

SCIENZA & POLITICA

per una storia delle dottrine



A sinistra del futurismo. Presenze italiane nel movimento d'avanguardia artistica europea dopo Guerra e Rivoluzione: Vinicio Paladini e Ivo Pannaggi

To the Left of Futurism. Italian Presences in the European Avant-Garde Art
Movement after War and Revolution: Vinicio Paladini and Ivo Pannaggi

Monica Cioli

monica.cioli@sns.it

Scuola Normale di Pisa

ABSTRACT

Dopo la Grande Guerra e la Rivoluzione d'Ottobre, l'Europa e la Russia vissero una intensa crisi. Il saggio ricostruisce la dimensione internazionale della situazione in Italia tra il 1919 e 1922. Esso si concentra in particolare su due "futuristi di sinistra", Vinicio Paladini e Ivo Pannaggi, influenzati da Alexandr Bogdanov e Anatolij Lunačarskij, il futuro Commissario del Popolo per l'Istruzione. Esso si concentra anche sulla rivista "Vešč/Gegenstand/Objet", fondata da El Lissitzky e Ilya Ehrenburg a Berlino nel 1922, i suoi legami con il Purismo francese e Pannaggi.

PAROLE CHIAVE: "Futurismo di sinistra"; Costruttivismo; "Proletkult"; Taylorismo; Fascismo.

After the First World War and the October Revolution, Europe and Russia experienced an intense, intertwined crisis. This paper aims to reconstruct the international dimension of this situation in Italy before Fascism rose to power between 1919 and 1922. In particular, it concentrates on two "Left-futurists", Vinicio Paladini and Ivo Pannaggi, who were influenced by the Soviet Revolution and the ideas of Alexandr Bogdanov and Anatolij Lunačarskij, the future Soviet People's Commissar. It also focuses on the review "Vešč/Gegenstand/Objet", which El Lissitzky and Ilya Ehrenburg founded in Berlin in 1922, and its entanglements with French Purism and Pannaggi.

KEYWORDS: "Left-Futurism"; Constructivism; "Proletkult"; Taylorism; Fascism.

This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 101022502.

SCIENZA & POLITICA, vol. XXXV, no. 68, 2023, pp. 215-238

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.1825-9618/17696>

ISSN: 1825-9618



Il saggio intende ricostruire la complessa vicenda italiana tra il 1918 e il 1922, quando il mito della Rivoluzione d'Ottobre affascinò una generazione di intellettuali, lacerando contemporaneamente il movimento socialista e gettando i presupposti per la formazione del Partito Comunista d'Italia nel 1921. Un mito rivoluzionario che, interagendo con le vicende europee postbelliche (dalla rivolta spartachista di Berlino alla Repubblica sovietica di Budapest), generò la «paura rivoluzionaria» nella società uscita dalla Grande guerra e sconvolta dalle tensioni successive, creando anche le premesse per il fascismo¹.

Nel febbraio del 1909 “Le Figaro” pubblicava il Manifesto fondativo del futurismo: celebrando la macchina, il testo faceva eco a un entusiasmo che, dall'inizio del secolo, in Italia e in Francia, aveva dato luogo a una nuova poesia lirica: dalla *Beauté rationnelle* (1904) di Paul Souriau, alla *Nuova arma* (1905) di Mario Morasso. Ma Filippo Tommaso Marinetti dava alla macchina qualcosa di nuovo, destinato a rivoluzionare l'immobilità della scena politico-sociale italiana e a dare al futurismo rilievo internazionale. Nello scegliere “Le Figaro” come luogo di pubblicazione, Marinetti non solo rivelava l'orizzonte culturale globale in cui voleva collocare la sua provocazione, ma anche coglieva perfettamente l'ampiezza di quest'ultima, come risposta alle convulsioni del mondo intellettuale (ma prima ancora economico e sociale) non solo italiano proprie del passaggio dal XIX al XX secolo. Ciò avveniva, com'è noto, all'interno della crisi profonda che ovunque accompagnava la ricerca di un nuovo “moderno” capace di sopperire alle carenze oramai da più parte avvertite delle tradizionali risposte di stampo vetero-liberale e sommariamente “borghese” che ancora accompagnavano lo sviluppo, da una parte, della rivoluzione industriale e, dall'altra, della crescente massificazione della politica². Ma la straordinaria intuizione “futuristica” di un manifesto internazionale veniva inserita da Marinetti nella consapevolezza ardita – dal punto di vista sia culturale che sociale – che l'arte potesse essere il campo di raccordo di idee e movimenti a così alto tasso di innovazione e comprensione del mondo nuovo e del nuovo uomo, in vista del grande scontro fra *Civili(s)zation* e *Kultur* che, nelle drammatiche vicende della Grande guerra e dei suoi inevitabili esiti, avrebbero davvero chiuso la lunga fase della “modernità” europea per aprirne, tra mille contraddizioni e contrappunti, una nuova che ancora non siamo capaci di identificare che con un “post”.

Accanto alla proclamazione dell'estetica della velocità, che preannunciava la carica utopica del macchinismo, il primo Manifesto prendeva coscienza della nuova realtà dell'industria: la macchina-officina sanciva il predominio definitivo della tecnologia sulla scienza, il cui compito diventava quello di soddisfare le esigenze della prima. In tal modo era la tecnologia a guidare la scienza, e non più viceversa, rovesciando l'originaria gerarchia così com'era sorta da metà '400³. D'ora in poi la macchina, nelle varie accezioni ed evoluzioni, era destinata a restare al centro del lunghissimo discorso futurista come mito, utopia, distopia. Nel testo del

¹ Sulla necessità di guardare all'impatto della rivoluzione e guerra civile russa sulla storia politica e sociale europea tra il 1917 e il 1923 cfr. M. BRESCIANI, *L'autunno dell'Italia liberale: una discussione su guerra civile, origini del fascismo e storiografia «nazionale»*, «Storica», 54/2012, pp. 77-110.

² Cfr. M. CIOLI - M. RICCIARDI - P. SCHIERA (eds), *Traces of Modernism. From the First World War to Totalitarianism*, Frankfurt am Main, New York, Campus-Chicago University Press, 2019.

³ Cfr. P. SCHIERA, *Storia come modernità. Introduzione*, «Scienza & Politica», 55/2016, pp. 9-20.



1909 la guerra è quasi immaginaria: «Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna»⁴. Soprattutto nel contesto italiano, dove era debole la cultura del socialismo e scarsa la fiducia nelle istituzioni democratiche, la proposta di Marinetti aveva anzitutto il significato politico di promuovere una rivoluzione antropologica orientata alla creazione dell’«uomo nuovo». Il “futuro”, evocato e quasi incarnato nello stesso nome del movimento, prendeva il posto del “progetto”, proprio dell’individuo liberale entrato in crisi. All’immaginario tecnologico era fortemente sottesa un’ideologia utopistica: da subito il futurismo fu dominato dall’idea che le macchine, per cambiare la società, dovevano modificare anche l’ambiente. È in questa dimensione che va individuata la visione tecnocratica del futurismo, il quale proprio su questa si sarebbe incontrato con il fascismo: fino a metà degli anni Trenta il filo rosso che tenne in vita il loro legame fu una tensione rivoluzionaria, modernizzatrice.

La fine della Grande guerra e le ripercussioni in Italia della Rivoluzione d’Ottobre favorirono la nascita di un “futurismo di sinistra” che fu anche rivoluzionario e si alimentò della tematica della macchina, con la differenza fondamentale però che la questione dell’educazione connessa al macchinismo non doveva riguardare un’élite ma il proletariato, la vera forza storica della rivoluzione. Guardando alla Russia erano gli artisti ad avere, al momento, tale ruolo formativo: in tal modo sarebbe sorta l’aristocrazia intellettuale operaia che avrebbe avuto nelle mani l’egemonia ideale e culturale. È in questo contesto che vanno collocate le figure di Vinicio Paladini e Ivo Pannaggi, di cui mi occuperò, partendo da due premesse di tipo metodologico: da un lato, il significato della biografia, che offre la possibilità di individuare un percorso ideologico in grado di sottrarli alla identità di gruppo con l’avanguardia futurista. Dall’altro, la necessità di intrecciare i loro cammini nel contesto transnazionale messo in campo dalle riviste e dalle testate europee.

Pittore e teorico dell’arte, Paladini nacque a Mosca nel 1902, da padre italiano e madre russa, e si trasferì a Roma dal 1903: aderì fin da adolescente al movimento socialista ma è nel biennio 1922-’23 che si hanno i primi documenti della sua attività politica e culturale, sul doppio versante del comunismo e del futurismo. Lo stesso vale per Pannaggi – pittore, scultore, scenografo, caricaturista – che, nato a Macerata nel 1901, si trasferì a Roma e nel 1921 frequentò, come Paladini, la Casa D’Arte Bragaglia⁵. Il contesto storico per la nascita del loro futurismo di sinistra, ma anche di quello di un Duilio Remondino, è stato in qualche modo ricostruito: per entrambi si trattò del primo dopoguerra, quando la fase di turbolenza del “biennio rosso” culminava con la fondazione del Partito Comunista d’Italia⁶. Tuttavia,

⁴ F.T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, 1909, in F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 7-14, p. 11.

⁵ Cfr. A.C. TONI, *L’attività artistica di Ivo Pannaggi nel periodo giovanile (1921-1926)*, Pollenza MC, La nuova foglio, 1976.

⁶ Cfr. G. LISTA, *Arte e politica. Futurismo di sinistra in Italia*, Milano, Multhipla Edizioni, 1980; U. CARPI, *Bolscevico immaginista. Comunismo e avanguardie artistiche nell’Italia degli anni Venti*, Napoli, Liguori, 1981; G. BERGHAUS, *Futurism and Politics. Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*, Providence, R.I.; Oxford, Berghahn, 1996.

l'intuizione di Umberto Carpi di individuare nel *Manifesto dell'arte meccanica* – pubblicato su *La nuova Lacerba* (1922) – di Pannaggi e di Paladini echi del “Proletkult” di Alexandr Bogdanov merita ulteriore approfondimento. Non credo, cioè, che Paladini fosse rimasto soltanto «impressionato dall'articolo di Bogdanov sulla poesia proletaria apparso sull'”Ordine Nuovo”»⁷ il 26 ottobre 1921; c'è di più. Per poter inserire al meglio le biografie dei due personaggi è utile partire da un breve schizzo di questioni già note.

1. Il contesto: 1918-1921

Il 18 novembre 1917, dopo pochi giorni da che i bolscevichi hanno preso il potere in Russia, si incontrano a Firenze, in una riunione clandestina, una ventina di delegati delle più importanti riunioni della penisola, esponenti della frazione massimalista [...]. Passeranno mesi prima che si abbia la percezione esatta di ciò che ha significato la rivoluzione d'ottobre. Si è all'indomani della rotta di Caporetto, la censura militare sui giornali è severissima⁸.

Lenin aveva lanciato la parola d'ordine della trasformazione della guerra imperialistica in guerra civile. Il socialismo italiano, invece, aveva scelto la formula «né aderire né sabotare», come simbolo del suo volontario isolamento. Ma fu la «svolta della grande guerra a porre in luce, in una luce nuova, le forze rivoluzionarie» che si agitavano nella penisola. Paolo Spriano sottolinea anche che la «dimensione internazionale» fu «fondamentale»⁹. Mentre un'opposizione popolare si era creata in tutti i paesi europei attorno al movimento bolscevico, pure in Italia si iniziò a parlare di Lenin. Nell'aprile del 1917 l'«Avanti» lo difese dall'accusa, largamente circolante, di essere un agente tedesco¹⁰.

