

# LA VANGUARDIA NEGRA

Francisco Javier San Martín

«Quand les bornes son dépassées,  
il n'y a plus de limites»  
Pierre Dac.

## *El futurismo italiano*

Aún sigue suponiendo un problema complejo para la historiografía. Radicalmente alejado del formalismo, no cabe duda que la estética futurista constituye –para bien o para mal– un momento *fuerte* de la vanguardia y, como tal, susceptible de constituir un banco de pruebas para caracterizar el propio hecho vanguardista. Además de los acontecimientos históricos o biográficos y de los aspectos puramente artísticos, la posición política del futurismo –especialmente en lo que se refiere a sus relaciones con el fascismo mussoliniano– ha sido uno de los aspectos más estudiados, sin duda por la componente inédita que implica una vanguardia aliada al poder. Incidiendo sobre esta dimensión política, vamos a analizar en este artículo tres acontecimientos, a primera vista *marginales*, pero que consideramos ayudarán a recomponer el mapa complejo de la posición política del futurismo italiano. Los dos primeros se sitúan al comienzo de su actividad, en torno a 1919-20, y tratan sobre la posición de Marinetti y los futuristas en los acontecimientos de Fiume, la ciudad croata perteneciente al Imperio Austro-húngaro, que

---

La balsa de la Medusa, 51-52, 1999.

fue ocupada por el poeta Gabriele D'Annunzio y sus legionarios. El segundo se ocupa de las incidencias de dos grupos Dada con el futurismo: el telegrama de apoyo del Club Dada berlinés a la toma de Fiume y el acto de protesta de los dadaístas parisinos ante el encarcelamiento de Marinetti en diciembre de 1919, e intenta matizar la idea de que las posiciones del futurismo y Dada son irreconciliables. El último de ellos, al final del largo arco de actividad futurista, en 1937-38, analiza la defensa del arte de vanguardia llevado a cabo por Marinetti, Somenzi y otros futuristas contra el ala derecha del fascismo, que intentó llevar a cabo una versión italiana del proceso al «arte degenerado» realizado en Alemania. El fracaso de esta operación tuvo consecuencias incalculables sobre el arte italiano en los primeros años de postguerra.

### *Fiume: vita-festa*

«Nunca olvidaré la fiesta de San Vito, patrón de Fiume, el 15 de junio de 1920; la plaza iluminada, las banderas, las pancartas, las barcas con lamparitas encendidas (también el mar tomaba parte en la fiesta), y sobre todo el baile...: se bailaba por todas partes: en la plaza, en las esquinas, en el muelle, de día, de noche, siempre había baile y cantos: no era la suavidad voluptuosa de las canciones venecianas, sino una bacanal desenfrenada (...) La mirada, en cualquier sitio que se detuviera, veía una danza: bombillas, antorchas, estrellas; hambrienta, arruinada, angustiada, en vísperas quizá de perecer en el incendio o bajo las bombas, Fiume, agitando una antorcha, danzaba ante el mar». Este enfático testimonio de la *vita / festa* en Fiume se encuentra en las memorias del escritor belga Leone Kochnitzky, uno de los principales protagonistas de aquella experiencia, director, durante algunos meses, de la «Oficina de relaciones exteriores» del efímero gobierno de los artistas<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Leone Kochnitzky, *La quinta stagione o I centauri di Fiume*, Bolonia, 1922, p. 52; cit. en Umberto Carpi, *L'Estrema avanguardia del novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1985, p. 55.

Francisco Javier San Martín (1954, San Sebastián). Es profesor de Teoría de historia del arte del s. XX en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. Sobre el futurismo italiano publicó *La mirada nerviosa*, Arteleku, San Sebastián (1992).



«Cuando acceda al gobierno, el proletariado de los genios realizará el teatro gratuito para todos (...) La música reinará en el mundo. Cada plaza tendrá su gran orquesta instrumental y vocal. En todos los lugares habrá fuentes de armonía que, día y noche, brotarán del genio musical y florecerán en el cielo, para colorear, ennoblecer, fortalecer y refrescar el ritmo duro, oscuro, vulgar y convulso de la vida cotidiana. En lugar del trabajo nocturno, tendremos el arte nocturno. Los grupos musicales se alternarán para multiplicar el esplendor de los días y la suavidad de las noches». Esta es la forma, no menos enfática, que Marinetti imaginó como cristalización de la *Artecrazia*, el gobierno de los artistas en una ciudad igualitaria y dominada por la idea de creatividad. Este texto forma parte de *Al di là del Comunismo*, escrito por Marinetti seis meses antes de la toma de Fiume, encerrado en la cárcel de San Vittore de Milán, junto a Mussolini, Vecchi, Bolzon y otros quince *arditi*, al día siguiente de las elecciones de noviembre de 1919. Durante las tres semanas de cárcel, Marinetti redactó *Al di là del comunismo*, uno de sus textos políticos clave, en el que se define con nitidez una alternativa política anarquista, violentamente individualista, en la que la creación como catarsis estética, juega un papel de primer orden. Este texto se sitúa en un momento en que la política futurista de unidad de acción con Mussolini comienza a manifestar fisuras de cara a la evidencia del pragmatismo y el oportunismo político del sector fascista, y cuando Marinetti avanza una definición plenamente utópica del programa política futurista. «Gracias a nosotros llegará un día en que la vida no será sólo una vida de pan y trabajo, ni una vida de ocio, sino que la vida será *vida-obra de arte*». La utopía de una sociedad basada en la *Artecracia*, puede llegar a soluciones verdaderamente ingenuas: «... multiplicaremos el número de artistas creadores. Tendremos una raza casi totalmente integrada por artistas. Tendremos en Italia un millón de adivinos intuitivos encarnizadamente empeñados en resolver el problema de la felicidad humana colectiva. Un asalto tan formidable no puede sino ser victorioso. Tendremos la solución artística del problema social»<sup>2</sup>.

