

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

Futurismus a zrod fašismu

Zuzana Donátková

Plzeň 2019

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra historických věd

Studijní program Historické vědy

Studijní obor Moderní dějiny

Diplomová práce

Futurismus a zrod fašismu

Zuzana Donátková

Vedoucí práce:

PhDr. Roman Kodet, Ph.D.

Katedra historických věd

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2019

„Dokonalá váza nikdy nemůže vzejít z rukou špatného mistra.“

(japonské přísloví)

Touto cestou bych chtěla poděkovat všem, kteří přispěli k realizaci této práce, především pak PhDr. Romanu Kodetovi, Ph.D. za její odborné vedení, nekonečnou míru trpělivosti a tolerance.: Děkuji Vám, že jste trpělivě a „tiše jako les“ snášel mé rozmazy a byl mi vynikajícím „mistrem“.

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2019

Obsah

Úvod	6
1. Itálie	12
2. Futurismus	
2.1 F. T. Marinetti a založení futuristického hnutí	22
2.2 Futuristické malířství a hudba	33
2.3 Futuristické sochařství	48
2.4 Futuristická architektura	51
2.5 Fotodynamika a kinematografie	57
3. Futurismus a expanze	
3.1 Národní umění	62
3.2 Válka hygienou lidstva	72
4. Futurismus a fašismus	
4.1 Zrod fašismu	92
4.2 Secondo Futurismo	110
Závěr	125
Bibliografie	128
Resumé	131
Obrazová příloha	133

Úvod

*„Mé italské srdce se rozbušilo silněji,
když mé rty vynalezly a poprvé hlasitě vyslovily slovo futurismus.
To byl nový recept na umění.“¹*

Filippo Tommaso Marinetti

Historie umění byla vždy formována kulturními „vynálezy“, žádný z nich, a to ani tak radikální, jakým se prezentoval být Marinettiho futurismus, se však nezrodil ve vzduchoprázdnu a ať přinesl sebevýraznější inovace, vždy navazoval na předcházející etapy i sociálně-politické klima doby jemu vlastní. Žádný umělecký proud tak nelze chápat a studovat bez kontextu společenského a politického vývoje dané epochy. Již Jacob Burckhardt v druhé polovině 19. století poukazoval na význam dějinych událostí pro vývoj kultury, ať už se jednalo o konsolidaci, stabilizaci poměrů a nastavení určitého řádu ve společnosti v dobách míru a prosperity na jedné straně, či o destabilizační efekt válek, morových epidemií a dalších civilizačních katastrof, které tento řád bořily a vedly k rozvratu poměrů ve společnosti a s proměnou jejího smýšlení zasáhly i vývoj umění. Kultura vždy byla součástí vývoje společnosti, „*společenský proces se svým způsobem realizuje v literatuře a umění i ostatních oborech lidské činnosti*“, které tak nejsou jen jeho produktem.² Burckhardtovo dílo sice mapovalo dějiny renesance, nicméně vývoj umění po současnost tuto myšlenku jen stvrzoval, ve 20. století v důsledku politických událostí vznikaly i zanikaly celé směry. Ačkoli jeho dílo bývá pokládáno za základní kámen kulturní historie a několik historiků zabývajících se renesancí jeho myšlenky dále rozvíjelo, přesto řadou dalších bývá jeho přínos opomíjen a dějiny umění zůstávají vytrženy z kontextu těch politických.

Když Marinetti v roce 1909 zakládal futurismus, plně reflektoval soudobé poměry v italské společnosti. Itálie se po svém sjednocení ocitla v nelehkém postavení, řada Italů navíc novou národní identitu nepřijímala. Po vzniku nového státu jeho první ministerský předseda hrabě Camillo Cavour tvrdil, že Itálie byla sice sjednocená, avšak zbývalo sjednotit Italy, cesta k tomu nicméně měla trvat další čtyři desetiletí. Absence národní identity a s ní národní historie, v důsledku koexistence několika městských minulostí utvářených odlišnými regionálními zkušenostmi, formovala ambivalentní vztah Italů k vlastním dějinám, jež společně s nesnadným postavením mladého státu v Koncertu velmocí a nenaplněnými

¹ MARTINOVÁ, Sylvia, *Futurismus*, Praha 2007, s. 6

² GRYGAR, Mojmir, *Trvání a proměny: (dvanáct kapitol o umění a dějinách)*, Praha 2010, s. 200.

irredentistickými a koloniálními ambicemi, vedla na konci 19. století k vytvoření mýtu o „zklamané revoluci“ a neschopnosti italské společnosti vyrovnat se s někdejší slávou antického Říma či kulturním primátem italské renesance v kontrastu se zklamáním současnosti. To jednak přispělo k šíření a radikalizaci italského nacionalismu od počátku nového století, na druhou stranu u řady intelektuálů vztah mezi soudobou realitou a historickým dědictvím přenesl zájem od uctívání předků k vizím budoucnosti, které byly formovány nejen politickými ideologiemi, ale také esteticky skrze modernismus v umění.³ A Marinettiho „receptem“ na moderní umění se stalo naprosté odmítnutí dědictví minulosti a oslava nové moderní přítomnosti a soudobého technologického pokroku společnosti. Futurismus, zrozený z nacionalismu, na rozdíl od ostatních modernistických uměleckých směrů počátku 20. století, nepředstavoval jen estetické inovace. Naopak se zaměřil na propojení umění se životem i zapojení do politického života své země.

Myšlenkový svět futurismu vedle soudobého sociálně-politického klimatu rovněž formovala řada myslitelů Belle Époque, ku příkladu Georges Sorel, kteří měli vliv na vícero představitelů různých politických hnutí, od nacionalistů či syndikalistů, po Marinettiho, který záhy zformuloval futuristický politický program, i Benita Mussoliniho. Vliv dalšího z nich, Henry Bergsona, se odrazil ve futuristickém výtvarném umění, které, navzdory nenávisti k minulosti, též našlo své předchůdce a sami futuristé uznávali vliv umělců předchozí generace, na jejichž dílo se tím svým snažili navázat. Svými pracemi glorifikovali technologický pokrok a modernitu italských průmyslových center, jakým jejich domovský Milán byl, zaznamenávali sociální nepokoje, které byly v tuto dobu v Miláně na denním pořádku a řadu z nich sami vyvolali svým zapojením do sociálně-politických problémů země a agitací mezi dělníky. Nejčastěji připomínaným bodem futuristického programu bývá jeho přijetí regenerativního principu násilí a glorifikace války, tedy „hygieny světa“, jež měla Italy „očistit“ od vlivů a uctívání minulosti. I tento radikální bod futuristické doktríny lze vnímat v kontextu doby, nicméně na rozdíl od zájmu o pompézní vojenskou přehlídky evropských elit či oslavy hrdinství reků minulosti soudobými literárními díly, futuristé oslavovali moderní válku vedenou nejnovějšími technologickými vymoženostmi jako percepci budoucnosti, konflikt, jímž se první světová válka stala. Kulturní a společenské klima vytvořené revolucionářskými vůdci a intelektuály v měsících před a po jejím vypuknutí značně přispělo k italskému rozhodnutí se do konfliktu zapojit. První světová válka se však pro většinu populace nestala „krvavou nádherou“ tak, jako pro Marinettiho. Naopak představila brutalizaci veřejného života dosud

³ KÖRNER, Axel, *Politics of Culture in Liberal Italy From Unification to Fascism*, New York 2009, s. 125.

nevidanou, zbořila staré ideály a převrátila hodnoty společnosti, vedla k její destabilizaci a rozvratu a s ním hluboce zasáhla vývoj evropského umění. Odmítnutí moderní identity průmyslově vyspělé civilizace, jež byla schopná přivést sebe samotnou k hrůzám moderní války, přineslo i odmítnutí avantgardy, která byla jejím produktem. Velká válka tak radikálně změnila podobu futuristického hnutí a jeho výtvarného díla, nezabila jej však úplně. Mladé generaci futuristických umělců, vedené stále Marinettim, se podařilo prosadit vedle převládajícího návratu k pořádku, poválečnému proudu jež zasáhl umělce po celé Evropě, kteří vyslyšeli jeho výzvu a ve svých dílech se navraceli k realističtějším a neoklasicistním formám a estetickým hodnotám umění před vznikem moderní avantgardy, umění doby, kdy svět byl ještě „v pořádku“.

Během své epochy futurismus ovlivnil vývoj moderního umění a zanechal v jeho historii nesmazatelnou stopu, byť na její intenzitě se historikové neshodují. Jeden z nejvýznamějších novodobých kunsthistoriků E. H. Gombrich ve svém *Příběhu umění* futurismus naprosto vynechává a v jeho podání „příběh“ dějin umění i tak dospívá do své současné podoby. Proti tomu italský historik Giovanni Lista poukazuje hned na několik inovací, jež futuristé do jeho vývoje přinesli, ať už na poli výtvarného umění či architektury, Marinettim posléze šířených po celém světě, a položili tak základy mimo jiné abstrakci, kinetickému umění či funkcionalismu. Především ale futurismus spojil umění se životem, a to svým zájmem o užité umění, interiérový či propagační design ve své druhé etapě, ale také skrze masově šířenou sebepropagaci a Marinettiho „taktiku pro veřejnost“, díky nimž bývá považován za první avantgardní hnutí vůbec. Nasledující avantgardní směry převzaly tuto futuristickou taktiku, a to počínaje dadaismem, který se sice zrodil z odlišné senzibility, tedy opovržení k moderní společnosti a z chaosu válečných let, avšak i jej futurismus ovlivnil.

První světová válka přeci jen vyřešila jeden s italských neduhů, a sice konečně sjednotila italskou populaci. Jejím dalším důsledkem byla hospodářská krize, která přivedla k většímu podílu na moci socialisty a přinesla bouřlivé vnitropolitické ovzduší, jehož vytvoření značně napomohl i Mussolini se svými fašisty, jenž se vymezil vůči italské levici a reakční násilnou politikou se dostal k moci. Také fašismus vyrůstal z ambivalentního vztahu Italů ke své minulosti, jejíž velkou historií, především velikost antického Říma, se v sobě snažil probouzet. Futurismus, který byl jedním ze zdrojů fašistické ideologie a posléze se podílel na formování fašistického hnutí, se po roce 1922 ztotožňoval s vládnoucím režimem a svým výtvarným uměním napomáhal jeho propagandistické agendě.

Marinettiho vztah k Mussolinimu postupně přerostl ve slepé následování vůdce Itálie, jehož cílem bylo uznání futurismu jako oficiálního umění fašistického režimu. Snaha o něj nadále determinovala Marinettiho rozhodování do konce života. Přítel i rival futuristů Pablo Picasso tvrdil, že umění smývá z duše prach všedních dní. Jistě mu lze dát za pravdu a nehodnotit umění druhé fáze futurismu jen prizmatem režimu, pod jehož vládou vznikalo. Ostatně jedním z nejoceňovanějších italských umělců je v současnosti její protagonist futuristický umělec Fortunato Depero, jenž v roce 1919 založil ve svém rodném městě Roveretu vlastní galerii Casa d'arte Depero, která jednak sloužila k prezentaci jeho tvorby, zároveň zde ale shromažďoval vlastní archiv. Jeho iniciativa se stala základem pro současné Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, které nevyniká jen svými uměleckými sbírkami a originálním architektonickým řešením vlastní budovy, ale také rozsáhlou knihovnou a archivem zaměřeným především na dědictví futurismu, jehož materiály se staly cenným zdrojem pro tuto práci. Dokazuje i zájem Italů o svou první modernu, u níž stigmata fašistické minulosti byly dávno překonány. Již radikální a ne vždy kladně přijímané myšlenky a taktiky futuristického hnutí v době jeho vrcholu na prahu první světové války, vynesly jeho členům později (nikoli mylnou) nálepku „protofašistů“, byly však naprosto poplatné době svého vzniku, atmosféře Itálie, během níž vláda Giovanniho Giolittiho přinesla určitou stabilitu, a kulturním poměrům této doby, vůči nimž se futuristé vymezovali.

Záměrem této práce je tak nastínit podobu prvního avantgardního směru vůbec v kontextu kulturního, sociálního a politického vývoje Itálie od risorgimento po „antirisorgimento“, jak Mussoliniho režim nyzývala antifašistická opozice. Následující strany si tak kladou za cíl přiblížit čtenáři tento vývoj se zřetelem především na průmyslově vyspělý sever Itálie, jehož hospodářsko-sociální poměry daly podnět ke vzniku progresivních a radikálních hnutí, jakými futurismus a později i fašismus byly. Nemusí být nutně náhodou, že právě Milán, v němž se tyto předpoklady koncentrovaly s větší intenzitou, se v rozmezí pěti let stal rodištěm futurismu i Fasci d'azione rivoluzionaria, Svazků revoluční akce, bezprostředního předchůdce fašistického hnutí, některými historiky již samy označované za fašistické. Přijmeme-li názor historika Ernsta Nolteho, že se fašistická ideologie formovala a proměňovala po celou svou epochu v závislosti na názorových sklonech Mussoliniho, lze přijmout i jeho výklad, že se fašismus zrodil již před první světovou válkou právě ve Svazcích revoluční akce. Po boku Ernsta Nolteho, je k ideologickému vývoji a zrodu fašismu cenná kniha Stanley Payna

A History of Fascism, jenž se podrobněji zabývá kulturními a politickými směry předválečné Itálie, které se staly základy fašistické ideologie. V tomto ohledu se pro tuto práci a pro studium vnitropolitického vývoje Itálie do první světové války, vedle rozsáhlého díla australského historika J. R. B. Boswortha, stala nejpřínosnější kniha Christophera Setona-Watsona *Italy from Liberalism to Fascism 1871–1925*, jež podrobně mapuje socio-politické dějiny Itálie a ideový vývoj, který od liberalismu přivedl Italy k fašismu. Cenné je především pojetí dějin ranného fašismu, v nichž se ale on sám nestává „hlavním hrdinou“ a čtenáři tak autor nastiňuje plné souvislosti jeho zrodu.

Futurismus však vždy zůstával primárně uměleckým směrem, následující text tak širěji rozebírá i podobu jeho umění. Obdiv k technologickému pokroku společnosti vedl futuristické umělce ke glorifikaci rychlosti a snaze o co nejadekvátnější zachycení pohybu ve svých dílech. Celý vývoj první etapy futuristického umění určovala tato snaha, která, s přispěním vlivu kubismu, dovedla jednotlivé umělce k odlišným obrazovým formám a po stránce formálního vyjádření se futuristické umění stalo poměrně pestrým. Futuristé za svým dílem vytvořili rozsáhlou teorii, kterou se práce snaží přiblížit a nechat tak „promlouvat“ aktéry samotné. Marinetti svou cílenou propagací jejich myšlenky šířil a futurismus brzy ovlivnil podobu moderního umění v Evropě, posléze po celém světě. Po boku uznávané osobnosti mezi historiky umění, a to Giovanniho Listy, mezi pracemi věnujícími se dějinám italského futurismu vyniká kniha Caroline Tisdallové a Angela Bozzoly *Futurism* z roku 1977, u níž se dá konstatovat, že dodnes nebyla překonána, ač se k tomu řada historiků jistě přiblížila. Většina z nich z ní ale vycházela a dodnes je často citovanou prací. Obdobně jako u politických dějin předválečné Itálie, bohužel i na dějiny futurismu je česká historiografie skoupá a chybí jí dílo formátu toho Tisdallové a Bozzolova. Nepočítáme-li syntézy k dějinám moderny, jedinou knihou, která od roku 1989 vyšla v češtině, je práce německé historičky Sylvie Martinové. Za zmínku však stojí historiografické dílo Aleny Pomajzlové, která se zabývá vlivem italského futurismu na českou uměleckou scénu První republiky a životem české a v Čechách téměř zapomenuté umělkyně Růženy Zátkové. Předrevoluční práce Dušana Konečného a dalších, sice ob stojí výtvarnou teorii, ve vztahu k fašismu jsou však tendenční a již nerelevantní k současnému stavu bádání. Z tohoto důvodu se tato diplomová práce opírá o historiografické dílo současných zahraničních historiků, především ve vztahu k Marinettiho politické působnosti, jež provázela výtvarnou činnost futurismu po celou jeho epochu. Zároveň tak částečně mapuje jeho život využívaje biografické metody.

Po vypuknutí válečného konfliktu v roce 1914, se futuristé zapojili do intervencionistických manifestací a přispěli k bouřlivé atmosféře desetiměsíčního období *interventa*, tedy italského národního rozhodování o vstupu do války, které stálo na počátku přechodu řady levicových revolucionářů k nacionalistické agendě a položilo základy zrodu fašismu. *Intervento* také svedlo dohromady Marinettiho s Mussolinim a v letech 1915–1919 byla jejich spolupráce nejtěsnější. Futurismus byl jedním z hnutí, které stálo u zrodu fašismu a Marinetti byl zakládajícím členem Fasci di combattimento. Jak název práce napovídá, jejím hlavním bodem je právě zrod fašismu, respektive role futurismu, ale také společného zázemí obou směrů, ve formování politického programu a ideologie fašismu, která zůstala závislá na Mussoliniho názorech a po jeho převzetí moci se té futuristické začala vzdalovat. Ovšem spolu s ní se své původní doktríně začal vzdalovat i sám Marinetti, text tak indukčním a částečně komparativním přístupem rozbírá jejich vývoj. Druhá etapa futurismu tak představila odlišné tématické a estetické formy než ta předválečná, a to ve službách fašismu. Po jeho pádu se spolu s ním ocitl v nelibosti i futurismus. O vztah futurismu k fašismu stoupl zájem historiků již v 90. letech minulého století, za zmínku v tomto ohledu stojí německý historik Günter Berghaus, který též shromáždil, přeložil a vydal nejzásadnější Marinettiho politické manifesty a eseje. Většina materiálů k Marinettiho politické kariéře a životu, potřebných pro studium futuristické politiky, se v současnosti nachází ve vlastnictví amerických archivů, proto se nezbytnou pro tento text stala historiografická práce amerického historika Ernesta Ialonga, jež na nich stojí. Ialongova kniha *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics* z roku 2016 je doposud nejkomplexnějším rozbohem Marinettiho politických úvah, kariéry a vztahu k Mussolinimu.

Cílem následujících stran, byť v omezeném rozsahu diplomové práce, je komplexní syntéza historie futurismu v dějinách souvislostech, a to podoby výtvarné i politické stránky hnutí, přičemž její hlavní myšlenkou zůstává zapojení futuristů do politického dění soudobé Itálie, především pak zrodu fašismu, jemuž je věnovaná samostatná kapitola. Text doprovází obrazová příloha seřazená kontinuálně k němu, nicméně její rozsah, především pro kapitoly věnované čistě výtvarnému umění, neumožňuje odkazy k ní v textu samotném, jelikož by jej příliš tříštily. Pro popis principů futuristických děl je však nezbytná.

1. Italetta

Staří Římané věřili, že duše Julia Caesara odešla na planetu Venuši, odkud dohlíží na velikost mocného Říma. Dva tisíce let stará pověst o Venušině hvězdě, symbolu země, Italy nazývaného *lo stellone*, opětovně oživala v období renesance a během Napoleonova italského tažení, za svou ji přijalo i *risorgimento*. Papež Julius II., velmi příznačně pro fenomén renesančního papežství, se rád připodobňoval k Juliu Caesarovi, rovněž Napoleon Bonaparte o tři sta let později sdílel odkaz velkého vojevůdce a nad jeho triumfálním pochodem Paříží po návratu z Itálie zářila *lo stellone*. Dne 27. listopadu 1871 zasedl italský parlament poprvé v Římě.⁴ Během ceremonie k této příležitosti, konané v době, kdy i za deního světla byla na obloze jasně rozeznatelná zář Venuše,⁵ italský král Viktor Emanuel II. ve svém slavnostním projevu označil za skončené politické *risorgimento*, jenž bude v dohledné době následovat *risorgimento* ekonomické.⁶ Naplnila se tak slova Mazziniho, že až po Římu císařů a Římu papežů povstane Řím nový, Venušina hvězda opět zaplane nad Itálií.⁷ Společně s hrdiny *risorgimenta* vstoupila do národního mýtu i *lo stellone* a stala se symbolem italské kulturní identity zobrazovaným soudobými umělci i modernisty počátku 20. století.

Giuseppe Mazzini však nový stát považoval „za velikou lež, vytvořenou dynastickým egoismem a ponižujícími kompromisy“.⁸ Itálie byla sjednocena za společného úsilí mazziniánských revolučních demokratů a liberálních monarchistů,⁹ hrdinství Garibaldiho a jeho následovníků spolu s obratnou diplomacií piemontského a posléze prvního italského ministerského předsedy hraběte Camilla Benso Cavoura. I v jejím případě je často připomínáno bismarckovské „železem a krví“, ačkoli za italskou věc prolili více krve Francouzi. Itálie se posléze zařadila mezi evropské velmoci, a to jen díky své historii a počtu obyvatel.¹⁰ K ekonomickému sjednocení, avizovanému v projevu Viktora Emanuela, a rovněž k sociálnímu sjednocení v Itálii nedošlo. V plné míře se nyní projevil propastný rozdíl mezi průmyslovým severem s poměrně efektivním zemědělstvím a chudým agrárně zaostalejším jihem. Přes expanzi industriálních center severu, Milána, Janova a Turína, ekonomika jako celek zaostávala za hospodářstvím ostatních velmocí. Itálie trpěla

⁴ SETON-WATSON, Christopher, *Italy from liberalism to fascism 1870–1925*, London 1967, s. 41.

⁵ LISTA, Giovanni, *Futurism*, Michigan 2001, s. 20.

⁶ SETON-WATSON, s. 41.

⁷ LISTA, s. 20.

⁸ SETON-WATSON, s. 41.

⁹ Tamtéž, s. 3.

¹⁰ BOSWORTH, R. J. B., *Italy, the Least of the Great Powers: Italian Foreign Policy before the First World War*, London 2005, s. 2.

nedostatečnou palivovou a energetickou základnou. Ani sociální situace mladého státu nebyla snadná. Nepříznivým sociálním ukazatelem byla negramotnost populace, která ještě roku 1911 dosahovala téměř 40 %, nejvíce v zaostalých oblastech jihu. Venkov zažíval ničivé epidemie malárie a pelagry. Vlivem nízké životní úrovně a pomalé industrializace se Itálie potýkala s vysokou mírou emigrace. Během roku 1876 opustilo svou vlast kolem sta tisíce Italů, roku 1895 na 293 000 osob a za rok 1913 se počty emigrantů odhadují již na 872 000,¹¹ většina mířila do Ameriky. Řada lidí též odmítala novou národní identitu, necítili se být spřízněni se spoluobčany na opačném konci poloostrova či s piemontskou politickou elitou.

Ekonomická a vojenská slabost Itálie v porovnání s evropskými velmocemi určovala i její diplomatické postavení mezi nimi. Ač většina evropských státníků byla vychována klasicky, k obdivu starého Říma a někdejší kulturní vyspělosti Itálie, italská diplomacie si u nich příliš respektu nevydobyła. Na rozdíl od optimismu králova projevu z 27. listopadu 1871, považovala většina italských politiků *risorgimento* za nedokončené, první kroky diplomacie tak vedly ke snaze tento Cavourův odkaz naplnit a začlenit do mladého státu italsky mluvící oblasti Habsburské monarchie, území *terre irredente*, dosud nevykoupených zemí. Snaha italských diplomatů zasahovat do dění na Balkánském poloostrově a nárokovat si oblasti Terstu a Tridentska za jakéko-li územní zisky Rakousko-Uherska zde, zůstaly, ve Vídni především, logicky nevyslyšeny. Konečně Berlínský kongres byl v tomto ohledu pro Italy diplomatickou prohrou.

