

**Günter Berghaus. *Futurism and politics. Between anarchist rebellion and fascist reaction, 1909-1944.* Berghahn Books**

Toen Gottfried Benn op 29 maart 1934 zijn befaamde 'Groet aan Marinetti' uitsprak, gebeurde dat niet geheel belangeloos. 'Hoe een kunstenaar historisch onsterfelijk is geworden in de politieke wetten van zijn land, dat zien we aan u, onze gast uit Rome', hield Benn de futuristische leider voor tijdens een feestelijk banket, hem aangeboden door de *Union nationaler Schriftsteller*.

Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) was naar Berlijn gekomen om een tentoonstelling van futuristische *aeropittura* te openen, waarbij het futurisme werd gepresenteerd als de officiële staatskunst van het fascistische Italië. Een soortgelijke status verlangde Benn voor zijn eigen expressionisme in het nationaal-socialistische Duitsland. Net als de futuristen stond hij te popelen om, zoals hij het tegenover Marinetti uitdrukte, 'de stap uit de kunst in de roes van de geschiedenis te zetten'.

Het is er niet van gekomen. Benn werd op den duur het publiceren onmogelijk gemaakt en op de tentoonstelling van *Entartete Kunst* in 1937 werden ook de expressionisten, zelfs de weinige nazi's onder hen, prijsgegeven aan de spotlust van het publiek. Maar in 1934 was dat alles nog niet zo duidelijk, althans niet voor Gottfried Benn. Dat de futuristische expositie in Berlijn - ondanks protesten van Rosenbergs *NS-Kulturgemeinde* - doorgang had kunnen vinden met steun van onder anderen Goebbels en Goering, leek het nodige te beloven voor de toekomst. Kennelijk was de nazi-top verdeeld over de te volgen artistieke koers.

Aan die verdeeldheid kwam pas een eind in september van dat jaar, toen Hitler op de *Reichsparteitag* persoonlijk ingreep door in een lange redevoering alle 'Kubisten, Futuristen, Dadaïsten, Usw.' op de gebruikelijke wijze aan de schandpaal te nagelen als 'Kulturverderber' en 'kulturelle Bolschewisten'. Dat hij tegelijkertijd de reactionaire nostalgie van Rosenberg en de zijnen kappitelde, zal voor Benn niet meer dan een schrale troost zijn geweest, die hooguit aangaf dat de *Führer* zich ook door zijn eigen partij-ideoloog de wet niet liet voorschrijven.

Heel anders was de situatie in het fascistische Italië, waar Mussolini meer dan eens zijn sympathie had uitgesproken voor het futurisme. De futuristen hadden bovendien aan de wieg gestaan van het fascisme. Toen in maart 1919 de *Fasci di combattimento* werden opgericht, was Marinetti een van de initiatiefnemers, en in de fascistische idealen meende hij op z'n minst het 'minimum-program' terug te vinden, dat hij zelf in een van de eerste politieke manifesten van het futurisme had geformuleerd. Van alle avantgarde-bewegingen met politieke ambities lijkt het Italiaanse futurisme dus het meest succesvol te zijn geweest.

Na 1945 bleek datzelfde succes vanzelfsprekend een niet gering nadeel. Het fascistische engagement wierp een vervelende smet op de futuristische kunst en literatuur. En alle pogingen het futurisme als kunststroming te redden door het van zijn politieke lading te ontdoen, maakten zich onvermijdelijk schuldig aan geschiedvervalsing.

Marinetti en zijn companen hadden van meet af aan een artistieke én een politieke omwenteling op het oog gehad. Al in het *Eerste Futuristische Manifest* (1909)

wordt de oorlog verheerlijkt als de 'enige hygiëne van de wereld' en is de nationalistische inzet onmiskenbaar, terwijl het in de kunst blijkt te draaien om 'geweld, wreedheid en onrecht'. 'Nationale trots, energie en expansie' heten in het *Eerste Futuristische Politieke Manifest* zelfs het 'enige politieke programma' te zijn.

Geen enkele fascist hoefde zich voor zulke kreten te schamen. Ook zijn ideologische inspiratie ontleende Marinetti voor een belangrijk deel aan dezelfde denkers, onder wie Nietzsche, Bergson en - vooral - Sorel, die Mussolini hadden beïnvloed. Daarnaast zijn er de daden van de futuristen: in het bijzonder hun campagne voor een Italiaanse deelname aan de Eerste Wereldoorlog in 1914-1915, toen Marinetti en Mussolini vaak samen het woord voerden op bijeenkomsten en tijdens demonstraties.

Na de oorlog (die beiden als vrijwilligers aan het front hadden meegemaakt) zouden zij elkaar terugvinden in het verzet van de extreem-nationalistische oudstrijders, waaruit de *Fasci di combattimento* zijn voortgekomen. Over het eerste fascistische congres kon Marinetti dan ook opgetogen melden dat de sfeer er 'totaal futuristisch' was geweest. Geen wonder dat Gottfried Benn hem in 1934 'onsterfelijk' geworden achtte 'in de politieke wetten van zijn land'.