Su «Il Grido del Popolo» – la testata socialista piemontese – del 1918 Antonio Gramsci affermava che il bolscevismo era un fenomeno di portata immensa, non opera di utopisti ma di avanguardie consapevoli e di masse che si muovevano sulla strada giusta¹¹. Senza voler ripercorrere la storia gramsciana, è nota la sua attenzione per il processo rivoluzionario russo, non fermandosi alle sue forme politiche, economiche e sociali, ma esplorandone anche la «rivoluzione culturale». Il 1° giugno 1918, sempre su «Il Grido del popolo», era apparso l'articolo di Anatolij Vasilevič Lunačarskij – capo del Commissariato per l'istruzione sovietico (Narkompros) – dal titolo *La Cultura nel Movimento Socialista*, su cui tornerò. Nel 1919 la crisi rivoluzionaria europea era elevata e l'Internazionale non riusciva a coordinare i suoi reparti. Due erano i paesi nei quali la prospettiva del potere appariva più vicina: l'Italia e la Germania¹². A gennaio Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, che guidavano il movimento comunista spartachista, venivano uccisi; anche in Italia la tensione era al culmine, con un dissesto economico gravissimo. Forti erano i motivi di attrazione per il socialismo, che si associavano a quelli di sempre: la collettivizzazione della terra; la fine dello sfruttamento del lavoro salariato; uno Stato non più oppressivo; un mondo senza guerre. Ma ora la possibilità di offrire un «“modello” reale», poter mostrare «il regno dell'Utopia già in via di realizzazione

⁷ U. CARPI, *Bolscevico immaginista*, p. 49.

⁸ P. SPRIANO, *Storia del Partito comunista italiano*. Vol. 1. *Da Bordiga a Gramsci*, Torino, Einaudi, 1967, p. 3.

⁹ *Ivi*, p. 5.

¹⁰ *Ivi*, p. 6.

¹¹ *L'opera di Lenin*, non firmato, «Il Grido del Popolo», 738, 14 settembre 1918, p. 19.

¹² Cfr. *Ivi*, p. 25 ss.



in un paese, e a portata di mano in tutti i paesi avanzati», rendeva quella carica esplosiva¹³. Significativo per intrecciare la trama della sinistra futurista, oltre che della sinistra in generale, è ciò che scrive ancora Spriano: nel 1919 giungeva da Mosca in Italia un inviato dell'Internazionale con il nome di Carlo Niccolini, ma il suo vero nome era Nikolaj Liubarskij¹⁴. A lui si deve l'incoraggiamento e l'aiuto più solido per la fondazione, il 1° ottobre, della rivista «Comunismo. Rivista della III Internazionale», diretta da Giacinto Menotti Serrati, che pubblicherà scritti di Lenin, Trockij, Bucharin, Lunačarskij, «inserendosi nel dibattito nazionale ed internazionale»¹⁵.

Quanto l'idea del "Soviet" - con una sintomatica apertura internazionale, rivolta al movimento tedesco o a gruppi e personalità della sinistra in Occidente¹⁶ - e della rivoluzione facesse presa sui giovani è espresso in modo efficace dal ricordo di uno di loro:

Siamo cresciuti - ha detto Luigi Amadesi (classe 1904), che diverrà poi uno dei segretari della gioventù comunista - in ambienti già socialisti; poi è venuta la rivoluzione sovietica che ha suggestionato profondamente i giovani. Avevamo compreso proprio dall'esempio sovietico che era possibile farla finita, che era possibile fare la rivoluzione. Non vi è paragone che consenta di far comprendere la potenza del mito della rivoluzione sovietica sulle nostre coscienze di allora¹⁷.

Il 1919 fu anche l'anno dell'impresa di Fiume. Già Renzo De Felice ha messo in guardia contro una lettura a senso unico che - nonostante gli innegabili debiti del regime - la riconduca sotto la sola lente del fascismo¹⁸. Mario Isnenghi coglie il clima passionale e di piazza della città: fra settembre 1919 e gennaio 1921 si dispiegarono «mesi di inebriante pienezza di vita durante i quali la piccola città adriatica» fu strappata «alla sua perifericità» e vissuta, «da pellegrini dell'arte e della letteratura e della politica, accorsi non solo dall'Italia - come il luogo di tutte le possibilità: il centro del mondo, la "città olocausta"» alla cui fiamma si alimentarono «il pensiero creativo e i "nuovi bisogni" - individuali e collettivi, nazionali e di genere; la "piazza universale" di tutti i progetti e di tutti i sogni»¹⁹. Anche i futuristi si recarono a Fiume, la città che avevano eletto luogo ideale della "rivoluzione italiana" ancora prima dell'impresa dannunziana²⁰. La spedizione del poeta-soldato fu salutata come preludio di «una non lontana mobilitazione di tutte le forze vive d'Italia (i combattenti) che in un giorno e in un'ora prestabilita faranno 'adunata' in ogni quadrivio d'Italia per marciare alla conquista del potere»²¹. Fiume iniziava a concretizzare le aspirazioni che si erano create attorno a quella

¹³ *Ivi*, p. 27. Ma sulla questione cfr. S. PONS, *La rivoluzione globale. Storia del comunismo internazionale 1917-1991*, Torino, Einaudi, 2012, il primo capitolo, e S. PONS - S.A. SMITH (eds), *The Cambridge History of Communism*, Vol. I, *World Revolution and Socialism in One Country 1917-1941*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

¹⁴ P. SPRIANO, *Storia del Partito comunista italiano*, p. 37.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, pp. 40-41.

¹⁷ Cit. *ivi*, p. 44.

¹⁸ Cfr. R. DE FELICE, *D'Annunzio politico 1918-1938*, Roma-Bari, Laterza, 1978.

¹⁹ M. ISNENGI, *La città agorà. Fiume*, in M. ISNENGI, *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*, Milano, Mondadori, 1994, p. 233. Sull'impresa di Fiume cfr. U. CARPI, *L'estrema avanguardia del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1985; M. BRESCIANI, *Oltre D'Annunzio: la crisi di Fiume tra esperienze paramilitari e sopravvivenze imperiali (1918-1921)*, «Passato e presente», 113/2021, pp. 145-154.

²⁰ Cfr. C. SALARIS, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'annunzio a Fiume*, Bologna, Il Mulino, 2002.

²¹ A. MAZZA, *Significato delle gesta di Fiume*, «I Nemici d'Italia», 18 sett. 1919, cit. in E. GENTILE, *«La nostra sfida alle stelle»*, *Futuristi in politica*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 114.

sorta di «simbiosi tra futurismo e arditismo»²², nata dopo la Grande Guerra attorno a Marinetti, Emilio Settimelli e Mario Carli, di cui fu parte attiva anche Giuseppe Bottai. Marinetti, tuttavia, si rese conto che D'Annunzio non era disposto a condividere il comando dell'impresa con i futuristi e lasciò presto la città²³.

Carli si rivelò la persona più attiva del futurismo, pronto a dare vita a una nuova simbiosi tra «arditofuturismo e fiumanesimo»²⁴ attraverso la «Testa di Ferro», che egli iniziò a pubblicare a Fiume nel febbraio 1920, con l'autorizzazione del poeta. Il giornale non si limitò all'impresa di Fiume ma alimentò la lotta rivoluzionaria, guardando anche a Mosca²⁵. Ad esempio, ne *Il nostro bolscevismo*, Carli attaccava il partito socialista italiano perché pacifista, esprimendo invece ammirazione per la rivoluzione bolscevica:

Intanto, il bolscevismo non coincide affatto col *pussismo* italiano. Prendendo la Russia come modello tipico di rivoluzione sociale, si vede anzitutto che il bolscevismo è stato un movimento, non tanto grettamente espropriatore, quanto rinnovatore, perché ha voluto ricostruire in base a ideali vasti e profondi l'edificio sociale, assurdamente sbilenco sotto il decrepito regime czarista. [...] Il popolo russo ha saputo anche difendere la sua rivoluzione, e gli eserciti di Lenin si sono battuti, spesso, vittoriosamente, contro i bianchi paladini della reazione²⁶.

Nel pieno delle lotte operaie, il futurismo cercò di condurre sotto la propria bandiera tutti i ribelli alla «rivoluzione italiana»: «...nel tricolore d'Italia c'è anche il rosso e questo rosso, dilatato fino a dominare prepotentemente gli altri due colori, dà il vero senso dei limiti e dei fini verso cui deve incanalarsi la nostra azione rivoluzionaria»²⁷.

È nel contesto rivoluzionario nazionale e internazionale, nel caleidoscopio dell'impresa fiumana, che i percorsi di Paladini e Pannaggi vanno inquadrati. Tuttavia, per comprendere l'influenza di Anatolij Lunačarskij e Alexandr Bogdanov sul loro concetto di macchina, come anche sulla loro idea di arte comunista e di rivolta intellettuale, non può essere tralasciata l'esperienza della Scuola di Capri.

2. La scuola di Capri

Aleksandr Aleksandrovič Malinovskij (1873-1928), conosciuto con lo pseudonimo di Bogdanov, fu una delle figure di maggior rilievo del marxismo russo. Insieme a Lenin – uno dalla Russia e l'altro dalla Svizzera – guidarono la neonata frazione dei bolscevichi durante la rivoluzione del 1905. Nel novembre 1906 Bogdanov si recò per la prima volta a Capri per incontrare Maksim Gor'kij. Con il riflusso dell'ondata rivoluzionaria negli anni tra il 1905 e il 1907, rafforzata dall'instaurazione del regime punitivo di Stolypin, il movimento operaio attraversò una profonda crisi. Parte dell'*intelligencija* abbandonò le file del partito e i movimenti locali si trovarono sempre più isolati, senza guide capaci di orientarne l'azione.

²² E. GENTILE, «La nostra sfida alle stelle», p. 81.

²³ Cfr. G. BERGHAUS, *Futurism and Politics*, pp. 136-137.

²⁴ E. GENTILE, «La nostra sfida alle stelle», p. 115.

²⁵ Cfr. *ivi*, pp. 119-122.

²⁶ M. CARLI, *Il nostro bolscevismo*, «La Testa di Ferro», 15 febbraio 1920, ora in M. CARLI, *Con D'Annunzio a Fiume*, Milano, Facchi, 1920, p. 106.

²⁷ M. CARLI, *Agli avversari rossi e ultra-rossi*, «La Testa di Ferro», 26 settembre 1920, in E. GENTILE, «La nostra sfida alle stelle», p. 119.



Partendo dall'analisi della situazione contingente del partito, dal 1907 Bogdanov entrò in forte conflitto con Lenin²⁸. Le divergenze tra i «bolscevichi di sinistra» e Lenin riguardavano questioni fondamentali quali, ad esempio, la diversa concezione del ruolo guida degli intellettuali. Lenin proponeva una struttura di partito centralizzata nella quale ammettere solo rivoluzionari di professione, un'avanguardia intellettuale capace di organizzare e guidare il movimento operaio; Bogdanov, invece, riteneva che il proletariato dovesse avere una propria *intelligencija*, reclutata tra gli stessi operai. In questo contesto si poneva il ruolo degli intellettuali: alcuni di loro, pur reclutati dalla borghesia, dovevano aiutare il proletariato nella sua organizzazione politica ed economica. I principi dell'organizzazione del proletariato erano per lui identici ai principi della cultura del proletariato, che avrebbe dovuto essere introdotta dagli operai in tutta la vita della società. Ma per introdurre questa cultura nella società era necessario unificare tutte le esperienze di vita della classe operaia, tutta la sua pratica e tutto il suo pensiero in un sistema unitario²⁹.

Quanto ai compiti concreti del proletariato per la creazione della sua cultura, Bogdanov designava tre ambiti essenziali: la morale, l'arte e la scienza. Le nuove norme sociali dovevano corrispondere alle norme tecniche del lavoro: esse non dovevano avere più un carattere «puro» e astratto ma dovevano essere ridotte ai principi organizzativi delle relazioni umane³⁰. Il principio di organizzazione è centrale nel pensiero di Bogdanov: com'è stato osservato, a partire dall'opera *Empiriomonismo* (1904-1906) egli costruisce una filosofia della storia evolutivista, «di tipo quasi spenceriano» che, mediante un'interpretazione meccanicista della concezione avanzata da Marx delle forze produttive, mutila il «concetto marxista del suo elemento sociale-umano», riducendo i rapporti di produzione «a dei puri rapporti tecnici d'organizzazione del lavoro». Sarà nella *Scienza generale dell'organizzazione. Tectologia* – la prima parte uscirà nel 1913 ma l'autore la completerà fino alla fine della sua vita – che Bogdanov sistemerà questa storia delle società umane «come governate fin dalla loro apparizione da un principio di organizzazione»³¹. L'organizzazione del lavoro non astratto era per Bogdanov anche il taylorismo, su cui scriveva sin dal 1913 (*L'uomo e la macchina. A proposito de sistema Taylor*).