O koloniální panství projevovali Italové zájmy už před svým sjednocením. O oblasti severní Afriky a Etiopie se zajímalo již Sardinské království i Království obojí Sicílie,¹² v 70. letech poté italský vliv pronikal na území Tunisu, Tripolisu a Kyrenajky. Roku 1881 Francie Tunis obsadila Italům pod příslovečným nosem. Na rozdíl od Libye, Tunis byl pro Italy atraktivnější, „*byl blíže, bohatší, měl více italských usedlíků a s ruinami Kartága více připomínal závan velikosti klasického Říma*“.¹³ Zřízení francouzského protektorátu nad Tunisem se stalo v očích Italů křivdou, z níž se vztahy mezi oběma zeměmi nikdy plně nezotavily. O rok později Británie ustanovila svůj protektorát nad Egyptem a Italům do budoucna nezbylo než prosazovat své zájmy v Libyi, chtěli-li naplňovat své vize o *mare nostrum*. Každopádně roku 1882 z antagonie vůči Francii podepsala vláda Agostina Depretise trojspolkovou smlouvu s Německem a Rakouskem-Uherskem, čímž

¹¹ BOSWORTH, R. J. B., *Italy and the Wider World 1860–1960*, New York 1996, s. 117–118.

¹² BOSWORTH, R. J. B., *Italy, the Least of the Great Powers*, s. 136.

¹³ Tamtéž.

bylo potvrzeno velmocenské postavení Itálie a ta mohla obrátit pozornost k imperiální politice a pokusit se získat své místo na africkém slunci. Italská diplomacie však nikdy nechtěla zapomenout neúplnost risorgimenta a že „jednou možná přijde doba, kdy bude pro Itálii výhodné přestat být rakouským spojencem a stát se namísto toho jeho nepřitelem“.¹⁴

Na domácí politické scéně Depretis představil své *transformismo*, politiku transformace pravice ve snaze posílit svou parlamentní většinu a oslabit vliv levice, jež se ocitla ve skutečné opozici, poté, co se podařilo odbourat starý systém, ve kterém rozdíly mezi pravíci a levíci byly téměř nezatelné.¹⁵ V posílení vlastní mocenské pozice byl úspěšný, nicméně jeho politická kariéra skončila po tragickém masakru italského expedičního sboru u Dogali v Etiopii v roce 1887. Svých koloniálních ambic se však Italové nevzdali. Depretise vysřídil na postu ministerského předsedy nejvýraznější kritik jeho politiky Francesco Crispi. Stejně jako o třicet pět let později Benito Mussolini, Crispi se stal zároveň ministrem vnitra a ministrem zahraničí. Někdejší účastník Garibaldiho výpravy Tisíce byl velmi ambiciózním mužem. Pozdější fašističtí historikové v něm viděli právě Mussoliniho předchůdce. Crispi identifikoval národ se sebou, podle něj v Itálii nebyl parlamentní systém možný: „*Nebudu to já, kdo podnikne něco proti tomuto systému, ale kdokoli přijde po mě, bude schopn se s ním snadno vypořádat.*“¹⁶ Neváhal raději pozastavit činnost parlamentu, než nechat jej hlasovat o svém odsouzení za účast na skandálu v Banca Romana.¹⁷

Crispiho vláda byla charakterizována především obrovskými imperiálními ambicemi a rostoucím sociálním napětím, nejvýraznějším byly revolty rolnictva na Sicílii násilně potlačené roku 1896. Poslední desetiletí 19. století bylo také dobou, kdy do Itálie začal pronikat socialismus. Umělec Pelizza da Volpedo, známý svými sympatiemi k socialismu, zachytil sociální nepokoje 90. let a organizovanou moc nespokojeným mas na svém plátně nazvaném Čtvrtý stav.¹⁸ Nespokojenost obyvatel jen prohloubil další neúspěch koloniálního dobývání Afriky. Roku 1896 byly italské síly poraženy u Aduy domorodým vojskem etiopského císaře Menelika II. Zemřelo zde 6000 italských vojáků, což je více, než v bitvách risorgimenta.¹⁹ Selhání u Aduy, společně s nenaplnitelnými irredentistickými cíly, dalo vzniknout mýtu o ztracené, zklamané revoluci,

¹⁴ BOSWORTH, R. J. B., *Italy, the Least of the Great Powers*, s. 11.

¹⁵ GILBERT, Mark F., NILSSON, Robert K., *The A to Z of Modern Italy*, Lanham 2010, s. 430.

¹⁶ BOSWORTH, R. J. B., *Italy and the Wider World 1860–1960*, s. 20.

¹⁷ GILBERT, NILSSON, s. 121. Politická krize let 1893–1894, v souvislosti s korupcí v Římské bance, v prosinci 1893 ukončila první funkční období Giovanniho Giolittiho a následující rok vynesla jeho rivala Crispiho opět k moci na základě zásahu vůči suverenitě parlamentu a volební podpore jižní Itálie. Crispi s členy své rodiny finančně profitoval pomocí neoficiálních „úvěrů“ ze strany Římské banky.

¹⁸ HUMPHREYS, Richard, *Futurism*, London 1999, s. 13.

¹⁹ BOSWORTH, R. J. B., *Italy, the Least of the Great Powers*, s. 12.

o *rivoluzione mancata*,²⁰ později často připomínané rétorikou nacionalistického hnutí. Po příští desetiletí bylo otevření tématu Afriky nejsnadnějším způsobem, jak vyvolat lidový odpor vůči kolonialismu nebo vládě. Adua sice nezničila zdejší italské ambice natrvalo, ale publicita obklopující porážku zapříčinila soustředění italské politiky už jen k Evropě a Středomoří.²¹

Po Crispiho pádu, zapříčiněného Aduou, došlo k veřejnému odmítnutí jeho politiky vůči Etiopii a diplomatická pozice Italů se začala zlepšovat. Jedinou přeživší italskou kolonií zůstala Eritrea, která měla ještě roku 1913 pouze 61 trvalých italských usedlíků.²² Vstup do nového století symbolizovaný novou vládou Zanardelliho a Giolittiho spolu s novým králem Viktorem Emanuele III., který usedl na trůn roku 1900, přinesl Itálii značné zlepšení.; „*Stejně jako Depretis [Giolitti] přijal politickou situaci takovou, jakou ji našel.*“²³ Obdobně jako Depretis *transformismo*, Giolitti nabídl *giolittismo*, zajistil si neotřesitelnou většinu v parlamentu a posílil svůj vliv nad italskou politickou scénou. Snažil se snížit temperament veřejného života a uspokojit přiměřené požadavky těch, kteří na něj spoléhali.²⁴ Giovanni Giolitti byl „*progresivní liberální evropský státník [...], ale netypický pro italské prostředí*“.²⁵ Byl realistou, pragmatikem a „*mužem mála slov v zemi často se obdivující rétorům a velkým gestům*“.²⁶ Dominoval politické scéně stejně jako Cavour nebo Depretis v době jejich předsednictví,²⁷ jeho vláda přinesla Italům hospodářský růst a prosperitu a s nimi i zlepšení životní úrovně. Itálie vstoupila do optimistického období Italiety.

Díky systému nastaveném Giolittim, Itálie prosperovala a expandovala, „*ekonomice byla dána priorita před politikou, efektivitě a technickým dovednostem před reformním nadšením a doktrinní neústupností*“²⁸ některých politických uskupení. Itálie tak mezi lety 1896–1907 zaznamenala desetiletí ekonomické expanze, byť se jí nikdy nepodařilo dohnat ostatní evropské velmoci,²⁹ finančně byla tato léta „*italskou zlatou dekadou. Nikdy dříve si národ neužíval takového pohodlí a stability.*“³⁰ Populace vzrostla

²⁰ PAYNE, Stanley, *A History of Fascism*, New York 1995, s. 61.

²¹ BOSWORTH, R. J. B., *Italy and the Approach of the First World War*, New York 1983, s. 54.

²² Tamtéž, s. 52.

²³ SETON-WATSON, s. 247.

²⁴ Tamtéž.

²⁵ GRAND, Alexandr J. de, *The Hunchback's Tailor: Giovanni Giolitti and Liberal Italy from the Challenge of Mass Politics to the Rise of Fascism 1882-1922*, London 2001. s. 1.

²⁶ Tamtéž.

²⁷ SETON-WATSON, s. 250.

²⁸ Tamtéž, s. 251–252.

²⁹ BOSWORTH, R. J. B., *Italy, the Least of the Great Powers*, s. 2.

³⁰ SETON-WATSON, s. 293.

z 28 milionů v roce 1881 na 35 milionů v roce 1911,³¹ a to přes stále nezažehnaný problém emigrace. Rovněž se měnilo demografické složení obyvatel, velké množství lidí se stěhovalo z venkova do měst a z hor do úrodných nížin, které zaznamenaly růst a zefektivnění zemědělství.

Obnova hospodářství započala v sektoru výrobního průmyslu a do roku 1908, kdy vypukla finanční krize, Itálie zažívala rapidní nárůst industrializace. Krizi z let 1908–1909 se podařilo rozumnými vládními zásahy zastavit a ekonomika do války zaznamenala další léta růstu. S rozvojem zemědělství rostl i textilní průmysl. Velkého pokroku bylo dosaženo v oblasti strojírenství, a to navzdory silné konkurenci zahraničí a počátečnímu nedostatku kvalifikované pracovní síly. Přesto počet strojírenských firem vzrostl ze 43 s tisícem zaměstnanců v roce 1900 na 207 s počtem zaměstnanců kolem 200 000 v roce 1913.³² Roku 1905 byly znárodněny železnice a nadále se pokračovalo v rozvoji železniční sítě, především ve významných průmyslových oblastech Lombardie nebo Ligurie. Důraz byl kladen především na jejich hospodářské využití, díky čemuž ale nebyly nejšťastněji strategicky či urbanisticky řešeny. Navíc do počátku první světové války železniční síť nebyla dokončena.³³

Velký význam měl vzestup automobilového průmyslu, soustředěného převážně v Piemontu, a elektrifikace. Roku 1899 byla v Turíně Giovannim Agnellim, blízkým přítelem Giolittiho, založena společnost Fabbrica Italiana Automobili Torino, tedy FIAT.³⁴ Do roku 1908 v Itálii stálo již 70 automobilových závodů a v roce 1914 se po italských silnicích prohánělo na 21 000 motorových vozidel.³⁵ Itálie nedisponovala přirozenými zdroji uhlí a byla z devadesáti procent závislá na britském dovozu,³⁶ elektrická energie se tak stala „bílým uhlím“ státu. První elektrárna v Evropě byla otevřena roku 1884 a Milán se díky ní stal prvním italským elektrifikovaným městem. 90 % energie pocházelo z vodních elektráren budovaných především v povodí alpských řek, nicméně stavěny byly i na jihu země.³⁷ Elektrifikována byla i řada železničních tratí, především v Lombardii.³⁸ Zemědělský a technologický pokrok se odrážel v zahraničním obchodu. Souhrnná hodnota vývozu a dovozu vzrostla od počátku století do roku 1913 o více

³¹ SETON-WATSON, s. 293.

³² Tamtéž, s. 287.

³³ BOSWORTH, R. J. B., *Italy, the Least of the Great Powers*, s. 3.

³⁴ GILBERT, NILSSON, s. 182.

³⁵ SETON-WATSON, s. 287.

³⁶ BOSWORTH, R. J. B., *Italy, the Least of the Great Powers*, s. 3.

³⁷ SETON-WATSON, s. 287.

³⁸ BOSWORTH, R. J. B., *Italy, the Least of the Great Powers*, s. 3.

než dvojnásobek, s tímto tempem expanze mohlo v Evropě soupeřit pouze Německo.³⁹ Významné příjmy státu pramenily také z turismu.

Se vzrůstem prosperity a životní úrovně na jedné straně, rozvojem industrializace a růstem počtu dělnictva na straně druhé, rostla i dělnická hnutí a vliv socialistů. Začátek století je též považován za počátek politiky mas a náměstí. Giolitti masová hnutí neměl v lásce,⁴⁰ ale na rozdíl od Crispiho a Zanardelliho se růstu socialistického hnutí nebál, věřil, že „*organizované síly jsou snadněji ovládnutelné a ovlivnitelné, než ty neorganizované*“.⁴¹ Nesouhlasil s ideologií třídního boje, nicméně byl některé programové body socialistů ochoten přijímat. Snažil se o kompromisní politiku a balancováním extrémistických proudů okraje politického spektra proti sobě se mu dařilo tyto extrémy kontrolovat. Vůči socialistům však uplatňoval politiku cukru a biče. Giolitti z pozice ministra vnitra, jímž zároveň byl, některé násilné manifestace potlačoval silou. Tyto „*proletářské masakry, jak jim socialisté rádi říkali, zapříčinily 40 mrtvých mezi červencem 1901 a zářím 1904*“.⁴² Oblastí, kde bylo sociální napětí nejsilnější a třídní organizace nejrozvinutější, byla Emilia. Zde organizovaná hnutí práce skutečně dominovala hospodářskému životu mnoha regionů s městy s dlouhou revolucionářskou tradicí, jakým bylo například Forlì, kde začínal svou politickou kariéru Mussolini. Roku 1902 byl v Miláně založen Sekretariát centrálního odporu,⁴³ který koordinoval činnost Camere del Lavoro, regionálních pracovních komor na severu Itálie, jejichž cílem bylo napravit početní slabiny odborů.⁴⁴ Vedle socialistických, sdružovaly dělnická či rolnická hnutí vedená syndikalisty, kteří se v roce 1907 vydělili z Italské socialistické strany,⁴⁵ dále katolíky, anarchisty či nezávislími.

Katolické komory neuznávaly třídní dělení, jejich součástí byli zaměstnavatelé i zaměstnanci. Sdružovaly spíše malé řemeslníky, sedláky a drobné podnikatele, čili v souvislosti s katolickou doktrínou ty, kteří měli skromný podíl ve společnosti a chtěli jej zlepšit. Velkým přínosem byla na jejich ochranu vytvořená síť pojišťovacích společností a spořitelů,⁴⁶ kontrolovaná nejvýznamější katolickou organizací *Azione cattolica italiana*, Katolickou akcí, založenou v lednu 1908.⁴⁷

³⁹ SETON-WATSON, s. 291.

⁴⁰ GRAND, s. 2.

⁴¹ SETON-WATSON, s. 250.

⁴² Tamtéž, s. 240.

⁴³ Tamtéž, s. 298.

⁴⁴ PAYNE, s. 66.

⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁶ SETON-WATSON, s. 301–302.

⁴⁷ GILBERT, NILSSON, s. 43.

Anarchisté svou taktiku revolučních přeměn prosazovali prostřednictvím teroristických útoků a hlásali, že zničí „*utlačovatele lidstva, všechny krále, císaře, prezidenty republik a kněží všech náboženství*“.⁴⁸ Roku 1894 byl takto v Lyonu zavražděn francouzský prezident Sadi Carnot, roku 1897 španělský prezident Antonio Canovas de Castillo; v roce 1898 byla v Ženevě zabita rakouská císařovna Alžběta a 29. července 1900, na sedmnácté narozeniny Mussoliniho, padl rukou atentátníka italský král Umberto I., který již předtím dva pokusy o atentát přežil. Ve všech případech byli agresory itaľští anarchisté.⁴⁹

Revoluční syndikalismus se v Itálii začal šířit po roce 1900. Po odchodu z řad socialistů, založili syndikalisté své hlavní sídlo v Parmě, kde v roce 1912 vytvořili Italskou syndikalistickou unii. Samy sebe nazývali marxisty. Jejich doktrína a taktiky byly však velmi neortodoxní, věřili v minimální podporu svých členů a na téměř anarchistické spoléhání se na revoluční spontánnost. Svě následovníky našli mezi železničáři a mezi nejméně sofistikovanými či nejhůře placenými dělníky. Privilegovaná menšina v syndikalistickém hnutí, na rozdíl od levicové většiny, rozvíjela buržoasní mentalitu a zájem o kapitalismus a myšlenky syndikalistických vůdců se stávaly stále radikálnějšími. Nejvýraznější z nich byl Arturo Labriola, který po konfrontaci s poměry italských dělníků v zahraničí vyvinul koncepci proletářského národa, ve které se revoluční přeměna musí týkat nejen třídy, ale celé společnosti. Syndikalistická elita se také stále více domnívala, že právě protože jsou marxisté, musí podporovat plný rozvoj a zesílení italského kapitalismu, jelikož bez plně rozvinutého kapitalismu nemůže být úspěšný revoluční kolektivismus. Podle nich navíc v Itálii revoluční hnutí nemohou být úspěšná pouze na základě činnosti dělnické třídy. Aby syndikalismus triumfoval, musí se stát hnutím nad jednotlivými skupinami či třídami, čerpat podporu zemědělců, farmářů a co nejvíce i produktivní střední třídy. Dále tvrdili, že není chybou ani podporovat proletářský nacionalismus v národní válce a koloniální expanzi, protože Marx a Engels sami důsledně podporovali britský a francouzský imperialismus stejně, jako například americké dobytí Texasu.⁵⁰

Do roku 1910 se tak zformovaly řady nacionalistických syndikalistů.⁵¹ Na základě svého učení syndikalisté též upřednostňovali tvrdší a silnější metody rezistence, často doprovázené násilím. V letech 1906 až 1908 vedli radikální vlnu stávek a byli

⁴⁸ RIDLEY, Jasper, *Mussolini*, Praha 2002, s. 21.

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ PAYNE, s. 67.

⁵¹ Tamtéž.

zodpovědní za nejkrutější revolty v Emilii.⁵² Giolitti situaci ve své zemi komentoval slovy: „*Je velmi obtížné řídit se svobodou, když i mnoho inteligentních lidí věří, že k zajištění svobody je nezbytné upadnout do anarchie.*“⁵³

Ponižující porážka u Aduy nezničila zcela myšlenku imperialismu, ta přežívala dál v řadách nacionalistů, které se během Itálietty rychle rozšířily. Vedle imperialismu, který vyvrcholil vyloděním v Lybii roku 1911, i irredentismus byl nyní ve společnosti živější než kdy dříve. Toto vzepjetí, zapříčiněné též krizí Trojspolku, sílilo s italskou neschopností vyrovnat se s velkou minulostí tváří v tvář, především po Adu, bídňější přítomnosti. Z pohledu mnoha zahraničních státníků se Italové nikdy nemohli spoléhat „*na výdobytky své minulosti, či dokonce [...] přítomnosti. Toto podráždění, vyvolané odloučením minulosti i přítomnosti, teorie i praxe, [...] burcovalo Italy samotné*“.⁵⁴ Snaha vyrovnat se velké minulosti byla nacionalistům vlastní. V Itálii „*jednotlivé městské minulosti vytvářely různé národní historie, z nichž každá byla charakterizována specifickými regionálními a kulturními zkušenostmi. [...] Nacionalismus radikálně přetváří zděděné šíření kultur a cesty používané nacionalismem jsou často libovolnými historickými vynálezy*“.⁵⁵ Budování nové víry v italskou vlast na počátku 20. století nemohlo ignorovat takové zpracování historických vynálezů, nové „*precizní ikonografie paměti*“ národa a „*kontextuální tvorbu hodnot irredentismu, symbolu ‚sekularizovaného ráje‘ garantovaného národem, jenž by konečně dospěl ke sjednocení*“.⁵⁶

Napětí rostlo i na druhé straně italských hranic, v mnohonárodnostním Rakousku-Uhersku. V květnu a opětovně v listopadu roku 1903 propukly bouře mezi německými a italskými studenty na univerzitě v Innsburku. Italský tisk reagoval silnou protirakouskou kampaní a události nezůstaly bez odezvy ani u studentů v samotné Itálii.⁵⁷ Irredentistické manifestace studentů následovaly v mnoha regionech, jmenovitě v Miláně, Bologni, Venetu, Turíně, Florencii a Neapoli, či v hlavním městě, kde došlo i k násilí vůči Rakušanům a vybití oken rakouskému konzulátu.⁵⁸ Nepokoje v Innsburku po roce, v listopadu 1904, propukly znovu, tentokrát po otevření italské fakulty na místní univerzitě. Hrabě Goluchowski se poté nechal slyšet, že by nikdy neobnovil Trojspolek, kdyby takové incidenty předvídal.⁵⁹

⁵² SETON-WATSON, s. 299–301.

⁵³ Tamtéž, s. 240.

⁵⁴ BOSWORTH, R. J. B., *Italy, the Least of the Great Powers*, s. 7.

⁵⁵ KÖRNER, s. 126.

⁵⁶ PAPA, Catia, *L'Italia giovane. Dall'Unità al fascismo*, Roma 2013, s. 87.

⁵⁷ SETON-WATSON, s. 335.

⁵⁸ PAPA, s. 115.

⁵⁹ SETON-WATSON, s. 335.

S manifestacemi studentů a irredentismem souvisely také sportovní aktivity. Každá sportovní disciplína byla spojena se „*skutečným italským charakterem: alpinismus, protože Alpy byly v první řadě národním monumentem; vodní sporty, protože představovaly [...] héroismus Italů, kteří několikrát dokázali svou velikost na moři; běh a cyklistika [...] jako manifestace italského odporu*“ a zároveň pro transformaci „*posvátného prostoru terre iredente*“ ve společné národní dědictví.⁶⁰ Především mladí Italové, u kterých nacionalismus našel největší ohlas, tak podnikali turistické pochody do Terstu či Tridentu a dalších měst, od roku 1902 se konaly první cyklistické závody, zpravidla doprovázené revoltami. Cyklistika celkově zaznamenala v první dekádě 20. století obrovský boom, jeho vrcholem bylo první Giro d'Italia konané v květnu 1909. Jeho výherci až do padesátých let byli pouze Italové.⁶¹

Roku 1910 byla založena Italská nacionalistická asociace, v roce 1913 přeměněná v první nacionalistickou politickou stranu Itálie, avšak cesta k ní byla připravena literární, kulturní a politickou agitací předcházejícího desetiletí.⁶² Studentské revolty v Innsburku, spolu s růstem rakousko-uherské vojenské a námořní síly, rakouskou nevolí vůči italskému pronikání na Balkán a po roce 1908 i bosenskou krizí, upevnilly nacionalisty v irredentismu a v považování zisku Tridentska a Terstu za národní prioritu. Důsledkem agresivního nacionalismu také bylo, že byl veden k silnému vůdcovství elit a imperialismu. Nejvýraznější osobností nacionalistického hnutí byl spisovatel a novinář Enrico Corradini. K patriotismu se přiklonil pod vlivem všeobecně sdíleného pocitu hanby Aduy a D'Annunziových projevů, ve své agitaci poté spolupracoval se syndikalisty. Corradini roku 1903 založil první nacionalistické noviny *Il Regno*.⁶³ Mnohem vlivnější kulturní osobností kraje 20. století byl Gabrielle D'Annunzio, „*básník, romanopisec, dramatik a estét, který žil pro pocity, oslavoval násilí, vyžíval se v rychlosti, síle a dobrodružství*“.⁶⁴ Jeho dílo prostupovala brutalita i smyslnost, přičemž častým námětem byla velkolepá italská historie. Zapálený nacionalista D'Annunzio se stal nejhlasilitějším odpůrcem Giolittiho a pohrdal poměry Itáliet. Byl idolem soudobé mladé generace a svým literárním dílem a politickým myšlením ovlivnil nemalou řadu Italů, nejen Corradiniho.

Svůj vliv zanechal i na dalším z italských literátů. Spisovatel, básník a umělecký kritik Filippo Tommaso Marinetti, který rovněž preferoval Crispiho kolonialismus před

⁶⁰ PAPA, s. 87.

⁶¹ GILBERT, NILSSON, s. 207–208.

⁶² PAYNE, s. 64.

⁶³ SETON-WATSON, s. 351.

⁶⁴ Tamtéž, s. 350.

Giolittim,⁶⁵ se zhlédl v D'Annunziových nacionalistických myšlenkách, nicméně vymezil se proti podobě jeho literárního díla a tím, spolu se svými futuristy, vytvořil podobu italského moderního umění; „*dokud se futurismus nezačal spojovat s nacionalismem, italský estetický koncept budoucnosti byl evropský a kosmopolitní.*“⁶⁶ Futurismus se zrodil z krize společnosti snažící se vyrovnat se se svou minulostí i z podnětů přítomnosti. Futuristé, kteří se stejně jako D'Annunzio obdivovali násilí, rychlosti a dobrodružství, zachycovali ve svých dílech dynamiku cyklisty i elektrizovanou *lo stellone* a odráželi v nich novou mechanickou a průmyslovou Itálii pučící na severu. Marinetti však zavrhl minulost i přítomnost a nabídl zářnější budoucnost, moderní a turbulentní. K jeho rozhodnutí založit hnutí, na základě jeho vlastních slov, však přispěla až banální příhoda z roku 1908, popsaná v úvodu zakládajícího manifestu futurismu.⁶⁷ Marinetti jako jediný z futuristů vlastnil automobil a svůj obdiv k jeho modernitě, síle, rychlosti a dravosti si uvědomil až po kolizi s cyklistou, kdy se i s vozem převrátil do bahnitého příkopu a vynořil se jako znovuzrozený futuristický umělec.⁶⁸ S jistou mírou nadsázky se tak dá říci, že na počátku futuristického hnutí stála autonehoda.