Este imparable manantial de retórica lúdico-nacionalista fue directamente consecuencia de la ocupación de Fiume, la actual Rijeka croata, en septiembre de 1919, por un exaltado D'Annunzio que quiso así contraponer la práctica de la acción directa al parlamentarismo que

Francisco Javier San Martín (1994, San Sebastián). Es profesor de Teoría de historia del arte del s. XX en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. Sobre

<sup>2</sup> F. T. Marinetti, *Al di là del Comunismo*, ed. de *La Testa di Ferro*, Milán, 1920, rep. en Luciano de Maria, *Teoria e invenzione futurista*, ed. de Luciano de Maria, Mondadori, Milán, 1983, cit. pp. 487-488.

dominaba el panorama político italiano. Fiume, una ciudad portuaria, que creció desde el siglo XIII en la órbita del expansionismo veneciano, pertenecía en ese momento a Hungría, como única salida al Adriático del Imperio Austro-húngaro, y era reivindicada como ciudad italiana por todo el espectro ultranacionalista (*arditi*, fascistas, futuristas...). D'Annunzio, que había participado en la guerra como jefe de escuadrilla de aviación, sin vinculaciones con el batallón ciclista de Marinetti y Boccioni, ocupó la ciudad el 11 de septiembre de 1919 con un grupo de ex-combatientes y mantuvo allí su autoridad hasta enero de 1921, a pesar del tratado de Rapallo, firmado en noviembre de 1920, que declaró la ciudad como estado autónomo.

Independientemente del abanico político que abarcaban los legionarios de D'Annunzio, desde las posiciones ultranacionalistas predominantes hasta el leninismo bolchevique, pasando por una amplia gama de nostálgicos del irredentismo, de radicales pequeños burgueses, de *arditismo* de diferentes coloraciones, de anarquismo, de fascismo de la primera época y de vanguardismo futurista; independientemente también de la posición, en definitiva, moderada y ambigua del poeta-*capo* y de muchos de sus colaboradores, la experiencia de Fiume tiene claros componentes de espontaneísmo de masas, de altísima concentración subversiva, de práctica de la indisciplina, de centralidad de la fiesta como transgresión de la norma, de construcción de una improvisada y caótica socialidad. La *vita-festa* de Fiume tiende a desintegrar la cotidianidad en una estrategia teatralizadora, a convertir la ciudad —prolongando la tradición de los *trionfi* renacentistas— en un escenario en el que se representa la emancipación de la realidad, una representación que no imita la vida, sino la utopía. Fuera de la actividad política, en los límites de un experimento aislado, la confrontación podía situarse por una vez en el terreno de la belleza, de la acción y de la ebriedad subversiva.

El propio concepto de *vita-festa* aparece en esos momentos en *Al di là del Comunismo*<sup>3</sup>, la obra marinettiana más próxima a los acontecimientos de Fiume, en la que se define la idea de *Artecracia*, el gobierno de los artistas, como resonancia nietzschiana de un mundo que sólo

<sup>3</sup> Publicado por vez primera en la revista *La Testa di Ferro*, a I, n.º 23, 15 de agosto de 1920, ahora en Luciano de Maria, *Teoria e invenzione futurista*, cit. pp. 471-488, en realidad este texto había sido escrito por Marinetti en diciembre de 1919, sólo tres meses después del golpe de mano de D'Annunzio en Fiume. Cfr. Luciano de Maria, *op. cit.*, p. CXILIV.

puede ser concebido en términos estéticos. Marinetti contraponen en diversas ocasiones la rutina de la cotidianeidad a la exaltación de una vida teatralizada por los acontecimientos de la realidad, impulsada por un inédito motor de la historia: el «proletariado de los genios». Esta *estetización* de la vida, inequívocamente anterior y diferente a la «estetización de la política» denunciada por Benjamin como componente perversa del fascismo, se manifestó en el efímero acontecimiento de Fiume, especialmente desde la primavera-verano de 1920, incluso en la indumentaria de los milicianos, que combinaban los elementos más dispares en un sentido instintivo de transgresión gratuita de las normas. Teatralidad también en el uso excesivo y, sobre todo, colectivo, de drogas y alcohol, que promovían una socialidad convulsa, entregada a la cristalización de una experiencia que, en determinados momentos, adquirió tintes insurreccionales. También el erotismo indiscriminado, muestra de una radicalidad antisocial, con evidentes componentes homosexuales, aspecto siempre presente en la fraternidad militar de los *arditi*<sup>4</sup>. Todo ello tendía hacia esa desregularización de la cotidianeidad que propiciaban la música y los bailes en la plaza, el descontrol del horario, la imprevisibilidad errática de las relaciones y la alta temperatura subversiva.

En este terreno inestable, de máxima concentración entrópica, con el fondo de una victoria militar –seguramente más literaria que propiamente política– los futuristas habrían de encontrar un campo de actuación y proselitismo inmejorable. Sus consignas contra la monarquía o el papado, por la supremacía de la creatividad o la extensión de la experiencia fiumana al resto de Italia, tomaban cuerpo en una ciudad que vivió, al menos durante seis meses, el enervante ritmo de desear lo inalcanzable. Marinetti, sin embargo, no pudo alcanzar un protagonismo central en la empresa de Fiume. Su intransigente republicanismo era un elemento desestabilizador del precario equilibrio político alcanzado en la ciudad, pero sobre todo, su figura de agitador y activista entraba en directa contradicción con el imponente carisma que arropaba a D'Annunzio, el verdadero protagonista de este episodio.

No cabe duda que el momento de ruptura con Mussolini coincide con el interés de Marinetti en los acontecimientos de Fiume. *Al di là del Comunismo*, escrito tres meses después de la toma de Fiume, debe ser leído ante todo como una búsqueda de confluencia con D'Annunzio, el artista que había alcanzado el poder con las armas. Lo que acerca a

<sup>4</sup> Cfr. Umberto Carpi, *L'Estrema avanguardia del novecento*, pp. 60 y ss.

Marinetti hacia D'Annunzio es, sobre todo, la posibilidad de extender hacia el resto de Italia esa revolución en pequeña escala que había instaurado en Fiume una atmósfera de entusiasmo y aventura, un modelo a escala de la «vita-festa» propiciada por Marinetti en su texto<sup>5</sup>. Si Marinetti veía en el fascismo la «consecución del programa mínimo del futurismo», no cabe duda que los legionarios de D'Annunzio estaban realizando el «programa máximo». De hecho, la ruptura de los futuristas en el II Congreso Fascista, el 29 de mayo de 1920, es contemporánea al momento de mayor agitación revolucionaria en Fiume, no tanto desde una perspectiva propiamente política, como desde la profundización en la línea comportamentista de la *vita-festa* y la teatralización de la cotidianidad, los argumentos esgrimidos por Marinetti en *Al di là del Comunismo*. Así pues no es aventurado pensar que la ruptura con el fascismo en mayo de 1920 no está motivada sólo por las diferencias políticas concretas entre la dirección fascista, que comienza su imparable giro derechista, y el ala extremista-revolucionaria de Marinetti<sup>6</sup>, sino por la atracción que sobre Marinetti ejerció el modelo espontaneísta de Fiume, que parecía llevar a la práctica la utopía futurista.