Per lui si trattava di un sistema basato sull'idea corretta di studiare scientificamente i movimenti degli operai al fine di individuare i mezzi migliori per il raggiungimento degli scopi produttivi. La ripetitività del lavoro meccanico era legata al singolo individuo: ma la macchina,

²⁸ Cfr. J. SCHERRER, *Bogdanov e Lenin: il bolscevismo al bivio*, in *Storia del marxismo*. Vol. II. *Il marxismo nell'età della Seconda Internazionale*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 493-546. Su Bogdanov cfr. D. GRILLE, *Lenins Rivale. Bogdanov und seine Philosophie*, Köln, Verl. Wiss. und Politik, 1966. S. PLAGGENBORG – M. SOBOLEVA (eds), *Alexander Bogdanov. Theoretiker für das 20. Jahrhundert*, München, Sagner, 2008; G. RISPOLI, *La tectologia di Bogdanov come nuovo paradigma fra la cibernetica e la teoria generale dei sistemi*, «Epistemologia», 36/2013, pp. 315-330.

²⁹ Cfr. J. SCHERRER, *Ortodossia o eresia? Alla ricerca di una cultura politica del bolscevismo*, in J. SCHERRER – D. STEILA (eds), *Gor'kij-Bogdanov e la scuola di Capri. Una corrispondenza inedita (1908-1911)*, Roma, Carocci, Fondazione Basso, 2017, pp. 17-200, pp. 163.

³⁰ *Ivi*, p. 163.

³¹ D. LECOURT, *Bogdanov: specchio dell'intelligenza sovietica*, in A. BOGDANOV, *La scienza, l'arte e la classe operaia*, Milano, Mazzotta, 1978, pp. 7-34, pp. 23-24.

per essere produttiva, richiede una forza lavoro intelligente e capace, cioè educata. Bogdanov introduceva nel sistema-Taylor l'idea della «cultura proletaria», della creatività e dell'iniziativa dell'operaio, del socialismo³². Per facilitare una reale emancipazione della classe operaia era infatti necessario incoraggiare la creazione di una cultura autonoma da parte del proletariato attraverso l'apertura di scuole di partito. La popolarità di Bogdanov e il sostegno delle sue idee da parte di molti membri del partito – tra cui Lunačarskij, L. B. Krasin, G.A. Aleksinskij e V.A. Bazarov – rischiò di mettere in serio pericolo la posizione centrale di Lenin all'interno della frazione bolscevica, rendendo il conflitto insanabile. A partire dal 1907, Bogdanov si recò regolarmente a Capri, conquistando la fiducia e l'appoggio di Gor'kij, che diventò un convinto sostenitore dell'*Empirionismo*. I lavori della scuola per operai – destinata a formare i futuri quadri dirigenti delle organizzazioni proletarie in Russia – iniziarono nell'agosto del 1909: il programma rifletteva le idee di Bogdanov sull'elaborazione di una «“cultura socialista” dal punto di vista proletario sull'arte la scienza e l'etica»³³. Alla fine del 1909 gli allievi operai della scuola di Capri decisero, ancora prima del loro ritorno in Russia, di creare una seconda scuola, simile alla prima, a Bologna.

Lunačarskij (1875-1933) fu esiliato a Vologda tra il 1902 e il 1904 e al termine del confino si trasferì a Parigi. Grazie al legame già stabilito con Bogdanov, Lenin lo fece entrare nella rivista “Vpred” poi diventata “Proletarij”. Nel novembre del 1905 Lunačarskij si trasferì a San Pietroburgo, dove fu incarcerato per attività pubblicistica ma subito rilasciato. Egli si trasferì quindi in Italia ed ebbe rapporti abbastanza continui con Ugo Ojetti e Gor'kij – che già conosceva e di cui ammirava il talento letterario – quando essi soggiornarono sin dall'inverno a Firenze nel 1907³⁴. Questo il ricordo di Ojetti su Lunačarskij: «uomo, quello lì, di molta dottrina e d'una memoria stupefacente su tutta la letteratura europea [...]. Parlava in ottimo francese e anche in un italiano tollerabile»³⁵. Lunačarskij fu designato da Lenin commissario del popolo all'istruzione nell'ottobre del 1917, carica che ricoprì fino al 1929. Nel 1918 Bogdanov fondò a Mosca una sezione che doveva diventare la più importante organizzazione del Proletkul't (abbreviazione di «cultura proletaria») del suo paese. Nel 1920 raggiunse un numero di aderenti che si avvicinava a quelli del partito comunista (quasi mezzo milione) e Lenin la subordinò all'apparato statale: Bogdanov si ritirò così dalla vita politica³⁶.

³² Cfr. Z.A. SOCHOR, *Revolution and Culture. The Bogdanov-Lenin Controversy*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1988, p. 195. Sulle posizioni di Lenin verso il taylorismo cfr. *ivi*, pp. 114-116.

³³ J. SCHERRER, *Ortodossia o eresia?*, p. 121.

³⁴ Cfr. A. TAMBORA, *Esuli russi in Italia dal 1905 al 1917. Riviera ligure, Capri, Messina*, Roma-Bari, Laterza, 1977, p. 141. Ne sono testimonianza alcune osservazioni nelle lettere di Gor'kij a Bogdanov e una lettera di Gor'kij a R.P. Abramov del 16 novembre 1907: «Vedo ogni giorno Lunačarskij e sono ammirato dalla sua intelligenza e dalle sue idee [...]. In generale lui e Bogdanov sono i miei idoli, non sono mai stato affascinato da nessuno come da questi due»; Bogdanov e Lunačarskij «sono la bellezza del nostro partito» (cit. J. SCHERRER, *Ortodossia o eresia?*, pp. 61-62).

³⁵ U. OJETTI, *Gorki quindici anni fa*, in U. OJETTI, *Cose viste: 1921-1923*, Tomo I, Verona, A. Mondadori, 1940, pp. 170-176, p. 175.

³⁶ J. SCHERRER, *Ortodossia o eresia?*, p. 177; J. SCHERRER, *Bogdanov e Lenin*, p. 495.



3. Lunačarskij, Bogdanov e i periodici socialisti italiani

Gor'kij – la cui notorietà rese Capri mèta di un vero e proprio pellegrinaggio³⁷ – a differenza di Lunačarskij non conosceva l'italiano, stando alla testimonianza di Ojetti. Nel 1918, si è accennato, usciva un articolo di Lunačarskij in cui affermava che, accanto alle tre fondamentali attività del movimento operaio, quella economica, politica e cooperativa, doveva essere riconosciuta «quarta ed equiparata alle altre l'attività culturale di autoeducazione e di creazione proletaria»³⁸. È stato osservato che Lunačarskij sarebbe stato un ispiratore dell'«Ordine nuovo» di Gramsci: lo scopo non era puramente letterario. «I giovani ordinovisti si sforzano di porsi in una dimensione internazionale; intendono collocarsi in un orizzonte di rinnovamento civile e intellettuale di portata storica»³⁹. Non è questa la sede per approfondire la questione⁴⁰: è vero, tuttavia, che l'«Ordine nuovo» fece conoscere testi politici di Bucharin, Lenin, Zinov'ev, Bela Kun, ma anche di intellettuali e artisti come Lunačarskij, Gor'kij, Romain Rolland, Max Eastmann⁴¹. Per quanto riguarda queste pagine sembra che i legami tra gli esuli russi, anche quelli di Capri, e la sinistra italiana, ci fossero stati: con il movimento socialista – che seguiva con grande interesse la situazione interna russa – ma anche con il mondo culturale⁴².

Di nuovo Lunačarskij pubblicava nel 1919 su «Comunismo» un articolo che rivela, come il precedente, il forte legame con le idee di Bogdanov: «Il lavoro educativo non è secondario nella Rivoluzione russa. Lo sforzo compiuto dalla Rivoluzione per dare l'istruzione al popolo è formidabile». In realtà, nel lungo articolo egli esponeva il suo duro compito svolto nel primo anno di attività come Commissario dell'educazione popolare e l'articolazione del sistema educativo e delle arti in Russia⁴³. Nel 1920 «L'Ordine nuovo» pubblicava *Il "Proletkult" russo*, molto probabilmente di Bogdanov, che chiariva la sostanza dell'organizzazione russa: compito del Proletkult – che si dotava anche della rivista «Cultura proletaria» – era quello di «sollevare» il proletariato dal «basso livello intellettuale, dargli anche nella coltura una funzione produttrice, creativa»: ⁴⁴

³⁷ J. SCHERRER, *Ortossia o eresia?*, p. 87. Angelo Tambora sostiene che fu grazie alla «generosità» di Gor'kij e alle possibilità cospicue della sua compagnia che gli intellettuali potevano sostenersi nell'isola (A. TAMBORA, *Esuli russi in Italia*, pp. 40-41).

³⁸ A.V. LUNAČARSKIJ, *La Cultura nel Movimento Socialista*, «Il Grido del popolo», 1° giugno 1918, cit. in A.A. SANTUCCI, *Antonio Gramsci 1891-1937*, Palermo, Sellerio, 2005, pp. 72-73.

³⁹ A.A. SANTUCCI, *Antonio Gramsci*, p. 73.

⁴⁰ Per quanto riguarda Bogdanov, Michele Filippini fa notare che il suo rapporto con Gramsci non è stato ancora «seriamente» studiato dalla letteratura: M. FILIPPINI, *Una politica di massa. Antonio Gramsci e la rivoluzione della società*, Roma, Carocci, 2015, p. 124.

⁴¹ Per Berghaus, in quegli anni le idee sulla cultura proletaria di Gramsci trovarono sostegno nell'intellettuale di sinistra Arturo Cappa, fratello di Benedetta, la futura moglie di Marinetti, che sostenne la creazione di una sezione del Proletkult a Torino (G. BERGHAUS, *Futurism and politics*, pp. 188-189).

⁴² Cfr. A. TAMBORA, *Esuli russi in Italia*.

⁴³ A. LUNATCIARSKI, *Il Lavoro educatore del potere dei Soviet in Russia*, «Comunismo. Rivista della III Internazionale», 4/1919, pp. 368-377, p. 368. Su «L'Ordine Nuovo» del 1920 sarebbe uscito un articolo interamente dedicato alla trasformazione del sistema educativo – dalle scuole all'università – firmato ROTE FAHNE (Bandiera Rossa), *L'azione educativa del potere dei Soviet*, «L'Ordine Nuovo», 34/1920, pp. 267-268.

⁴⁴ UN COMPAGNO RUSSO, *Il "Proletkult" russo*, «L'Ordine Nuovo», 5/1920, pp. 37-39, p. 37.

Gli operai riusciranno a conquistare davvero il potere, e cioè il potere intellettuale oltre a quello politico ed economico, soltanto quando essi stessi saranno tecnici e ingegneri, quando saranno riusciti a creare opere d'arte grandi e magnifiche, quando saranno riusciti a crearsi una propria concezione della vita⁴⁵.

Su «L'Ordine nuovo» del 1921, diventato quotidiano del Partito comunista, Bogdanov riuniva il concetto di capacità dell'operaio, ottenuta attraverso l'educazione, con la specializzazione del lavoro di stampo taylorista e la solidarietà⁴⁶.

L'operaio che guida una macchina non è più uno strumento assolutamente passivo e subordinato; poiché egli dirige alla sua volta uno strumento che gli è sottomesso, che lo serve e lo abbellisce, un nuovo schiavo del lavoro: la macchina. In questo ufficio l'operaio abbisogna di una certa iniziativa, di un'attenzione intelligente, di una conoscenza, di uno sforzo psichico nuovo, di qualità che già caratterizzano un «organizzatore». La specializzazione non cessa con l'uso delle macchine, ma la fabbrica raccoglie in sé ed avvicina gli operai⁴⁷.

