione dell’ideale nitzcheniano, in cui l’uomo doma tutte le forze. Il nesso creato tra i futuristi e i rivoluzionari bolscevichi era ispirato alla visione che i primi avevano dei secondi, come eretici, audaci pronti a cambiare il futuro di una società che sembrava retrocedere da tutti i punti di vista in confronto con tutti i paesi europei, consapevoli di un mondo nuovo e di un nuovo uomo, quello socialista (Ziras 1985: 22–23).

Superata la fase del puro rivoluzionarismo, l’arte futurista appare meno utile, o addirittura pericolosa. Gli obiettivi e i contenuti dell’arte e della letteratura moderne, come abbiamo visto, si posero al centro dell’attenzione dei politici e dei teorici del regime, fin dai primi anni postrivoluzionari. Il contenuto etico e sociale di tali problematiche si modificava a seconda delle esigenze politiche del momento. Già dal 1918 ebbe luogo nei Palazzi Invernali un “dibattito aperto”, organizzato dal Dipartimento delle Belle Arti del Comitato Popolare per l’Istruzione. Mayakovsky tenne un discorso nel quale sostenne la differenziazione tra “arte utile e arte inutile” attraverso il riferimento ai “quadri inutili”. Durante questo dibattito aperto venne confermato il valore dell’“arte dei materiali” come arte proletaria, in quanto arte industriale che produce. L’atteggiamento ambiguo verso il Futurismo è evidente anche nel percorso dell’“Associazione della Cultura Proletaria”, istituita prima della Rivoluzione e sciolta nel 1930, quando la necessità della creazione di un’unica linea da seguire intorno alle questioni artistiche e culturali sembrava essere determinante per la riuscita e il consolidamento del regime. Nelle conclusioni finali della Commissione Centrale dell’Associazione (1923) si possono, comunque, individuare le argomentazioni di Lunarcaski e di Gorky e, di conseguenza, di Chourmouzos, di Pikros, di Pileidīs e tutti quelli che seguirono con fermezza la linea del Partito Comunista ai fini della lotta comune contro la cultura classista e borghese. Indichiamo la prima delle tesi formulate a questo proposito pubblicata sulla rivista *Gorn8* (1923):

Nella società classista l’arte, è, per la borghesia, un poderoso strumento di dominazione classista. Per il proletariato essa è lo strumento della sua lotta di classe,

e rimane subordinata nei suoi compiti e nei suoi metodi al sistema generale di costruzione di una cultura proletaria (De Micheli 2003: 409).

Questa sarebbe la visione dominante nel contesto del mondo degli intellettuali comunisti che determinò l'atteggiamento degli intellettuali greci della sinistra riguardo alla ricezione del Futurismo in Grecia negli anni Trenta.

Il testo di Chourmouzos rispecchia un atteggiamento studiato e ufficiale verso le innovazioni artistiche del Futurismo. La questione dell'utilità dell'arte propone una nuova dimensione nei rapporti tra l'artista e il pubblico e sancisce, senza dubbio, il concetto del valore istruttivo dell'arte e la sua potenza formativa. Il valore educativo dell'arte e della letteratura rispecchia la visione della cultura come strumento di formazione della massa, e infine, come strumento di propaganda politica. Alexandra Alafouzou analizzò l'atteggiamento degli intellettuali greci della sinistra a proposito. Secondo la Alafouzou, l'artista nelle nuove società comuniste stabilisce un contatto diretto con il suo pubblico, abbandona una visione elitaria del suo ruolo, e assume la responsabilità di essere una "guida culturale" grazie alle sue abilità artistiche e il suo carisma intellettuale. La formazione delle prossime generazioni è posta così nelle mani del letterato e dell'artista, "guida assoluta" in un mondo dove incanalare in modo preciso e definito le forze intellettive e la creatività della comunità verso un'unica direzione risulta fondamentale per la sopravvivenza del sistema:

L'artista proletario si distingue dal suo pubblico per la cultura del suo intelletto. Per concepire ed esprimere l'eccessivamente confusa e completamente asistemica psicologia di una classe che ancora non ha una consapevolezza di classe definita e ideali sociali (per quanto riguarda la stragrande maggioranza) l'artista proletario deve lui stesso acquistare una base scientifica solida, una cosmoteoria, cioè la teoria marxista che è l'unica che abbraccia da tutte le parti – dal punto di vista filosofico, sociale, ecc. – la vita e le questioni della classe proletaria. [...] È per questo che diciamo che lo scrittore-proletario si distingue sempre dalla massa per la quale scrive anche se proviene da un ambiente puramente proletario (Alafouzou 1933: 25–33).