De vraag is alleen of Benn gelijk had. Was het futurisme inderdaad, als officiële staatskunst, volledig versmolten geraakt met het fascistische imperium van Mussolini? Günter Berghaus, die theatergeschiedenis doceert aan de universiteit van Bristol, beantwoordt de vraag ontkennend in zijn boeiende studie *Futurism and politics. Between anarchist rebellion and fascist reaction, 1909-1944*. Van een officiële status als staatskunst was volgens hem geen sprake. Marinetti ambieerde die wel, maar Mussolini's culturele bureaucratie gaf de voorkeur aan een meer traditionele kunst en werkte de futuristen eerder tegen. Alleen in het buitenland werden zij soms demonstratief naar voren geschoven, om het gewenste moderne imago van het regime te ondersteunen.

Berghaus is er niet op uit het futurisme op deze wijze te sauveren. De vele connecties met het fascisme, die tot op het eind in 1944 hebben bestaan, worden door hem geen moment ontkend. Op grond van nieuw bronnenonderzoek komt hij echter tot de conclusie dat de verhoudingen aanzienlijk gecompliceerder en ook tegenstrijdiger zijn geweest dan men vaak heeft aangenomen. Zelfs in de jaren vlak na de Eerste Wereldoorlog, toen Marinetti en Mussolini ogenschijnlijk eendrachtig samenwerkten, blijkt er achter de schermen van heel wat minder harmonie en wederzijds vertrouwen sprake te zijn geweest.

Opvallend is de luciditeit waarvan Marinetti blijk geeft in zijn pas in 1987 gepubliceerde dagboeken. Officieel gold Mussolini voor de futuristen als de 'Man van de Toekomst' en de energieke 'Man van Staal'; in zijn dagboek daarentegen heeft Marinetti het over 'een megalomaniak die stukje bij beetje een reactionair zal worden'. Mussolini op zijn beurt noemt Marinetti in 1920 'die extravagante pias die politiek wil bedrijven en die niemand in Italië, zelfs ik niet, serieus neemt'.

Zulke ontboezemingen staan niet op zichzelf, maar ze verraden een spanning in de relatie tussen fascisme en futurisme, die alles te maken heeft met de ideologische koers van Marinetti en zijn beweging. Voordat het fascisme de macht veroverde, maar

ook wel daarna, heeft die koers meer dan eens tussen links en rechts gearzeld. Terwijl Mussolini, de voormalige hoofdredacteur van het socialistische dagblad *Avanti!*, al vóór de Mars op Rome (1922) niets meer van zijn linkse verleden wilde weten.

Marinetti was zijn carrière begonnen als symbolistisch dichter met anarchistische sympathieën, en die laatste verdwenen niet na de lancering van het futurisme in 1909. De futuristen waren erop uit de grens tussen kunst en leven uit te wissen. Een totale 'reconstructie van het universum', dat was het doel, en daarvoor diende de burgerlijke wereld van het negentiende-eeuwse liberalisme te verdwijnen. Het futurisme streefde naar een *artecrazia*, een rijk van de kunst, met aan de top 'het proletariaat van het genie', zoals Marinetti later zou schrijven.

Vrijheid, originaliteit, fantasie, vernieuwingsdrang en schoonheid waren daarbij, naast heroïek, geweld, patriotisme en ongelijkheid, de sleutelwoorden. Net als de anarchisten geloofde Marinetti in de creativiteit van de destructie. Vandaar dat hij, op zoek naar weerklank buiten de kunst, aanvankelijk bij hen terecht kwam. En niet zonder succes. 'Voor de oorlog was het futurisme heel populair bij de arbeidersklasse', schrijft de Italiaanse communist Gramsci in 1922 aan Trotski. Maar ook na de oorlog was Mussolini niet altijd de enige politieke bondgenoot. Juist diens 'reactionaire' tendens (waarover Marinetti in zijn dagboek schrijft) verleidde sommige futuristen in de vroege jaren twintig tot serieuze toenaderingspogingen in de richting van de anarcho-syndicalisten en zelfs van de communisten.

In de gemeenschappelijke cultus van de machine meenden zij een overeenkomst te zien met het revolutionaire proletariaat. Het futurisme verheerlijkte de moderne techniek, de snelheid, de grote stad, de vooruitgang, en droomde van een nieuwe 'mechanische mens met verwisselbare onderdelen' - een wonderlijke symbiose van mens en machine, waarvan de geboorte uit pure wilskracht en zonder tussenkomst van de vrouw al wordt beschreven in Marinetti's (oorspronkelijk in het Frans gepubliceerde) roman *Mafarka le futuriste* uit 1910.