⁶⁵ HUMPHREYS, s. 14.

⁶⁶ KÖRNER, s. 264.

⁶⁷ Fondazione manifesto del Futurismo, 1909, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (dále jen MART), Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV.VII Manifesti futuristi, SEV. VII. 1.

⁶⁸ Tamtéž.

2. Futurismus

2.1 F. T. Marinetti a založení futuristického hnutí

Filippo Tommaso Marinetti se narodil v egyptské Alexandrii roku 1876. Již od mládí mu byla vštěpována láska k literatuře, především k poezii. Nejprve ale studoval práva v Paříži a italské Pavii. Protože vyrůstal mimo Itálii, udržel si po většinu života odstup od poměrů zde a zůstal slepý k reálným problémům jejího společenského a průmyslového rozvoje.⁶⁹ Roku 1905 přesídlil do Milána a založil zde literárně kritický časopis Poesia, který se později stal publicistickým orgánem futurismu a jeho redakce centrem futuristického hnutí.

Marinetti futuristické hnutí uvedl publikováním Zakládajícího manifestu futurismu 20. října 1909 na stránkách pařížského listu Le Figaro a ohlásil jím nástup nového progresivního avantgardního směru, který si kladl za cíl naprosto přetvořit podobu italského umění a společnosti. Futurismus tak nepředstavoval směr, který by usiloval výhradně o formálně-estetické inovace, jako soudobý kubismus, nýbrž se mnohem více považoval za hnutí života. Toto splynutí je vlastní většině avantgard po kubismu, které se obecně snažily „sjednotit umění se životem“ a zpochybnit „autonomní instituce umění“.⁷⁰ Futurismus, jak ze způsobu jeho založení vyplývá, byl sebeproklamujícím hnutím, které nevidělo rozdíl ve své revoluční misi, ať už šlo o umění či o politiku.⁷¹ Svůj inovativní program Marinetti v zakládajícím manifestu shrnul do 11 bodů:

1. *Chceme opěvovat lásku k nebezpečí, zvyku síly a nebojácnosti.*
2. *Kuráž, smělost a vzpoura budou základními prvky naší poezie.*
3. *Až doposud literatura vyzdvihovala promyšlenou strnulost, blaženost a ospalost. My máme v úmyslu vyzdvihnout agresivní akci, horečnatou nespavost, tempo závodníka, smrtelný skok, úder a pěst.*
4. *Tvrdíme, že velkolepost světa byla obohacena novou krásou; krásou rychlosti, [...] řvoucí automobil, který uhání jako kulometná střelba, je krásnější než Niké Samothrácká.*
5. *Budeme oslavovat muže za volantem, který vrhá oštěp svého ducha napříč světem. [...]*
6. *Nutností básníka je s radostí vítat velkolepost a okázalost, aby navýšil nadšený zápal z prvotních impulzů.*
7. *S výjimkou boje neexistuje krása. Žádná práce bez agresivního charakteru nemůže*

⁶⁹ LISTA, s. 27.

⁷⁰ FOSTER, Hal, KRAUSOVÁ, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D., JOSELIT, David, *Umění po roce 1900*, Praha 2013, s. 25.

⁷¹ IALONGO, Ernest, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, New Jersey 2015, s.7.

být mistrovským dílem. Poezie musí být koncipována jako násilný útok na neznámé síly, aby se ty před člověkem pokořily.

8. Stojíme na posledním ostrohu století! ... Proč bychom se měli ohlížet zpět, když se právě chystáme rozrazit brány nemožného? Čas a prostor zemřely včera. Žijeme v absolutnu, neboť jsme právě stvořili věčnou a všudypřítomnou rychlost.

9. Budeme oslavovat válku - tu jedinou hygienu lidstva - militarismus, vlastenectví, destruktivní gesto nositelů svobody, tu krásnou myšlenku, pro kterou stojí za to umřít, a pohrdat ženou.

10. Chceme ničit muzea, knihovny, akademie všeho druhu, budeme bojovat s moralismem, feminismem, proti všem oportunistickým nebo utilitaristickým zbabělostem.

11. Budeme opěvovat velké davy vzrušené prací, potěšením nebo nepokoji, budeme oslavovat pestré polyfonní přílivy revoluce v moderních hlavních městech, nadšený noční zápal továren a loděnic zářících násilným světlem elektrických lun, nenasytné železniční stanice plné hadů kouře, [...] lokomotivy jejichž kola cválají po kolejích jako kopyta obrovských ocelových koní a úžasný let letadel.⁷²

Marinetti svůj první manifest publikoval v době, kdy intelektuální skupina kolem něj byla teprve utvářena a on byl jejím jediným členem.⁷³ Zakládající manifest je tak, vedle politiky, zaměřen převážně na podobu poezie. Jeho radikální a agresivní znění mělo především přilákat pozornost a jeho pokrokové idee brzy našly svou odezvu u skupiny umělců, kteří chtěli tvořit v duchu nového směru. Marinetti zůstal po většinu svého života uznávanou hlavou hnutí, jehož řady se rychle rozrůstaly a během roku 1910 progresivně expandovalo svým vlivem napříč uměleckými poli. Nejvýznamnějšími představiteli futurismu se stali umělci Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Carlo Carrà, Giacomo Balla a Gino Severini, kteří společně podepsali a 11. února 1910 publikovali Manifest futuristických malířů. Luigi Russolo v roce 1916 vzpomínal na své první setkání s Boccionim a Marinettim a na počátky jejich spolupráce; „*Boccioniho jsem poznal jednoho večera ve Famiglii Artistice. Bylo to roku 1909. [...] Naše myšlenky byly podobné, naše umělecké ideály si byly velmi blízké; stejná nenávisť k dosud vytvořenému, zdrženlivému [umění], pro stejné umělecké názory jsme se okamžitě dostali do důvěrného kontaktu. Stali jsme se přáteli, blízkými přáteli. Jednoho večera jdouc kolem velkého plakátu, který oznamoval futuristickou manifestaci, jsme s obdivem komentovali odvážnou práci, kterou Marinetti dokázal v literatuře, a Boccioni řekl: ‚Přeji si něco takového i pro malířství!‘*

⁷² Fondazione manifesto del Futurismo, 1909, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., SEV. VII. 1.

⁷³ VERSARI, Maria Elena, BOCCIONI, Umberto, *Futurist Painting Sculpture (Plastic Dynamism) (Texts & Documents)*, Los Angeles, 2016, s. 2.

*O několik dní později jsme poznali osobně Marinettiho a vyjádřili mu touhu, aby se jako v literatuře a poezii uskutečnila podobná změna i v malířství. Marinetti s nadšením [...] tuto myšlenku nejen schválil, ale povzbuzoval nás k tomu, abychom co nejrychleji vypsalí naše nápady [...] a zavázali jsme se, že je zveřejníme a uvedeme. Tak se zrodil Manifest futuristických malířů a vstup malířů Boccioniho, Bally, Carràho, Russola a Severiniho do futuristického hnutí, které dosud bylo pouze literární.*⁷⁴

Giacomo Balla byl starší než ostatní umělci. Na počátku století vyučoval v Římě techniku divizionismu a jeho ateliér navštěvovali Boccioni se Severinim. Boccioni našel v Marinettim kolegu, který již dlouho sdílel stejné názory na stav umění v Itálii jako on. Poté, co se k Marinettimu přidal, přijal mimo jiné i jeho názory na politické ovzduší. „*Žhář, anarchista, ultramoderní Boccioni*“,⁷⁵ jak o něm hovořil Ardengo Soffici, byl známý svým revolucionářským smýšlením. S ostatními je svedla dohromady milánská instituce La Famiglia Artistica,⁷⁶ která podporovala mladé umělce. Spolu následně kontaktovali Severiniho, který žil a tvořil v Paříži, zda-li by se nechtěl připojit svým podpisem k jejich manifestu. Severini v rozhovoru roku 1933 uvedl, že se k futuristickému hnutí přidal, „*protože futurismus se snažil učinit umění výbušným podle dynamických principů života, které bral jako přímý zdroj inspirace. Lichotil mi také snem o použití umění v akci.*“⁷⁷ Společně poté vyhlásili, že chtějí „*zničit kult minulosti, posedlost antikou, pedantským a akademickým formalismem*“ a „*vystavovat a oslavovat současný život, který je neustále a bouřlivě proměňován vítěznou vědou*“.⁷⁸ Slovem futurismus vyjadřovali právě překonání minulosti spíše než vzhlížení k budoucnosti.⁷⁹ Jak tvrdili v úvodu ke katalogu jejich první výstavy v Paříži, jejich hnutí se ani jinak než futuristickým nazývat nemohlo, jelikož „*výsledek součtu etických, estetických, politických a sociálních koncepcí je absolutně futuristický*“.⁸⁰ Již zakládající manifest definoval slovní zásobu hnutí,⁸¹ jejich

⁷⁴ Russolo, La voce lontana di Luigi Russolo su Boccioni in occasione delle sue Onoranze Nazionali, červen 1933, MART, Archivio del '900, Fondo Luigi Russolo, RUS. 3 Scritti, RUS.3.1.2

⁷⁵ VERSARI, BOCCIONI, *Futurist Painting Sculpture (Plastic Dynamism) (Texts & Documents)*, s. 5.

⁷⁶ Instituci La Famiglia Artistica Milanesse založil Vespasiano Bignani s přáteli v roce 1873 a funguje dodnes. Sdružuje a podporuje začínající umělce a je místem konání pravidelných výstav. Svou první výstavu zde měli i futuristé v roce 1910.

⁷⁷ Přepis rozhovoru Umberta Favia s Ginem Severinim pro Radiodiffusion Francaise, 1933, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. III Scritti teorici e critici 1913–1966, SEV III. 3. 66.

⁷⁸ Manifesto dei pittori futuristi, 11. 2. 1910, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV.VII., SEV.VII. 2.

⁷⁹ HUMPHREYS, s. 9–10.

⁸⁰ *Preface to the Catalog of the First Exhibition of Futurist Painting*, Paris 1912, in: VERSARI, BOCCIONI, *Futurist Painting Sculpture (Plastic Dynamism) (Texts & Documents)*, s.173.

⁸¹ ADAMSON, Walter L., *How Avant-Gardes End—and Begin: Italian Futurism in Historical Perspective*, in: *New Literary History*, Vol. 41, No. 4, What Is an Avant-Garde? 2010, s. 859.

rétorika byla poznamenána „*anarchií, revolučním patosem a oslavou násilí*“⁸² v souvislosti s nacionalismem a panitalismem; Itálie se opět měla stát v kulturních a technických oblastech první v Evropě. K dosažení tohoto cíle se ale musela oprostít od oslavování vlastní historie, mrtvých velikánů a kulturních výdobytků, jenž stále udávaly podobu italskému umění, neboli slovy Umberta Boccioniho: „*Každý, kdo dnes považuje Itálii za zemi umění je nekrofil, který si hřbitov představuje jako lahodnou ložnici.*“⁸³ Takové „kulturní nekrofilie“ futuristé nazývali *passatisty*, tedy zpátečníky. *Passatismo* se stalo opakem pro, taktéž jimi vytvořený pojem, *futurismo* a označovalo právě staromilství a kult minulosti v celku; „*Dnes je Itálie mladou a silnou zemí, která se stane velikou*“, pokračoval Boccioni, „*vše duchovní, a proto estetické, musí být předěláno. A místo toho lidé zaostávají a kultivují formu, která vyrůstá z minulosti.*“⁸⁴

Futuristické hnutí za dobu své existence publikovalo množství manifestů na velmi rozdílná témata, jakými byly politika, poezie, móda, literatura, malířství, válka, hudba, divadlo, sochařství, sexualita, architektura, rychlost, fotografie, kinematografie, kuchyně a umělecká kritika. Výčet disciplín a množství manifestů demonstruje již zmíněnou snahu představovat futurismus jako skutečné hnutí života a učinit z něj životní styl, ale také úsilí šířit své myšlenky a s nimi popularitu celého hnutí. Carlo Carrà později vzpomínal: „*Marinettiho fenomenální činnost a jeho mimořádné reklamní dovednosti výrazně přispěly k šíření našich myšlenek. Dokonce i paradoxní tvrzení, jako například metaforické zničení muzeí a knihoven, velmi dobře sloužily k vytvoření živého zájmu o futuristické hnutí, které ve skutečnosti mělo samo o sobě jiný důvod k bytí. Aktualizace Itálie ve smyslu moderního umění byla naším prvním cílem.*“⁸⁵

Futuristé manifestem chtěli ustanovit spojení avantgardy s masovou kulturou.⁸⁶ Reklama a žurnalistika jako prostředek hromadného šíření se napříště staly důležitými pro veškerá avantgardní hnutí. Díky tomu také bývá futurismus řadou historiků označován jako první avantgardní hnutí vůbec.⁸⁷ V roce 1912 již měli futuristé otištěno na 350 článků po celé Evropě.⁸⁸ Avantgardní manifesty plnily stejnou funkci jako dnešní reklamní letáky.⁸⁹ Moderní manifesty mají společnou formulaci teorie, která předchází praxi. Vztah mezi teorií a realizací, mezi definováním uměleckých principů a tvorbou děl je pro futuristické

⁸² MARTINOVÁ, s. 20.

⁸³ BOCCIONI, Umberto, (a cura di) BIROLI, Zeno, *Pittura e scultura futuriste*, Milano 2006, s. 15.

⁸⁴ Tamtéž, s.15

⁸⁵ CARRÀ, Carlo, (a cura di) CARRÀ, Massimo, *La mia vita*, Milano 2002, s. 83.

⁸⁶ FOSTER, KRAUSOVÁ, BOIS, BUCHLOH, JOSELIT, s. 90.

⁸⁷ ADAMSON, s. 856.

⁸⁸ PIETRANTONIO, Giacinto di, RODESCHINI, Maria, Christina, *The Future of Futurism*, Verona 2007, s. 16.

⁸⁹ Tamtéž.

hnutí klíčový. Ovšem spisovatel Giovanni Papini ještě v roce 1913 na stránkách své Lacerby podotkl, že „*futurismus po zuřivých proklamacích ničí minulost pouze slovem a dosud nepřevzal dostatečnou ofenzívu*“.⁹⁰ Kulturní časopis Lacerba založil Papini spolu s uměleckým kritikem Ardengem Sofficim ve Florencii k 1. lednu 1913. Brzy se kolem něj zformovala florentská skupina futuristů a Lacerba se vedle Marinettiho Poesie stala nejdůležitějším orgánem hnutí, většina jejích edic se prodávala dělníkům z Milána a Turína⁹¹ a výrazně přispěla k šíření futuristických myšlenek.

Marinetti ve svém zakládajícím manifestu spojil futuristický útok na tradiční umění s útokem na současnou politiku. Obojí totiž považoval za projevy *passatismo*, které udržovalo Itálii zpátečnickou a slabou.⁹² Podle názoru italského historika Giovanniho Listy byl Marinetti, stejně jako Mazzini, „*avantgardní, antiklerikální republikán*“ a své manifesty cílil na italský lid, aby jej podněcoval ke „*kulturní revoluci, která by zrodila moderní nacionální vědomí, jenž by poté vedlo k nové moderní Itálii*“.⁹³ Lista dále přirovnává futuristické hnutí k novému kulturnímu risorgimentu: „*Garibaldi tvrdil, že Itálie, jako národ, byla spíše vynálezem básníků, než kolektivním tvrzením. O století později měl Gramsci poukázat na to, do jaké míry bylo italské risorgimento výsledkem dobrovolného zapojení elit, na rozdíl od pasivity lidových mas. Marinetti svou futuristickou cestou vyzdvihl stejnou politickou vizi a stejný dobrovolnický a revoluční idealismus. Prostřednictvím aktivismu svého hnutí zamýšlel vytvořit v Itálii autentickou moderní kulturu v celostátním měřítku.*“⁹⁴ Na základě tohoto názoru Marinetti toužil vyvolat „*kulturní risorgimento*“ ve slova smyslu, který risorgimentu Cavour dal, čili probudit Italy a sjednotit je, v tomto případě, v kulturním názoru. Marinetti si skutečně přál vytvořit z futurismu oficiální národní umění a posléze šířit italský futuristický vliv po celém světě, nicméně mazziniánským demokratickým nacionalistou nebyl. Byl politický elitář⁹⁵ ovlivněný soudobou teorií politických elit i syndikalistickým soralismem.

Jen pár myšlenek zakládajícího manifestu bylo zcela nových a originálních.⁹⁶ Žádný umělecký, v tomto případě i politický, směr, „*at' se sebevíc vychloubá revolučností, originalitou, novátorstvím, nevzniká ve vzduchoprázdnu, ale navazuje na tématické*

⁹⁰ PAPINI, Giovanni, *La necessità della rivoluzione*, in: Lacerba I/8 15. 4. 1913, s. 76.

⁹¹ TISDALL, Caroline, BOZZOLLA, Angelo, *Futurism*, London 1977, s. 9.

⁹² IALONGO, Ernest, *Futurism from foundation to world war: the art and politics of an avant-garde movement*, in: *Journal of Italian Modern Studies*, Vol. 21/2 2016, s. 308.

⁹³ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 6.

⁹⁴ LISTA, s. 39.

⁹⁵ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 7.

⁹⁶ TISDALL, BOZZOLLA, s. 17.

a výrazové prvky, které se již objevily v dřívějších etapách“.⁹⁷ V případě futuristů to jsou projevy násilí, anarchie, nacionalismu, ale i kult nadčlověka, dále glorifikace městského života, technologií a rychlosti, společně s vymečováním se vůči minulosti a opovržením pro akademické hodnoty, které je ostatně vlastní většině moderním uměleckým směrům počínaje impresionismem, to vše jsou myšlenky, které již byly vysloveny dříve. Nový byl ale agresivní tón futuristické rétoriky a způsob, jakým byly tyto myšlenky dány dohromady a spojeny v „jeden pobuřující dokument dozrálý k distribuci“.⁹⁸ Řada soudobých filosofických proudů a teoretiků ovlivnila Marinettiho myšlenkový svět a promítla se do podoby futurismu.

Výrazný vliv na Marinettim, a především Boccionim, zanechal filosof Henri Bergson. Od něj futuristé přejali myšlenku, že život je v konstantním pohybu a že jsme obklopeni simultánními stimuly, které ovlivňují náš vývoj. Pro Bergsona byl život v neustálém pohybu a pochopení tohoto pohybu požadovalo intuici, silnou mentální snahu o vizi, která „otevře mysl neviditelné stránce materiality a zejména jejímu vývoji“.⁹⁹ V životě „nás vede intuice“, psal Bergson, „intuicí myslím instinkt, který se stává neustranným, nesmělým, schopným odrážet se ve svých objektech a zvětšit je neomezeně“.¹⁰⁰ Jeho dílo, rozebírající vitalitu umělecké kreativity, vztah mezi myslí a tělem, materialismem a pamětí a mezi časem a prostorem,¹⁰¹ výrazně ovlivnilo podobu futuristických maleb a plastik. Z jeho popisu vlivu pohybu prostoru na umělce pramení konstatování o „pestrých polyfonních přílivech revoluce“¹⁰² v zakládajícím manifestu. Nejlépe však vztah k Bergsonovi reflektují Marinettiho vlastní slova: „Futurismus není a nikdy nebude prorocký. [...] My, stejně jako Bergson, věříme, že ‚la vie débordé l’intelligence‘, což znamená, že [život] přetéká a dusí nekonečně malou schopnost inteligence. Člověk nemůže vnímat ani okamžitou budoucnost jinak, než tím, že prožívá naplno svůj život. Z toho vyvstává naše násilná a neodbytná láska k akci.“¹⁰³

Jak již bylo zmíněno, Marinetti byl politickým elitářem. Jeho vize v tomto smyslu jistě ovlivnili dva nejvýraznější soudobí italští teoretici politických elit Gaetano

⁹⁷ GRYGAR, s. 106.

⁹⁸ TISDALL, BOZZOLLA, s. 18.

⁹⁹ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 27.

¹⁰⁰ BERGSON, Henri, *Vývoj tvořivý*, 1907, in: HARRISON, Charles, WOOD, Paul, *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, Oxford 2003, s. 141.

¹⁰¹ TISDALL, BOZZOLLA, s. 22.

¹⁰² Fondazione manifesto del Futurismo, 1909, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., SEV. VII. 1.

¹⁰³ MARINETTI, Filippo Tommaso, *Manifesto agli studenti*, 29. 11. 1914, in: *Futurismo e fascismo*, Roma 1924, s. 93.

Mosca a Vilfredo Pareto, od nichž přejal, že historie byla vždy nakonec formována elitami, bez ohledu na politické smýšlení těchto elit. V centru všech Moscových analýz je moc, tedy formování, organizace a důsledky moci.¹⁰⁴ Ve společnosti vždy bude organizovaná elita, která drží moc, neboli „*majorita subjektů, které svou vlastní existenci podníti praktickými způsoby. [...] Ve všech oblastech a cílech je každý politický režim řízen organizovanými menšinami na úkor nebo za neorganizovanou většinu*“.¹⁰⁵ Pareto, který byl Moscovým oponentem a rivalem, rozšířil teorii elit o sociologický prvek a popsal úlohu elit v sociálně-politické oblasti.¹⁰⁶ Argumentuje, že masy byly motivovány iracionálními impulsy, jakým bylo například anarchistické revoluční nadšení davu, na které se spoléhali syndikalisté, a tudíž úlohou politika by mělo být najít způsob, jak využít energii těchto politických mas. Jistou míru iracionality u Marinettiho lze vnímat už v rétorice zakládajícího manifestu, a sice v připsání takového významu autonehodě a následné koupeli v továrenských spláškách či v prohlášení, že žijeme v absolutnu, kde čas a prostor zemřely.¹⁰⁷

Dalším bodem, na kterém se Marinetti shodoval s Moscou, byla nedůvěra v parlamentarismus a potřeba skoncovat s klientelismem a se soběsloužící povahou parlamentu.¹⁰⁸ Neshodovali se však v otázce volebního práva. Mosca odmítal všeobecné volební právo a jeho rozšíření o třídy a ženy.¹⁰⁹ Marinetti, na rozdíl od prohlášení zakládajícího manifestu, které mělo především vyvolat reakci, se k tomuto problému stavěl příznivěji: „*V důsledku parlamentarismu je celý národ v milosrdenství těchto výrobců spravedlnosti, kteří s povolným železem zákonů pevně kují pasti pro naivní. Zkrátka tedy udělíme právo ženám. Toto je nejextrémější a naprosto logické dovršení myšlenky demokracie a všeobecného volebního práva. [...] To, že ženy urychlují pracovní proces [...] je velkým testem úplné animalizace politiky.*“¹¹⁰

Elitářství a zároveň demokratické proklamace nejsou jediným příkladem zdánlivě protichůdných cílů futuristické politiky, ostatně do roku 1918 si Marinetti nevytvořil pevnou politickou vizi. V zakládajícím manifestu napsal: „*Budeme oslavovat válku - tu jedinou hygienu lidstva - militarismus, vlastenectví, destruktivní gesto nositelů*

¹⁰⁴ MARTINELLI, Claudio, *Gaetano Mosca's Political Theories: a Key to Interpret the Dynamics of the Power*, in: Italian Journal of Public Law, vol.I, 2009, s. 5.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 6.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 30.

¹⁰⁷ Fondazione manifesto del Futurismo, 1909, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., SEV. VII. 1.

¹⁰⁸ IALONGO, Filippo *Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 18–19.

¹⁰⁹ MARTINELLI, s. 19.

¹¹⁰ MARINETTI, Filippo Tommaso, *Contro l'amore e il parlamentarismo*, 1910, in: *Futurismo e fascismo*, s. 47.

svobody“,¹¹¹ na jedné straně touto větou oslavuje válku „jako prostředek posílení a sjednocení národního kolektivu“, na druhé straně vyzdvihuje „revoluční individualismus liberála“,¹¹² který v tomto případě znamenal Sorelem inspirované syndikalisty.