L'artista, lo scrittore, l'intellettuale, nel contesto della teoria marxista, si propongono, quindi, come proletari di "ottima qualità intellettuale". Con questo sillogismo assiomatico la stessa studiosa sostiene le posizioni dell'intelligenza greca sulle questioni artistiche e culturali, che sarebbero, poi, quelle espresse sia da Chourmouzos che da Pikros e Pileidīs (Alafouzou 1935: 121–123), consoni al Congresso del 1934. In toni moderati oppure particolarmente accesi, come nell'anonimo articolo pubblicato nel numero della rivista *Neoi Protoporoi* dedicato al poeta Kostas Varnalis, la condanna dell'arte futurista, come di tutta l'arte avanguardista, causa una brusca interruzione del percorso glorioso delle avanguardie artistiche europee (*Neoi Protoporoi* 2, 1935).

In un altro testo anonimo si legge a proposito:

In linea generale si deve chiarire un equivoco. Dobbiamo sottolineare che la politica non va sempre di pari passo con l’avanguardia artistica e letteraria. Cioè, il Comunismo non chiede di incoraggiare tutte le nuove tendenze e di scaldare tutti i talenti creativi degli stati costituzionali, o addirittura, di quello fascista. Forse il teatro sovietico ha aperto vie avanguardiste e nel campo della pittura si sono incoraggiati pittori francesi e altri stranieri avanguardisti, ma il Commissario dell’istruzione Lunačarski ha lottato e continua a lottare contro il Futurismo e contro le nuove tendenze. È uno scrittore conservatore e fa propaganda al classicismo. Poi il Fascismo ha abbracciato il Futurismo (Prōtoporia 1929: 1).

Quanto sostenuto viene completamente confermato per il Futurismo italiano e la critica che ricevette non solo dai suoi contemporanei, ma anche dalle generazioni successive. Il grande studioso del Futurismo Enrico Crispolti, che contribuì con la sua ricerca alla rivalutazione del movimento italiano avanguardista, scrisse a proposito:

Il peso dell’equivoco luogo comune s’è visto duplicemente motivato, da una parte dalla storiografia antifascista (di onesta ma anche limitante pregiudiziale antifascista), dall’altra dall’embrionale, almeno, storiografia dei futuristi stessi durante il regime; il peso dunque del luogo comune di un’assimilazione del Futurismo nel Fascismo ha lungamente gravato come una delle ragioni, più o meno esplicitamente confessate e comunque fondamentali, della sfortuna del Futurismo stesso, del movimento e della sua ideologia, ma persino dell’opera di alcuni suoi singoli membri, ed anche eminenti. E dal giudizio negativo si è passati almeno al disagio e alla diffidenza, tutt’altro che scomparsi anche oggi (Crispolti 1987: 184).

Il mondo dell’intelligenza greca non accolse completamente e in modo acritico tutte le posizioni dei rivoluzionari russi sulle questioni artistiche e letterarie e non seguì ciecamente i suggerimenti che riguardavano l’idea di un’arte avanguardista di carattere intensamente sociale. Artisti e letterati come Nikos Kalamaris hanno dimostrato di essere in grado di accogliere l’autenticità del movimento futurista al di là dei pregiudizi ideologici e sociali. Tuttavia, l’opuscolo di Chourmouzios rappresenta la linea ufficiale che il mondo della sinistra adottò nei confronti del Futurismo italiano.