La solidarietà fra i compagni esisteva già nelle epoche precedenti, ma si è sviluppata «nella nostra età». Il «progresso nei processi tecnici di lavoro, la concentrazione di grandi masse operaie nelle fabbriche, debbono essere considerati come elementi principalissimi di questo sviluppo». Tuttavia, il «senso della solidarietà» non ha «ancora raggiunto il suo grado massimo nel proletariato «e può trovare la sua vera espressione nel socialismo, il quale è appunto un'organizzazione solidale dell'intera vita della società umana»: parafrasando una poesia del 1913, Bogdanov ritiene il poeta un «organizzatore della sua classe»⁴⁸. Un *leitmotiv* proprio di questa epoca, che si ritroverà anche nel purismo di Amédée Ozenfant e Charles-Édouard Jeanneret (noto poi con lo pseudonimo di Le Corbusier) – per non parlare di Oswald Spengler⁴⁹ – la macchina di nuovo tipo, razionale, appare inevitabile nel progresso della tecnica del lavoro: ma da un lato l'educazione renderà l'operaio tecnico, ingegnere della macchina; dall'altro l'instaurazione del socialismo, l'aumento di capacità a livello collettivo, completerà la solidarietà, la coscienza di classe, che già la specializzazione ha attivato. Per Bogdanov, dunque, la Rivoluzione d'ottobre non aveva raggiunto il principio della solidarietà – così come la Rivoluzione francese: in divenire erano i processi di educazione e di solidarietà

⁴⁵ *Ibidem*. Sempre nel 1920 «L'Ordine nuovo» pubblicava diversi articoli di Lunačarskij: *Tempio o laboratorio*, II, 8, 1920; *Cultura proletaria*, II, 14, 1920; *L'istruzione professionale tecnica nella Russia dei Soviet*, II, 20, 1920.

⁴⁶ A. BOGDANOV, *La poesia proletaria*, «L'Ordine Nuovo. Quotidiano del Partito Comunista», 281, 9 ott. 1921, p. 3; A. BOGDANOV, *La poesia proletaria*, «L'Ordine Nuovo. Quotidiano del Partito Comunista», 299, 27 ottobre 1921, p. 3.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Faccio riferimento al capitolo conclusivo dedicato alla macchina dell'*Untergang des Abendlandes* in cui Spengler tratta le tre figure dell'«imprenditore», dell'«ingegnere» e dell'«operaio industriale»: «È l'organizzazione, è il dirigente che costituisce il centro di tutto questo regno artificiale e complesso della macchina. Il pensiero, non il braccio, tiene insieme un tale regno. Ma proprio per questo, per mantenere in piedi siffatto edificio pericolante, una figura è più importante [...] una figura, che nelle lotte politiche si è soliti dimenticare: l'ingegnere, sapiente sacerdote della macchina» (O. SPENGLER, *Il tramonto dell'Occidente*, Milano, Longanesi, 1957, pp. 1303-04). Colpisce l'analogia con le parole utilizzate da Taylor: «con lo *scientific management* l'"iniziativa" dei lavoratori (cioè il loro duro lavoro, la loro buona volontà e ingenuità) è ottenuta con assoluta uniformità e in misura maggiore di quanto prevedesse il vecchio sistema; e oltre a questo miglioramento su una parte degli uomini i dirigenti assumono nuovi oneri, nuovi doveri e responsabilità, mai sognate nel passato. I managers assumono, per esempio, l'onere di raccogliere insieme tutto il sapere tradizionale che in passato era stato in mano ai lavoratori e poi quello di classificare, fare i conti e ridurre a leggi e formule, immensamente utili per i lavoratori nel fare il loro lavoro quotidiano». In tal modo, si sviluppava una scienza. (F.W. TAYLOR, *The Principles of Scientific Management*, New York et al., Harper & Brothers, 1913, p. 36). Cfr. M. CIOLI, *Anche noi Macchine! Avanguardie artistiche e politica europea (1900-1930)*, Roma, Carocci, 1918, pp. 147-148.



collettiva. Non si tratta dunque di una recezione pura del taylorismo ma di una attivazione per realizzare il socialismo⁵⁰.

4. Vinicio Paladini e Ivo Pannaggi

Paladini iniziò a scrivere su «Avanguardia», l'organo della Federazione Giovanile Socialista, da pochi mesi passato al PCI, nel 1922-'23⁵¹. Egli faceva parte della generazione giovanissima di intellettuali che sentiva tutti i contraccolpi della guerra senza aver preso parte ad essa e coglieva i problemi di orientamento specifici e di identità e l'inadeguatezza ad affrontarli della linea vociana. «La Voce» aveva del resto sentenziato la fine del socialismo e accadeva invece che l'Occidente, sconvolto «dallo sfacelo di potenze imperiali e di tradizionali equilibri», si trovasse a cercare una nuova misura e un assetto «nel confronto di una rivoluzione comunista e con lo stato che ne era sorto»⁵². Anche Pannaggi era parte di questa generazione, mentre invece Paladini fu piuttosto attratto, come molti altri, dalla classe operaia e dalla sua avanguardia politica.

La rivoluzione comunista di due rivoluzioni deve essere la sintesi (opera di completa rinnovazione). Una economico-politica (tutto il potere nelle mani dei consigli operai-soldati), l'altra spirituale. Dobbiamo impedire che l'animo proletario rimanga [...] nello stato di lucidità piccolo borghese che una cultura, impartita da professori sortiti dall'altra classe, cerca infiltrare quale controveleno ad una nostra futura opera distruttrice in questo campo [...] Dobbiamo impedire che una rivoluzione economica così formidabile e radicale non sia integrata completamente⁵³.

Evidenti sono le analogie con il linguaggio di Bogdanov e Lunačarskij: la questione anzitutto era quella dell'educazione, da affiancare alla rivoluzione economico-politica. In tal modo sarebbe sorta l'aristocrazia intellettuale operaia, che avrebbe avuto nelle mani l'egemonia ideale e culturale: «Dalle stesse masse odoranti di catrame, di grassi, di terra e di sangue dovrà sorgere quella aristocrazia intellettuale che trasformerà ben presto le vedute e le aspirazioni ideali nel mondo comunista»⁵⁴. Il ruolo di tramite dell'artista-intellettuale nel processo di costruzione della «cultura proletaria» doveva essere molto presente a Paladini quando scriveva: l'artista

creerà per il popolo (e questa sarà la parte praticamente più importante) scene nuove, originali per le recite che verranno date nei teatri comunisti, creerà per le decorazioni più belle, luminose ed avanzate per le sue stanze, per i suoi vasellami [...]. Noi lavoreremo per la sua gioia spirituale, e lo

⁵⁰ *La poesia proletaria* apparsa su «L'Ordine nuovo» del '21 era già stata pubblicata in russo in diversi articoli sulla rivista «Proletkult» nel 1918. Significativo è un passaggio sul nesso tra specializzazione e fraternità: «la specializzazione cessa [...] di dividere violentemente i lavoratori, è trasferita alle macchine; il lavoro su macchine differenti è, in quanto al suo contenuto fondamentale "organizzativo", molto simile. Grazie a ciò, i legami, la comprensione reciproca nel lavoro comune e la possibilità di aiutarsi l'un l'altro per un consiglio o un aiuto si mantengono. Qui si crea questa forma *fraterna* di collaborazione [...]. Qui, gli organizzatori e gli esecutori non sono degli individui particolari, ma la *collettività*» (A. BOGDANOV, *L'arte e la classe operaia*, in A. BOGDANOV, *La scienza, l'arte e la classe operaia*, pp. 165-215, p. 176).

⁵¹ Cfr. U. CARPI, *Bolscevico immaginista*, p. 38. Per le riviste di sinistra cfr. *ivi*, parte prima e G. LISTA, *Arte e politica*.

⁵² U. CARPI, *Bolscevico immaginista*, p. 46.

⁵³ V. PALADINI, *La rivolta intellettuale*, «Avanguardia», 15/23 aprile 1922, Roma, ora in G. LISTA, *Arte e politica*, pp. 194-196, p. 194.

⁵⁴ *Ibidem*.

faremo stordire, fremere, vivere una nuova vita [...]. Lavoreremo per lui che amiamo grandemente perché ci aiuterà anche nella nostra rivoluzione⁵⁵.

Il proletariato libera, dunque, gli artisti dalla schiavitù economica e gli artisti liberano il proletariato dalla schiavitù spirituale: penso, tuttavia, come ho scritto in apertura, che Paladini non fosse rimasto soltanto colpito dalla pubblicazione di Bogdanov sulla poesia proletaria ne «L'Ordine Nuovo»⁵⁶. Infatti, sin dal 1918 diversi furono gli articoli pubblicati di Lunačarskij e Bogdanov in varie testate: è probabile, inoltre, che vi fossero stati contatti con gli esuli russi, poiché Paladini era certamente «sufficiente con la lingua russa» e Umberto Barbaro, direttore de «La Bilancia», e Paolo Flores, direttore di «Studi politici», con cui Paladini collaborava, erano notoriamente «ottimi conoscitori» del russo⁵⁷.

In Pannaggi, è stato osservato, l'interesse sperimentale-artistico era prevalente su quello ideologico⁵⁸. In realtà, io credo che debba essere evidenziato il significato di comunicazione politica dell'arte proprio di Pannaggi (e Paladini), ma anche di Lunačarskij e Bogdanov. Nell'«Esposizione provinciale d'arte» di Macerata del 1922 Ivo Pannaggi organizzò una sala futurista presentando per la prima volta nelle Marche opere di Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Fortunato Depero ed altri. La reazione del pubblico, come egli stesso scrisse, fu di «indifferenza»:

per *capire* intendiamo *sentire*, ecco che poco o nulla ci importa ritrovare nell'opera d'arte il significato riproduttivo [...] noi non vogliamo dare la *rappresentazione* del movimento [...] ma vogliamo, ispirandoci al dinamismo, dare la *sensazione* del moto, sia assoluto che relativo⁵⁹.

Con queste parole l'artista ribadiva il significato di politicità dell'arte – la sua portata, appunto, comunicativa – collegando la prima generazione futurista alla seconda, quando per Boccioni o Sant'Elia la celebrazione dell'innovazione tecnologica era una esortazione al cambiamento, all'introduzione di una nuova realtà temporale⁶⁰. È anche significativo l'esplicito consenso al bolscevismo:

in *Russia* il futurismo è stato l'arte ufficiale della rivoluzione, i treni di *Lenin* erano decorati da pittori futuristi e nelle feste di maggio le case erano pure decorate futuristicamente: enormi teloni con forme ed espressioni futuristiche inneggiavano alla *rivoluzione!* Immagino la vostra risposta in proposito ma penso anche che nessuno più ormai crederà a ciò che i giornali borghesi hanno interesse di pubblicare [...] sul preteso carattere barbaro e cannibalesco di un popolo geniale e sensibile quale il popolo russo⁶¹.

Pannaggi non solo conosceva gli eventi artistici sovietici ma sosteneva anche la diversa forma di comunicazione politica dell'arte che la Rivoluzione d'ottobre aveva comportato. Egli si riferisce, infatti, ai cosiddetti «treni di agitazione», o propaganda, definiti un «ibrido di manifesto, club, giornale, sala cinematografica, teatrale, biblioteca» e podio su strade ferrate, con

⁵⁵ V. PALADINI, *Arte comunista*, «Avanguardia», 23, 18 giugno 1922, Roma, ora in G. LISTA, *Arte e politica*, pp. 221-223, p. 222.

⁵⁶ U. CARPI, *Bolscevico immaginista*, p. 49.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Questa è l'interpretazione di Carpi, *ivi*, p. 91.

⁵⁹ I. PANNAGGI, *Futurismo*, «La Provincia Maceratese», Macerata, 22 giugno 1922, cit. in E. CRISPOLTI (ed), *Pannaggi e l'arte meccanica futurista*, Catalogo della mostra tenuta a Macerata dal 22 luglio al 15 ottobre 1995, Milano, Mazzotta, 1995 p. 152.

⁶⁰ Su questi problemi M. CIOLI, *Il fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Firenze, Olschki, 2011, il primo capitolo.

⁶¹ *Ibidem*.



il compito di consolidare le fondamenta della rivoluzione⁶². Sembra anche che all'artista non sfuggisse ciò che accadeva nelle grandi metropoli europee: «*Parigi e Berlino* sono i centri del movimento avanguardista internazionale»⁶³. Di Berlino si parlerà, in particolare del «costruttivismo berlinese».