Právě Georges Sorel byl teoretikem, který povýšil násilí na politickou doktrínu, tolik vlastní futuristům i v intelektuální oblasti. Sorelův vliv moci a násilí, kdy je třeba války k očistě a demontování současného systému, se neodrazil jen v Marinettiho politickém smýšlení, „protože žádná práce bez agresivního charakteru nemůže být mistrovským dílem“.¹¹³ Futuristé již prvním manifestem vyhlásili válku všem kulturním institucím a současnému umění. Byl to však revoluční syndikalismus, kdo měl jako první v Itálii Sorelovu přízeň. Italy se Sorelovým učením, tedy sorelismem, poprvé seznámil roku 1903 Arturo Labriola na stránkách svých novin Avanguardia Socialista. Sorel v syndikalistech viděl elitu, a to díky násilné povaze jejich hnutí, kde se nacházeli „nejmilitantnější dělníci“.¹¹⁴ Třídní boj měl pro něj stejnou morální hodnotu, jako válka mezi národy. Sorel v dělnických masách, na rozdíl od socialismu, viděl dav individualit, jenž svedly dohromady společné cíle. *Sorelismo* vytvářelo „společnost hrdinů“, v tomto případě průmyslových hrdinů.¹¹⁵ Ovšem vliv Sorelova myšlení na italské prostředí byl poměrně relevantní. Jeho vzpoura proti „materialistickému a mechanickému myšlení“ zapříčinila, že se stalo proudem „iracionality a aktivismu. Jeho zaujetí dekadencí a hrdinstvím nalézalo vnímavou půdu v rozšířeném přesvědčení, že *risorgimento* nedokázalo přinést duchovní a morální obnovu“.¹¹⁶ *Sorelismo* tak našlo odezvu u příznivců proletářské revoluce, i u revolučních nacionalistů. Mohlo tak ovlivnit rozmanité osobnosti, jakými byli Labriola, Corradini, Marinetti a v neposlední řadě Mussolini. Marinettiho agresivní revoluční nacionalismus je nepopíratelný: „Slovo *ITÁLIE* musí být nadřazeno slovu *SVOBODA*. Všichni budou svobodní, kromě zbabělců, pacifistů a anti-Italů.“¹¹⁷

Ani zuřivý tón Marinettiho rétoriky nelze vnímat jako autentický; „Znát umění, jak zapůsobit na imaginaci davů“, psal Gustave Le Bon, „znamená znát zároveň umění

¹¹¹ Fondazione manifesto del Futurismo, 1909, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., SEV. VII. 1.

¹¹² IALONGO, *Futurism from foundation to world war: the art and politics of an avant-garde movement*, s. 308–309.

¹¹³ Fondazione manifesto del Futurismo, 1909, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., SEV. VII. 1.

¹¹⁴ ROTH, Jack J., *The Roots of Italian Fascism: Sorel and Sorelismo*, in: *The Journal of Modern History*, Vol. 39/1, 1967, s. 33.

¹¹⁵ Tamtéž.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 44.

¹¹⁷ MARINETTI, Filippo Tommaso, BOCCIONI, Umberto, CARRÀ, Carlo, RUSSOLO, Luigi, *Programma politico futurista*, in: *Lacerba* I/20 10. 10. 1913, s. 221.

jim vládnout“.¹¹⁸ Z jeho *Psychologie davu* si Marinetti hlavně odnesl, že davy jsou mocné a tato síla může být mobilizována k jakémukoli cíli.

Ve výčtu osobností, které formovaly futuristický světonázor, nesmí chybět Friedrich Nietzsche, který volal po „*nové nobiletě umělců a intelektuálů - nadlidí - kteří by se odvážili postavit se nad masy, překonat lidskou setrvačnost, využít iracionální vášně, které ovládají lidskou psychiku, a s nimi pracovat v neohroženém boji za moudrost*“.¹¹⁹ Nadlidé měli být elitou, museli být stateční a násilní, museli dominovat svými nadřazenými hodnotami a ideály. Záměrem futuristů nepochybně bylo stát se takovou elitou, která zpochybnila obecně přijaté způsoby v kultuře, v politice a ve společnosti. Carrà v této souvislosti hovořil o obranném instinktu, který ale také znamenal „*vyloučení ze společnosti komformistů*“.¹²⁰ Futuristická okázalá rétorika měla podněcovat publikum k násilné zuřivosti s cílem prolomení pasivní tolerance tradic a k přijetí futuristického vidění světa.¹²¹

Nietzsche, jako jeden z nejvlivnějších intelektuálů pro období Belle Époque, který se rovněž bránil ustrnulým buržoasním hodnotám a jehož dílo taktéž prostupuje antiklerikalismus, zanechal v Itálii rovněž kulturní vliv. Témata hrdinských nadlidí se objevují v díle D'Annunzia, jemuž zůstal Marinetti i na počátcích futuristického hnutí poplatný, studiu Nietzscheho se věnoval i Mussolini, který roku 1911 na stránkách *La Voce* napsal: „*Abychom pochopili Nietzscheho, musíme předvídat novou rasu, svobodného ducha, posíleného ve válce, v samotě, ve velkém nebezpečí, [...] ducha, obdařeného nějakou vznešenou perverzitou, ducha, který nás osvobodí od lásky k našim sousedům.*“¹²² A takového hrdinu představil Marinetti o rok dříve na stránkách románu *Mafarka Futurista*, za jehož obscénnost byl roku 1910 souzen.¹²³ Obdobně jako D'Annunzio vyzdvihoval ve svém díle slávu ve službách imperialismu a vášně pro Afriku, Marinetti uvedl troufalejší představu afrického hrdiny; titána, zrozeného samozřejmě bez přispění ženy, mocného a neohroženého. Tento nadčlověk, napůl člověk, napůl stroj, nemá žádné sentimentální vzpomínky, žije jen pro okamžik a v něm bez zábran vybíjí svou vitalitu a ničivou sílu v četných „*exotických a erotických dobrodružstvích, vyzbrojený mocným penisem*“,¹²⁴ který se právě stal předmětem Marinettiho obvinění z přečinu proti morálce

¹¹⁸ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 22.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 19.

¹²⁰ CARRÀ, s. 81.

¹²¹ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 19–20.

¹²² TISDALL, BOZZOLLA, s. 19.

¹²³ Tamtéž, s. 14.

¹²⁴ Tamtéž, s. 21.

a slušnosti. Tento soudní proces dokázal rozdíly mezi futuristickými vizemi a společenskými konvencemi na jedné straně, na druhé posloužil Marinettimu k další manifestaci těchto vizí. Román Mafarka Futurista reflektuje panitalismus a imperialismus nacionalistické politiky, jež se v tuto dobu začaly ve společnosti stupňovat a vyvrcholily s agitací za vstup do války s Osmanskou říší o rok později.

Marinetti nicméně byl primárně básníkem. Do Itálie přenesl symbolistickou poezii pod vlivem soudobé francouzské literární tvorby. Francouzskému kruhu symbolistické literatury byla taktéž vlastní láska k násilí a víra v sílu destrukce. Na poli poezie se Marinetti vymezil proti klasickým principům užívaných D'Annunziem a soudobými italskými básníky a představil novou formu básnické skladby, formu osvobozených slov, *Parole in libertà*. Marinetti vycházel z poezie Stéphana Mallarmého, vůči kterému se ale veřejně vymezoval a prohlašoval, že slova musí být rozvázána ze statických modelů jazyka, jež Mallarmé užíval. Principy *parolibere* popsal ve svém Technickém manifestu futuristické literatury vydaném 11. května roku 1912. V základu chtěl „osvobodit“ slova z jejich latinského vězení. V tomto stavu svobody jsou podstatná jména náhodně rozptýlena, zatímco infinitivy sloves mohou „*samy o sobě dát smysl pro kontinuitu života a elasticitu intuice, která ho vnímá*“, nahrazují starý pedantský indikativ a osvobozují substantiva od nadvlády spisovatelova ega. Adjektivum, které „*je neslučitelné s naší dynamickou vizí*“, spolu s příslovci, musí být zrušeno.¹²⁵ Volný, či lépe „osvobozený“, verš poté tlačí básníka k tomu, aby se více zabýval fonetickou stránkou jazyka, statické modely sazby a pravidla gramatiky měly ustoupit vyjádření lyrických emocí a svobodné intuitivní inspiraci. Nicméně se nejedná o intuitivní automatické psaní, Marinetti sám tvrdil, že v tomto ohledu není kategorický: „*V Osvobozených slovech mého divokého lyrismu se zde a tam nacházejí stopy pravidelné syntaxe a také pravé logické periody. Tato nerovnost ve shodě a svobodě je nevyhnutelná a přirozená. Poezie je ve skutečnosti vyšší život, sebraný a intenzivnější než ten, který každý den prožíváme.*“¹²⁶

Marinetti také hovořil o svém díle jako o typografické revoluci namířené proti „*bestiálnímu a nechutnému passatistickému a d'annunziánskému pojetí verše, a to zejména proti tzv. typografické harmonii... My budeme užívat jednu stránku, tři nebo čtyři různé barvy inkoustu a dvacet různých typů znaků. Například kurzívu pro sérii stejných*

¹²⁵ MARINETTI, Filippo, Tommaso, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11. 5. 1912, in: BIROLI, Viviana, *Manifesti del Futurismo*, Milano 2008, s. 58.

¹²⁶ Marinetti, *Dopo il verso libero le parole in libertà*, Lacerba, 15.11.1913, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV.VIII Lacerba, SEV.VIII.1.

a rychlých pocitů...“¹²⁷ Marinetti tímto zároveň bořil větnou skladbu, umisťoval slova do obrazců a dal poezii estetický význam, obdobně jako jeho současník francouzský básník a umělecký kritik Guillaume Apollinaire, jehož dílo ostatně bývá označováno jako kubofuturistické. Tradiční modely, jimiž byl jazyk spoután, měly být v jejich dílech zpřetrhány ve prospěch čistě textového, fonetického a grafického uvedení jazyka; „*Naše poezie je poezií zásadně a naprosto vzdorující užívaným formám. Je třeba zničit skladby veršů, dalece vzduchem přeskakovat mosty mezi věcmi již řečenými a spustit lokomotivy naší nadcházející inspirace přes nekonečná pole nového a budoucího!*“¹²⁸

V dalším manifestu z roku 1913 *L'immaginazione senza fili* (bezdrátová představitelství) a *Parole in libertà* se Marinetti zabýval podstatou hmoty. S technologickým rozvojem společnosti a novými vynálezy již stará humanizující témata klasiků nebyla dostačující, poezie by naopak měla oslavovat tento pokrok a „*elektrifikovat či zkapalnit styl*“.¹²⁹ O rok později tuto myšlenku dále rozvedl: „*Z chaosu nových protichůdných citů se dnes zrodila nová krása, [...] kterou nazývám geometrickou a mechanickou nádherou. [...] Poprvé mé futuristické smysly vnímaly tuto geometrickou nádheru na palubě dreadnoughtu: rychlost lodí, vzdálenosti pevné střelby s dlouhými pohledy z vrcholu horní paluby v čerstvém ovzduší válečné pravděpodobnosti [...] jiskřivá dokonalost precisního mechanismu, matematického řádu a geometrické krásy, kterých chceme dosáhnout svými Osvobozenými slovy.*“¹³⁰ Futuristická posedlost hmotou měla v jejich očích chránit poezii před atropomorfními emocemi, kterými ji obdařili romantičtí básníci. Pro futuristy bylo teplo kusu železa krásnější než úsměv ženy. *Parole in libertà* se rychle stala dvorním žánrem futurismu. Marinettiho vrcholným dílem je beze sporu básnická skladba *Zang Tumb Tuum* reflektující jeho zážitky z balkánských válek. Dalšími, kdo takto experimentovali s básnickými formami, byli malíři a spisovatelé jako Boccioni, Cangiullo, Carrà, Soffici nebo Balla.: „*Éra velké mechanické individuality započala, vše ostatní je paleontologií*“,¹³¹ komentoval svou dobu Boccioni.

¹²⁷ Marinetti, *Dopo il verso libero le parole in libertà*, Lacerba, 15.11.1913, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV.VIII Lacerba, SEV.VIII.1.

¹²⁸ MARINETTI, Filippo Tomasso, *Che cos'è e Futurismo?*, in: *Il Futurismo*, supplemento alla *Rassegna Internazionale POESIA*, V/1, s.1.

¹²⁹ *L'immaginazione senza fili e Parole in libertà*, Manifesto futurista, 11. 5. 1913, MART, Archivio del'900, Fondo Gino Severini, SEV.VII Manifesti futuristi, SEV.VII.12.

¹³⁰ Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico nelle parole in libertà*, Lacerba 15.3.1914, MART, Archivio del'900, Fondo Gino Severini, SEV.VIII Lacerba, SEV. VIII. 4.

¹³¹ BOCCIONI, *Pittura e scultura futuriste*, s. 21.

2.2 Futuristické malířství a hudba

Futuristické malířství se, navzdory proklamacím v manifestu z února 1910, nezrodilo ve vzduchoprázdnu a nebylo zcela oproštěno od vlivů ostatních mladých směrů. Sami futuristé tvrdili, že se snažili rozvíjet estetiku neoimpresionismu a impresionismu, který podle nich nebyl v Itálii správně pochopen a asimilován;¹³² „v Evropě dnes neexistuje obrazová či sochařská tendence skutečně se dotýkající toho, co tvoří zásadní prvek umělecké tvorby, která by nevycházela z francouzského impresionismu“,¹³³ napsal Boccioni a dále uvedl, že impresionisté byli inspirací pro jejich Technický manifest futuristického malířství, jelikož futuristé v jejich dílech viděli zájem o dynamiku a futuristické práce deformací těl v prostoru, za pomoci simultánnosti a pronikání rovin, dokazovali upevnění impresionismu.¹³⁴ Pro futuristy byly výdobytky impresionismu důležité k nalezení atmosféry, protože impresionismus do malby „začal zavádět atmosféru prostředí, ale uznával jen stránku barev, [...] my futuristé rozvíjíme impresionismus [...] a vidíme vliv objektu na ostatní nejen z hlediska barvy, ale také linií, rovin a objemů“,¹³⁵ rozvedl jeho přínos Severini.

Další zdroje futurismu mohou být hledány ve francouzském symbolismu, fauvismu, divizionismu a později i v ranném kubismu. Technika italského divizionismu vycházela z francouzského impresionismu a symbolismu a od 80. let 19. století zůstala prakticky neproměněna. Ještě v době publikování prvního manifestu Balla, Boccioni i Carrà malovali ve stylu divizionismu, jež nadále rozvíjeli až dokud Severini nepřinesl do futuristické malby prvky kubismu a nekonfrontoval své milánské přátele s pařížskou uměleckou scénou. První manifest futuristických malířů nepřinesl žádné technické inovace a více či méně jen zopakoval prohlášení zakládajícího manifestu. Futuristé v něm ale uznali tři, v jejich očích v Itálii nedocenené, umělce předchozí generace, z nichž jejich styl z počátku vycházel. Byli jimi divizionističtí malíři Giovanni Segantini a Gaetano Previati společně s Medardem Rossem.¹³⁶ Italské malířství druhé poloviny 19. století zůstávalo ve stínu francouzské umělecké scény. Romantický duch risorgimenta zanechal odezvu v realismu těch malířů, kteří se vyzdvihováním národního ducha snažili rebelovat proti kulturní dominanci Francie, nicméně samotnými italskými kritiky byly tyto tendence

¹³² Severini, *Processo e difesa di un pittore d'oggi*, 1931, MART, Archivio del'900, Fondo Gino Severini, SEV. III., SEV. III. 3. 7.

¹³³ BOCCIONI, *Pittura e scultura futuriste*, s. 45.

¹³⁴ Tamtéž, s. 83.

¹³⁵ Severini, *Appunto sull'Orfismo*, 1913, MART, Archivio del'900, Fondo Gino Severini, SEV. III. SEV. III. 3. 2. 1.

¹³⁶ *Manifesto dei pittori futuristi*, 11. 2. 1910, MART, Archivio del'900, Fondo Gino Severini, SEV.VII., SEV.VII. 2.

přehlíženy.¹³⁷ Futuristé si tak za své předchůdce vybrali umělce, kteří byli Italové a kteří se snažili svým dílem dokázat, že je více než imitací francouzského realismu, impresionismu a neoimpresionismu, jejichž vliv však zůstal nepopíratelný.

První umělecké seskupení, v kterém lze nalést předchůdce futuristického hnutí, bylo však ještě starší 80. let. Byla jí skupina Macchiaioli činná ve Florencii v letech 1840 až 1870 a napojená na hrdiny risorgimenta, kteří se stali častým námětem jejích děl. Ideálem Macchiaioli bylo pravdivé a realistické sejetí s přírodou, snažili se odprostit od akademismu a zaznamenávat ve svých pracích dojem z reálného a moderního života. Severini později sebe a Boccioniho označil za následovníky právě školy Macchiaioli.¹³⁸ Nicméně byly to až divizionisté v 80. letech, kdo přinesl do italského prostředí výraznější inovace.

Technika divizionismu sice připomínala neo-impresionistické principy francouzských malířů George Seurata a Paula Signaca, nicméně Segantiniho naturalistický spiritualismus, Previatiho symbolismus a sociální náměty Pellizi da Volpedo již nemají mnoho společného se Signacovou teorií. Byly to jejich směsice italského symbolismu a užívání lomených linií a barev,¹³⁹ u kterých se futuristé z počátku inspirovali. Segantini navíc věřil, že umělec by neměl být vychováván na akademiích, ale v ulici a v přírodě, měl by odmítat rodinný život a na místo oslavování minulosti by měl vzhlížet k budoucnosti. Vlivnější osobností byl však Previati, jedinou poskvrnou ve futuristických očích bylo jeho silné náboženské cítění. Previatiho nejznámější prací je patrně Pád andělů, spojující v sobě autorovu silnou religiozitu a symbolistické spirituální pojetí na jedné straně, na druhé jeho racionální vědecké zkoumání barev a světla, technických a fyzikálních stránek malby, které právě výrazně ovlivnilo futuristický moderní pohled na techniku malířství.¹⁴⁰

V neposlední řadě Pellizův Čtvrtý stav zaznamenává sílu politizovaného davu, stejně jako řada nejvýraznějších prací ranného futurismu byla ovlivněna sociálními bouřemi, které byly v Miláně na počátku 20. století na denním pořádku. Pod vlivem dělnického a pokrokového prostředí také divizionista Balla došel k některým estetickým prvkům futurismu dříve, než byl vydán první manifest.¹⁴¹ Ostatně Technický manifest futuristického malířství vydaný 11. dubna 1910, který napravoval vágnost předcházejícího manifestu, proklamoval, že „*bez divizionismu žádné malířství nemůže existovat.*

¹³⁷ TISDALL, BOZZOLLA, s. 22.

¹³⁸ Severini, *Processo e difesa di un pittore d'oggi*, 1931, MART, Archivio del'900, Fondo Gino Severini, SEV. III., SEV. III. 3. 7.

¹³⁹ Lomená barva je taková barva, jejíž intenzita byla ztlumena přidáním jiného odstínu. Nelomenou barvou je v textu myšlen opak. Jedná-li se o nelomený odstín barvy, která je vlastní předmětu, jehož plochy nejsou v malbě doplněny o stíny a světla, mluvíme o lokální barvě.

¹⁴⁰ TISDALL, BOZZOLLA, s. 24–25.

¹⁴¹ MARTINOVÁ, s. 11.

Nicméně v našem pohledu divizionismus není technickým způsobem, který může být mechanicky naučen a aplikován. Divizionismus pro moderního malíře musí být vrozeným komplementarismem“.¹⁴² Snahou o komplementarismus¹⁴³ futuristé v prvních pracích po roce 1910, pomocí intenzivnější palety a komplexnější práce se světlem, hnali divizionismus do extrému.

Technický manifest prohlásil vrozený komplementarismus za naprostou nezbytnost společně s univerzální dynamikou; „*Vše se hýbe, vše utíká, vše se rapidně mění. Figura před námi nikdy není statická [...] díky trvání obrazu na sítnici jsou objekty v pohybu násobeny, deformovány následující jeden druhý, jako vibrace v prostoru, kterým prochází. V tomto způsobu zobrazení běžící kuň nemá čtyři nohy; má jich dvacet.*“¹⁴⁴ Manifest kladl důraz na zrušení rozdílu mezi vnímáním tělesa v pohybu a tělesa v klidu, popíral statické formy, protože i prostředí kolem nepohyblivého předmětu je v pohybu a proniká do něj. Futuristé jím samozřejmě odmítli umění minulosti, „*negujeme minulost, protože chceme zapomenout a zapominání v umění znamená znovuhledání sebe sama*“¹⁴⁵ a odvrátili se od buržoasní estetiky, která malířství tradičně chápala jako zobrazující a statické. Ve znění manifestu se jasně odrážely výdobytky chronofotografie Étienne-Julese Mareyho a Eadwearda Maybridge, jejichž záznam pohybu na fotografiích je prakticky totožný s tím, který lze najít na některých futuristických obrazech. Dále je zde i velmi patrný vliv filozofie Henri Bergsona: „*Záměr života, [...] prostý pohyb, který prochází liniemi, který je spojuje a dává jim význam, uniká. Tento záměr je to, co se umělec snaží znovu získat.*“¹⁴⁶

Pohyb a dynamika se staly ústředními motivy futuristické malby a její vývoj poznamenala snaha vyrovnat se s jejich zachycením co neadekvátněji. Z prostých formulací manifestu si každý z umělců vzal k srdci, kolik chtěl. Pro Ballu bylo zachycení pohybu jednoduše optickým fenoménem. Svou divizionistickou techniku a především práci se světlem po vzoru Prevatiho do roku 1912 předefinoval, do zobrazení objektů začlenil opakující se obrysy známé z chronofotografií. Obrazy jako *Dívka běžící po balkóně* nebo *Dynamika psa na vodítku* jsou typické tím, že do kompozice obrazu doslovně vepisují simultánní vnímání pohybu. Na cestě hledání adekvátnějšího zachycení rychlosti

¹⁴² La Pittura futurista, Manifesto tecnico, 11. 4. 1910, MART, Archivio del'900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., SEV. VII. III.

¹⁴³ Pro futuristy komplementarismus představoval pravidla, jimiž se řídí kombinace a interakce barev v malířství. Jednalo se především o užívání komplementárních kontrastů.

¹⁴⁴ La Pittura futurista, Manifesto tecnico, 11. 4. 1910, MART, Archivio del'900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., SEV. VII. III..

¹⁴⁵ BOCCIONI, Umberto, *Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste*, Lacerba I/6 15.3.1913, s. 51-52.

¹⁴⁶ BERGSON, Vývoj tvořivý, in: HARRISON, s. 141.

a optických transformací hmoty vlivem pohybu ve svých dílech z pozdějších let vypustil figuraci a dospěl k plnohodnotnému systému nezobrazující malby. Zaměřil se na opakování strukturálních prvků vyjadřujících posloupnost a rychlost a na chromatický styl, který opouštěl odkazy k lokální barvě, jak představil ve svém obraze Rychlost automobilu. Pomocí těchto nezobrazujících strategií se Balla snažil dosáhnout proměny výtvarného prostoru v mechanický a časový prostor.¹⁴⁷ Ballovo dílo se vyznačuje neustálým vývojem. Jeho koloristický vzorec se posléze proměňoval obdobně jako u ostatních futuristů. Využíval intenzivnějších tónů a komplementárních kontrastů evokujících těkavost, nestálost.¹⁴⁸ Později ve svém Manifestu barvy napsal, že „*futuristická malba, která je a musí být více a více výbuchem barev, může být jen radostná, odvážná, vzdušná, [...] dynamická, násilná, intervencionistická*“.¹⁴⁹

Boccioni byl více ovlivněn Bergsonovou filozofií a ke svému dílu rozpracoval rozsáhlou teorii, kterou shrnul ve své knize *Pittura scultura futuriste, Futuristické malířství sochařství*, vydané roku 1914.¹⁵⁰ Boccioni v zachycení pohybu neviděl pouze optický fenomén jako Balla, nýbrž se snažil zachycovat vnitřní potenciál tělesa pomocí intuice na základě Bergsonovy filozofie; „*akce a zejména tvorba [...] nás nutí zvážit to, že každá skutečná podoba věcí [...] je umělá a prozatímní; to nutí naši mysl odprostit se od objektu, který je vnímán, [...] k liniím, které na venek naznačují jeho vnitřní strukturu; stručně řečeno nás nutí považovat jeho hmotu za lhostejnou k jeho podobě*“,¹⁵¹ psal Bergson a Boccioni si jeho slova bral k srdci téměř doslovně. Po většinu kariéry však na poli malířství zůstal daleko za svou teorií. V době, kdy Roentgenovy paprsky pronikaly hmotou a Einstein již publikoval svou teorii relativity, se Boccioni pokoušel o vlastní vědecké poznání, ač z dnešního pohledu může působit poněkud naivně, a ve svých malbách se snažil definovat prostupnost linií paprsků i rozpracovat způsoby deformace hmoty vlivem pohybu.