Marinetti también fracasó políticamente en Fiume y dedicará los próximos años, antes de su reconciliación con el fascismo (1924) y su oficialización como Académico de Italia (1929), al frente artístico del futurismo, a la apertura de nuevos espacios de creatividad, fundamentalmente el Tactilismo, el Teatro de la Sorpresa y el Arte Mecánico, que centrarán el esfuerzo creativo del futurismo durante los años veinte, así como a la definición de ese futurismo autárquico que en otra ocasión calificamos como «Futurismo en un solo país»<sup>7</sup>. Pero si Marinetti tuvo

<sup>5</sup> Cfr. Giovanni Lista, «Marinetti et le futurisme politique», en G. Lista (ed.), *Marinetti et le futurisme*, Lausana, L'Age d'Or, 1977, pp. 24-25.

<sup>6</sup> La ruptura de la unidad de acción futurismo/fascismo se perfila en el II Congreso Fascista, celebrado en Milán el 24-25 de mayo de 1920, en torno a posturas que habían comenzado a manifestarse desde el comienzo de la relación: el principio revolucionario extremista y activista del futurismo frente a un creciente posibilismo político del fascismo mussoliniano, que ya ha comenzado a situar la toma del poder político como tarea prioritaria. La confrontación del II Congreso se centró en dos aspectos: a) Mussolini sostiene la conveniencia de un acuerdo entre proletariado productivo y burguesía, mientras Marinetti piensa que los Fasci di Combattimento deben acercarse a las masas iniciando una decidida política de defensa de las reivindicaciones proletarias; y b) La intransigente posición de Marinetti contra la monarquía y el papado no era compartida por la nueva base social del fascismo.

<sup>7</sup> A semejanza de Stalin, que abandona la estrategia bolchevique de «revolución permanente» y centra sus esfuerzos en la edificación del «socialismo en un sólo país», Mari-

que abandonar Fiume, un nutrido grupo de futuristas permanecieron allí alimentando tanto el clima políticamente subversivo, especialmente Mario Carli, fundador de la *Associazione fra gli arditi d'Italia* y director de *La testa di ferro*, una de las revistas decisivas del radicalismo fiumano, como la acción propiamente artística y vital del futurismo, encarnada por Guido Keller, Giovanni Comisso o Mino Somenzi, animadores de la *Unione Yoga*, el grupo que mejor ejemplifica la posición futurista concebida desde la idea, de matriz artística, de una *destrucción-creación*, cuyo paradigma sería el texto *Anti-tutto*, publicado por Cesare Cerati, del grupo futurista-ardito, en el que propugna el «incendio del Universo». Se trata en este caso de una «estetización de la política» animada por componentes subversivos y desenraizados, que mostraban una capacidad de radicalidad directamente proporcional a su incapacidad para insertarse en el flujo real de la situación política y los acontecimientos. Fiume, en definitiva, fue mucho más conservadora que este anarquismo integral. La componente nacionalista de D'Annunzio y sus colaboradores más inmediatos impidió la integración de las corrientes más imaginativas que, en definitiva, sólo ocuparon la marginalidad de un extremismo activista.

*Anti-tutto* fue publicado en el número único *Ballo di San Vito*, dirigido por Mino Somenzi, una revista dedicada al tema de la explosividad revolucionaria de la danza popular, de la teatralización de la política en el fluido lúdico-festivo de la vida. Los miembros de la *Unione Yoga* abrieron su sede en un barrio popular de Fiume en el que, además de su actividad propagandista y proselitista, llevaron a cabo una auténtica campaña de animación política: «Nos encontrábamos al atardecer en la plaza sombreada por la vieja higuera. Uno comenzaba proponiendo un tema de discusión, y todos intervenían, a veces participaban también las mujeres desde las ventanas de las casas vecinas, atraídas por el griterío. Una tarde se hablaba de la abolición del dinero, otra del amor libre, otra de los dirigentes, de la ordenación del ejército, de la abolición de las cárceles, del embellecimiento de la ciudad. Todos discutían apasionadamente»<sup>8</sup>. Así pues, la orientación política de este extremismo futurista no se dirigía tanto al plano de la política revolu-

netti también dejó de lado, desde comienzos de los años veinte, su militancia por la difusión internacional del futurismo, centrándose en la extensión y consolidación de los núcleos futuristas en el interior de Italia. Cfr. Fco. Javier San Martín, *La mirada nerviosa*, San Sebastián, Arteleku, 1992, pp. 13-18.

<sup>8</sup> Cit. en Umberto Carpi, *op. cit.*, p. 71.

cionaria, como al terreno de una extrema periferia, un límite de la política fuertemente mezclado, tanto en sus formas de actuación como en sus objetivos, con la cotidianeidad. Cuando se traspasa el límite, ya no quedan límites. En este mismo contexto periférico en el que Fiametta, una colaboradora fija de *La testa di ferro*, lanzaba las propuestas feministas más coherentes, quizá las únicas, del futurismo italiano, ligando directamente la libertad sexual con la independencia económica de las mujeres<sup>9</sup>.

### *La Vanguardia Negra*

En aras de una limpieza política de la vanguardia, la historiografía más extendida ha sentado el lugar común de una identificación lisa y llana entre futurismo y fascismo, una versión que da la espalda a la compleja realidad de los textos, los acontecimientos y las actitudes desarrolladas por el futurismo (es decir, por todo un conjunto de grupos y grupúsculos y personalidades más o menos aisladas, repartidos por toda Italia durante un arco de tiempo que recorre más de tres décadas), que ha evitado cualquier matización y otorga sello de autenticidad al linchamiento moral del futurismo como vanguardia *traidora*, aliada con el poder. Para potenciar el honor heroico y progresista de la vanguardia histórica, hacía falta también una *cara oscura*, un *otro* negativo: el futurismo italiano aliado con el régimen totalitario de Mussolini, e instalado como arte de Estado. Una imagen *sucia* que, reflejada en el espejo, era capaz de hacer brillar aún más, la rectitud utópica e ideológica de la vanguardia.