Enrico Crispolti e Anna Caterina Toni hanno attribuito ai lavori di Pannaggi del 1919-'22 una eco purista; Maria Elena Versari, invece, ha sollevato la questione di contestualizzare il *Manifesto dell'arte meccanica* di Paladini e Pannaggi (1922), di cui tratterò, e in generale la loro produzione di quegli anni nell'ambito del costruttivismo⁶⁴. In generale, per gli storici dell'arte i lavori di Pannaggi della seconda metà degli anni Venti mostrano forti analogie con il costruttivismo tedesco di El Lissitzky. Come si vedrà, attraverso la rivista «*Vešč/Gegenstand/Objet*» l'artista russo, insieme allo scrittore Il'ja Ehrenburg, avrebbe preso le distanze dal costruttivismo sovietico fondato nel 1921 a Mosca attorno ad Aleksei Gan: a marzo di quell'anno il gruppo dichiarò di rigettare la nozione dell'arte come prodotto del genio individuale e come forma di mercato, proclamando dunque la morte dell'arte tradizionalmente intesa⁶⁵.

È anche significativo il modo in cui Pannaggi descriveva l'avvenimento scenico del *Ballo meccanico futurista* - ideato in collaborazione con Paladini - che ebbe luogo il 2 giugno del '22 nella Casa D'Arte Bragaglia:

IL BALLO MECCANICO, eseguito dai danzatori russi Ikar e Ivanoff [...], fu ideato da Ivo Pannaggi in collaborazione con Vinicio Paladini il quale contrappose al costume meccanico di Pannaggi un costume di fantoccio umano. [...] Seguendo una trama generale da noi suggerita, i due danzatori, [...] eseguivano azioni mimiche cadenzate al ritmo dei motori [...]⁶⁶.

Se Mario Verdone evidenzia l'inclinazione in Pannaggi per il macchinismo nella descrizione, nel *Ballo* e nelle opere di questi anni⁶⁷, Giovanni Lista approfondisce la questione trattando del costume di Paladini. «Del balletto è infatti noto soltanto il costume meccanico», a metà tra un robot e una macchina, indossato dal danzatore Ikar e disegnato da Pannaggi. Tuttavia, una fotografia pubblicata da Lista e attribuibile a quella messa in scena, mostra un uomo, il danzatore Ivanoff, nelle tipiche vesti del proletario⁶⁸. È «probabile che quella di Paladini fosse una visione esaltata e trionfalista del lavoro»: in generale, il riferimento del balletto era al taylorismo «già presente presso il purismo francese»⁶⁹, su cui si tornerà. Maria Elena

⁶² A. SELIVANOVA, *Les Trains d'agit-prop*, in N. LIUCCI-GOUTNIKOV (ed.), *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets*, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 20 Mars - 01 Juillet 2019, Paris, Réunion des musées nationaux Grand Palais, 2019, p. 49. Cfr. anche il saggio di Alexandre Sumpf che guarda alla questione sotto l'aspetto della comunicazione politica: A. Sumpf, *La politique culturelle de l'État soviétique*, *ivi*, pp. 47-57.

⁶³ *Futurismo*, New Haven/CT, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. F.T. Marinetti, General Collection 130. Box 37. Call Number: GEN MSS 475 [«Cronaca degli spettacoli» di Macerata, 30 luglio 1922]

⁶⁴ M.E. VERSARI, *Futurist Machine Art, Constructivism and the Modernity of Mechanization*, in G. BERGHAUS, *Futurism and the Technological Imagination*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, pp. 149-175.

⁶⁵ Su Gan cfr. K. ROMBERG, *Gan's Constructivism: Aesthetic Theory for an Embedded Modernism*, Oakland, California, University of California Press, 2018.

⁶⁶ *Pannaggi*, Catalogo della Mostra tenuta allo Studio d'arte moderna SM 13 di Roma dal 20 gennaio all'8 febbraio 1969, Roma, Studio d'arte moderna SM 13, 1968, p. 34.

⁶⁷ M. VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, Roma, Lerici, 1969, p. 261.

⁶⁸ G. LISTA, *Vinicio Paladini. Dal futurismo all'immaginario*, Salerno, Il cavaliere azzurro, 1988, p. 20. Ill. 7.

⁶⁹ *Ivi*, p. 21.

Versari si è chiesta allora della relazione tra queste due figure⁷⁰: se si tratti, cioè, di un conflitto tra uomo e macchina o di un rapporto armonioso, «costruttivo», tra macchina e proletario. La questione resta dunque quella di collocare le opere dei due artisti, il loro Manifesto sull'arte meccanica nell'ambito del costruttivismo "tedesco", con forti richiami bogdanoviani o lunarcjaskiani, in quello dei puristi francesi, o in entrambi – come io sono portata a credere.

5. «Vešč/Gegenstand/Objet» e il purismo

La rivista «Vešč/Gegenstand/Objet» fu fondata da El Lissitzky e Il'ja Ehrenburg a Berlino nel 1922 con l'intento di instaurare contatti tra l'avanguardia russa e quella occidentale. I primi numeri apparvero riuniti (marzo-aprile), l'ultimo a maggio dello stesso anno. Il titolo del primo articolo – *Il blocco con la Russia sta finendo* – scritto in tedesco, inglese e russo faceva anche riferimento alla situazione politica⁷¹: con la firma del Trattato di Rapallo (16 aprile 1922) tra la Germania di Weimar e la Russia, stava venendo meno l'isolamento imposto alla Repubblica sovietica dopo la rivoluzione. Nonostante il nome trilingue della rivista, la maggior parte degli articoli fu stampata in russo: «Vešč/Gegenstand/Objet» era diretta ai numerosi esiliati russi a Berlino piuttosto che al pubblico occidentale⁷². L'intento dell'artista El Lissitzky e dello scrittore Il'ja Ehrenburg era però quello di instaurare, attraverso l'arte, un legame internazionale, come l'eloquente sottotitolo della rivista chiariva, «Revue Internationale de l'Art Moderne»: «D'ora in poi l'arte è internazionale pur nella tutela di sintomi e caratteri locali». I «costruttori della nuova arte creano un forte legame tra la Russia, che ha vissuto la Rivoluzione più grande» e l'Occidente del dopoguerra, «superando le differenze psicologiche, economiche, e culturali»⁷³. L'apparizione dell'«oggetto» costituiva anche il segno del fatto che era iniziato lo scambio di esperienze, stimoli e «oggetti» tra i giovani artisti russi e quelli europei⁷⁴.

Consideriamo gli oggetti funzionali, prodotti dalle fabbriche – aeroplani, automobili – anche come prodotti di arte genuina. Ma non vogliamo confinare la produzione artistica a questi oggetti funzionali. Qualsiasi opera organizzata – sia una casa, un poema, un quadro – è un «oggetto» diretto a uno scopo che non è quello di straniare le persone dalla vita, ma di far sì che contribuiscano ad organizzarla. Così non abbiamo nulla in comune con quei [...] pittori che utilizzano il quadro come mezzo di propaganda per far abbandonare la pittura⁷⁵.

⁷⁰ M.E. VERSARI, *Futurist Machine Art*, pp. 159-162.

⁷¹ E. LISSITZKY – I. EHRENBURG, *Die Blockade Rußlands geht ihrem Ende entgegen*, «Vešč/Gegenstand/Objet», март-Апрель, 1-2/1922, pp. 1-3.

⁷² Cfr. C. LODDER, *Russian Constructivism*, New Haven and London, Yale University Press, 1983, pp. 227-228. Con l'inizio della Rivoluzione del 1917, Berlino diventò un punto di incontro degli esiliati russi. Inizialmente furono politici, intellettuali e uomini d'affari di sentimenti monarchici ad arrivare nella città, poi ufficiali e dispersi delle truppe dell'«Armata Bianca», infine fu la guerra civile e la conseguente carestia, come anche le prime espulsioni politiche del governo sovietico, a spingere i russi fuori dal loro paese (R. NACHTIGÄLLER – H. GASSNER, *3x1=1 Vešč' Objet Gegenstand*, in I. EHRENBURG – E. LISICKIJ, *Vešč' Objet Gegenstand, Kommentar und Übertragungen / Commentary and Translations*, reprinted 1994, Baden, Lars Müller, 1994, pp. 7-27, p. 7).

⁷³ E. LISSITZKY – I. EHRENBURG, *Die Blockade Rußlands geht ihrem Ende entgegen*, p. 1.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ivi*, p. 2.



In tal modo Lissitzky ed Ehrenburg si dissociavano esplicitamente dal costruttivismo sovietico;⁷⁶ sempre sullo stesso numero di «Vešč» un articolo firmato Ulen, ma attribuibile a Lissitzky, recensiva alcune mostre che avevano avuto luogo negli anni precedenti in Russia criticando coloro che enfatizzavano la tecnologia e l'utilitarismo, cioè i costruttivisti. Trattando la «più importante mostra del 1919», quella dei suprematisti, Lissitzky lodava invece la capacità di questi artisti di riprodurre il grande cambiamento prodotto dalla rivoluzione, cioè l'«organizzazione, la chiarezza, la precisione»⁷⁷. Lissitzky attribuiva lo spirito costruttivo al gruppo dell'UNOVIS di Kazimir Malevitch – al quale lui stesso aveva preso parte⁷⁸ – utilizzando più o meno le parole dei puristi. «Finita la Guerra ogni cosa si riorganizza, tutto acquista chiarezza e si depura»⁷⁹, avevano scritto nel 1918 Amédée Ozenfant e Jeanneret, in quello che può essere considerato il primo manifesto del purismo. Sembra quasi che El Lissitzky riunisca l'arte suprematista con quella occidentale per «costruire il nostro presente»⁸⁰. Non si intende qui sostenere che il purismo abbia influenzato la rivista «Vešč» e non è neanche una questione significativa⁸¹: il richiamo alla macchina e la fine dell'individualismo era condiviso in quegli anni da molte riviste, come l'olandese «De Stijl» o l'ungherese «MA»⁸². Piuttosto, sembra che «Vešč» e i puristi abbiano recepito il nuovo ordine sociale che si ispirava alla macchina: in *Après le cubisme* Ozenfant e Jeanneret collegano la macchina alla rivoluzione del lavoro che essa ha prodotto, creando «i germi delle grandi trasformazioni sociali»⁸³. Il lavoro in serie imposto dalla macchina «finisce per nascondere all'operaio la conclusione dei suoi sforzi». Tuttavia, grazie ai «programmi rigorosi della fabbrica moderna», i prodotti industriali sono di «una tale perfezione che danno alle squadre operaie una fierezza collettiva». Questa fierezza collettiva prende il posto «dell'antico spirito dell'artigiano elevandolo a idee più generali». Per loro tale trasformazione è un «progresso; è uno degli elementi della vita moderna»⁸⁴.

L'attuale evoluzione del lavoro conduce attraverso l'utile alla sintesi e all'ordine. La si è definita «taylorismo» in senso spregiativo. A dire il vero, non si trattava d'altro se non di sfruttare

⁷⁶ L'unico articolo dedicato al costruttivismo sovietico è stato quello di Punin, in russo, ma con titolo anche francese, relativo al monumento di Tatlin sulla Terza Internazionale: N. PUNIN, *татлинова башня, Tour de Tatline*, «Vešč/Gegenstand/Objet», март-Апрель, 1-2/1922, p. 22.

⁷⁷ ULEN, *Die Ausstellungen in Russland*, «Vešč/Gegenstand/Objet», март-Апрель, 1-2/1922, pp. 18-19, p. 19.

⁷⁸ Al gruppo UNOVIS (Utverditeli novogo iskusstva, Sostenitori di una nuova arte), organizzato da Kazimir Malevich dopo il 1919 a Vitebsk, partecipò El Lissitzky tra il 1920 e il 1921. Per queste cose rimando a C. LODDER, *El Lissitzky and the Export of Constructivism*, in N. PERLOFF - B. REED (eds), *Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow*, Los Angeles, Calif., Getty, 2003, pp. 27-46.

⁷⁹ A. OZENFANT - C.E. JEANNERET, *Oltre il cubismo*, 1918, Milano, Marinotti, 2011, p. 7.

⁸⁰ ULEN, *Die Ausstellungen in Russland*, p. 19. Su Malevitch cfr. A. SHATSKIKH, *Black Square. Malevich and the Origin of Suprematism*, New Haven, Yale University Press, 2012.

⁸¹ La questione è stata trattata in dettaglio da C.D. DURAND, *The diffusion of constructivist ideas in publications in Germany, 1928-1925*, A Thesis Submitted for the Degree of PhD at the University of St Andrews, 2001, <http://hdl.handle.net/10023/14476>, soprattutto nel terzo e nel quarto capitolo.