BIBLIOGRAFIA

- Alafouzou, A. (1933). Provlīmata tīs proletariakīs logotechnias. *O kyklos, B'1*, 25–33.
- Alafouzou, A. (1935). Ī thesī mas panō stī logotechnia. *Neoi Prōtoporoi*, 6, 121–123.
- Andreadis, G. (1983). Ena logokrimeno oneiro, ESSD: apo tīn epanastatikī stīn katastolī. *Antitheseis*, 14, 49–55.
- “Asteriskos anypografos” (1929). *Prōtoporia* 3, 1.
- Braga, D. (1986). O Foutourismos (traduzione in greco di Vaggelis Kassos). *Diavazō*, 141, 21–24.
- Crispoliti, E. (1987). *Storia e critica del Futurismo*. Bari: Laterza.
- De Maria, L. (a cura di). (1983). *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Mondadori.
- De Micheli, M. (2003). *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Milano: Feltrinelli.
- Glinos, D. (1931). Mia synomilia me to Lounatsarsky. *Prōtoporoi*, 324–327.
- Gorky, M. (1935). Prepei na proetoimasoume antikatastates. *Neoi Prōtoporoi*, 6, 403–406.
- Ī technī kai oi mazes (1935). *Neoi Prōtoporoi*, 2, 2.
- Karadima, D. (2006). Ī kinīmatografikī syntaxī tōn prōtōn poiīmatōn tou Nikolaou Kalas. In *Nikolaos Kalas. Xanadiavazontas to ergo tou 1907–1988, Praktika Diethnous Epistīmonikou Synedriou* (pp. 73–94). Athīna: Mandragoras.
- Loizidi, N. (1986). O Foutourismos ōs protypo istorikīs prōtoporias. *Diavazō*, 141, 25–29.
- Lunačarski, A. (1931). Ī proletariakī Technī. *Prōtoporoi*, 321.
- Marinetti, F. (1920). *Al di là del Comunismo*. Milano: La testa di Ferro.
- Marinetti, F. (1924). *Futurismo e Fascismo*. Foligno: Franco Campitelli.
- Masini, L. (1989). *Arte Contemporanea – La linea dell’unicità – Arte come volontà e non come rappresentazione*. Firenze: Giunti Editori.
- Menelaou, E. (2013). *Ī ypodochī tou italikou Foutourismou stīn Ellada. Kriseis kai antidraseis*. Athīna: Īrodotos.
- Misler, N. (1989). *Avanguardie russe. Art e dossier*, 41. Firenze: Giunti.
- O telikos logos tou M. Gkorgki sto prōto Panenōsiako Synedrio tōn Syggrafeōn. (1934). *Neoi Prōtoporoi*, 385–394.
- Pikros, P. (1931). Pano sto periechomeno kai sti morfi tis technis. *Prōtoporoi*, 2, 327–332.
- Pīleidīs, S. (1933). Ī kataptōsī tīs astikīs technīs, O Foutourismos, antidrasī katō apo alles formes. *Neoi Prōtoporoi*, 2, 66.
- Rigopoulou, P. (1983). To skandalo mias synōnymias, rōsikos kai italikos foutourismos. *Antitheseis*, 14, 57–66.

- Tisdall, C. & Bozzolla, A. (1984). *Foutourismos*. Athīna: Ypodomī.
- Vitti, M. (2004). *Ī “genia tou Trianta”*: *Ideologia kai morfī*. Athīna: Ermīs.
- Zevgas, A. (1933a). *O Foutourismos sto fōs tou Marxismou*. Athīna: Gkōvostīs.
- Zevgas, A. (1933b). *Ī metepanastatikī rōssikī logotechnia*. *Nea Estia, iG’/147*, 138–145.
- Ziras, A. (1985). *To Tsterografo tīs Diathīkīs [O Magiakofski kai Ī Rōsikī Prōtoporia]*. *Diavazō, 121*, 21–24.

FUTURISM IN THE LIGHT OF MARXISM

An interpretation of the Greek 1930s left

Summary

The contribution of this research consists in presenting a theoretical and ideological interpretation of Italian Futurism by the intellectuals of the left in Greece back in 1933. We focus on “Futurism in the light of Marxism” written by Andreas Zevgas under the pen name Aimilios Chourmouzios. On the occasion of Marinetti’s official visit to Athens, the Greek left announced, through Zevgas’s text, the official positions of the Greek Communist Party, which reflected a stance for an ideological identification between Futurism and Fascism. This research suggests the affinity between the positions on Futurist art, developed in post-revolutionary Russia and those proposed by Zevgas, as well as by other Greek intellectuals of similar ideological and political orientation such as Petros Pikros and Serpos Pileidīs. This systematic and organised opposition at a European level is confirmed by the decisions of the First Congress of Soviet Writers (1934), when the commonalities and differences between Italian and Russian Futurism were identified. Beside the formal characteristics and ideological contents of the two movements, their points of connection with the tactics and objectives of the social revolution are also highlighted, as was conceived and promoted by communism and fascism, despite their ideological contrast.

Keywords: Italian futurism, Russian futurism, Aimilios Chourmouzios, post-revolutionary Russian literature, fascist art, Greek literature.