Dada y futurismo, a pesar de compartir muchos de los hallazgos lingüísticos del primer vanguardismo —especialmente la idea de simultaneidad, la práctica del accionismo en las veladas, las primeras experiencias de *assemblage* fuera del formalismo cubista o la destrucción sintáctica del lenguaje, todas ellas pertenecientes al patrimonio del futurismo—, aparecen como posiciones absolutamente contrapuestas. Al futurismo aún no le han llegado los vientos de homologación/rehabilitación que soplaron desde comienzos de los años ochenta respecto al Dada y constructivismo, como las dos caras de Jano, diferentes —o incluso opuestas— en sus formas y actuaciones, pero íntimamente liga-

<sup>9</sup> Fiametta, «Mi presento», *La testa di ferro*, 9 agosto de 1920.

das por el manantial subterráneo de la práctica de la vanguardia<sup>10</sup>. La sospecha de que esto no se haya producido es, evidentemente, de orden político. A pesar de esos elementos de lenguaje que acabamos de citar —simultaneidad, accionismo, *assemblage*, palabras en libertad— a pesar de los diferentes contactos de Tzara y Janco con artistas italianos, muchos de ellos situados en una línea difícil de discriminar entre nihilismo Dada y anarco-futurismo<sup>11</sup>, a pesar también de la labor de contacto de artistas como Prampolini, especialmente en la primera época de la revista *Noi*<sup>12</sup> y de artistas próximos física e ideológicamente a Dada y constructivismo, como Ivo Panaggi o Vinicio Paladini, el futurismo no ha conseguido entrar en esa corriente de rehabilitación histórica y, en la mayoría de los casos, se reduce su arco creativo hasta 1916, año de la muerte de Boccioni.

En realidad, la magnificación de la figura de Boccioni y su carácter «imprescindible» en el interior del movimiento futurista, constituye el reflejo en positivo de un correlativo *olvido* o, más exactamente, oscurecimiento, del segundo futurismo y la experiencia dura y contradictoria del movimiento durante los años oscuros del fascismo. Marinetti y Boccioni pecaron de nacionalismo y belicismo, y aun así todo un sector de la crítica ha podido resaltar su carácter nietzschiano, anarquista, irracionalista, o señalar sus contactos con Tzara en el campo complejo de las ideas en el período 1916-1920. Pero la convivencia con el fascismo era

<sup>10</sup> Andrei Nakov, *Dada-constructivism: the Janus Face of the Twenties*, Londres, Annely Juda Fine Arts, 1984, pp. 7-32. Ver también A. Nakov, «La revelación elemental», y Simón Marchán Fiz, «Las dos caras de Jano: entre la estética del caos y la sublimación del orden», ambos en *Dada y Constructivismo*, cat. de la exp. en el Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1989, pp. 13-36.

<sup>11</sup> Especialmente las revistas *La Brigata*, dirigida entre 1916 y 1918 por Francesco Meriano, *Le Pagine*, dirigida por Maria D'Arezzo en Nápoles, entre 1916 y 1921 y sobre todo *Bleu*, la única revista exclusivamente Dada de Italia, dirigida en Mantua entre 1920 y 1921 por Gino Cantarelli. Sobre el dadaísmo italiano ver Giovanni Lista, «Futurisme et Dada en Italie», en el cat. *L'Art comme Utopie*, Le Havre, Musée de Beaux-Arts, 1979. Sobre correspondencia de Tzara con artistas italianos ver G. Lista, *De Chrico et l'avant-garde*, Lausana, L'Age d'Homme, 1983.

<sup>12</sup> El primer número de *Noi. Raccolta Internazionale d'Arte d'Avanguardia*, la revista italiana clave en cuanto a contactos con la vanguardia europea, apareció en junio de 1917, bajo la dirección de Enrico Prampolini, excluido en este momento del movimiento marinettiano. Muy ligado al grupo dadaísta y a los ambientes literarios franceses, Prampolini publicará en su revista textos de Tzara, Janco, Maria D'Arezzo, Pierre Albert-Birot, Blaise Cendrars, etc. En 1920, Prampolini vuelve a unirse al futurismo y comienza una segunda serie de *Noi*, que aparecerá hasta 1925. Cfr. *Noi. 1917-1925*, Florencia, SPES, 1981, facsímil, con una nota crítica de Bernardina Sani.

algo que esa crítica y esos historiadores de los años 50 y 60, formados en el marxismo o simplemente en el conglomerado *partisano* del antifascismo, no podía justificar. La crítica de estos años, manteniendo la posición del vacío post-boccioniano, no pudo llevar a cabo un auténtico análisis de los datos, restringiendo la historiografía sobre el futurismo a los años 1916 ó 1919, es decir, al llamado período *heroico* y liquidando, en la práctica, toda la tensión creativa del futurismo en los años veinte y treinta, tanto en el «área oficial» marinettiana como en la diversidad de las alternativas que aparecieron en este período. Una vía de análisis sobre la vanguardia se cerró, una vez más, por motivos políticos.

Pero este cierre hacia el futurismo no parece existir de una forma tan clara en la época en que los dos movimientos compartieron el espacio de la vanguardia. Además de la intensa actividad epistolar de Tzara con artistas de la órbita futurista (y, también hay que decirlo, con Alberto Savinio y otros miembros de *Valori Plastici*: el afán proselitista de Tzara en esos años de su iniciación europea parece inagotable), vamos a apuntar dos pequeños datos, a primera vista irrelevantes, pero que consideramos significativos dado su carácter *extremo*.

En las elecciones de noviembre de 1919, futuristas y fascistas presentan una candidatura, sólo por la circunscripción de Milán, cuyos resultados fueron desastrosos, Marinetti hizo campaña junto a Mussolini y el director de orquesta Arturo Toscanini. Dos días después de la derrota electoral, Marinetti, Mussolini y Vecchi, dirigente de los *arditi* milaneses, fueron arrestados, acusados de «atentado a la seguridad del Estado y organización de bandas armadas». El arresto de Marinetti suscitó una iniciativa de solidaridad del grupo Dada de la revista *Littérature*. El acto, realizado en el Théâtre de la Renaissance, tuvo ante todo un carácter artístico, con la lectura del manifiesto fundacional del futurismo y otros textos literarios de Marinetti. Se leyó la introducción del *Monoplano del Papa*, una página de *Zang Tumb Tumb* y un acto de *roi Rombance*, es decir, se obvia cuidadosamente, con la excepción del manifiesto fundacional, cualquier texto político<sup>13</sup>. ¿Qué significado puede tener este gesto de los dadaístas parisinos? En principio, resulta