⁸² Per Christina Lodder «Vešč/Gegenstand/Objet» era una continuazione delle idee dell'Unovis e al tempo stesso rappresentava l'incontro con quelle occidentali, in particolare con le riviste «L'Esprit Nouveau» e «De Stijl» (C. LODDER, *El Lissitzky and the Export of Constructivism*, p. 30).

⁸³ A. OZENFANT - C.E. JEANNERET, *Oltre il cubismo*, p. 24.

⁸⁴ *Ibidem*.

intelligentemente le scoperte scientifiche. L'istinto, l'incertezza e l'empirismo sono stati sostituiti dai principi scientifici dell'analisi, dall'organizzazione e dalla classificazione⁸⁵.

Ma la scienza che emana da questo nuovo spirito costruttivo, o meccanizzato, riguarda per loro tutto l'ordine sociale, come verrà specificato meglio nei primi numeri de «L'Esprit Nouveau»⁸⁶. El Lissitzky e Il'ja Ehrenburg nel loro primo articolo su «Vešč'/Gegenstand/Objet» percepivano lo stesso spirito costruttivo, organizzatore dell'intero sistema sociale:

Consideriamo come caratteristica fondamentale dell'età attuale il trionfo del metodo costruttivo. Lo troviamo sia nella nuova economia, nello sviluppo dell'industria come nella psicologia dei nostri contemporanei nello sviluppo dell'arte. L'oggetto costituirà la parte dell'arte costruttiva, il cui compito non sarà quello di adornare la vita ma di organizzarla⁸⁷.

A maggio del 1922 usciva su «Vešč'» una sintesi in russo dei principi del purismo, più o meno come era stata pubblicata nel numero de «L'Esprit Nouveau» del 1920⁸⁸. Significativo è però il rimando alla «inevitabilità sociale dell'arte» vista anche dalla «grande Repubblica russa»⁸⁹, un passaggio assente nella rivista francese. L'accento, come nei puristi, era posto sull'opera d'arte come creatrice di un ordine.

È stato osservato che Ehrenburg ha molto influenzato l'impostazione della rivista berlinese; come anche della conoscenza del francese e l'apprezzamento del purismo di Lissitzky⁹⁰: se questo è indubbio, io vorrei però richiamare l'attenzione sulla circolarità delle idee e di conoscenze che avveniva tra le diverse realtà e, come si è visto, trovava un punto di incontro e un detonatore nelle riviste. Del resto, prima di arrivare a Berlino tra la fine del 1921 e l'inizio del 1922, El Lissitzky aveva lasciato Vitebsk per Mosca nel 1920 e aveva preso parte alla Scuola del VKhUTEMAS (Laboratori artistico-tecnici superiori), guidando la facoltà di architettura⁹¹. Il programma della scuola – che si proponeva di rifondare l'istruzione artistica nell'Unione Sovietica appena uscita dalla Rivoluzione – fu elaborato all'interno del Ministero dell'Istruzione (Narkompros) in un dialogo strutturato in commissioni e sezioni con la partecipazione del ministro Anatolij Lunačarskij e di artisti provenienti da diverse esperienze. Lissitzky non solo doveva già essere a conoscenza del progetto del Proletkult ma anche della diffusione dell'«ingegneria sociale» diretta all'educazione dell'uomo nuovo e ispirata alle idee di Frederick. W. Taylor⁹². E probabilmente doveva anche conoscere il teatro biomeccanico di Vsevolod Meyerhold il quale, all'inizio degli anni Venti, «adotta la teoria produttivista

⁸⁵ *Ivi*, pp. 24-25.

⁸⁶ Cfr. M. CIOLI, *Anche noi Macchine!*, pp. 91 ss. «L'Esprit Nouveau» fu fondata da Amédée Ozenfant, Paul Dermée e Charles-Édouard Jeanneret. Essa fu pubblicata in 28 numeri tra il 1920 e il 1925: ad eccezione di un numero dedicato a Guillaume Apollinaire, ogni volume conteneva articoli di critica artistica, letteraria e musicale, di estetica, architettura e talvolta anche di politica.

⁸⁷ E. LISSITZKY - I. EHRENBURG, *Die Blockade Rußlands geht ihrem Ende entgegen*, p. 1.

⁸⁸ Cfr. A. OZENFANT - C.E. JEANNERET, *L'Esprit Nouveau*, «L'Esprit Nouveau», 1/1920, pp. 3-4.

⁸⁹ A. OZENFANT - C.E. JEANNERET, *По поводу «пуризма»*, «Vešč'/Gegenstand/Objet», 3/май 1922, pp. 9-11; transl. in I. EHRENBURG - E. LISICKIJ, *Vešč' Objekt Gegenstand*, pp. 154-55, p. 154.

⁹⁰ Cfr. R. NACHTIGÄLLER - H. GASSNER, *3x1-1*, e C.D. DURAND, *The diffusion of constructivist ideas*. Il testo di Ehrenburg, concepito nel 1921 e pubblicato nel 1922, *Eppur si muove*, è colmo di richiami, anche in francese, del purismo: I. EHRENBURG, *Eppur si muove: per una internazionale costruttivista*, 1922, Roma, Officina, 1983.

⁹¹ Sul VKhUTEMAS cfr. il recente A. BOKOV, *Avant-Garde as Method. VKHUTEMAS and the Pedagogy of Space*, 1920-1930, Zurich, Park Books, 2020.

⁹² O. KOUPTSOVA, *La biomécanique de Vsevolod Meyerhold et la taylorisation*, in N. LIUCCI-GOUTNIKOV (ed), *Rouge*, p. 143.



dell'arte del Proletkult (cultura del proletariato) che considera l'arte nel suo insieme come una delle categorie della produzione»⁹³.

È a questa circolarità di idee che bisogna guardare - mi sembra - per riprendere il discorso su Vinicio Paladini e Ivo Pannaggi, considerando che Berlino era uno snodo importante anche per i futuristi italiani: è nella città tedesca che Enrico Prampolini aveva instaurato legami con la *Novembergruppe* in quegli anni e Ruggero Vasari vi si era trasferito fondando la rivista *Der Futurismus*.

6. Paladini, Pannaggi, l'arte meccanica e il costruttivismo

Il 20 giugno del 1922 usciva su «La nuova Lacerba» il *Manifesto dell'arte meccanica futurista* di Paladini e Pannaggi con un diretto riferimento al macchinismo politico:

Ora ci attanaglia impellente il bisogno di liberarci degli ultimi avanzi di vecchia letteratura, simbolismo, decadentismo, per attingere nuovi spunti di rivolta da ciò che è la nostra vita. Dalle MACCHINE. [...] Non più nudi, paesaggi, figure, simbolismi per quanto futuristi, ma l'ansare delle locomotive, l'urlare delle sirene, le ruote dentate, i pignoni, e tutto quel senso meccanico netto deciso che è l'atmosfera della nostra sensibilità [...] Ed è questa la nuova necessità, ed il principio della nuova estetica. Poi andremo più avanti. Contro tutti⁹⁴.

Due disegni accompagnano il manifesto, il *Proletario* di Paladini e *Composizione meccanica* di Pannaggi: il primo appartiene a una serie di immagini di un operaio con falce e martello in mano create quell'anno dall'artista e pubblicate in vari periodici di sinistra riguardo alla sua presa di posizione sulla relazione tra arte e comunismo. Il secondo è invece un evidente richiamo al ruolo della macchina come motore rivoluzionario. Con questo manifesto Paladini e Pannaggi dichiaravano le loro posizioni di sinistra, prendendo anche le distanze dal futurismo. La centralità del rapporto macchina-proletario e il ruolo di tramite dell'artista in termini bogdanoviani erano ancora più espliciti in un articolo che Paladini pubblicava il mese dopo su «Avanguardia» dal titolo eloquente *Appello agli intellettuali*:

una meravigliosa divinità è sorta nei nostri spiriti tormentati, ed è il proletariato e la sua macchina! Sentiamo che la nostra arte per la fede nel proletario e nella rivoluzione, può prendere aspetto di costruttività animo-cerebrale. Solo nella sua rivolta, nei suoi occhi tormentati di una ardente visione, nelle sue braccia tese a spezzare il mondo borghese, nelle macchine formidabili che saranno sue, solo in tutto questo ci sentiamo trascinare in una vampata di ardente creazione⁹⁵.

L'artista crea per il proletariato, eliminando la sua schiavitù intellettuale, il proletariato avrà nelle mani delle «macchine formidabili» e libererà sé stesso e gli artisti dalla schiavitù economica: «vitali urgenze antiborghesi configurano per l'uno e per gli altri il più proficuo degli incontri»⁹⁶. Paladini è esplicitamente terzinternazionalista: «La repubblica di sogno dell'Oriente, la 3° internazionale, ci spingeranno verso nuove vie»⁹⁷. Tuttavia, si trattava anche di ricette suggestive, che si adattavano alla realtà sovietica ma trovavano poco riscontro nel

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ V. PALADINI - I. PANNAGGI, *Manifesto dell'arte meccanica*, «La nuova Lacerba», 1, 20 gen. 1922, p. 7.

⁹⁵ V. PALADINI, *Appello agli intellettuali*, «Avanguardia», 27, 16 luglio 1922, Roma, cit. in G. LISTA, *Arte e politica*, pp. 224-225, p. 224.

⁹⁶ U. CARPI, *Bolscevico immaginista*, p. 48.

⁹⁷ V. PALADINI, *Appello agli intellettuali*, p. 225.

Partito Socialista italiano e che il PCI non riusciva a confortare con formule organizzative. Ad agosto del 1922 risale il suo dipinto *Proletario della Terza Internazionale* che per il costruttivista Josef Peeters non doveva essere interpretato come un disegno di un ingegnere o la riproduzione di una macchina: piuttosto le forme, derivate da strumenti meccanici, erano riunite in un «insieme costruttivo» armonico⁹⁸.

Nell'ottobre del 1922 Enrico Prampolini, Pannaggi e Paladini firmavano il *Manifesto futurista l'arte meccanica* - successivamente pubblicato su «Noi» - che costituiva un chiaro segnale di richiamo all'ordine da parte del futurismo. A partire dal Primo manifesto di fondazione del futurismo del 1909 questo manifesto ricostruiva, infatti, la paternità storica dell'estetica meccanica del movimento, senza citare quello più recente di Pannaggi e Paladini. Tuttavia, era anche evidente il riferimento a una frattura, nella continuità, tra un prima e un dopo: il movimento nato tredici anni prima non era morto ma, su quelle basi, doveva proseguire un rinnovamento.

Ora, dopo innumerevoli battaglie, tentativi, ricerche, opere realizzate, vittorie indiscutibili, sentiamo il bisogno di liberarci degli ultimi avanzi della vecchia sensibilità, per creare definitivamente la nuova plastica ispirata dalla Macchina.

La Modernolatria ispirata da Boccioni ci esalta sempre più. L'epoca in cui viviamo - tipicamente futurista - si distinguerà fra tutte nella storia per la divinità che vi impera: la Macchina⁹⁹.

A ragione Umberto Carpi fa notare come in questo manifesto la «nuova plastica» della macchina prende il posto della «rivolta» presente in quello di Paladini e Pannaggi¹⁰⁰, proprio per neutralizzare, forse, il discorso d'«arte comunista» (e di rivolta intellettuale) che esso sottintendeva. Il manifesto apparso su «Noi» fu un'operazione firmata da Prampolini e avallata da Marinetti, con la quale il direttorio futurista cercò di ridurre «allo *standard* futurista il canovaccio dei due inquieti neoadepiti», ma anche di smorzare «l'eterodossia degli spunti estetici e di rimuoverne la carica politica»¹⁰¹.

Forse non è neanche un caso che Paladini sentisse il bisogno di far uscire una sua breve nota esplicativa accanto al Manifesto di ottobre. Il suo tono è meno celebrativo e glorificante rispetto a quello di Prampolini: scompaiono i riferimenti diretti al rapporto macchina-proletario; tuttavia, alcuni passaggi rivelano non solo una maturità di pensiero e probabilmente una conoscenza degli eventi artistici internazionali, ma anche una forte tensione politica. Nel suo breve scritto Paladini ricorda al suo pubblico che il ruolo degli artisti è quello di agire sullo spirito, perché è nell'arte che l'anima «si sentirà pura e vitalizzata da una sola volontà: costruire!»¹⁰² In modo più sfumato e certamente più elaborato, mi sembra resti il discorso del rapporto tra artista e fruitore che per il Paladini comunista è il proletariato. Il discorso della costruzione e dell'organizzazione circolava sulle riviste, come si è visto, e la tematica

⁹⁸ J. PEETERS, *Het Futurisme*, «Het Overzicht», 13 Novembre 1922, pp. 9-10, p. 10.