Boccioni pohyb, jako základní element univerzální dynamiky, rozdělil do dvou kategorií, na relativní a absolutní pohyb. Absolutním pohybem myslel nejen to, že se

¹⁴⁷ FOSTER, KRAUSOVÁ, BOIS, BUCHLOH, JOSELIT, s. 93.

¹⁴⁸ Komplementární kontrast je kontrast doplňkových barev, tedy barev ležících nejdále od sebe v barevném spektru uspořádaném do barevného kruhu. Barevné kruhy jsou častou pomůckou malíře při intenzivnější práci s barvami, která je pro moderní umění klíčová. Základní barevný kruh sestavil již J. W. Goethe. Johannes Itten, který jeho teorii rozvedl, ustanovil 7 základních barevných kontrastů. Komplementární kontrast je nejagresivnějším a dá se říci extrémním kontrastem, který bývá pro lidské oko těžko snesitelný a způsobuje dojem těkavosti, nestálosti a agrese. Jeho nedokonalou, neúplnou verzí je simultánní kontrast.

¹⁴⁹ BALLA, Giacomo, *Manifesto del colore*, 1918, in: BALLA, Giacomo, (a cura di) LISTA, Giovanni, *Scritti futuristi*, Milano 2010, s. 47.

¹⁵⁰ Boccioni názvem své knihy *Pittura scultura futuriste*, s adjektivem v plurálu a bez spojky, odkazuje k Marinettiho *Parole in libertà*. Již sám název knihy měl tak provokovat a poutat pozornost. V přesnějším, avšak v češtině neadekvátním překladu by se kniha mohla nazývat *Malba socha futuristické*.

¹⁵¹ BERGSON, Vývoj tvořivý, in: HARRISON, s. 140.

předmět pohybuje z bodu A do bodu B, ale má také ještě jinou formu dynamiky, a to vnitřní dynamiky, vlastního vizuálního potenciálu. Napsal: „*Je to plastický potenciál, který má objekt sám o sobě a který je úzce spojen s vlastní organickou substancí. [...] Tento plastický potenciál objektu je jeho síla, jeho primární psychologie. Tato síla, tato psychologie nám dovoluje poskytnout malbě nový námět, [...] jehož cílem není narativní reprodukce epizody, ale spíše koordinace plastických hodnot reality, která je čistě architektonická bez lineárních nebo sentimentálních vlivů.*“¹⁵² Oproti tomu relativní pohyb pro něj byl dynamický zákon založený na pohybu objektu, který je náhodný v případě mobilních předmětů či jejich vztahu k imobilním. Ve skutečnosti ale samozřejmě „*nic není nepohyblivé v naší moderní intuici života*“.¹⁵³ V jeho pohledu poté absolutní a relativní pohyb koexistují jako různé výrazy dynamické složitosti vizuálního světa, kterou musí umělec reprezentovat a Boccioni, jako umělec, se zajímal o definici vizuálních a konstruktivních hodnot, které vyjadřují vzájemný vztah objektu v pohybu k jeho vnitřnímu pohybu ve snaze nalést formu, jež je vyjádřením absolutní rychlosti, kterou Boccioniho moderní temperament nemohl ignorovat.¹⁵⁴

Z této koexistence vznikla univerzální dynamika, po níž volali futuristé v technickém manifestu a která měla být vykreslena jako dynamický pocit.¹⁵⁵ Jedná se, podle Boccioniho, o simultánní působení pohybu specifického pro daný subjekt, tedy absolutního pohybu, společně s transformacemi, kterými subjekt prochází vlivem pohybu ve vztahu k prostředí, tedy relativnímu pohybu. Dynamika je „*lyrickou koncepcí forem, interpretovaných v nekonečné manifestaci jejich reality mezi absolutním a relativním pohybem, mezi prostředím a objektem, do bodu vytvoření zdání celku: prostředí + objekt*“.¹⁵⁶ Po malířské stránce pro něj dynamika byla univerzální syntézou formy a barvy a považoval ji za jedinou možnou budoucnost a definitivní cestu pro plastické umění.¹⁵⁷

Během prvních měsíců po podepsání manifestu Boccioni vytvořil díla *Nepokoje* v galerii a *Město se probouzí*, obojí ještě výrazně poplatné divizionistické malbě. Na plátně *Město se probouzí* pracoval přes rok. Bývá označováno jako jeho první dílo, které i ve svém

¹⁵² BOCCIONI, *Pittura e scultura futuriste*, s. 89.

¹⁵³ Tamtéž, s. 91.

¹⁵⁴ VERSARI, BOCCIONI, *Futurist Painting Sculpture (Plastic Dynamism) (Texts & Documents)*, s. 23.

¹⁵⁵ La Pittura futurista, Manifesto tecnico, 11. 4. 1910, MART, Archivio del'900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., SEV. VII. III.

¹⁵⁶ BOCCIONI, *Pittura e scultura futuriste*, s. 95.

¹⁵⁷ Termín „plastické umění“ byl na počátku 20. století užíván pro veškeré výtvarné umění, nejen pro sochařské či trojrozměrné objekty, jak jej užíváme dnes. Označoval rozdíl mezi fyzickým výtvarným uměním a neviditelným, nefyzickým uměním jako literatura. Boccioni tak termín „plastico“, plastický, používal hovořil-li nejen o svém sochařském díle, ale i o principech malířství či o obecném uměleckém povědomí. VERSARI, BOCCIONI, *Futurist Painting Sculpture (Plastic Dynamism) (Texts & Documents)*, s. 277.

symbolismu a divizionistickém způsobu malby obsahuje všechny aspekty futurismu. Pro něj tato malba byla velkou syntézou práce, světla a pohybu a podle vlastních slov během malování tohoto plátna poprvé zažil skutečnou vášeň z tvorby a pochopil, co Marinetti myslel slovy: „*Žádná práce bez agresivního charakteru nemůže být mistrovským dílem.*“¹⁵⁸ Město se probouzí zachycuje ranní pracovní a dopravní provoz velkoměsta rozčísnutý dynamickým násilným pohybem gigantického rudého koně a v kompozici nabitě energií před nás staví glorifikaci síly právě tak, jako pouliční scénu z velkoměsta průmyslového věku.¹⁵⁹ I přes Boccioniho snahu překonat symbolismus však zůstává hluboce ponořené do symbolistického přístupu.

Boccioniho, a nejen jeho, dílo se ve svých výrazových prostředcích značně proměnilo na konci roku 1911 po setkání s analytickým kubismem. Severini v roce 1910 bydlel na Montmartru ve stejném domě, kde měl Georges Braque svůj ateliér.¹⁶⁰ Nové malířské tendence rozvíjené v Paříži tak znal z první ruky a chápal zpoždění futuristické avantgardy, urgoval tedy Boccioniho a Carràho aby přijeli do Paříže se s těmito novými tendencemi seznámit. Jak sám tvrdil: „*Já, žijící v Paříži, jsem v prostředí nejlepších malířů naší doby měl privilegovanou pozici ve srovnání s mými italskými přáteli. Takže futurismus mě našel připraveného a okamžitě mi dal příležitost využít mnoho zkušeností, které jsem nahromadil v Paříži. Žil jsem tam v prvních dnech kubismu, ale mé práce to pocítily jen trochu.*“¹⁶¹ Boccioni a Carrà přijeli do Paříže v říjnu roku 1911. Severini je vzal navštívit Salon d'Automne, seznámil je s Apollinaiem, Picassem a jeho dílem.¹⁶² Fernande Olivierová, Picassova tehdejší milenka, později na jeho první setkání s futuristy vzpomínala s neskrývaným opovržením: „*Přírozeně přišli k Picassovi. Severini, stejně jako Boccioni, [...] byli fanatici a horké hlavy, kteří snili o tom, že futurismus sesadí z trůnu kubismus, [...] snažili se alespoň fyzicky vyniknout, aby vytvořili senzaci, ale jejich způsoby byly průměrné a často sami sebe zesměšňovali. Boccioni a Severini, vůdčí osobnosti mezi [futuristickými] malíři, zaváděli futuristickou módu, která spočívala v nošení dvou ponožek různých barev, které však odpovídaly jejich kravatám.*“¹⁶³

Ač to futuristé nepřiznali a stále obhajovali rozdíly mezi nimi a kubisty; „*Pro nás obraz není to, co najdeme v pracích Picassa či Braqua, ale spíše život samotný, tušený ve*

¹⁵⁸ COEN, Ester, *Boccioni*, New York 1988, s. 94–95; citace dle: Fondazione manifesto del Futurismo, 1909, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., SEV. VII. 1.

¹⁵⁹ MARTINOVÁ, s. 26.

¹⁶⁰ COEN, s. XXXVIII.

¹⁶¹ Severini, *Processo e difesa di un pittore d'oggi*, 1931, MART, Archivio del'900, Fondo Gino Severini, SEV. III., SEV. III. 3. 7.

¹⁶² LISTA, s. 63–64.

¹⁶³ COEN, s. XLV.

své transformaci uvnitř, ne vně objektu“,¹⁶⁴ analytický kubismus se do podoby jejich maleb výrazně promítl. Principiálně futurismus stále stál na jiných ideích, technicky však výrazové prostředky futuristického malířství kubismus proměnil. Boccioni sám prvky formy, se kterou se v Paříži seznámil, použil ihned ve svém dalším obraze *Smích* z roku 1911. Podle Severiniho rozdíl v teoretickém zázemí obou směrů pramenil z toho, „že v *Picassově* a v mnoha kubistických dílech toho času je v umění preferována kognitivní činnost, inteligence, logika a tedy částečně technika, zatímco futuristé nešetří imaginací, představivostí, intuicí. Protože konečně každá estetika je vždy podporována filozofií, první může odkazovat k idealismu Kanta a také Hegela, zatímco druzí reflektují především novou Bergsonovu filozofii“.¹⁶⁵ Návštěva Francie ovšem v Boccioniho případě ovlivnila i jeho teorii.

Boccioni již v době, kdy se poprvé seznámil s díly kubistů, nešetřil imaginací a bergsoniánskou intuicí během rozpracovávání triptychu *Stati d'animo*, *Stavy mysli*, někdy také *Duševní stavy*. První z obrazů, *Rozloučení*, je efektivním pokusem kubismus asimilovat, ovšem *Stavy mysli* jdou dále, za viděnou realitu. K pojmu „stav mysli“, stejně jako například k univerzální dynamice, Boccioni došel četbou Bergsona a termín byl sdílen mezi futuristy v jejich ustáleném pojmosloví. Boccioni však šel hlouběji ve své teorii. *Stav mysli* je vlastně ilustrací emocí a organizací konstruktivních prvků reality skrze emotivnost dynamiky, „kompozice plastického stavu mysli tedy není založena na uspořádání gest figury nebo výrazu očí, tváří či postojů (to vše je stará literární zátěž, kterou pohrdáme), ale sestává z rytmické distribuce sil a objektů, které jsou ovládány a řízeny samotnou energií stavu mysli, aby vytvořili emoce“.¹⁶⁶ Plátna *Rozloučení* namaloval původně dvě verze, z nichž druhá byla vytavena i roku 1912 v Paříži. Jasně ukazuje jeho propojení kubistického analytického rozkladu prostoru s přímými futuristickými emotivními liniemi; „*To, co jsem vnímal ve Stavech mysli, je tato syntéza - ta je snahou o to, aby obnovené plastické prvky žily v proudu obnovených plastických emocí.*“¹⁶⁷ Centrem výjevu je železniční stanice jako symbol rozloučení, na nějž navazují zbylé části triptychu, tedy *Ten, kdo odchází* a *Ten, kdo zůstává*. Umělec v nich nezaznamenává svou předlohu pomocí zraku, ale pomocí intuice za součinnosti všech smyslů. Důraz na tuto synestezi je vlastní všem futuristům a Carrà jej v roce 1913 rozpracoval ve svém manifestu *Malování tónů, zvuků a vůní*. Carrà také Boccioniho knihu, vydanou o rok později, z tohoto důvodu označil za plagiát. Šlo jim

¹⁶⁴ BOCCIONI, *Pittura e scultura futuriste*, s. 65.

¹⁶⁵ Severini, *Processo e difesa di un pittore d'oggi*, 1931, MART, Archivio del'900, Fondo Gino Severini, SEV. III., SEV. III. 3. 7.

¹⁶⁶ BOCCIONI, *Pittura e scultura futuriste*, s. 144.

¹⁶⁷ Tamtéž.

nicméně o stejné principy, které v součinnosti s komplementarismem a dynamikou Boccioni nazval fyzickou transcendencí, která se „rodí z intuice reality koncipované jako pohyb“.¹⁶⁸ Její principy rozebíral během své přednášky v Circolo Artistico v Římě roku 1911: „Vstupujeme do třetí etapy ve futuristické éře, ve které vládne světu nová a neomezená koncepcce. Umělec sám nyní mizí, určitě ne ze skromnosti nebo hrůzy, ale, proto, že jeho duch je ztotožněn se světem; je odhalen v celku skrze čisté formy a čisté barvy naznačujíc různé stavy mysli, které se staly dechem univerzální duše. Toto je proč naše umění nikdy nezobrazuje milovanou osobu nebo lásku ke světu, ale vydá lásku samotnou, určitě ne z nás jako abstraktní ideu, ale v nás a pro nás skrze procítění. Takto je naše umění, které může být nazváno fyzická transcendence, zrozeno ze záměru přírody skrze kompletně moderní emoci, která může vypadat jako fantazie, přesto je to nová realita!“¹⁶⁹ a dále přiblížil postupy své práce: „Pokud objekt způsobí stavy mysli prostřednictvím vibrací tvarů, pak tyto vibrace budeme čerpat. Rychlost bude tedy něco více než objekt v rychlém pohybu a budeme ji vnímat takto: Budeme kreslit a malovat rychlost vytvářením abstraktních linií, které objekt ve svém běhu vzbuzuje v nás. [...] Barvy by nikdy neměly odpovídat předmětům, protože tyto barvy samy o sobě nikdy nejsou zabarveny. [...] Pokud se objekty jeví barevně více či méně podle emocí, které do nich vkládáme, proč nemalovat pocit, který z toho vzniká? To samé můžeme říci o formách: Pokud objekt nikdy nemá pevnou formu, ale mění se podle emocí toho, kdo o něm uvažuje, proč bychom neměli kreslit rytmus, na místo objektu samotného, který v nás vyvolávají tyto rozdíly v dimenzích?“¹⁷⁰

Tyto principy Boccioni rozpracovává na svých plátcích *Simultánní vize* nebo *Ulice proniká do domu*. Druhé jmenované prezentuje současné zobrazení různých smyslových dojmů najednou, spojených se vzpomínkami a asociacemi na různé zážitky. Boccioni se při zobrazení postavy na balkóně nesnažil zaměřit jen na čtvercový rámeček průhledu, jenž nám dovoluje rám oken, ale snažil se vyjádřit celek obrazových a zvukových vjemů. Futuristickým pojmem pro takový postup byla *simultaneità*.¹⁷¹ Simultánní kontrast, který z toho vyplývá, byl pro Boccioniho syntézou, která vytváří „*dynamický komplementarismus forem a vyjadřuje vitalitu objektu skrze pohyb*“.¹⁷² Za těmito slovy lze opět slyšet Henriho Bergsona: „*Existuje prostor, to znamená homogení a prázdné médium [...] zapůjčující se lhostejně jakémukoli způsobu dekompozice vůbec. Médium tohoto druhu není nikdy*

¹⁶⁸ BOCCIONI, *Pittura e scultura futuriste*, s. 148.

¹⁶⁹ BOCCIONI, Umberto, *Futurist Painting, Lecture delivered at the Circolo Artistico*, Rome, 29. 5. 1911, in: COEN s. 238.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 239.

¹⁷¹ MARTINOVÁ, s. 30.

¹⁷² BOCCIONI, *Pittura e scultura futuriste*, s. 116.

vnímáno, je koncipováno. Co je vnímáno je rozsah barev [...] rozdělený na základě linií, které označují hranice skutečných těl nebo jejich skutečných částí. Když však pomyslím na naši moc nad hmotou, [...] naši schopnost ji rozkládat a opětovně skládat jak se nám zlíbí, promítáme všechny tyto možné dekompozice a rekompozice [...] ve formě homogenního prostoru.“¹⁷³

Ulice proniká do domu je jedním z Boccioniho obrazů zaznamenávajících dynamiku a sílu davu. Po sociálních tématech se Boccioni pro své malířské teorie přesunul více ke zkoumání jednotlivých subjektů. Vznikaly tak plátna jako *Elasticita a dynamika cyklisty*, *Dynamika fotbalisty*, *Dynamika lidského těla*. V těchto obrazech hledal „*dynamický kontrast forem, který by se shodoval s dynamickým kontrastem barev*“ a proto jsou obrazy výsledkem snah o syntézu „*analýzy byrev divisionismu a anylýzy forem kubismu*“.¹⁷⁴ Vyznívají tak jako kubismus, Bergsonovy a jeho vlastní idee dohromady. Díky tomu, že dospěl k analytičtější formám se navíc ocitl v Severiniho světě.¹⁷⁵

Severini o sobě sice tvrdil, že jeho práce pocítily kubismus jen trochu a že „*všichni kritici souhlasili, že místo [vlivu kubismu] našli stopy neo-impresionismu, méně mechanické, uvolněnější a živější*“,¹⁷⁶ ve skutečnosti však svým pařížským přátelům zůstal dlužnější než myslel. Za své mentory považoval symbolisty a impresionisty,¹⁷⁷ rovněž je v jeho raném díle přirozeně patrný vliv Bally a divizionismu, jak lze pozorovat ku příkladu na jeho plátně *Jaro na Montmartru*. Když se však v Paříži rodil kubismus, Severini byl u toho a vliv Picassa a Braqua se rychle promítl do jeho tvorby v obrazech *Bulvár* či jeho slavném *Autoportrétu* z roku 1912. Portrét a autoportrét byly u futuristů spíše okrajovým jevem podstatně se vymykajícím bodům futuristického programu. Severini sám v roce 1913 ve svém manifestu *Výtvarné analogie dynamiky* zopakoval tyto body, vyzdvihl princip simultaneity a v zážitku z pohybu za současného průběhu smyslových vjemů, zvuků, pachů, tónů, tepla nebo rychlosti nadále spatřoval adekvátní malířské vyjádření proměněné technickým pokrokem, které ale nepodporovalo figurativní motivy. Člověk, podle něj, byl hoden zvětšení jen pokud se stal součástí širšího kontextu.¹⁷⁸ Kubisté naopak využívali portrétní umění k testování svých statických plošných, geometrických, analytických ztvárnění běžně. Jim spíše po technické stránce odpovídá i Severiniho *Autoportrét*, rozdělený do několika ploch, v nichž jsou detaily jeho tváře násobeny v měnící se perspektivě. Svou podobu začlenil do

¹⁷³ BERGSON, Vývoj tvořivý, in: HARRISON, s. 140.

¹⁷⁴ BOCCIONI, *Pittura e scultura futuriste*, s. 115.

¹⁷⁵ TISDALL, BOZZOLLA, s. 41.

¹⁷⁶ Severini, *Processo e difesa di un pittore d'oggi*, 1931, MART, Archivio del'900, Fondo Gino Severini, SEV. III., SEV. III. 3. 7.

¹⁷⁷ Tamtéž.

¹⁷⁸ SEVERINI, Gino, *Le analogie plastiche del dinamismo. Manifesto futurista*, 1913, in: BIROLI, Viviana, *Manifesti del Futurismo*, s. 116–117.

dynamického silového pole, které známe z jeho četných ženských figur z tanečního nebo divadelního prostředí,¹⁷⁹ jakým je například obraz *Modrá tanečnice*, jenž převádí jednoduché pohyby tance do dynamické kompozice násobící prvky tanečnicova těla. Jednodušeji se dá říci, že zatímco kubistický malíř se statický objekt snaží zachytit ze všech úhlů pohledu najednou, jakoby on objekt obcházel, futuristický umělec se pokouší zaznamenat, v Severiniho případě obdobnou formou, ze všech úhlů pohledu svůj model, který se mu sám otáčí a hýbe, v případě *Modré tanečnice* tančí. Dojem z celého výjevu je podnícen výraznou barevností užívanou futuristy, ale pro kubistická díla napopak netypickou.

Nejznámějším Severiniho výjevem z tanečního prostředí je *Pan-Pan* v *Monicu*, dynamická kompozice výtrysku barev, smíchu a života ve slavném nočním podniku na Montmartru. Technikou užitou v *Pan-Pan* podle svých slov „*stanovil postupné prvky pohybu, které jsem volil a architektonicky uspořádal s ohledem na celkový harmonický efekt, který byl založen na základním principu kinematografie, více než malířství*“.¹⁸⁰ Jeho zájem o světlo, barvu a geometrické tvary ho vedl přes abstraktnější figuraci k abstraktnější malbě prismatického světla paralelně s Ballovým posunem v práci s barevností.¹⁸¹ Abstraktní formy byly ve futuristickém malířství logickým vyústěním simultaneity a v experimentálním avantgardním předválečném ovzduší k nim, na své cestě zkoumání kontrastů doplňkových barev a zjednodušení záznamu deformace hmoty, linií a ploch vlivem pohybu, došla většina futuristů.

Carlo Carrà nebyl výjimkou. Carrà byl umělcem, který se velmi snažil dodržovat a uplatňovat zásady technického manifestu, které v posledních měsících před první futuristickou výstavou v Paříži přizpůsoboval tak, aby zahrnovaly zkušenosti kubismu. Ač se pro něj v příštích letech výrazové prostředky kubismu stávaly stále důležitější, byl méně úspěšným konvertitou než Boccioni.¹⁸²

Carrà, stejně jako Boccioni, se v době po podepsání manifestu zabýval ve svých dílech sociální tematikou a městským životem. Jeho práce odrážejí ideu kolektivního zážitku a sdíleného městského života, a to vizuální formou, která měla na paměti proklamace manifestu, že vše je v neustálém pohybu. Takové principy jsou zřetelné na jeho obrazech z let 1910–1911, především na plátně *Odchod z divadla*. Rychlostí téměř mihotajících rozcházejících se postav, zobrazených divizionistickým způsobem práce s barvou

¹⁷⁹ MARTINOVÁ, s. 58.

¹⁸⁰ Severini, *Processo e difesa di un pittore d'oggi*, 1931, MART, Archivio del'900, Fondo Gino Severini, SEV. III., SEV. III. 3. 7.

¹⁸¹ TISDALL, BOZZOLLA, s. 54.