<sup>13</sup> Cfr. F. T. Marinetti, «Marinetti e il futurismo», en *Teoria e invenzione futurista*, ed. de Luciano de Maria, Milán, Mondadori, 1983, pp. 609-610. Una reseña del acto, en forma de editorial, titulado «Un acte nécessaire», aparece en *Littérature*, I, n.º 10, dic. 1919, p. 1, reimpresión, París, J. M. Place, 1978. Una vez liberado, Marinetti envía un telegrama de agradecimiento, publicado en el siguiente número de la revista.

extraño el apoyo de un grupo de artistas, que no reconocían ninguna forma de autoridad, hacia el candidato fascista caído, aunque fuera en la desgracia de la legalidad burguesa; hacia alguien que se había convertido durante la pasada guerra en la referencia del extremismo intervencionista, el poeta que proclamaba que «La palabra Italia debe prevalecer sobre la palabra Libertad», una consigna provocativamente anti-Dada. Quizá fuera el reconocimiento a un artista que había jugado un papel importante en la literatura francesa de la década anterior, alabado (aunque inmediatamente después caricaturizado), por Apollinaire, una referencia aglutinadora de la vanguardia parisina. Quizá fuera sólo un acto en defensa de una genérica libertad de expresión, algo que señala el propio Marinetti cuando indica «Será una gran manifestación de intelectuales de Francia y otros lugares por la libertad de opinión»<sup>14</sup>. Soy más partidario de interpretarlo como un gesto de solidaridad entre artistas, enmarcado en un radicalismo anti-burgués, que apoyaría la idea de un *internacionalismo* de la vanguardia por encima de las diferencias, incluso políticas, de cada una de las agrupaciones<sup>15</sup>.

Un sentido semejante, en otra órbita de Dada, se encuentra en el telegrama que el Club Dada de Berlín envió a D'Annunzio con motivo de la toma de Fiume. No se trata sólo de un gesto impulsivo, dictado por la irresistible *estética* de un artista en el poder, o al menos

<sup>14</sup> F. T. Marinetti, *Marinetti e il futurismo*, en *op. cit.*, p. 610.

<sup>15</sup> Por otra parte, las diferencias principistas a menudo se diluyen en la práctica de la escritura. A pesar de que Tzara rechaza el futurismo como manifestación del espíritu moderno, como voluntad de instauración de una vanguardia imposible, hay una inercia en su expresión que a menudo le traiciona. En el *Manifiesto Dada 1918*, uno de los textos claves en la instauración de la estética Dada, después de denunciar «las academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales», retorna al cálido depósito de los vapores simbolistas, a los que oficialmente había renunciado, y realiza una encendida emulación del activismo marinettiano: «Aquí tenemos derecho a proclamar, pues hemos conocido los escalofríos y el despertar. Volviendo ebrios de energía, hundimos el tridente en la carne despreocupada. Somos chorros de maldición en abundancia tropical de vegetaciones vertiginosas, goma y lluvia en nuestro sudor, sangramos y quemamos la sed, nuestra sangre es vigor». No es de extrañar que en el acto dada del Théâtre de la Renaissance, el manifiesto fundacional del futurismo encontrara un público favorable. Tristan Tzara, «Manifeste Dada 1918», *Dada*, 3, Zurich, dic. 1918, p. 2, recogido en T. Tzara, *Oeuvres Complètes*, ed. de Enri Béhar, vol. I, p. 361, París, Flammarion, 1975. Un personaje tan poco sospechoso de jovialidad fascista como W. C. Arensberg, amigo y mecenas de Duchamp, declara su «alegría al contemplar Dada, el representante mundial de lo joven, lo vital y deportivo», cfr. W. C. Arensberg, «Dada est américain», *Littérature*, n.º 13, mayo de 1920, p. 15.

no lo fue así para Richard Huelsenbeck, que lo reprodujo al año siguiente en su *Almanach Dada*, una suerte de compendio de los más importantes textos que había producido el movimiento hasta la fecha. Reproducimos íntegramente el texto aparecido en el Almanaque: «Telegrama Dada. En relación con la toma de Fiume por Gabriele D'Annunzio el Club Dada ha enviado el siguiente telegrama al Corriere della Sera: Illmo. Signore Gabriele D'Annunzio. Corriere della Sera. Milano. Si los aliados protestan, se ruega avisar al Club Dada, Berlín. Conquista gran acto dadaísta. Defenderemos su reconocimiento por todos los medios. El atlas mundial dadaísta DADAKO (editor Kurt Wolff, Leipzig), reconoce ya Fiume como ciudad italiana. Ai 15, 333. Club Dada, Huelsenbeck, Baader, Grosz»<sup>16</sup>. Habría que señalar aquí, para comprender el sentido de este apoyo, que la versión más difundida que convierte al Dada berlinés en una iniciativa filobolchevique, necesita de cuidadosas matizaciones. El propio Hans Richter comenta el telegrama como argumento para explicar la «ignorancia política» de los miembros del Club Dada, que apoyan a un D'Annunzio «furiosamente fascista»<sup>17</sup>. Pero el clima de activismo extremista en Berlín se encuentra mucho más marcado, en acontecimientos de este tipo, por figuras como Huelsenbeck o Baader. El Club Dada estaba integrado por dos sectores bien diferenciados: Wieland Herfelde, su hermano John Heartfield y George Grosz formaban el núcleo marxista, afiliado desde finales de 1918 al KPD, mientras que Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck y Johannes Baader constituían una agrupación más heterogénea de tendencia anarquista. Sin embargo, y esto es lo que explica las tres firmas del telegrama, colaboraban en su actividad artística sin demasiadas fricciones.

De cualquier manera, para comprender el sentido del telegrama de apoyo a Fiume, y sobre todo para no interpretarlo como una *boutade* dadaísta sin contenido político directo<sup>18</sup>, habría que referirse a una proximidad ideológica y subversiva entre el Club Dada y las posiciones más abiertamente extremistas que actuaron en Fiume. En junio de 1919, Hausmann, Huelsenbeck y el compositor ruso Jefim Golyscheff

<sup>16</sup> Cfr. R. Huelsenbeck (ed.), *Almanach Dada*, Berlín, Erich Reiss, 1920, ed. facsímil, París, ed. Champ Libre, 1980, p. 262.

<sup>17</sup> Hans Richter, *Historia del dadaísmo* (1965), Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, pp. 119-120.