Of de arbeiders in Turijn of Milaan even hard warm liepen voor dit soort bizarre fantasieën, valt te betwijfelen. Maar de hang naar het nieuwe en het moderne (de *modernolatria* van het futurisme) en de wil om voorgoed af te rekenen met het aftandse verleden zal hun wel degelijk hebben aangesproken. Hetzelfde elan bezielde de Russische revolutie van 1917, waarvoor niet alleen de Russische maar ook de Italiaanse futuristen een grote fascinatie aan de dag legden. Zozeer zelfs dat sommigen onder hen van een eigen 'bolsjewisme' begonnen te dromen. De sporen daarvan waren volgens de futurist Mario Carli reeds zichtbaar in het door D'Annunzio in 1919 'bevrijde' Fiume - een bevrijding waaraan de futuristen geestdriftig hadden deelgenomen.

Een van de aantrekkelijkheden van Berghaus' studie is dat daarin de aandacht niet slechts naar Marinetti uitgaat, maar evenzeer naar diens aanhang, die zich vaak zeer onafhankelijk van de leider opstelde. Anders dan de surrealistische 'paus' André Breton, moedigde Marinetti die onafhankelijkheid ook aan. Met een karakteristiek beeld schreef hij over zijn volgelingen: 'Ik ben niet hun meester. Ik ben een motor'. Het heeft de geschiedenis van het futurisme, met zijn vele lokale vertakkingen, er niet

overzichtelijker op gemaakt. Maar duidelijk wordt wel dat de verzamelnaam een vlag is geweest, die een - ook in politiek opzicht - zeer diverse lading kon dekken.

Nadat Mussolini de macht had veroverd, is die diversiteit niet meteen verdwenen, net zo min als de rebelse geest van het futurisme. Terwijl het regime meer en meer een conservatief karakter kreeg, bleven de futuristen herinneren aan de revolutionaire oorsprong van het fascisme en aan de 'heroïsche jaren' na de Eerste Wereldoorlog. Desondanks ontkomt ook Berghaus niet aan de conclusie dat de futuristische *enfants terribles* gaandeweg 'getemd' zijn door de veranderde omstandigheden. Het futurisme van na 1924, toen Marinetti zich na een korte periode van distantie opnieuw in de armen van Mussolini stortte, was vooral een defensieve beweging geworden, die binnen het fascisme voor zichzelf een plaats trachtte veilig te stellen.

De futuristen kozen, zoals Berghaus het noemt, voor een politiek van 'accomodatie' en deden steeds meer water bij de wijn. Hoewel hun beweging nooit de gewenste status van officiële staatskunst verwierf, was Marinetti niet te beroerd om in 1929 zitting te nemen in de Italiaanse Academie. Een daad die moeilijk te rijmen valt met zijn vroegere tirades tegen musea en bibliotheken en tegen alles wat maar naar traditie en establishment zweemde.

Ook de nieuwe kunstvormen die het futurisme in de jaren dertig voortbracht, de *aeropittura* en de *arte sacra*, verrieden dat de beweging haar tanden was kwijtgeraakt. De *aeropittura*, waarin de futuristische verbeelding een 'kosmische' wending nam, wordt door Berghaus een vorm van 'escapisme' genoemd, al bleek de fascinatie voor het luchtruim zich eveneens te lenen voor imperialistische propaganda, toen Mussolini's luchtmacht boven Ethiopië en Spanje haar bommen losliet. De *arte sacra* was een gevolg van Mussolini's historische compromis met het Vaticaan, dat Marinetti ertoe bewoog zijn antiklerikale agitatie te staken en het Rooms Katholicisme met andere ogen te bezien. In een bijbehorend manifest staat zelfs dat 'alleen de futuristische aero-schilders hun doeken kunnen laten vibreren met impressies van het veelvuldige en haastige leven van de engelen in de hemel'.

De rebellie stak op den duur nog slechts de kop op, wanneer de futuristische kunst rechtstreeks bedreigd werd, zoals in de late jaren dertig toen de invloed van Hitler-Duitsland (en van het nationaal-socialistische concept van *Entartete Kunst*, dat Gottfried Benn fataal was geworden) ook in Italië steeds sterker voelbaar werd. Op de politie-dossiers die Mussolini over zijn oude strijdmakker Marinetti liet aanleggen, resulteerde dat in de kwalificatie 'Anti-fascista'.

Een overdrijving, zonder twijfel, want Marinetti zou de *Duce* tot het bittere einde trouw blijven. Net als Ezra Pound, die de op 2 december 1944 gestorven futurist in een van zijn *Cantos* zich van gene zijde nog 'present' laat melden voor de strijd. Dat zo iemand bij de politie als 'anti-fascist' te boek kon staan, onthult eerder iets over de toegenomen paranoia en intolerantie van het regime. Maar het laat ook iets zien van de nuances *binnen* het fascisme, waaraan in het verleden wel eens te weinig aandacht is besteed.

Voor de tegenstanders mag het fascisme dan één verderfelijk monolithisch geheel zijn geweest, voor zijn aanhangers was het dat beslist niet. Het is Günter

Berghaus' verdienste dat hij in zijn met vaak verrassende tegenstrijdigheden en paradoxen bezaaide geschiedenis van het futuristische politieke engagement hiervoor de ogen niet heeft gesloten.

(*NRC Handelsblad*, 31-1-1997)