¹⁸² Tamtéž, s. 44.

a světlem, a rozložením jejich kompozice se snaží umístit diváka do centra výjevu. O ambicióznější zachycení městského života, v tomto případě pouličních bouří, se Carrà pokusil v nejznámějším díle Pohřeb anarchisty Galliho. Tímto plátnem se nejvíce přiblížil k Marinettiho představám o násilném umění, které oslavuje „*pestré, polyfonní přílivy revoluce v moderních městech*“.¹⁸³ Jako jedna z mála futuristických prací zobrazuje skutečnou událost. Carrà byl v kontaktu s anarchistickými kruhy a roku 1904 se účastnil pohřbu jednoho z nich, Angela Galliho, který byl zastřelen během generální stávky v Miláně. Ve své autobiografii na tuto událost vzpomínal: „*Viděl jsem před sebou rakev zaplavenou rudými karafiáty, která se povážlivě kymácela ze strany na stranu na ramenou těch, kdo ji nesli; viděl jsem jak se plaší koně, jak na sebe narážejí hole a kopy a zdálo se mi, že rakev musí každou chvíli spadnout na zem, kde ji koně rozdupají. Sotva jsem přišel domů, vznikla pod dojmem této události kresba. Ta a následující kresby tvořily později výchozí bod obrazu [...]* A byla to vzpomínka právě na tuto dramatickou událost, která mi pro technický manifest vnukla následující větu: *Umístíme diváka do centra obrazu.*“¹⁸⁴

Silný zážitek, který se umělci natrvalo vryl do paměti, vedl k impozantnímu dramatickému a dynamickému výjevu, jehož výrazové prostředky jsou pro futurismus naprosto typické. Pojí v sobě změť dynamických figur motivovaných ke společnému činu, prostoupenou sítí tahů a ploch v komplementárním a světlostním kontrastu,¹⁸⁵ evokujícím pohyb a napětí davu. Kromě výrazného potenciálu síly a násilí výjevu, je obraz prací se vzpomínkami, konotacemi a asociacemi vynikajícím příkladem futuristické simultaneity. Carrà jej namaloval po uplynutí sedmi let od dané události, vizuální dojem a emotivní reakce, které v něm sociální napětí zanechalo, musely být skutečně silné.¹⁸⁶ Dlouhé období jeho tvorby poznamenala politická ostrážitost. Podle Ernesta Ialunga, vedle obrazu Pohřeb anarchisty Galliho, řada dalších futuristických děl, jako Boccioniho Město se probouzí nebo Russolova Revolta, explicitně odkazuje k futuristické snaze malovat pro politické oživení Itálie, a to moderně a hledíc do předu, jen s malým respektem ke kulturním a politickým silám, které udržovaly Itálii zpátečnickou.¹⁸⁷

Russolova Revolta je dalším z raných futuristických děl reflektující sociálně-politickou situaci v Itálii. Avšak aspektem, který na dělnických revoltách Russola zajímal nejvíce,

¹⁸³ Fondazione manifesto del Futurismo, 1909, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., SEV. VII. 1.

¹⁸⁴ CARRÀ, s. 46.

¹⁸⁵ Světlostní kontrast je jednoduše kontrast světla a stínu, tmavého a světlého odstínu. Jeho nejextrémnější podobou je kontrast bílé a černé.

¹⁸⁶ MARTINOVÁ, s. 36.

¹⁸⁷ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 44.

bylo násilí, které by dav mohl vyvinout. K jeho zachycení využíval silný, těkavý, dá se říci násilný, kontrast doplňkových barev a ostré linie a plochy evokující svou kompozicí pohyb. Křiklavá barevnost a ostrost geometrických prvků, které Boccioni nazýval dynamickými silovými liniemi, vyvolávají v díle dojem agrese. Celé kompozici Revolty dominuje dav, stylizovaný do jakéhosi klínu rozrážejícího ulici. Russolo se zde nepokouší o rozeznatelnou individualitu figur v davu, naopak zaznamenává potencionální sílu mas. Na rozdíl od simultánních, až chaotických výjevů jeho kolegů, Russolovy malby jsou čisté, jasně strukturované a jejich obrazová skladba působí uspořádaně až harmonicky.

Harmonie je pro Russolovo dílo klíčová. Russolo pocházel z muzikální rodiny, k výtvarnému umění přilnul během studií na Brera Academy, kterou navštěvoval společně s Carlem Carràem a technické znalosti si osvojil během restaurování Leonardovy Poslední večeře v Santa Maria delle Grazie.¹⁸⁸ Po podepsání futuristického manifestu maloval obrazy, které odrážely kult technologií a strojů a další doktríny futuristické estetiky. Glorifikace technologií znamenala především s Marinettim sdílený obdiv k automobilu. Ten byl mezi futuristy častým námětem. Na rozdíl od jeho futuristických přátel, kteří při zachycování rychlosti automobilu docházeli až k abstraktním kompozicím nezobrazující malby opakujících se prvků a obrysů, Russolo ve své *Dinamiche automobili* svůj motiv představil formálně rozdílným způsobem. Zobrazil *de facto* vůz budoucnosti v pozadí silových linií šipek, to vše opět v ostrém komplementárním kontrastu, evokujících rychlost automobilu. Zajímavostí je, že Russolo se nezamýšlel ani tak nad deformací hmoty vlivem rychlosti, jako Boccioni, ale nad aerodynamikou tvaru objektu samotného, díky čemuž došel k podobě modelu vozu, jaký automobilky v Evropě začaly vyrábět až v 60. letech 20. století.¹⁸⁹

Russolův malířský styl se mezi futuristy vymykal, jeho malba nebyla ovlivněna prvky kubismu, ani nebyl z počátku kariéry divizionistou jako jeho kolegové. Na obraze *Obrazová dynamika simultánních pohybů ženy* lze vidět vliv chronofotografie obdobně jako u Bally. Jinak lze říci, že pod vlivem symbolismu a za pomoci futuristických silových linií a ploch si vytvořil osobitý styl, pramenící i z jeho lásky k hudbě. Russolo ve svých dílech položil základy teorii barevných rytmů. Jeho kompozice obsahovaly synestetické stimuly, které vyvolávaly vizuální a akustické vjemy zároveň.¹⁹⁰ Synestetickou harmonii barev představuje jeho plátno *Hudba*, ve kterém Russolo přistoupil k personifikaci tónů.

¹⁸⁸ TISDALL, BOZZOLLA, s. 55.

¹⁸⁹ MARTINOVÁ, s. 52.

¹⁹⁰ Tamtéž, s.38.

Skrze celý výjev se line arabeska melodie, „malířství tónů [...] vyžaduje arabesku jako jedinou skutečnost vytvořenou umělcem v hlubinách senzibility“.¹⁹¹ Russolovo převádění tónů a melodií v malířské vyjádření, tedy snaha zaznamenat harmonické, polyfonní a chromatické dojmy, jež vytváří celek hudebního zážitku, souvisí, ba přímo inspirovalo, Carrův manifest Malování tónů, zvuků a vůní, publikovaný 11. srpna 1913. Carrà zde píše, že do 19. století bylo malířství uměním ticha a za „1. ticho je statické, tóny, zvuky a vůně jsou dynamické; 2. tóny, zvuky a vůně nejsou ničím dalším než různými formami intenzity vibrací; 3. jakékoli pořadí tónů, zvuků a vůní se otiskává do paměti jako arabeska forem a barev“.¹⁹² Synestetické zobrazování skutečnosti je vrcholem futuristické simultaneity. Je založené na plastickém komplementarismu barev i forem, využívaje nelomených odstínů barev a intenzivních tónů. Tlumené odstíny pro ně naopak byly znakem passatistického umění minulosti. Carrà dále definoval geometrické prvky, tedy dynamické formy, užívané k dosažení synestetického simultánního výjevu, píše, že „tóny, zvuky a vůně jsou konkávní a konvexní, trojúhelníkové, elipsoidní, obdélníkové, kónické, sferické, spirálové“¹⁹³ a sytě barevné. Malbu plastického stavu mysli na základě spolupráce všech smyslů Carrà označil za totální. Díky těmto principům futuristé některými díly dospěli k abstrakci, jak lze například vidět v Ballově Rychlosti automobilu, nebo lépe v Abstraktní rychlosti zvuku. Dospěli k plastickým, polyfonním, polyrytmickým souborům, které měly být „odpovědí na potřeby vnitřních disharmonií“ a „více sugestivní než ty vytvořené vizuálními a hmatovými smysly“.¹⁹⁴ Severini později považoval abstraktní umění příštích desetiletí za poměrně kvalitní a podle něj bylo odkazem simultaneity futuristických malířů, kterým šlo ve skutečnosti o totéž.¹⁹⁵

Ve stejném roce, ve kterém Carrà publikoval svůj manifest Malování tónů, zvuků a vůní, se Russolo rozhodl změnit obor a věnovat se hudbě. I v ní se snažil dodržovat futuristické myšlenky, v jeho případě se tak jednalo o hudbu zcela produkovanou stroji. Dne 11. března 1913 vydal manifest Umění hluku. Psal v něm, že starověký život byl plný ticha a teprve 19. století přineslo hluk nových technických výtvarů, strojů a lokomotiv, a tento koncept hluku je dnes vlastní senzibilitě moderního člověka.¹⁹⁶ Argumentuje, že rozsah hudebních nástrojů nemůže nadále uspokojit akustickou touhu moderního

¹⁹¹ Carrà, La pittura dei suoni, rumori, odori. Manifesto futurista, 11. 3. 1913, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., SEV. VII. 15.

¹⁹² Tamtéž.

¹⁹³ Tamtéž.

¹⁹⁴ Tamtéž.

¹⁹⁵ Severini, Vita artistica a Parigi, MART, Archivio del'900, Fondo Gino Severini, SEV. III., SEV.III.3.41.

¹⁹⁶ RUSSOLO, Luigi, L'Arte dei rumori. Manifesto futurista, 11. 3. 1913, in: BIROLI, Viviana, Manifesti del Futurismo, s.83.

člověka. Chtěl dosáhnout akceptování nového povědomí krásy, ve kterém by se vnímání zvuku přírody rovnalo vzrušenému hluku měst.¹⁹⁷ Za tímto účelem vytvořil vlastní hudební nástroje připomínající spíše průmyslové stroje a produkující tak tóny inspirované industriálním hlukem. Byly jimi *intonarumori*, nástroje vydávající hluk, které měly vytvořit kompletně novou muzikální formu. *Intonarumori* měly reprodukovat zvuky moderního života a produkovat vedle toho vlastní. Beze sporu se jedná o jeden z nejoriginálnějších z futuristických experimentů předválečného období.

Oficiálním hudebním skladatelem futurismu byl však Francesco Balilla Pratella, který krátce před vydáním manifestu Futuristická hudba vyhrál prestižní ocenění Premio Baruzzi za jednu ze svých oper.¹⁹⁸ Pratella svůj manifest publikoval 11. března 1911, předešel tak Russolův, jenž je mu dedikován. Manifest Futuristická hudba byl v pořadí již druhým jeho futuristickým manifestem, první vydal o několik měsíců dříve v říjnu roku 1910 jako Manifest futuristických hudebníků, ve kterém podotýkal, že na rozdíl od jiných evropských národů, Italové nerozvíjejí žádné hudební inovace a zkostnatělé konzervatoře „*dále zachovávají tradicionalismus a bojují proti všem snahám o rozšíření hudebního pole*“.¹⁹⁹ Jeho závěrem tedy byla nutnost donutit studenty opustit konzervatoře, bojovat proti ignorantským kritikům, distancovat se od komerčních akademií a osvobodit individuální hudební senzibilitu od všech imitací a vlivu minulosti.²⁰⁰ Manifest však nepřinesl řešení ani nenastíhoval novou podobu futuristické hudby. To Pratella napravil již zmíněným technickým manifestem Futuristická hudba z března roku 1911. V něm proklamoval nutnost „*představit si melodii jako ‚syntézu harmonie‘ s ohledem na harmonické definice [...] jako na jednoduché detaily jediného atonálního chromatického způsobu*“, nutnost „*rozbití domény tradičního rytmu*“ na volné rytmy, obdobně jako Marinetti rozbíjel větňou skladbu a tvořil volný verš, a především Pratella vyjádřil potřebu „*osvojit si veškeré technické a dynamické vyjadřovací hodnoty orchestru, nahlížet na jeho instrumentální vybavení z hlediska zvukného mobilního vesmíru a vytvořit jediný celek pro efektivní splnutí jeho částí*“.²⁰¹ Dále považoval za nutnost, aby byl hudební skladatel zároveň autorem libreta nebo dramatické či literární předlohy hudební skladby. Rovněž se námětem měly stát soudobé technické vymoženosti a vědecké objevy; „*Chceme přidat k velkým ústředním motivům hudebního*

¹⁹⁷ TISDALL, BOZZOLLA, s. 114.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 113.

¹⁹⁹ PRATELLA, Balilla, *Manifesto of Futurist Musicians*, 11.10. 1910, in: APOLLONIO, Umbro, ed. *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*, New York 1973, s. 33.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 37.

²⁰¹ Pratella, *La Musica futurista, Manifesto tecnico*, 11. 3. 1911, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., SEV. VII. 6.

*eposu dominium Stroje a vítěznou říši Elektriny.*²⁰² Právě důraz na moderní prostředky interpretace hudby byl pro Russola patrně inspirací k jeho *intonarumori*, jako mechanickému prostředku produkování hudby, přesněji umění hluku. Měly se stát prostředkem k interpretaci hudební „*duše davů, velkých průmyslových komplexů, transatlantických linek, vlaků, tanků, automobilů a letadel*“.²⁰³ Podle svých slov Russolo na ideu nového umění hluku přišel během poslechu Pratellovy Futuristické hudby v římském Teatro Costanzi a mělo být logickým vyústěním Pratellových inovací.²⁰⁴

Pratella také v roce 1914 uvažoval o začlenění Russolových *intonarumori* do orchestru; „*Nyní mi dělá radost, že svému příteli Russolovi přináším [...] představení jeho intonarumori v mém orchestru. [...] Jak lze vidět, intonarumori ztrácejí jakýkoli smysl pro objektivní skutečnost [...] a přicházejí tak, aby představily novou abstraktní realitu – abstraktní expresivní prvek duševního stavu. Jejich tón není kombinován s jinými zvukovými prvky jako heterogenní materiál, ale pojí v sobě nový zvukový, emocionální a v podstatě hudební prvek.*“²⁰⁵

Pratella za svou kariéru vydal řadu dalších manifestů, ku příkladu manifest Futuristická hudba orchestru či Destrukce quadratury, která má paralelu k Marinettiho destrukci syntaxe. Nicméně Pratellova hudba, obdobně jako v případě jeho malířských kolegů, zůstala daleko za jeho teorií. Stejně jako oni viděl budoucnost hudby v osvobození individuální citovosti od veškeré imitace nebo vlivu minulosti a ve spojení s estetikou moderního života.²⁰⁶ Carrà v roce 1913 napsal, že lidé bohužel stále nevidí rozdíly „*mezi malířstvím, poezií, hudbou, sochařstvím, které děláme a těmi, které byly stvořeny do dneška. S nezbytným syntetickým lyrismem, s bezdrátovou představivostí a osvobozenými slovy se rodí pravá poezie, která předtím neexistovala. S naším malířskou dynamikou se rodí skutečná malba, která nikdy neexistovala. [...] Umění minulosti musí být považováno za velkou ztrátu morálky, náboženství, politiky. Umění se rodí pouze s futuristickým uměním*“,²⁰⁷ které nezrodilo jen nové malířství či poezii, ale futuristé pronikli i na pole sochařství, architektury, fotografie či kinematografie.

²⁰² Pratella, La Musica futurista, Manifesto tecnico, 11. 3. 1911, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., SEV. VII. 6.

²⁰³ Tamtéž.

²⁰⁴ RUSSOLO, Luigi, *L'Arte dei rumori. Manifesto futurista*, 11. 3. 1913, in: BIROLI, Viviana, *Manifesti del Futurismo*, s. 83.

²⁰⁵ PRATELLA, Balilla, *Gl'intonarumori nell'orchestra*, Lacerba II/10 1914, s. 151.

²⁰⁶ TISDALL, BOZZOLLA, s. 113.

²⁰⁷ CARRÀ, Carlo, *Pittura passata = Illustrazionismo. Pittura futurista = Pittura*, in: Lacerba I/20 15. 10. 1913, s. 228.

2.3 Futuristické sochařství

Futuristické sochařství je spojeno především s dílem Umberta Boccioniho, ačkoli Giacomo Balla od roku 1913 do konce války rovněž experimentoval s plastickými konstrukcemi. Balla se pokoušel přenášet výdobytky svého malířského studia pohybů a abstraktních forem trajektorie objektu do abstraktních soch. Pod tituly *Linie a rychlost víru* nebo *Linie rychlosti a forma zvuku* se skrývaly jednoduché trojdimenzionální objekty založené na liniích a často zbarvené vzhledem ke své funkci. Jeho nejvýraznějším příspěvkem k sochařskému umění je nicméně skulptura Boccioniho *Pěst*, založená na dynamické syntéze geometrických ploch a linií síly Boccioniho těla v pozici úderu pěstí.²⁰⁸

Nejvýznamnější sochařský soubor futurismu tvoří nicméně díla Boccioniho, vytvořená mezi lety 1912 až 1914. Boccioni se v nich opíral o svou rozsáhlou teorii, ač celkově se dá říci, že k podobě svého díla dospěl intuitivně a měl jen málo vzorů. Sochařství se rozhodl věnovat během své návštěvy Paříže roku 1912; „*Futuristická malba prošla [...] koncepcí rytmické kontinuity linií ve figuře a vně figury jako něco izolovaného z pozadí a z neviditelného obklopujícího prostoru. Futuristická poezie [...] poté, co zničila tradiční metr a vytvořila volný verš, nyní ničí syntaxi, fráze a věty postavené latinským způsobem. [...] Futuristická hudba Balilly Prately rozbíjí tyranskou pravidelnou posloupnost rytmických taktů. Proč by sochařství mělo zaostávat spoutané zákony, které na něj nikdo nemá právo ukládat?*“²⁰⁹ napsal po svém návratu z Paříže, kde shlédl plastiky Picassa a Alexandra Archipenka, ve svém Technickém manifestu futuristického sochařství, publikovaném s datem 11. dubna 1912. Tento manifest byl ve své rétorice ještě radikálnější než jeho předchůdci. Stejně jako ty, se odprostil od výdobytků minulosti, od slepé a hloupé „*imitace formulí převzatých z minulosti, podporované dvojí zbabělostí tradice a pohodlí*“, od starých koncepcí se svým „*slavným ideálem krásy*“, od „*všech plných ňader a vypouklých hýždí hrdinů nebo Venuše, které inspirují naši současnou sochařskou idiocii*“.²¹⁰

Jako svůj sochařský vzor Boccioni uznával pouze impresionistického sochaře Medarda Rossa, jehož futuristé vnímali jako v Itálii nedoceneného, který i v Paříži, kde žil a tvořil, zůstával ve stínu Augusta Rodina. Přes snahu prolomit statickou pevnost sochařství bylo jeho dílo ve své době charakterizováno jako jednoduše impresionistické,

²⁰⁸ TISDALL, BOZZOLLA, s. 69–70.

²⁰⁹ Boccioni, Manifesto tecnico della scultura futurista, 11. 4. 1912, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., SEV. VII. 8.

²¹⁰ Tamtéž.

pro jeho práci se strukturou povrchu plastik. Ostatně podle Boccioniho to byl právě impresionismus, který Rossův vývoj brzdil a nedovolil mu rozvinout více jeho práci s tělesnou hmotou figur.²¹¹ Futuristé byli prvními, kdo si uvědomili význam jeho snahy rozložit statickou podobu soch, a to nejen prostřednictvím impresionistické hry světla a povrchu, zesílené užíváním voskového povlaku pro zlepšení plynulosti jeho sochařských forem, ale především pro vyjádření vzájemné závislosti objektu na jeho okolí a jednoty prostoru, světla a vzduchu.²¹² Dle Boccioniho vlastních slov byl Medardo Rosso „jediný velký moderní sochař, který se snažil otevřít rozsáhlejší pole pro sochařství tím, že v trojrozměrném umění prokázal vlivy prostředí a atmosferické vazby, které ho váží k předmětu“.²¹³

Technický manifest proklamoval novou podobu Boccioniho sochařství. Jeho nejdůležitější závěry byly: „Prohlašujeme, že sochařství se zaměřuje na abstraktní rekonstrukci plánů a objemů, které určují formy, nikoli na to, co by mohly reprezentovat obrazně. [...] Popíráme, že by se sochařství mělo [...] zaměřit na rekonstrukci epizod reálného života a současně potvrzujeme absolutní potřebu využití jakéhokoli prvku samotné reality jako prostředku k návratu k základním faktorům, které odpovídají plastické citovosti. [...] Chceme zničit pouze literární a tradiční ‚nobilitu‘ připisovanou mramoru a bronzu. Popíráme, že jediný materiál musí stačit pro celou stavbu sochařského souboru. Ujišťujeme, že i dvacet různých materiálů může být použito společně v jednom díle, kde má za cíl vzbudit plastické emoce.“²¹⁴

Boccioni se na jaře roku 1912 po návratu z Paříže zcela ponořil do práce: „Nevím co říkám, nevím co dělám. Ničemu už nerozumím. [...] Zápasím se sochou! Pracuji, pracuji, pracuji.“ psal v dopise Severinimu do Paříže; „Kubisté se mýlí. Picasso se mýlí. Akademici se mýlí...“²¹⁵ Mýlili se podle něj v užívaných formách pro svá sochařská díla, stále poplatných statickým skulpturám minulosti. Boccioni volal po dynamičtějších formách a po plurimaterialismu, tedy po používání vícero různých materiálů jako skla, dřeva, kovu a především netradičního průmyslově vyrobeného materiálu či přímo odpadu. Jejich využívání představil v plastice Dynamika běžícího koně a domu, která je jednou z prvních abstraktních soch 20. století.²¹⁶ Díky svému odporu k bronzu, díla nenechával odlít.

²¹¹ Boccioni, Manifesto tecnico della scultura futurista, 11. 4. 1912, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., SEV. VII. 8.

²¹² TISDALL, BOZZOLLA, s. 27,

²¹³ Boccioni, Manifesto tecnico della scultura futurista, 11. 4. 1912, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., SEV. VII. 8

²¹⁴ Tamtéž.

²¹⁵ Dopis Boccioni Severinimu, srpen 1912, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. I. 3 Corrispondenza con futuristi, SEV.I.3.2.9.

²¹⁶ FOSTER, KRAUSOVÁ, BOIS, BUCHLOH, JOSELIT, s. 93–94.

Vedle netradičních materiálů, které sám užíval zřídka kdy, pracoval především se sádrou a často experimentoval s polychromií. Jednou takovou sádrovou polychromovanou plastikou byla masivní figura ženy z díla Hlava + Dům + Světlo inspirovaná jeho malbou Materia.

V sochařství rozvíjel futuristické principy užívané v malířství, tedy univerzální dynamiku, simultaneitu a jeho fyzickou transcendenci. Při práci na futuristické soše „*musíme vycházet z centrálního jádra objektu, který chceme vytvořit, a od tohoto základu objevovat nové zákony - to znamená nové formy - které ho neviditelně, ale matematicky spojují s viditelným plastickým nekonečnem a s vnitřním plastickým nekonečnem. Toto nové plastické umění bude tedy zahrnovat překládání atmosferických rovin, které spojují a protínají věci do sádry, bronzu, skla, dřeva a jakéhokoli jiného materiálu. [...] Toto vidění, které jsem nazval fyzickou transcendencí, [...] je schopno vykreslit v trojrozměrných formách zajímavosti a tajemná spříznění, která vytvářejí reciproční vlivy, jenž dávají podobu rovinám reprezentovaných objektů*“.²¹⁷

Za svou kariéru Boccioni vytvořil kolem třinácti soch a plastik, z nichž se zachovaly pouze čtyři. Jedná se o plastiku Antigrizioso z roku 1912, dále Rozvoj lahve v prostoru a Unikátní formy kontinuity v prostoru z roku 1913 a jeho poslední sochařská práce Kůň + jezdec + domy z roku 1914. Ostatní byly zničeny po pietní výstavě konané v Miláně v zimě roku 1916. Údajně byly vystaveny venku a po uzavření výstavy je zničila bouře.²¹⁸ Zbylé přeživší sochy, s výjimkou plastiky Kůň + jezdec + domy, která je převážně dřevěná, nechal Marinetti později odlít do bronzu, aby rovněž nepodlehly zkáze. Zničená díla známe pouze z dochovaných fotografií.