<sup>18</sup> Como, por ejemplo, Sabine Wolf y Michel Giroud, que lo interpretan en el sentido de un «gusto por la provocación», cfr. R. Huelsenbeck (ed.), *Almanach Dada*, *op. cit.*, nota 114.

publicaron en *Der Dada* un programa político del dadaísmo con el título «Qué es el dadaísmo y qué pretende en Alemania», en el que además de la «introducción del ocio», la «abolición inmediata de la propiedad privada», las «comidas diarias gratuitas para todos los hombres y todas las mujeres creadoras», la construcción de un «centro de arte del Estado» o el «establecimiento de un Consejo dadá para la reestructuración de la vida en cada ciudad de más de 50.000 habitantes», propugnan «La introducción del poema simultáneo como plegaria del Estado comunista» y la «requisa de las iglesias para sesiones *bruitistes* e interpretaciones de poemas simultáneos y dadás»<sup>19</sup>. Las coincidencias con el programa de «reorganización de la vida» expresada por Marinetti en *Al di là del Comunismo* no parecen circunstanciales. Independientemente de la dificultad de establecer una filiación directa (el texto de los alemanes está escrito seis meses antes, y es altamente improbable que Marinetti hubiera tenido ocasión de leerlo), los puntos de contacto en torno a un protagonismo del arte en la reorganización de la comunidad urbana son evidentes: Además del texto sobre el teatro y la música que hemos citado al comienzo de este artículo, vale la pena señalar la coincidencia en puntos como el ocio: «El proletario de los geniales... alcanzará ese máximo de salario y mínimo de trabajo manual que, sin disminuir la producción, podrán dar a todas las inteligencias la libertad de pensar, de crear y de disfrutar artísticamente». En lugar de requisar las iglesias, Marinetti propone venderlas, y construir en cada ciudad un «Palacio o Casa del Genio», en las que se organizarían «exposiciones libres del genio creador», en las que se «leerán, expondrán, declamarán poemas, prosa, textos científicos de todo tipo... Las obras de cualquier género, aunque sean calificadas de absurdas, estúpidas, locas o inmorales, serán expuestas o leídas sin jurado y de forma gratuita». Por encima, además, de estos puntos de encuentro, lo que relaciona los dos manifiestos es el tono globalizador de las propuestas, su articulación como utopismo extremo: «Queremos liberar a Italia del papado, de la monarquía, del Senado, del matrimonio, del Parlamento. Queremos un gobierno técnico sin parlamento, vivificado por un consejo o *excitatorio* de los más jóvenes. Queremos la abolición de los ejércitos permanentes, de los tribunales, de la policía y las cárceles...»<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Rep. en Henri Béhar y Michel Carassou, *Dadá. Historia de una subversión*, Barcelona, Península, 1996, pp. 48-49.

<sup>20</sup> Todas las citas de Marinetti, en *Al di là del Comunismo*, *op. cit.*

## *Marinetti como obstáculo*

Cuando se alude a la firmeza, permanentemente cuestionada, con la que Breton dirigió el movimiento surrealista, la expresión más extendida, popularizada ya en su época, es la de «papa del surrealismo». Con no menos autoridad y firmeza dirigió Marinetti los entresijos de su movimiento futurista, durante un arco cronológico equivalente al del surrealismo, hasta el punto de que resulta difícil, en una primera aproximación, distinguir su figura de la del resto del colectivo futurista. Marinetti, además del principal financiero del grupo, es el «capo» indiscutido del futurismo en cualquiera de sus etapas. Frente a las polémicas de los disidentes surrealistas, a menudo más publicitadas que las propias iniciativas del movimiento, Marinetti se apresuró a echar tierra sobre sus disidentes y consiguió que el futurismo apareciera siempre como un bloque *eficaz*, dispuesto en todo momento a la lucha y la creación.

Una propuesta colectiva, dirigida a la transformación radical del contexto del arte, aparece oscurecida por la sombra omnipresente de su iniciador. Marinetti tiende conscientemente a identificarse con el futurismo, pero los futuristas intentaron, por diversos medios, alcanzar una autonomía operativa que fuera más allá de las directrices de su dirigente, de sus alianzas circunstanciales, de estrategias presuntamente colectivas surgidas de decisiones estrictamente individuales.

Hasta 1920, el momento en que se desvanecieron las esperanzas depositadas en Fiume y se cierra el período de colaboración con Mussolini, Marinetti se encuentra en primera fila de todas las batallas, de todas las intervenciones políticas o artísticas. Desde 1924, tras su reconciliación con el estatus burocrático del fascismo, Marinetti intenta conservar su tensión dirigente, y lo consigue sin demasiado esfuerzo, sobre todo desde el Congreso futurista de ese año, ya que el futurismo se ha convertido en un cenáculo entusiasta, minoritario y marginado de defensores de la vanguardia en tiempos de reacción. Por delante, dos décadas enteras, un desierto difícil de atravesar, en las que pretende mantener la intensidad creativa, la ficción de una revolución permanente.

En el peor de los casos, ciertas derivas del futurismo, en los años veinte y treinta, tienden a confundirse con la vida cotidiana de su creador. Antonio Gramsci, que en 1913, aún estudiante en Turín, expresa una aprobación sin reservas de cara al futurismo, que en 1922 confirma las palabras de Lunacharsky, quien en el II Congreso del *Komintern*, celebrado en Moscú en julio de 1920 y del que el propio Gramsci era

delegado, califica a Marinetti de «intelectual revolucionario», escribe en *Ordine Nuovo* que «los futuristas, en su terreno, el terreno de la cultura, son revolucionarios»; ese mismo Gramsci, señala sólo un año después que Marinetti acusa «falta de carácter». No sin malicia en lo que respecta a la componente sexual del *disprezzo della donna*, señala que «Marinetti se ocupa muy poco del movimiento. Se ha casado y prefiere dedicar la energía a su mujer»<sup>21</sup>. Su «repliegue sobre el arte» en la época del fascismo estatalizado le conduce incluso hacia derivas que bordean el humor negro, en las que sexo y fascismo se mezclan en las fantasías eróticas de un recién casado. En una serie de poesías escritas en francés a su joven esposa Benedetta, que permanecieron inéditas en vida del poeta, *Poesie a Beny*, escribe «O Beny / eau bénite!» (es decir, ¡Oh Beny / agua bendita!, pero también, ¡Oh Beny / oh Benito!). Robert Desnos, que no llegó a conocer a Duchamp en persona, se comunicaba telepáticamente con Rose Sélavy y escribía en París lo que ella le comunicaba desde Nueva York. Marinetti, aún sin pretenderlo, parece encontrarse también en este circuito telepático. Si la estrategia de arte y política planteada en *Al di là del Comunismo* señalaba la necesidad de una absoluta identificación arte / vida, su formulación más íntima, que identifica a la amada con el *Duce*, el espacio político con el propiamente sexual, indica que Marinetti no mentía ni exageraba, que su convicción de una *Artecracia*, una acción política organizada en torno al arte, era algo sentido en lo más profundo de su líbido creadora<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> En realidad Marinetti no se casaría con Benedetta Cappa hasta 1923. Aunque eran amantes desde 1920, no vivían bajo el mismo techo, un poco por discreción, porque ella era menor de edad, y también porque la casa de Marinetti, en Corso Venezia 61, era, de hecho, un lugar público, en el que se hacían continuas reuniones y donde no era infrecuente que pernoctaran algunos futuristas. Cfr. Gino Agnese, *Marinetti, una vita esplosiva*, Milán, Camunia, 1990, pp. 201-209. La expresión irónica de Gramsci respecto a la boda y la nueva dirección de sus energías, era compartida por muchos, que veían en ello una flagrante contradicción del poeta que había declarado el «desprecio a la mujer» y la «abolición del matrimonio».