⁹⁹ E. PRAMPOLINI - I. PANNAGGI - V. PALADINI, *L'arte meccanica. Manifesto futurista*, Roma, ottobre 1922; «Noi», 2, maggio 1923, pp. 1-2, p. 1.

¹⁰⁰ U. CARPI, *Bolscevico immaginista*, p. 89.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 90. Sia Carpi che Giovanni Lista scrivono che è stato lo stesso Pannaggi a raccontare che l'iniziativa per il Manifesto del 1922 fu di Prampolini (ibidem). Cfr. G. LISTA, *Vinicio Paladini*, p. 26).

¹⁰² V. PALADINI, *Estetica meccanica*, «Noi», 2 maggio 1923, p. 2.



dell'«Esprit Nouveau» era ben presente a Paladini¹⁰³. Ora però egli lo collega alla tematica taylorista: «La macchina ha segnato un periodo di rivoluzione nella struttura economica della società e, di conseguenza, ha influito sul pensiero moderno creando nuove forme di lotta, nuove aspirazioni, ed, in totale, un rinnovamento della atmosfera». Le «macchine formidabili» di cui parlava nel 1922 diventano ora veri e propri strumenti organizzativi dell'intero sistema sociale. Ma c'è di più. Significativo è anche l'inizio del suo testo, che può anche rimandare alle trasformazioni economiche sociali del tempo e al ruolo organico dell'artista¹⁰⁴: «Oggi, in epoca di sfrenato confusionismo, in un periodo storico caratterizzato da una marea di disparate tendenze cozzantesi tra di loro in una lotta grandiosa di supremazia, non sarà male chiarire il contenuto dell'arte meccanica [...]»¹⁰⁵. Del resto, già nel 1920 Dominique Braga aveva scritto su «Le Crapouillot» un articolo sul futurismo molto significativo che nelle conclusioni riprendeva il tema della macchina: «Una classe, una società nuova verrà, che non ripudierà la scienza, la geometria, il meccanismo, ma li dirigerà verso dei fini sociali. L'arte collettiva nascerà da questa levata di popoli in rivolta»¹⁰⁶. La questione di fondo toccata da Braga era se, all'epoca della macchina, debba esistere «un'altra, nuova spaccatura originale nel concepire l'arte moderna»¹⁰⁷.

Il ruolo dell'avanguardia nel nuovo mondo uscito dal conflitto e dalla Rivoluzione del 1917 fu anche al centro dell'importante congresso internazionale degli artisti progressisti tenutosi a Düsseldorf nell'ultima settimana di maggio del 1922 e io credo che Paladini possa fare riferimento a questo incontro, che doveva anzitutto chiarire cosa significasse essere avanguardia. Il congresso di fatto fallì sullo scontro tra individuale e collettivo nell'arte¹⁰⁸. El Lissitzky e Ilja Ehrenburg dichiararono, come redattori di «Vešč», che l'arte non doveva essere individuale ed era per sua natura anche «costruttiva». Inoltre «l'artista è compagno del dotto, dell'ingegnere e dell'operaio»¹⁰⁹. I futuristi erano rappresentati da Ruggero Vasari e Prampolini che invece sostennero l'intoccabilità dell'autonomia artistica, dunque l'individuale nell'arte. Il pittore Hans Richter, vicino ai costruttivisti e ai dadaisti, aveva già esplicitato la questione prima del congresso:

Voi partite dall'idea che dovremmo scegliere mostre, giornali e congressi come organi della nostra riorganizzazione sociale; ma noi siamo già così avanti che possiamo lavorare e progredire collettivamente. Allora smettiamo di barcamenarci tra una società che non esiste ancora, qui e ora, e costruiamo piuttosto il mondo di oggi [...]»¹¹⁰.

¹⁰³ G. LISTA, *Vinicio Paladini*, p. 28.

¹⁰⁴ U. CARPI, *Bolscevico immaginista*, p. 91.

¹⁰⁵ V. PALADINI, *Estetica meccanica*, p. 2.

¹⁰⁶ D. BRAGA, *Le Futurisme*, «Le Crapouillot», 19 aprile 1920, pp. 2-3, p. 3.

¹⁰⁷ M.E. VERSARI, *I rapporti internazionali del futurismo dopo il 1919*, in W. PEDULLÀ (ed), *Il futurismo nelle avanguardie*, Atti del Convegno Internazionale di Milano, Ponte Sisto, pp. 577-606, p. 604.

¹⁰⁸ Cfr. M. CIOLI, *Anche Noi Macchine!*, pp. 115 ss.

¹⁰⁹ E. LISSITZKY - E. EHRENBURG, *Deklaration an den ersten Kongress fortschrittlicher Künstler, Düsseldorf*, in B. FINELDEY (ed), *Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft, 1922-1927. Utopien für eine europäische Kultur*, Stuttgart, Hatje, 1992, p. 302.

¹¹⁰ H. RICHTER [in nome di Baumann, V. Eggeling, Janco], *Erklärung vor dem Kongress der internationalen fortschrittlicher Künstler Düsseldorf*, «De Stijl», 4 aprile 1922, p. 59.

Significativamente numerosi artisti si sarebbero poi interrogati sul loro ruolo che, per usare le parole di Braga, «non ripudierà la scienza, la geometria, il meccanismo, ma li dirigerà verso fini sociali». Non è un caso che nel 1923 Paladini per l'editore «La Bilancia» descriva il costruttivismo come «arte di ordine e di economia pura», una tendenza che ha origine «nel purismo francese»¹¹¹. Tuttavia, se i puristi si accontentarono «di costruire queste immaginoggetti con elementi tratti dalla comune realtà costruttiva», i costruttivisti

si servirono allo stesso scopo di linee, colori e forme assolutamente astratte. Furono ricerche a due o tre dimensioni, in cui l'arte sorgeva da una legge suprema di economia e di spazio, e si giunse al meraviglioso monumento alla Terza Internazionale di Tatlin [...]. Oggi la legge è: Costruire, edificare!¹¹²

È al costruttivismo di El Lissitzky che Paladini pensa e alla sua variante «astratta», come un suo successivo scritto conferma¹¹³. Nel frattempo, il suo dioscuro, Pannaggi, tra il 1925-1926, avrebbe creato figure costruttive ellissitzkyiane, che, tuttavia, erano già presenti nella sua produzione precedente.

Le vicende di questi due personaggi si inseriscono quasi idealtipicamente negli anni di gestazione del fascismo. Esse rivelano, cioè, la dimensione internazionale, transnazionale ma anche nazionale della crisi come anche la portata comunicativa dell'arte negli anni in cui nasceva il fascismo. Vinicio Paladini, deluso dal futurismo e dal suo legame con il regime fascista, ma anche dal comunismo italiano, si rifugerà in un'arte quasi metafisica da lui chiamata immaginismo, per sfociare poi nel razionalismo¹¹⁴. Anche Ivo Pannaggi avrà un suo percorso autonomo nell'ambito del futurismo. Egli sarebbe andato poi in Germania a studiare alla Scuola del Bauhaus e il suo destino sarà proprio quello di avere una grande fortuna internazionale¹¹⁵.

Ma una parte cospicua del futurismo aderì al fascismo, e fu un sostegno leale. Per poterne comprendere i motivi è necessario inquadrare il movimento nel contesto postbellico.

7. Futurismo e fascismo

Dopo la Grande guerra il futurismo tentò la via dell'organizzazione partitica con la fondazione del Partito politico futurista che, attraverso il proprio organo di stampa «Roma Futurista», fondato da Mario Carli, Marinetti ed Emilio Settimelli, ripose molte speranze nel futuro duce:

In questo evo di piccole stature, di uomini mediocri o parolai o raziocinanti, in quest'evo democratico di livellazione di cervelli, l'anima sente spesso la nostalgia degli uomini grandi [...].

¹¹¹ V. PALADINI, *Arte d'avanguardia e Futurismo*, Roma, La Bilancia, 1924, p. 5.

¹¹² *Ivi*, p. 6.

¹¹³ Nel 1925 Paladini, trattando del padiglione dell'URSS alla Biennale a Venezia, salvava dei «suprematisti», non presenti, solo Lissitzky e Moholo-Nagy (V. PALADINI, *Arte nella Russia dei Soviets. Il Padiglione dell'U.R.S.S. a Venezia*, Roma, La Bilancia, 1925, p. 30).

¹¹⁴ Cfr. G. BERGHAUS, *Futurism and politics*, pp. 197-217.

¹¹⁵ Cfr. H.K. FRENZEL, *Ivo Pannaggi, an Italian Artist*, Part of Special section on Ivo Pannaggi. No source, [1928], In German and English, with caricature of Pannaggi. New Haven/CT: Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. F. T. Marinetti, General Collection 130. Box 93; Box94. Call Number: GEN MSS 475.



[Mussolini] con noi ha comune la perplessità ammirativa davanti ai fessi sagomati, tutti d'un pezzo inattaccabili¹¹⁶.

Verso la fine del 1919 il partito futurista si fondeva con i fasci di combattimento di Mussolini e nelle elezioni del 1919 Marinetti figurava al secondo posto nella lista fascista. Dopo il congresso fascista di Milano del maggio 1920, Marinetti, Carli e Neri Nannetti si dimisero dai fasci di combattimento perché ritenevano che il fascismo fosse diventato conservatore e monarchico. In realtà, è nella sconfitta elettorale del '19 che vanno ricercati i motivi della crisi: una *débâcle* che disgregò le «poche forze fasciste e disorientò il futurismo, che al suo interno cominciava a dar segni di stanchezza e di sbandamento nell'azione politica»¹¹⁷. A ragione, Emilio Gentile e Günter Berghaus mettono in evidenza l'atteggiamento assunto da Giuseppe Bottai in questo momento di estrema crisi¹¹⁸.

Ardito, futurista, fascista, Bottai si rese conto che il movimento era disgregato, se ne allontanò e iniziò uno sforzo di personale revisione. Senza rinunciare ai valori del futurismo e dell'arditismo, Bottai era convinto che la situazione del paese non consentiva la prosecuzione, da parte dei «rivoluzionari italiani», di una contestazione confusionaria che poteva giovare soltanto ai «rivoluzionari bolscevichi», mentre non si doveva, in alcun modo, «in conseguenza di considerazioni politiche, passare ad un inumano capovolgimento di situazione sociale»¹¹⁹. Il 18 agosto 1920 alla Casa d'Arte Bragaglia a Roma, davanti a una platea in cui sedeva anche Marinetti, Bottai dichiarava che la «religione del Progresso» futurista è «la più mostruosa delle religioni»: «nel mondo fragoroso di officine e fumante di ciminiera», l'uomo «risolve la sua anima nel mistero infinito dell'universo». Il futurismo non soddisfa più le necessità del suo spirito né quelle dei tempi, essendo «in completo, assoluto, irrimediabile contrasto con l'Italia balzata fuori dalla trincea»¹²⁰.

Bottai tentava di trovare una via, partendo «soprattutto da concetti formativi ed educativi di una nuova élite», per lottare non solo contro il conservatorismo «liberalesco nazionalista» ma anche «contro il falso avanguardismo di certi partiti che lottano ciecamente senza curarsi di creare nelle masse la coscienza capace dei rinnovamenti predicati»¹²¹. Ma pochi giorni dopo la pubblicazione dell'opuscolo *Al di là del comunismo* di Marinetti, uscito nell'agosto del 1920 per le edizioni «La Testa di Ferro», Bottai reagì con una lettera molto dura al leader futurista su «L'ardito»:

La tua magnifica, tropicale e geniale fantasia di poeta ti ha dettato un manifesto letterariamente stupendo, pieno di *trovate*, di *razzi*... che la letteratura contemporanea può certo annoverare tra i saggi più significativi della sua non abbondante produzione fantastica e irrealista, ma di cui la politica

¹¹⁶ E. ROCCA, *Un uomo. Benito Mussolini*, «Roma Futurista», 26, 29 giugno 1919.

¹¹⁷ E. GENTILE, «La nostra sfida alle stelle», p. 97.