Antigrizioso, volně přeloženo jako Nepůvabný, představuje splynutí hlavy s prostředím v dynamickém rozkladu ploch její tváře, podníceným linií klínu a spirálovitých forem jakoby vycházejících z jejího pohybu. Spirálovité formy hmoty rozšiřující se do okolního prostoru lépe představuje Boccioniho práce Rozvoj lahve v prostoru, vycházející z prvků užitých v prvním plánu jeho malby Simultánní vize. V případě plastiky Antigrizioso se patrně jedná o další podobiznu Boccioniho matky, která mu stála modelem pro řadu jeho maleb, například pro plátno Materia. Antigrizioso je bezesporu reakcí na Picassovu plastiku Hlava ženy z roku 1909, kterou shlédl v Paříži. Picasso se však podle Boccioniho ve svém svém sochařském vyjádření, složeném z mrtvých prvků, mýlil. Boccioni oproti němu kombinací těžké sochařské masy a lehkých ploch povrchu v pohybu vytvořil živý obraz kypící vnitřní vitalitou.

²¹⁷ Boccioni, Manifesto tecnico della scultura futurista, 11. 4. 1912, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., SEV. VII. 8.

²¹⁸ COEN, s. 207.

Boccioniho vrcholným sochařským dílem, sám jej považoval za svou nejlepší práci, jsou Unikátní formy kontinuity v prostoru. Florentský futurista Ugo Tommei prohlásil, že tímto dílem „*je futuristická sochařská teorie zcela uvedena v praxi a produkuje v nás pocity, které jsme očekávali. [...] A kdo má zdravý zrak [...] musí zůstat ohromen před takovým dílem. [...] Vidíme zde pár lýték v napjatém tahu a proměněných chůzí: náznak, třes, velmi agilní kontinuita; víření svalů, artikulace - jako zachycení atmosférické stopy, která zaznamenává materiální formu úniku*“.²¹⁹ Unikátní formy kontinuity v prostoru stejně jako nedochovaná Syntéza lidské dynamiky, vychází z Boccioniho malířské studie Dynamiky lidského těla. Obdobně jako Antigrasioso, je i zde objekt ničen pohybem, ale s větším důrazem na dislokaci v prostoru a menším na anatomii. Ta zde přechází v aerodynamičtější formu mnohem rychlejšího rytmu těla. Pevná a energická figura zdánlivě exploduje a otevírá se prostředí, jednotlivé prvky přesahují do okolního prostoru, který ve vzájemné dynamice proniká zpět do plastiky. Pojí tak dohromady Boccioniho absolutní a relativní pohyb v dynamiku, která je, dle jeho teorie, v malířství vyjadřována silovými liniemi, v sochařství poté silovými formami. K jejich ideálnímu zachycení je podle Tommeie třeba „*vyvinout úsilí, které není pro obyčejnou mysl snadné*“.²²⁰ Výsledek této syntézy je velmi promyšlenou sochařskou formou, která v dějinách umění do té doby neměla precedens. Apollinaire, na jehož názoru futuristům vždy velmi záleželo, označil Boccioniho za jediného moderního sochaře své doby.²²¹ Sochařství je jedinou disciplínou, kde se futuristům díky Boccionimu podařilo uměleckou praxí dosáhnout svou teorii a naplnit proklamace manifestu. Ironickým se už jen může zdát názor Ester Coen, že u Boccioniho vrcholného díla Unikátní formy kontinuity v prostoru, v jeho náhlém pohybu trupu překonávající bariéry vzduchu, v postoji figury a ve formách vystupujících z těla připomínajících drapérii, existuje podoba s Niké Samothráckou, jež pro futuristy nedosahovala krás řvoucího automobilu.²²²

2.4 Futuristická architektura

Na konci 19. století se v mnoha zemích Evropy objevily tendence, spojené především s architekturou secese, které se vymezily proti historismu a připravily cestu k moderní architektuře. Itálie však byla výjimkou, řečeno slovy futuristů dále kultivovala formy

²¹⁹ TOMMEI, Ugo, *Scultura futurista*, in: Lacerba II/9 1. 6. 1914, s. 140.

²²⁰ Tamtéž, s. 139.

²²¹ COEN, s. 204.

²²² Tamtéž, s. 218.

minulosti a moderní architektura se zde začala prosazovat až s nástupem fašismu. Největší pozornost v předválečné Itálii poutal monumentální památník Viktora Emanuela II., slavnostně odhalený roku 1911 k příležitosti 50. výročí vzniku Italského království, který byl nadále poplatný historizující architektuře předcházejícího století. Přesto se zde mezi mladými architekty šířil nesouhlas a snaha posunout stávající podobu italské architektury. Mezi ně patřil Antonio Sant'Elia, který si roku 1912 v Miláně otevřel vlastní kancelář a společně se svými přáteli zde založil uměleckou skupinu Nuove tendenze, tedy Nové tendence. Jejími členy byli i Švýcar Mario Chiattone či Virgilio Marchi.²²³ Zatímco Itálie žila památníkem Viktora Emanuela, Sant'Elia se svými přáteli se zabýval podobou průmyslových a obytných budov budoucnosti. Byl ovlivněn geometrickou secesí a vídeňskou modernou, jmenovitě Otto Wagnerem, který byl i významným teoretikem architektury a ve svém spisu Moderní architektura z roku 1896 předložil požadavek užitkového stylu, který se měl zakládat především na účelnosti, volbě materiálu a konstrukci. Sant'Elia patrně znal i utopistickou architekturu 19. století, respektive kresby a návrhy, Etiena-Luise Boullého a Clauda Nicolase Ledoux.

Rozhodující vliv na podobu nejen Sant'Eliovy architektury měl purismus Adolfa Loose, především jeho dílo z let 1904–1910 a esej Ornament a zločin z roku 1908, jenž Sant'Elia četl²²⁴ a ve které Loos popisuje svůj boj proti dekorativnosti v umění, ornament nazývá zločinem a zvrhlostí, zbytečně plýtvající lidskou energií, časem a penězi. Podle Loose však architektura nepatří mezi umění, což ale neznamená, že by neměla naplňovat estetické ideály moderního člověka.²²⁵ Pro Sant'Elia sice důvod pro existenci architektury měl být taktéž spatřován „*výhradně v jedinečných podmínkách moderního života a v jeho shodě s estetickými hodnotami naší senzibility*“, nicméně tvrdil, že architektura „*není suchou kombinací praktičnosti a užitečnosti, ale zůstává uměním, to znamená syntézou a vyjádřením*“.²²⁶ Dílo Adolfa Loose předznamenalo moderní architekturu a bylo prvním krokem na cestě k funkcionalismu, Sant'Elia však ve svých návrzích dospěl mnohem dál. Zabýval se především urbanistickým řešením průmyslových center a bez nadsázky lze říci, že se jeho dílo stalo vskutku vizionářským.

V březnu roku 1914 měla skupina Nové tendence první výstavu ve Famiglii Artistiche v Miláně. Sant'Elia zde představil šestnáct kreseb k jeho nejvýznamějšímu projektu

²²³ CAROLLO, Sabrina, *I Futuristi. La storia, gli artisti, le opere*, Firenze - Milano 2004, s. 32.

²²⁴ Tamtéž, s. 32.

²²⁵ LOOS, Adolf, *Ornament a zločin*, 1908, dostupné z: <https://www.archiweb.cz/news/adolf-loos-ornament-a-zlocin> [1. 3. 2019].

²²⁶ Sant'Elia, *L'architettura futurista. Manifesto*, 11. 7. 1914, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., SEV. VII. 19.

La città nuova, Nové město, ve kterých se zřetelně projevuje posun „od komplikované dekorativní secese k jednoduché modernitě, kde vertikální a přímé linie definují energii a vážnost Nového města“²²⁷ jenž se brzy mělo stát „Futuristickým městem“.

Futuristé již od svého založení oslavovali městský život, industrializaci a bojovali proti passatistické podobě měst. Ve svých pracích však spíše zobrazovali dynamiku moderního městského života než podobu moderní průmyslové metropole. Jen Carlo Carrà se dotkl podoby architektury ve svém manifestu Malování zvuků, tónů a vůní z roku 1913. A byl to právě Carrà, kdo potkal Sant'Elia ve Famiglii Artistiche a přivedl jej mezi futuristy. Sant'Eliova estetika se shodovala s futuristickou a Marinetti tak našel „svého“ futuristického architekta. Carrà Sant'Elia považoval za odměřeného a nespolečenského. Ostatní v něm viděli spíše typ velkorysého elegána, jaký bývá častým hostem kaváren a tanečních sálů, kterého nikdy nebylo možno potkat bez zapálené cigarety v ústech.²²⁸ Obzvláště Russolo ke svému příteli velmi vzhlížel, pro něj byl Sant'Elia géniem a největším italským architektem.²²⁹ Russolo později ve svém příspěvku k tématu moderní architektury na konferenci v Comu roku 1944 vyzdvihl Sant'Eliov přínos a vzpomínal na jeho názor na architekturu: „*Jedné noci v Miláně na jaře roku 1914 jsme se, Sant'Elia a já, vraceli domů, [...] pracovali jsme na náspech nové železniční stanice v Miláně. Osvětlení nedalekou elektrickou lampou jsme se zastavili, abychom se podívali na betonový podchod, který si po odstranění desek armatury ponechal kompaktní a zjevnou strukturu [...] hrubé přirozenosti. Oba postraní pilíře, podpírající horní architráv, ubíhaly šikmo dolů k podlaze ulice. Sant'Elia řekl: ‚Jak krásná je tato stavba tak, jak je; [...] jako bys cítil, že tyto pilíře musí odolat tlaku materiálu, který bude tvořit násep, [...] že se soustředí na horní část, kterou drží kolmé linie této konstrukce; jak je tomu nyní, [stavba] odhaluje funkci každé ze svých částí a z jistého důvodu nás činí součástí funkčního úsilí podpěr z obou stran. Ale‘, pokračoval Sant'Elia, ‚tito imbecilní architekti, kteří ji dokončují, říkají, že vyzdobí jednotlivé části ozdobnými římsami, tvary, růžicemi, které zamaskují a libovolnými a nepoužitelnými liniemi přeruší základní a funkční prvky konstrukce, učiní ji banální, prázdnou a zničí tak její velkolepou jednoduchost a vyjádření její funkčnosti. A tomu říkají zdobení architektury.‘“²³⁰ Vzhledem k třicetiletému odstupu Russolova vyprávění od skutečné události je možno o doslovné autenticitě Sant'Eliových slov*

²²⁷ HUMPHREYS, s. 47.

²²⁸ TISDALL, BOZZOLLA, s. 125.

²²⁹ Russolo, Per la traslazione della salma dell'architetto Antonio Sant'Elia dal Carso a Como, MART, Archivio del '900, Fondo Luigi Russolo, RUS.3, RUS.3.1.1.

²³⁰ Russolo, Discorso sulla architettura moderna, 1944, MART, Archivio del '900, Fondo Luigi Russolo, RUS. 3, RUS. 3.1.6.

pochybovat, nicméně věrně ilustrují uvažování architektů, kteří pokládali základy moderní architektury. Sant'Elia se proti tomuto zdobení architektury vymezoval stejně jako Adolf Loos, podle kterého to, „*co tvoří velikost naší doby, je její neschopnost vytvářet ornamentiku. [...] Město 20. století bude oslňující a nahé, [...] jako hlavní město nebes. Ale nepočítal jsem se zpátečníky, s přáteli Minula, kteří by rádi viděli, kdyby lidstvo i nadále se podrobovalo ornamentu. A přece ornament není již modernímu člověku k radosti.*“²³¹ Sant'Elia rovněž odmítal neustále se opakující a různě kombinované dekorativní prvky historických slohů, psal, že dekorativnost musí být zrušena a že architektura musí projít revolucí vědecké a technické odbornosti.

Po Sant'Eliově vstupu do futuristického hnutí mu Marinetti pomohl vydat Manifest futuristické architektury, jenž vyšel 1. srpna 1914 v Lacerbě a který je mnohem racionálnější a věcnější, i přes Marinettiho zásahy, než dosavadní futuristické manifesty. Sant'Elia v něm shrnul své dosavadní teoretické závěry a doplnil je o několik návrhů ke svému projektu Nové město, jenž nyní nesl název Futuristické město. Manifest již tradičně zdůraznil rozchod futuristické architektury s historickou tradicí, protože „*architektura nemůže být vystavena žádnému zákonu historické continuity. Musí být nová stejně tak, jako je nový náš stav myslí.*“²³² Doplnění futuristické rétoriky do Sant'Eliovy teorie ji mělo více svázat s oficiálními myšlenkami hnutí. Marinettiho zásahy do textu manifestu lze rovněž najít ve výzvěch „*převraťme památníky, zničme dlažbu, arkády a schody, potopme ulice a náměstí*“.²³³ Vedle opovržení klasickou, slavnostní, dekorativní architekturou, se Sant'Elia vymezil i vůči „*vší pseudoarchitektuře moderní avantgardy, rakouské, maďarské, německé a americké*“,²³⁴ jimiž byl ovlivněn.

Cílem futuristické architektury bylo harmonizovat prostředí s potřebami moderního člověka, přičemž Sant'Elia požadoval uplatnění moderních stavebních materiálů, jako železobeton a železo, na úkor tradičního dřeva, kamene a cihel, dále zavrhoval jakoukoli formu ornamentu a propagoval krátkou životnost budov. Futuristická architektura se měla vyznačovat lehkostí, praktičností, pomíjivostí a rychlostí.²³⁵ Kládl důraz na denně vzrůstající potřeby lidstva vyplývající z industrializace, z rychlosti komunikací,

²³¹ LOOS, Adolf, *Ornament a zločin*, 1908, dostupné z: <https://www.archiweb.cz/news/adolf-loos-ornament-a-zlocin> [1. 3. 2019].

²³² Sant'Elia, L'architettura futurista. Manifesto, 11. 7. 1914, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., SEV. VII. 19.

²³³ Tamtéž.

²³⁴ Tamtéž.

²³⁵ MARTINOVÁ, s. 76.

z koncentrace populace, z nutnosti hygieny a dalších fenoménů moderního světa.²³⁶ Jeho stavby měly zdůrazňovat surovost betonu, skla a kovových konstrukcí, odproštěných od fasád a dekorativních prvků. Futuristická architektura také učinila krok k nové formě monumentality, byly zdůrazněny vertikální přímé linie, rovněž Boccionim definované pro jeho sochařství, a objemům byl dán kompaktnější vzhled.²³⁷ Sant'Elia se soustředil především na návrhy průmyslových budov, továren a elektráren. Pro zdůraznění architektonické dynamiky a energie budov hrály elektrárny výraznou roli v jeho imaginaci. Pro mladého futuristu byla elektrárna katedrálou moderní víry.²³⁸ Ostatně i Marinetti a futurističtí malíři oslavovali elektrifikaci. Pro Sant'Eliovy vize byla inspirací elektrárna Společnosti Thomase Edisona v Miláně postavená roku 1883.²³⁹

Futuristické domy měly být také mechanizované, Sant'Elia se chtěl nadobro zbavit schodů a nahradit je jezdícími pásy, de facto dnešními eskalátory, a výtahy, jenž se už neměly skrývat v útrokách stěn. Podrobně se zabýval urbanistickým řešením moderních metropolí. Monumentální budovy Futuristického města měly vyrůstat z komplexní sítě komunikací, které měly být vystavěny v několika úrovních. Železniční nebo městská doprava měly být odsunuty pod zem.²⁴⁰ Pěší zóny naopak by byly vystavěny v několika úrovních nad zemí. Pro chodce by tento systém byl bezpečnější, především však by tak nemohli narušovat rychlost pozemních komunikací. Sant'Elia počítal rovněž s leteckou dopravou, jeho návrh letiště ze série Futuristické město představuje budovu s odletovými halami v úrovni ramp, železničními stanovišti pod úrovní země a třemi podlažími silnic. Ke svému Novému městu však nevytvořil žádné půdorysné plány a nezanechal tak návod, jak své gigantické budovy uspořádat.

V duchu futuristické doktríny se architektura měla odprostit od historického vývoje a neměl z ní „vyrůst žádný formální či přímočarý zvyk, protože základní charakteristikou futuristické architektury bude její pomíjivost a nestálost“, psal Sant'Elia ve svém manifestu; „Každá generace si musí vybudovat vlastní město. Toto neustálé obnovení architektonického prostředí přespěje k vítězství futurismu.“²⁴¹ Touto prchavostí

²³⁶ Sant'Elia, L'architettura futurista. Manifesto, 11. 7. 1914, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., SEV. VII. 19.

²³⁷ LISTA, s. 94.

²³⁸ TISDALL, BOZZOLLA, s. 129.

²³⁹ Tamtéž, s. 129.

²⁴⁰ Podzemní dráha, tedy metro, nebyla v roce 1914 žádnou novinkou. Počátky metra sahají k roku 1863, kdy byla otevřena první dráha v Londýně. Nejstarším elektrifikovaným metrem na kontinentu je metro v Budapešti, následované pařížským a berlínským. První italské metro bylo zprovozněno až v roce 1955 v Římě.

²⁴¹ Sant'Elia, L'architettura futurista. Manifesto, 11. 7. 1914, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., SEV. VII. 19.

architektury Sant'Elia vyjadřoval futuristické naděje na odproštění se od minulosti, architektura již neměla být subjektem historické kontinuity. Tuto myšlenku následující generace rozvedla ještě dál. Sant'Elia tak předjímal i Le Corbusierovu víru v nestálost architektury.²⁴² Podle Russola nepředjímalo Sant'Eliovo dílo pouze víru v nestálost architektury, ale svou podobou položilo základy funkcionalismu: „*Když mluvíme o funkcionalistické architektuře, často si vzpomenu na ta slova, která mi Sant'Elia řekl tu noc [před nedostavěnou budovou milánského nádraží], když pozoruji metro [...] zdá se mi, že obsahuje a rekapituluje vše, co on jako první vyjádřil a ostatní později, kdy byly rozvinuty a používány [Sant'Eliovy principy] v architektuře, [...] nazývali funkcionalistické, nebo, méně přesným a více libovolným přívyskem, racionální. [...] Nejsem jediný, kdo prosazuje názor, že Antonio Sant'Elia má v této revoluci architektonického umění absolutní prvenství. Proslulá osobnost, jakou je francouzský architekt Le Corbusier, statečný zastávce a tvůrce moderní architektury, na Mezinárodním kongresu architektury v Aténách v roce 1933 a o rok později v Římě veřejně prohlásil Sant'Eliovo prvenství v položení základů nové architektury a moderního urbanismu.*“²⁴³

Po Sant'Eliově vstupu do futuristického hnutí se k futurismu přihlásili i jeho kolegové ze skupiny Nové tendence Mario Chiattoni a Virgilio Marchi. Marchi se stal především teoretikem futuristické architektury. Jeho návrhy futuristických staveb jsou odlišné od Sant'Eliových, neuzivá přímých vertikálních linií, ale spíše oblých elipsoidních tvarů a jeho práce připomínají více orfanickou secesi Antonia Gaudího než purismus Loosův. Mario Chiattoni se na krátkou etapu své dlouhé kariéry rovněž přidal k futuristům. Se Sant'Elieu sdílel ateliér a byl jím podstatně více ovlivněn. Věnoval se návrhům jednotlivých obytných budov a apartmánů a již na výstavě Nových tendencí roku 1914 představil ambiciózní návrhy Konstrukce pro moderní metropoli. Sant'Elia se na rozdíl od něj snažil přizpůsobovat architekturu sociálním potřebám a rozdílům, oproti tomu pro Chiattoniho byla architektura spjata spíše s masovou společností a jeho návrhy představovaly odloučené prostory průmyslových měst.²⁴⁴ Žádný z futuristických architektů však nedosáhl Sant'Eliovy reputace.

Marinetti po válce poslal kopie Sant'Eliova manifestu a kreseb do Holandska umělecké skupině De Stijl, aby jeho reputaci rozšířil za hranice Itálie. Vliv Sant'Eliových vizí se poté šířil Evropou. On sám za svého života realizoval jedinou stavbu, a to roku 1912 svou vlastní vilu Elisi v San Maurizio nedaleko Coma. Ve 30. letech

²⁴² TISDALL, BOZZOLLA, s. 130.

²⁴³ Russolo, Discorso sulla architettura moderna, 1944, MART, Archivio del '900, Fondo Luigi Russolo, RUS. 3, RUS. 3.1.6

²⁴⁴ LISTA, s. 94.

některé jeho návrhy adaptoval futurista Enrico Prampolini a rovněž je jimi inspirován Památník obětem první světové války v Comu. Nejbližší ke skutečně futuristické stavbě proklamované manifestem má komplex budov závodu Fiat-Lingotto v Turíně, postavený v letech 1919–1923 Giacomettem Truccem.²⁴⁵

La città nuova bylo spíše snem, než realitou. Pro většinu těchto návrhů nebyly ve své době technologické možnosti k jejich realizaci, Sant'Elia, na rozdíl od ostatních futuristů, ve svých dílech skutečně představoval vize budoucnosti. Teprve v 60. letech 20. století dozrály sociální a technologické předpoklady k uskutečnění alespoň části jeho plánů.²⁴⁶ Uvědomíme-li si, že v Itálii roku 1914 jezdilo 21 000 automobilů na více než 35 milionů obyvatel, že italská železniční síť stále nebyla dostavěna nebo že do 30. let 20. století neexistovala osobní letecká přeprava, rovněž výškové budovy se stavěly pouze v Americe a zatím neměly podobu pozdějších železobetonových konstrukcí známých též ze Sant'Eliových návrhů, lze dát za pravdu názoru, že Sant'Eliova urbanistická řešení a jeho monumentální stavby byly skutečně vizionářské. Svým skromným dílem ovlivnil architektury druhé éry futurismu, kteří již ve válkou proměněném ovzduší měli možnost své práce realizovat, ale fašistická architektura měla mnoho tváří a ta futuristická byla jen jednou z nich. Ovšem dodnes zůstávají jeho návrhy zdrojem inspirace. Mimo jiné podle nich vznikl film *Metropolis* Fritze Langa z roku 1927, později také byly inspirací pro kulisy filmu *Blade Runner* Ridleyho Scotta z roku 1982. Zájem řady architektonických studií od 60. let po současnost také dokazuje, že Sant'Eliovy vize fascinují své diváky dodnes.

2.5 Fotodynamika a kinematografie

Od vzniku oboru fotografie v 19. století se mezi fotografy, umělci a uměleckými kritiky stala často diskutovanou otázka, zdali je fotografie uměním. Z počátku fotografové jen napodobovali malířství nebo naopak umělci používali fotografii jako zdroj inspirace nebo pomůcku pro vlastní tvorbu obdobně, jako například Vermeer van Delft ve své době *cameru obscura*.²⁴⁷ Od počátku nového století však fotografové začali usilovat o uznání jejich oboru jako plnohodnotné umělecké disciplíny. Futurismus jim svou estetikou a dynamikou nabídl cestu k tomuto cíli.

²⁴⁵ TISDALL, BOZZOLLA, s. 132–135.

²⁴⁶ MARTINOVÁ, s. 76.

²⁴⁷ Historie *camery obscury*, předchůdce fotoaparátu, sahá až do starověku, jejími principy se zabýval již Aristoteles. Nejznámější jsou patrně pokusy Leonarda da Vinciho, který se na základě principů *camery obscury* snažil definovat fysiognomii lidského oka ve vztahu k vnímání perspektivy. Právě jako pomůcku k zachycení perspektivy ji užíval i Johannes Vermeer van Delft a další umělci.

Fotografie ale byla naopak z počátku inspirací pro futuristy. Jak již bylo zmíněno, velký vliv na podobu futuristického umění, především Ballova, měla chronofotografie Angličana Eadwearda Muybridge a Francouze Étienne-Julese Mareyho. Pro vývoj umění se stal důležitý záznam a analýza fází pohybu. Muybridge působil ve Spojených státech amerických, kde se věnoval zachycení pohybu koně. K sérii fotografií analyzujících jeho pohyb dospěl rozestavením několika fotoaparátů podél dráhy, poté exponované a vyvolané snímky rozložil do mřížky a opětovně fotil. V roce 1882 shrnul dosavadní výsledky ve vlivné knize *Kůň v pohybu* a vydal se na přednáškové turné po Evropě.²⁴⁸ Díky němu se s jeho prací v Paříži seznámil Marey, který se na rozdíl od něj považoval za umělce a již dříve se zabýval grafickými metodami, které měly zaznamenávat pohyb. K jeho fotografickému zachycení si zkonstruoval vlastní aparát umožňující rychlejší sekvenci snímků zaznamenávaných na jedinou fotografickou desku. Dosáhl tak simultánně se překrývajících obrysů subjektu rozfázovaného ve svém pohybu, který právě později doslovně opakoval Balla ve svých malbách. Byl to právě Marey, kdo svou techniku nazval chronofotografií.²⁴⁹ Ač poskytla inspiraci futuristům, italský fotograf Anton Giulio Bragaglia ji pro skutečnou analýzu pohybu považoval za nedostatečnou; „*Mareyho chronofotografie, která je formou kinematografie prováděné na jedné desce nebo na souvislém pásu filmu, i když nepoužívá [jako Muybridge] jednotlivé rámečky k rozdělení pohybu, který je již prozkoumán a rozbit do jednotlivých snímků, stále tříští akci*“ a tím „*zachycuje a zmrazuje pohyb v jeho základních fázích*“.²⁵⁰ Bragaglia představil vlastní řešení problému, které nazval fotodynamikou.