<sup>22</sup> Cfr. Jean Thibaudeau, «Le futurisme dans les écrits de Gramsci», en G. Lista, *Marinetti et le futurisme*, Lausana, L'Age d'Homme, 1977, p. 120. Sobre el activismo obrero de Marinetti, ver Paolo Baldacci, «Futurismo, Fascismo e Italia Barbara (Un'utopia modernista nell'Italia tra le due guerre)», en Silvia Evangelisti, *Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Milán, Mondadori/Philippe Daverio, 1986, p. 11; Enrico Crispolti, *Storia e critica del Futurismo*, Laterza, Bari, 1986. El texto de Gramsci de 1913, «I futuristi», publicado en el *Corriere universitario*, Turín, 20 de mayo de 1913, se encuentra en *Per la verità*, Roma, Editori Riuniti, 1974, pp. 6-9. El otro texto aludido, «Marinetti rivoluzionario?» aparece en francés en G. Lista, *Futurisme*, Lausana, L'Age d'Homme, 1973, pp. 428-429. El inefable juego de palabras del poema amoroso

Más allá de su íntima connivencia con el fascismo —que no es sino una concreción históricamente determinada, en el contexto italiano, de un romanticismo nietzschiano extremo y activista— el problema del futurismo desde 1920, con la primera ruptura importante con el fascismo, y desde 1924, a partir de la reconciliación, que inicia un período de dos décadas marcadas por la colaboración de los futuristas con el régimen fascista y de la marginación por éste de aquéllos, el hecho que marca la trágica pervivencia del futurismo es su aspecto de *ficción* de colectividad, de ficción de grupo vanguardista, amparada tras la pantalla de un dirigente que, a su vez, no es sino la ficción esquelética de un dirigente de la vanguardia. En realidad, el futurismo de los años oscuros no existió como corriente verdaderamente estructurada. Sólo la retórica enunciativa de manifiestos, de posicionamientos con escaso eco, permitió que el fantasma del *movimiento futurista* avanzara entre la Aerocerámica, los manifiestos sobre la radio, la flora, el naturismo, las corbatas futuristas, la publicidad, la cocina futurista... Sus conquistas son en realidad la aportación de los artistas que se reclamaban del futurismo, producto del espíritu imaginativo y transgresor de Fillia, Depero, Dottori, Azari, Prampolini..., los artistas que mantuvieron el espíritu de la vanguardia en la época oscura.

En este contexto, no es exagerado afirmar que la supervivencia del futurismo en los años oscuros se basó en gran medida en la actividad de sus disidentes, de sus afiliados menos afectos, de las adhesiones blandas o desviadas, de los futuristas que intentaron estructurar una actividad independiente del oficialismo fascista, de la monopolización burocrática ejercida por Marinetti hasta su muerte en diciembre de 1944. Si la historiografía del futurismo se ha visto enriquecida, desde los años sesenta, con la aportación de críticos que han superado el *partisanismo* de la primera postguerra, que han permitido una relectura desprejuiciada de los documentos disponibles, es cierto también que el primer obstáculo para analizar la tensión vanguardista del futurismo en los años veinte y treinta no proviene sólo del oscurecimiento estalinista, sino del laberinto de adhesiones y rechazos, de proximidades y lejanías tejido por el propio Marinetti. La historiografía de los años setenta y ochenta ha sacado a la luz la obra de artistas implicados en la cotidianidad del fascismo, como Balla, Dottori o Azari; pero también ha debido excavar más profundo para sacar a la luz la obra de conexión europea de

de Benedetta / Mussolini se encuentra en F. T. Marinetti, *Poesie a Beny*, Turín, Einaudi, 1971.

Ivo Panaggi o Vinicio Paladini, futuristas constructivistas, los derroteros del exilado Luigi Russolo o Alberto Sartoris, la actividad del *Proletkult* turinés de Filia o las iniciativas disidentes de los *Gruppi futuristi di iniziative* de Antonio Marasco. Todo ello, y lo que aún está poco estudiado o no conocemos, se encontraba tras el cuerpo cadavérico de un futurismo que sobrevivía de las migajas del fascismo, que hipotecaba su tensión creativa en una aproximación irrealizada y frustrante con el régimen fascista.

Este transcurso por la «época de las grandes realizaciones», por el período de la regresión mussoliniana, significa también una radiografía en pequeña escala del fracaso futurista como constructor de un espacio de actividad no condicionada para el arte. Porque la libertad escaseaba en el interior de un movimiento como el futurismo, dirigido tenazmente por su fundador y mecenas, hacia una glorificación de la personalidad, un culto al héroe y, consecuentemente, hacia el oscurecimiento estalinista o, podríamos decir, marinettiano, de cualquier tipo de disidencia.

El futurismo, que había construido su poética destructora contra todos los vestigios del pasado, en función de una práctica vanguardista que tensaba sus proposiciones hacia la construcción del futuro, en la negación de cualquier forma de tradición, se encontró durante los años treinta, bajo el régimen fascista, en la paradójica situación de *defensa de la tradición* vanguardista contra la iniciativa restauradora del fascismo.