¹¹⁸ *Ivi*, in particolare, pp. 109-113; G. BERGHAUS, *Futurism and Politics*, in particolare pp. 150-155.

¹¹⁹ G. BOTTAI, *Il pane e gli schiavi*, «Le Fiamme», 14 giugno 1920, cit. in E. GENTILE, «La nostra sfida alle stelle», p. 109.

¹²⁰ G. BOTTAI, *Atteggiamenti di vita e di arte*; il testo della conferenza fu poi pubblicato in «L'Ardito», 1° gennaio 1921, New Haven/CT: Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. F. T. Marinetti, General Collection 130. Box 33. Call Number: GEN MSS 475.

¹²¹ Così Bottai scriveva nel giugno 1920 sul giornale «Le Fiamme», da lui fondato, cit. in E. GENTILE, «La nostra sfida alle stelle», p. 109.

italiana, oggi come oggi, non sa proprio come servirsene. E siccome noi siamo *ai servizi* dell'Italia, è di programmini capaci di giovarle che dobbiamo farci banditori¹²².

L'opuscolo di Marinetti era un inno all'anarchia che Bottai non poteva condividere. Tuttavia, lo scritto faceva riferimento sempre al «proletariato dei geniali», che al governo «realizzerà il teatro gratuito per tutti e il grande Teatro aereo futurista»¹²³. Una utopia che manteneva cioè intatto il discorso tecnocratico di Marinetti e del futurismo: la formazione di una élite attraverso l'arte. Anche in *Democrazia futurista*, pubblicata un anno prima, l'idea tecnico-tecnocratica non va tanto individuata nella proposta di sostituire con «rappresentanze dei sindacati agricoli industriali ed operai» il parlamento¹²⁴; essa va colta, invece, nell'attribuzione al futurismo del ruolo di profeta, di traino della collettività. Il movimento artistico futurista, infatti, «avanguardia della sensibilità artistica italiana, è necessariamente sempre in anticipo sulla lenta sensibilità del popolo. Rimane perciò una avanguardia spesso incompresa e spesso osteggiata dalla maggioranza», incapace di intendere «le sue scoperte stupefacenti la brutalità delle sue espressioni polemiche e gli slanci temerari delle sue intuizioni»¹²⁵.

In tal senso, il futurismo si pone nel solco degli elitisti di fine Ottocento – Vilfredo Pareto, Roberto Michels, Gaetano Mosca. Nonostante la polemica tra Bottai e Marinetti, la disillusione per la politica da parte di molti futuristi, io credo che l'adesione al fascismo nel 1924 sia avvenuta per la condivisione di questi valori “formativi”. Con lo scritto *Futurismo e fascismo* (1924) – dedicato «al mio caro e grande amico Benito Mussolini»¹²⁶ – Marinetti rientrava nell'orbita mussoliniana. Emergono l'antiparlamentarismo e l'aspirazione a creare un'Italia «antisocialista, anticlericale, antitradizionale», cioè antimonarchica, obiettivi che Mussolini avrebbe dovuto porsi restituendo all'Italia l'anima «diciannovista». È probabile che questo fosse l'estremo tentativo di Marinetti di esortare Mussolini a riprendere la rivoluzione originaria; soprattutto Marinetti recupera la distinzione tra arte e politica riadattandola, con significative precisazioni, al fascismo. Da un lato, come il partito futurista – previsto nel Manifesto del 1918 – che «intuisce i bisogni presenti e interpreta esattamente la coscienza di tutta la razza nel suo igienico slancio rivoluzionario»¹²⁷, 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». Dall'altro, il fascismo «opera politicamente, cioè nell'ambito della nostra sacra penisola che esige impone limita e vieta. Il Futurismo opera invece nei domini infiniti della pura fantasia, può dunque e deve osare osare osare sempre più temerariamente»¹²⁸. Un fascismo rivoluzionario che era chiamato, tuttavia, a fare i conti con le esigenze concrete, con i limiti imposti dalla politica. E, come nel 1918, il

¹²² G. BOTTAI, *Al di là del Comunismo*, «L'ardito», 28 agosto 1920, New Haven/CT, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. F. T. Marinetti, General Collection 130. Box 28. Call Number: GEN MSS 475.

¹²³ F.T. MARINETTI, *Al di là del comunismo*, 1920, in F.T. MARINETTI, *Teoria*, pp. 473-488, p. 485.

¹²⁴ F.T. MARINETTI, *Democrazia futurista. Dinamismo politico* (1919), pp. 343-469, p. 414.

¹²⁵ F.T. MARINETTI, *Manifesto del partito futurista* (1918), pp. 153-158, p. 158.

¹²⁶ F.T. MARINETTI, *Futurismo e fascismo* (1924), in F.T. MARINETTI, *Teoria*, pp. 489-572, p. 489.

¹²⁷ F.T. MARINETTI, *Manifesto del partito futurista italiano* (1918), pp. 153-158, p. 158.

¹²⁸ F.T. MARINETTI, *Futurismo e fascismo*, pp. 496 s.



futurismo, avanguardia della sensibilità artistica italiana, «è necessariamente sempre in anticipo sulla lenta sensibilità del popolo»¹²⁹.

L'affermazione di Marinetti «artisti al potere» va interpretata dunque con molta cautela: gli artisti erano gli «instancabili areatori» del tormento umano, che essi sarebbero riusciti a placare, coloro in grado di risolvere «il problema del benessere, come soltanto può essere risolto, cioè spiritualmente»¹³⁰. È in questo contesto che si inserisce il percorso di Luigi Colombo “Fillia”, destinato a diventare uno dei maggiori esponenti dell'aeropittura “spirituale” futurista. La sua attività artistica iniziò con la partecipazione anonima all'opuscolo di poesie *1+1+1=1. Dinamite. Poesie proletarie. Rosso + nero*, edito a Torino nell'aprile-maggio 1922 a cura dell'Istituto di Cultura Proletaria, di cui Gramsci fu uno dei maggiori sostenitori. Il 26 luglio «Il Comunista» recensì negativamente l'antologia¹³¹. Eppure, Fillia, insieme ad altri futuristi, avrebbe poi proiettato nella sua produzione artistica valori e simboli propri dei settori più moderni del fascismo. In tal modo essi parteciparono- anche perché i loro quadri erano evidentemente rivolti a una élite sociale e culturale precisa - all'intento di costruire una classe dirigente, capace di guidare una popolazione (che il corporativismo avrebbe dovuto liberare dai conflitti sociali), verso sorti migliori e progressive, all'insegna del mito dell'uomo¹³². Il rapporto tra fascismo e seconda generazione futurista va letto, dunque, anche nel contesto di una sostanziale accettazione di Marinetti e sodali della rinuncia fascista allo spirito diciannovista, in nome di una ‘ragion di Stato’ che avrebbe dovuto escludere, però gli aspetti più reazionari, rappresentati da personaggi come Roberto Farinacci.

Diversa la vicenda di Mario Carli: dimostratosi impraticabile la via della rivoluzione, per due mesi nel 1922 Carli diresse, insieme a Settimelli, il settimanale «Il Principe»: oramai solo l'istituzione monarchica (ma non quella sabauda) con la sua tradizione militare poteva garantire all'«aristocrazia di Vittorio Veneto» (di cui Carli e Settimelli si sentivano espressione) il ruolo politico che le spettava per i meriti acquisiti in guerra¹³³. Dopo la Marcia su Roma e la svolta monarchica del fascismo vide la luce nella capitale il quotidiano «L'Impero», diretto ancora da Carli e Settimelli: se la prima pagina recò «un'impronta ideologicamente reazionaria», la terza avrebbe riservato «interessanti sorprese», facendo di «questo foglio fascista una delle più importanti pubblicazioni d'avanguardia lette assiduamente anche all'estero»¹³⁴.

A ragione, Mariuccia Salvati fa notare che se non tutti gli intellettuali furono fascisti (pagando un prezzo altissimo), vi furono degli intellettuali che aderirono al fascismo con convinzione e competenza. Negli anni successivi alla Prima guerra mondiale, in uno spazio non

¹²⁹ *Ivi*, p. 497.

¹³⁰ Per tali questioni rimando a M. CIOLI, *Il fascismo e la 'sua' arte*.

¹³¹ Un articolo a firma UGAR, di Ugo Arcuno, dirigente del partito di tendenze bordighiane, prendeva spunto dall'opuscolo per stigmatizzare l'apertura verso il futurismo dei comunisti italiani. Cfr. S. EVANGELISTI (ed), *Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Milano, Mondadori, 1986, pp. 59 s. anche per il testo di Arcuno.

¹³² Cfr. M. CIOLI, *Il fascismo e la 'sua' arte*.

¹³³ P. BUCHIGNANI, *Settimelli e Carli dal futurismo al fascismo*, in R. DE FELICE (ed), *Futurismo, cultura e politica*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1988, pp. 177-219, p. 205. Ma su Carli cfr. anche F. GIULLANI, *Il poeta futurista Mario Carli. Il mito della giovinezza*, Foggia, Ro.Ma., 1991.

¹³⁴ P. BUCHIGNANI, *Settimelli e Carli*, p. 206. Sul quotidiano cfr. A. SCARANTINO, «L'Impero». *Un quotidiano «reazionario-futurista» degli anni Venti*, Roma, Bonacci, 1981.

definito e pieno di tensioni, «si verifica in Italia una crisi al contempo geopolitica, economica e sociale»¹³⁵. Una crisi che colpì una società stremata dalla guerra e dalle perdite umane, da un conflitto di classe esasperato dalle difficoltà del Partito socialista e dalla scissione comunista. Un paese dove, «nonostante un'élite amministrativa con punte di alto livello (tra cui Nitti)», esisteva uno storico problema di leadership, politica e intellettuale, e di «ridefinizione dei rapporti di forza tra le classi e di transizione dal partito di élite a quello di massa»¹³⁶. L'adesione al fascismo di figure come Sergio Panunzio o Camillo Pellizzi fu leale e sentita: essi erano convinti che l'opera «educativa» era opera «politica»¹³⁷. Come sintesi dell'atteggiamento di molti aderenti al fascismo nel 1922, vale la pena citare un brano del 1946 di Ernesto Codignola:

Accettai di entrare nel fascismo perché lo considerai, come parecchi altri della mia e della precedente generazione, un moto incompsto ma vigoroso di giovani insofferenti del marasma morale e politico, in cui era caduto il Paese. A questo punto di vista aderirono allora parecchi anche di coloro che poi diventarono corifei dell'opposizione. Si sperava difatti di poter indirizzare un moto ancora privo di caratteri ben determinati per una via sindacalista e repubblicana. Allora eravamo tutti malati di sindacalismo e ammiratori di Sorel! A confermarmi nella illusione che il fascismo fosse un moto innovatore contribuì la fermezza con cui Mussolini difese la riforma Gentile, proclamandola la più fascista di tutte per imporla ai suoi che non ne volevano sapere¹³⁸.

La scelta fascista fu, insomma, una scelta educativa, destinata al fallimento.

Anche quella di Paladini (e Pamaggi) fu una scelta formativa, ma di tipo diverso: guardando alla Russia il loro obiettivo era la formazione del proletariato e non dell'élite, sebbene le aperture di una parte della Federazione giovanile e degli ordinovisti al modello culturale offerto dallo stato sovietico non potessero in Italia valicare i limiti fissati dalla linea «antiavanguardia e anticulturalista» tracciata da Amadeo Bordiga¹³⁹. In quegli anni il concetto-mito della macchina era destinato sempre più ad imporsi: come riferimento a un ordine - di stampo collettivo o di classe - con cui si dichiarava definitivamente il passaggio dall'individuo liberale alla nuova società organizzata; ma anche dal grande industriale-capitalista, direttore d'azienda, al tecnico-macchina, alla razionalizzazione.

¹³⁵ M. SALVATI, *Il modello intellettuale negli anni del fascismo*, «Il Mulino», 1/2022, pp. 33-40, p. 33. Cfr. M. SALVATI, *Cittadini e governanti*, Roma, Laterza, 1997.

¹³⁶ M. SALVATI, *Il modello intellettuale*, p. 33.

¹³⁷ *Ivi*, p. 34.

¹³⁸ E. GENTILE, *Le origini dell'ideologia fascista. 1918-1925*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 483.

¹³⁹ U. CARPI, *Bolscevico immaginista*, p. 45.