Hay que señalar, por último, que a pesar de que el futurismo ha sido atacado como una forma *sucia* de la vanguardia, hasta el punto de que le ha sido negada su condición de tal a partir de 1916 ó 1920, por su connivencia con el fascismo, constituyendo, en la óptica de los comentaristas más críticos —y más ciegos a la evidencia— una forma de Arte de Estado; este futurismo, durante los años treinta, constituyó un núcleo *efectivo* de defensa del espíritu revolucionario y experimental de la vanguardia en Italia, algo que no pudieron constituir otras iniciativas vanguardistas «fuera de sospecha», como el Bauhaus o los fragmentos diseminados del expresionismo y Dada en Alemania o los constructivistas y productivistas de la Unión Soviética. No cabe duda que en esta situación es imprescindible caracterizar la específica posición cultural del fascismo italiano que, aunque tendió hacia la construcción de un arte oficial, basado de una retórica del pasado imperial, permitió, y en algunos casos acogió, la actividad del futurismo, del arte abstracto o de la arquitectura racionalista. Pero también habría que señalar que la propia organización del movimiento futurista, articulada por Marinetti

como un auténtico frente cultural, le permitió sobrevivir y actuar en un medio tan hostil como el fascismo.

En esta dirección de defensa de la tradición vanguardista, el momento de máxima tensión polémica se produjo en 1938-39 con el difuso intento de una edición italiana del «arte degenerado» promovido por la derecha fascista a ejemplo de la operación alemana de Munich en 1937, y al calor de un auge racista y de ataques al arte moderno en la propia Italia. En este momento, la referencia del nazismo es importante en ciertos sectores del fascismo italiano, sensibles a la presión de un movimiento que parece dispuesto a iniciativas más audaces en todos los terrenos. A los decretos contra los judíos de noviembre de 1938, organizados en la órbita del *Manifiesto del Razzismo italiano* o de la *Carta della Razza*, siguen intentos de emulación en el terreno de la *limpieza cultural*<sup>23</sup>.

Frente al ataque contra el arte moderno, los futuristas consiguieron imponer sus argumentos de un arte autónomo y revolucionario. En 1934, con motivo de la exposición *Aeropittura futurista italiana* en Berlín, Ruggero Vasari y Marinetti polemizaron con la censura nazi, defendiendo la tradición de la vanguardia<sup>24</sup>. En 1937, frente a la iniciativa

<sup>23</sup> El 14 de julio de 1938, con la publicación del *Manifesto della Razza*, comienza la campaña antisemita en Italia. El 5 de agosto del mismo año aparece el primer número del quincenal *Difesa della Razza*. En febrero de 1939 se confiscan y destruyen libros de autores judíos y se prohíbe publicar a autores judíos. Ver Giordano Bruno Guerri, «Venti anni di fascismo non sono passati invano nella vita italiana ed é umanamente impossibile cancellarli. Mussolini, 24-6-1943», en *Annitrenta. Arte e Cultura in Italia*, Milán, Mazzotta, 1982, pp. 19-42.

<sup>24</sup> Ruggero Vasari, el enlace «expresionista» en clave *Sturm*, de los futuristas en Alemania, publicó en Liepzig el texto *Flugmalerei-Moderne Kunst und Reaktion* (Aeropintura, arte moderno y reacción, 1934), en el que criticaba la orientación del fascismo, que para él significaba la revolución, hacia posiciones artísticas retrógradas, mientras Enrico Prampolini, en *Stile futurista*, toma posición contra las tesis de Hitler en el Congreso de Nuremberg, que plantean la identificación de la vanguardia artística con el «sionismo y bolchevismo». Vasari, director de la pequeña revista berlinesa *Der Futurismus*, organizó en Hamburgo, en febrero de 1934, una exposición de futurismo italiano, como aportación, en gran medida provocativa, al panorama artístico alemán, que estaba sufriendo el primer momento de censura y ataque generalizado: hacía menos de un año que la Bauhaus había sido clausurada en Berlín; artistas como Karl Hofer, Otto Dix, Oskar Schlemmer o Paul Klee, entre otros, acababan de ser expulsados de sus puestos en la enseñanza; Emil Nolde, un artista sobre el que no cabían sospechas de sionismo o afección al régimen, era atacado por ciertos sectores de la prensa. V. Lionel Richard, «Petite chronique allemande a propos de Marinetti», en G. Lista (ed.), *Marinetti et le futurisme*, Lausana, L'Age d'Homme, 1977, pp. 174-180.

nazi de Munich, la polémica se hace más violenta. A lo largo de 1937 y durante 1938, la situación se agrava por la ofensiva antisemita ligada a la operación del arte degenerado. En diciembre de 1938 se produce una polémica entre Marinetti y la revista *Quadrivio*, semanario romano dirigido por Telesio Interlandi, que desarrolló aspectos de racismo anti-judío en el campo de la cultura. *Quadrivio* habla en bloque del arte moderno como «judío y bolchevique», ataca especialmente al futurismo y pone ejemplos de «arte degenerado» (De Chirico, Carrà, Reggiani, Fontana, Soldati, Terragni... y también —lo que señala su carácter provocativo— Marinetti, Académico de Italia). «L'Arte "moderna" è un tumore che deve essere tagliato»<sup>25</sup>. Frente a ello, Marinetti y Somenzi, el futurista más involucrado en este aspecto, organizaron una gran manifestación en defensa del arte moderno, en el Teatro delle Arti de Roma, el 3 de diciembre de 1938, así como la publicación de dos números sucesivos de *Artecracia*, la revista de Somenzi, que provocó su cierre. A pesar de todo, la tragedia de una supresión indiscriminada del arte moderno no se produjo en Italia, y el papel de los futuristas fue decisivo en este aspecto. Frente a la atomización de artistas e intelectuales durante las dos décadas del fascismo, la organización futurista de Marinetti se reveló en este caso como un eficaz instrumento defensivo.

Sus consecuencias sobre el arte italiano de la primera postguerra son incalculables. Si el terror del *Entartete Kunst* hubiera calado en Italia, sería difícil pensar en la vitalidad del arte italiano en la inmediata postguerra, sería difícil pensar en Fontana o Vedova y los desarrollos informales que desembocan en Manzoni y Schifano; en Melotti, Munari, Licini, los artistas que prepararon el panorama del *arte concreta*; en Enrico Baj, en la poesía visual y en tantas otras iniciativas. Alberto Burri o Francesco Lo Savio son también impensables sin la experiencia de la anteguerra de Enrico Prampolini o Fausto Melotti. Esto es algo que debemos a la posición firme y principista de Marinetti, Somenzi, Prampolini, Depero y tantos otros, en favor del arte moderno, a esta triste procesión de artistas que trabajaron en los tiempos oscuros del fascismo, señalados con el calificativo ignominioso de «artistas del Estado», de vanguardia negra.

<sup>25</sup> T. Interlandi, *Il Tevere*, 24-25 nov. 1938, cit. en E. Crispolti, *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1986, p. 222.