Anton Giulio Bragaglia v mládí pracoval jako asistent ve filmovém studiu, kde si osvojil technické a umělecké dovednosti. Se svými bratry začal experimentovat s fotodynamikou po návštěvě Boccioniho přednášky v Circolo Artistico v Římě v květnu roku 1911,²⁵¹ ve které Boccioni hovořil o univerzální dynamice a transcendenci, uplatňovaných ve futuristickém umění. Ještě téhož roku vznikla první fotodynamická díla vycházející z pohybu a gestikulace člověka. Jejich cílem bylo analyzovat pohyb jako úmysl, zaznamenávat kontinuitu akce v prostoru a vykreslit výraz modelu v okamžitých změnách vyjadřujících proměnlivé stavy mysli.²⁵² Na Bragagliových fotografiích tělo pohybujícího se

²⁴⁸ FOSTER, KRAUSOVÁ, BOIS, BUCHLOH, JOSELIT, s. 94.

²⁴⁹ Tamtéž, s. 94.

²⁵⁰ BRAGAGLIA, Anton, Giulio, *Futurist Photodynamism*, 1. 7. 1913, in: APOLLONIO, Umbro, ed. *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*, s. 39–40.

²⁵¹ LISTA, s. 61.

²⁵² BRAGAGLIA, *Futurist Photodynamism*, in: APOLLONIO, Umbro, ed. *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*, s. 40–41.

objektu téměř mizí a neostrost jeho obrysů v pohybu sugeruje energii uvolněnou gestem²⁵³ a evokuje pocit rychlosti, čímž se výsledky jeho práce značně odlišovaly od Mareyho analýz pohybu. Ostatně Bragaglia tvrdil, že jediným společným prvkem chronofotografie, kinematografie a fotodynamiky je jejich společný základ v technických prostředcích, tedy jejich závislost na fyzických vlastnostech kamery.²⁵⁴

Bragaglia z počátku postupoval obdobně jako Marey a zaznamenával objekt jeho přeexponováním na jedinou fotografickou desku či jedno políčko negativu v jednotlivých fázích pohybu. Postupně došel k adekvátnějšímu zachycení, když experimentoval s dlouhými časy expozice a svůj model nasvicoval před černým plátnem. Jeho pohyb byl na výsledné fotografii konstantní a podoba osoby, jenž modelem stála, téměř nezřetelná. Podle něj nezřetelné a obtížně rozeznatelné obrazy zachycené fotodynamikou „*jsou žádoucí a správné*“ a vzhled modelu na nich značně zkresluje, poněvadž „*obrazy samotné jsou v pohybu přirozeně transformovány. Mimo to je naším cílem učinit odhodlaný krok směrem od reality, poněvadž již existují kinematografie, fotografie a chronofotografie, aby se vypořádaly s její mechanicky precizní a chladnou reprodukcí.*“²⁵⁵ Později také při svém postupu používal takzvanou sendvičovou montáž, která spočívala v prosvícení několika polí negativu najednou během osvitů fotografického materiálu, zvoleného pro výsledný obraz.

Výsledkem práce bratří Bragagliových mělo být nejen estetické vyjádření pohybu, jejich dílo také vyzařovalo „*vnitřní, smyslové, intelektuální a psychické emoce, které cítíme, když pohyb zanechá svou nesmazatelnou stopu*“.²⁵⁶ Fotodynamika se stala novým, navíc technickými prostředky zaznamenaným, simultánním zachycením absolutní dynamiky a Boccioniho fyzické transcendence, která pramení ze vztahu objektu k prostředí a záznamem Bergsonova élan vital, životní síly, a duševního stavu, čímž naplnila ideály futuristické estetiky. Bragaglia také překonal pouhé zachycení reality a „*vedl fotografii do říše umění jako nezávislé a produktivní médium*“.²⁵⁷

Ovšem v jádru futuristického hnutí se nad otázkou uznání fotografie jako umělecké disciplíny vedly spory. Především Boccioni, a pod jeho vlivem i ostatní malíři, odmítal přijmout Bragagliu s jeho novým médiem mezi futuristy. Teprve v červenci 1913 byla

²⁵³ MATINOVÁ, s. 32.

²⁵⁴ BRAGAGLIA, *Futurist Photodynamism*, in: APOLLONIO, Umbro, ed. *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*, s. 38.

²⁵⁵ BRAGAGLIA, *Futurist Photodynamism*, in: APOLLONIO, Umbro, ed. *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*, s. 43–44.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 45.

²⁵⁷ MARTINOVÁ, s. 32.

fotodynamika poprvé zmíněna ve futuristickém tisku, a to v Lacerbě.²⁵⁸ O dva měsíce později se na jejích stránkách objevilo oznámení, ba přímo varování, namířené proti fotodynamice a podepsané Boccionim, Ballou, Carràem, Severinim, Russolem a Sofficim. Futuristé zde prohlašovali, že „vše, co se týká fotodynamiky, zahrnuje pouze inovace v oblasti fotografie. Tyto čistě fotografické výzkumy nemají absolutně nic společného s plastickou dynamikou, kterou jsme vynalezli, ani s žádným výzkumem dynamiky v oblasti malířství, sochařství a architektury.“²⁵⁹ Přesto dobovým pozorovatelům mohlo připadat zjevné, že fotodynamika zaznamenávala jejich univerzální dynamiku věrněji než některé jejich vlastní práce. Ovšem malířství se vůči fotografii vymezovalo vždy, u futuristů to však bylo poměrně kontraproduktivní. Bragaglia naopak vnímal fotodynamiku pro malířství přínosnou; „jako bylo studium anatomie vždy nezbytné pro umělce, je nyní znalost cest vykreslených těly v akci a jejich transformací v pohybu nepostradatelná pro malíře zabývající se pohybem“.²⁶⁰ Marinetti jako jediný podporoval Bragagliovy experimenty s fotoaparátem, dalším výdobytkem technologického pokroku společnosti. Uznával fotografii i kinematografii za umělecká média a chtěl Bragagliu do svého hnutí přijmout. Rovněž financoval jeho výzkum²⁶¹ a Bragaglia se k futurismu veřejně hlásil.

Bragaglia výdobytky své techniky shrnul v publikaci Fotodinamismo. Za svůj život také vydal dva manifesty, prvním byla Futuristická fotodynamika zveřejněná roku 1913, napsaná nicméně již dříve, a druhým Manifest futuristické kinematografie z roku 1916. Téhož roku také založil vlastní filmovou společnost La Novissima. Futurismus se intenzivně zabýval uměleckými aspekty filmu a svými experimenty přispěl k rozvoji kinematografie na počátku 20. století. La Novissima produkovala několik futuristických snímků z nichž se do dnešních dob zachoval jen film *Thais* natočený v roce 1916.

Také Marinetti se na krátkou dobu zabýval možnostmi kinematografie. Její výhody zmiňoval již ve svém manifestu Varietní divadlo v roce 1913. Roku 1916 vyšel manifest Futuristická kinematografie podepsaný Marinettim a řadou dalších futuristů, včetně Bally, k jehož podpisu však Anton Giulio Bragaglia pozván nebyl. Kinematografie měla ve futuristických představách jako moderní médium nahradit passéistickou knihu, dále měla rozvíjet senzibilitu, urychlovat tvůrčí představivost a poskytnout divákovi úžasný

²⁵⁸ TISDALL, BOZZOLLA, s. 138.

²⁵⁹ BOCCIONI, Umberto, BALLA, Giacomo, CARRÀ, Carlo, SEVERINI, Gino, RUSSOLO, Luigi, SOFFICI, Ardengo, *Avviso*, in: Lacerba I/9 27. 9. 1913, s. 211.

²⁶⁰ BRAGAGLIA, *Futurist Photodynamism*, in: APOLLONIO, Umbro, ed. *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*, s. 41.

²⁶¹ TISDALL, BOZZOLLA, s. 141.

smysl pro simultánnost a všudypřítomnost.²⁶² Podle Marinettiho kinematografie byla „*autonomním umění [...] v podstatě vizuální, musí především naplňovat vývoj malby, odprostit se od reality, od fotografie, od půvabného a slavnostního*“.²⁶³ Byla pro něj ideálním nástrojem moderního umění.

Umělci, kteří manifest podepsali, natočili ve stejném roce film *Vita futurista*, *Futuristický život*. Jediný Bragagliův podíl na něm byla jeho distribuce. Film *Futuristický život* se též nedochoval a jeho rekonstrukce je tak možná pouze na základě jednotlivých zachovaných snímků a literárních odkazů. Futuristé v několika vzájemně nesouvisejících scénách, které film tvoří, se hráli svůj život v odlišné realitě. Od výjevů všedního bytí, například návštěvy kavárny, procházky či spánku, film postupně dochází k absurdnějším a nereálným situacím, jako je diskuze deštníku, nohy a kladiva.²⁶⁴ Další epizoda odráží futuristickou estetiku a simultánní pronikání objektů do prostoru v podobě ženského zjevení, tančícího na pozadí Ballova sňatku s židli. Snímek vrcholí scénou, v níž „*zkreslující konkávní a konvexní zrcadla dodávají dynamiku Ballově milostné afěře s židli*“;²⁶⁵ ze které se zrodila podnožka.

Obecně lze říci, že futuristické filmy nepracovaly s epickým vyprávěním či souvislou dějovou linkou, nesly spíše charakter performance futuristických večírků a surreálné prvky, jimiž futuristé položili základ budoucím směrům.²⁶⁶ *Futuristický život* byl v manifestu z téhož roku definován jako mnohovýrazová symfonie, chaoticky znázorněná realita a nelogická, pomíjívá syntéza života a světa.²⁶⁷ Nicméně v roce 1916 Marinetti naposledy uvažoval o zahrnutí kinematografie do futuristického hnutí a dále se jejím rozvojem nezabýval. Oproti němu Bragaglia se filmové produkci věnoval i nadále, stejně jako divadelní tvorbě. V roce 1922 otevřel vlastní divadlo a založil divadelní společnost. Od roku 1918 také vlastnil galerii Casa d'arte Bragaglia v Římě, kde vedle futuristů vystavoval i Giorgio de Chirico, Vasilij Kandinskij nebo Gustav Klimt. V době druhé éry futurismu se nadále věnoval i fotodynamice, která teprve tehdy, v období *secondo futurismo*, byla uznána za uměleckou a futuristickou disciplínu.

²⁶² MARINETTI, Filippo Tomasso, Emilio, CORRA, SETTIMELLI, Bruno, GINA, Arnaldo, BALLA, Giacomo, CHITI, Remo, *La cinematografia futurista. Manifesto.*, 11. 9. 1916. in: BIROLI, Viviana, *Manifesti del Futurismo*, s. 176.

²⁶³ Tamtéž, s. 177.

²⁶⁴ MARTINOVÁ, s. 64.

²⁶⁵ TISDALL, BOZZOLLA, s. 149.

²⁶⁶ MARTINOVÁ, s. 64.

²⁶⁷ MARINETTI, Filippo Tomasso, Emilio, CORRA, SETTIMELLI, Bruno, GINA, Arnaldo, BALLA, Giacomo, CHITI, Remo, *La cinematografia futurista. Manifesto.*, 11. 9. 1916. in: BIROLI, Viviana, *Manifesti del Futurismo*, s. 177.

3. Futurismus a expanze

3.1 Národní umění

Futuristé již od počátku svého hnutí usilovali o obecné přijetí jejich moderního světového názoru, aby se futurismus mohl stát národním uměním. V zahraničí Marinetti se svými následovníky jednoduše vystupovali jako protagonisté „jediné pravé“ italské moderny, na domácí scéně si však toto postavení museli vydobýt. Snaha o uznání futurismu za národní umění, později za oficiální umělecký směr fašistického režimu, determinovala Marinettiho kroky do konce jeho života.

Od svého založení futuristické hnutí nevděčilo za svou rychlou expanzi ani tak výstavám, pořádaným z počátku jen v Miláně a městech na severu Itálie, později po celé Evropě. Pro šíření myšlenek futurismu byla důležitou Marinettiho účinná strategie cílené propagace hnutí. V tomto smyslu hovořil o „konceptu pro veřejnost“, později přijatém většinou avantgardních směrů, především dadaismem.²⁶⁸ Sestával z četnosti vydaných manifestů, množství publikovaných článků a vlastní prezentace děl a myšlenek futurismu na takzvaných *serate futuriste*, futuristických večírcích, které se staly „bouřlivou, lehkovážnou, někdy až krutou propagandou, v historii italského umění zcela novou a originální“.²⁶⁹ Během organizovaného rozšiřování vlivu futurismu bylo na domácí scéně hlavním cílem „dobýt“ Benátky, Florencii a Řím, jakožto kulturní Mekky Itálie. Futuristé za účelem proniknout do těchto uměleckých center vydali sérii manifestů, jako například Proti passatistickým Benátkám, Proti tradicionalistickému Římu a další, jimiž vyhlášovali válku zpátečnictví dotyčných italských kulturních metropolí. První zmiňovaný byl v podobě letáků šířen v ulicích Benátek. Tímto pamfletem se, ve zkratce, snažili demonstrovat, že kdyby Benátky vybudovaly solidní průmysl a militarizovaly se, staly by se dominantní silou „na Jadranu, onom velkém italském jezeře“.²⁷⁰ Manifesty obecně zbrojily proti turismu, jenž kultivoval passatismus italských měst. Po uveřejnění pamfletu se v Benátkách konal futuristický večírek, který posloužil propagaci hnutí. V souvislosti s putovní výstavou po evropských metropolích roku 1912, futuristé také vydávali články v evropských novinách a futuristické večírky se konaly v divadlech řady evropských měst.

Serate futuriste futuristé pořádali velmi často a měly rozmanitý program. Souvisely s futuristickým syntetickým divadlem proklamovaným řadou Marinettiho

²⁶⁸ PIETRANTONIO, RODESCHINI, s. 17.

²⁶⁹ Carrà, Del futurismo, 1939, MART, Archivio del '900, Fondo Carlo Carrà, CAR.III. Scritti, CAR.III.122.

²⁷⁰ MARINETTI, Filippo, Tommaso, BOCCIONI, Umberto, CARRÀ, Carlo, RUSSOLO, Luigi, *Contro Venezia passatista*, 27. 4. 1910, in: BIROLI, *Manifesti del Futurismo*, s. 37.

manifestů.²⁷¹ Marinetti se vymezoval proti historické rekonstrukci a pouhé reprodukci života na divadelních prknech a požadoval dynamičtější formu kabaretu, plnou krátkých divadelních, hudebních či tanečních výstupů za pomoci nových technických prostředků. Futuristické divadlo mělo být syntetické, krátké výstupy měly rozbít kontinuitu děje a vnášet dojem absurdity a překvapení. Jednotlivé scény mohly trvat i méně než minutu, měly být vyjádřeny jen pár slovy či gesty a přiblížit se tak dynamice filmu,²⁷² do nějž se futuristé principy syntetického divadla pokusili přenést v roce 1916. V případě futuristických večírků se zpravidla jednalo o divadelní představení zahrnující veškerou uměleckou tvorbu futurismu, od četby manifestů nebo teoretických spisů ohledně futuristické výtvarné dynamiky, recitování poezie či krátkých divadelních výstupů, doprovázených výstavou futuristických maleb a zakončených hudební produkcí Russolových *intonarumori*. V těchto vystoupeních lze spatřovat základy pro novodobé umění performance. Futuristům šlo však především o provokaci a vyvolání poprasku. Podle Marinettiho, úspěch večírku závisel na množství nadávek, které se z publika snesly na futuristické hlavy, a na počtu odchodů během představení, nikoli na intenzitě aplausu těch, kteří zůstali do konce.²⁷³ Spoléhal na následné novinové kritiky, jež hnutí taktéž mediálně propagovaly. Skandál se pro něj stal nejlepší reklamou.

Serate futuriste byly z počátku pro mnohé mladé umělce jediným místem, kde mohli prezentovat svá díla, nicméně Marinettimu sloužily především k proklamaci jeho politických cílů, obzvláště se do futuristických večírků prolínal irredentismus. Nebylo náhodou, že futuristé uspořádali svůj první večer 12. ledna 1910 v divadle Politeama Rossetti v Terstu.²⁷⁴ Marinetti zde přednesl projev, ve kterém se distancoval od internacionálního a antipatriotického socialismu a klerikálního konzervatismu. Antiklerikalismus a irredentismus byly v tuto dobu hlavními programovými body futuristické politiky. Dále vyzdvihl futuristický patriotismus, militarismus a glorifikaci války.²⁷⁵ První futuristický večer v Terstu však proběhl ještě spíše umírněně, následující *serata* v centru futuristického hnutí v milánském Teatro Lirico o měsíc později přinesla již bouřlivější reakci. Zde početně manifestů a přednesu poezie, která dle Marinettiho odsuzovala „*skutečně nesmyslný stav, v němž náš intelektuální život zápasil proti oportunistu a průměrnosti naší zahraniční politiky a pro urgentní potřebu za každou cenu pozvednout naši národní důstojnost*“,

²⁷¹ Především se jednalo o manifest Varietní divadlo z roku 1913 a Manifest syntetického divadla z roku 1915.

²⁷² POMAŽLOVÁ, Alena, *Růžena - příběh malířky Růženy Zátkové*, Praha 2011, s. 112.

²⁷³ TISDALL, BOZZOLLA, s. 91.

²⁷⁴ MARTINOVÁ, s. 9.

²⁷⁵ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 41.

proběhla protirakouská debata, která se zcela vymkla kontrole; „*Poté jsem se obrátil k publiku v předních řadách*“, vzpomínal Marinetti, „*ke konzervativcům, duchovním, pacifistům a k těm, kteří seděli nahoře na galeriích, kde dav dělníků z Pracovních komor burácel jako hrozné vody v peřejích. Z ničeho nic jeden z těchto mužů vykřikl: ‚Pryč s tímto státem!‘, a to bylo tehdy, kdy jsem z plných plic vypustil svůj pokřik ‚Ať žije válka, jediná hygiena světa! Pryč s Rakouskem!‘ Tento výkřik, vytrvale opakovaný, rozpoutal bitvu v celé budově, která se okamžitě rozdělila na dva tábory.*“²⁷⁶ Futuristé svými výroky s nadšením podněcovali dav k větší revoltě, situace eskalovala a večírek byl předčasně ukončen zásahem policie. Následně se irredentistické manifestace přesunuly do ulic Milána.²⁷⁷ Marinetti byl zatčen a milánský prefekt musel druhý den celou aféru vysvětlovat rakouskému konzulátu.²⁷⁸ Zdaleka se nejednalo o jediný případ, kdy se futuristům podařilo vyvolat irredentistické, někdy dělnické bouře, jelikož mezi dělníky se nacházelo početné procento čtenářů Lacerby a věrných posluchačů. Rovněž to není jediný příklad zásahu policie, ta brzy přešla k ochraně samotných futuristů před návštěvníky jejich večírků. Ačkoli je zaznamenán i případ, kdy se během seraty v Bologni policie přidala asi ke třem stům vzbouřenců, kteří napadli jedenáct futuristů.²⁷⁹

Patrně nejbouřlivějším se stal, v pořadí již druhý, futuristický pokus dobýt toskánskou metropoli, jenž sami futuristé nazývali „bitvou o Florencii“, a sice večírek z listopadu 1913, který pořádala milánská skupina v doprovodu florentského uskupení futuristických umělců z okruhu časopisu Lacerba. Večer v Teatro Verdi začal dvouhodinovým čekáním publika na první výstup, jež přispělo k šíření napětí.²⁸⁰ Ihned poté, co započal svůj projev, se na Marinettiho z hlediště snesla kanonáda ovoce a zeleniny. Byl zasažen bramborou do oka, následně se Carràovi podařilo dav zklidnit, aby mohl Marinetti pokračovat přednesem Palazzeschiho poezie. Během repliky oslavující hrdinskou smrt mu divák nabídl zbraň a vybídl ho, ať neváhá a zastřelí se tedy. Poté se sice Boccionimu, Carràovi i Sofficimu podařilo přednést své příspěvky, nicméně napětí publika neutichalo a bitevní pole se pozvolna přesunulo do ulic Florencie. Večer skončil pouličními nepokoji a zadržením futuristů ze strany policie, patrně aby je tím ochránila. Futuristický malíř

²⁷⁶ MARINETTI, Filippo Tommaso, *Futurism's First Battles*, 1915, in: MARINETTI, Filippo Tommaso, BERGHAUS, Günter, *Critical Writings*, New York 2006, s. 186–187. Zajímavostí je, že na galeriích mezi socialistickým dělnictvem seděli i revoluční syndikalista Filippo Corridoni a socialista Mussolini. Nyní, v roce 1910, se ještě ocitali na opačné straně bitevního pole než futuristé. Viz. Tamtéž s. 487.

²⁷⁷ MARTINOVÁ, s. 10.

²⁷⁸ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 42.

²⁷⁹ TISDALL, BOZZOLLA, s. 13.

²⁸⁰ BERGHAUS, Günter, *Futurist performance, 1910–1916*, in: *Back to the Futurists: The avant-garde and its legacy*, Manchester 2013, s. 180–181.

a básník Francesco Cangiullo označil tuto prohranou bitvu za naprostou katastrofu, kdežto pro Marinettiho byl vývoj futuristického večírku po všech stránkách ideální.²⁸¹

Futuristické večírky, „*tato bizardní shromáždění velkého davu, [...] daly průchod velkému množství zášti, která naší skupinu podbízela k nové revoluční akci, jenž by zasáhla a zničila mnohé zakořeněné předsudky*“,²⁸² našly však, vzpomínal dále Carrà, ohlas „*u části veřejnosti, zejména mladých lidí, u kterých zrodily pocit palčivé potřeby duševní svobody*“.²⁸³ Konaly se ve většině italských měst do roku 1915. Futuristé jimi dokázali propojení akce s uměním na divadelních prknech, spojené s provokací a aktivním zapojením diváků, díky němuž našli uplatnění pro anarchistický koncept regenerativního násilí.²⁸⁴ Futuristické večírky značně přispěly k šíření povědomí o futurismu a jeho popularitě. Úspěch futuristického umění na domácí scéně však přišel až s úspěchem italské avantgardy v zahraničí.

Již vydáním prvního manifestu ve francouzském listu Le Figaro futuristé dali najevo, že hodlají upoutat pozornost v centru evropské moderny a zaměřit se na mezinárodní publikum. Obojí se jim podařilo naplnit a futurismus se stal důležitým a vlivným příspěvkem moderního umění po celém světě. Na začátku cesty k celosvětovému úspěchu stála putovní výstava, která představila stěžejní díla malířů Boccioniho, Bally, Carràho, Russola, Severiniho a Sofficciho evropskému publiku. Započala v Paříži v galerii Berheim-Jeune 5. února roku 1912, odkud se přesunula do výstavních sálů v Londýně, Berlíně, Bruselu, Haagu, Amsterdamu a Mnichově.

Na první futuristické výstavě v Paříži vystavovali zatím jen čtyři umělci, a to Boccioni, Carrà, Severini a Russolo.²⁸⁵ U některých jimi vystavených maleb byl už patrný vliv kubismu, s kterým se seznámili při návštěvě Paříže předchozího roku. Nyní však doprovodný katalog první futuristické pařížské výstavy zaujal odmítavý postoj vůči francouzské moderně a futuristé v něm sami sebe označili za jediné pravé nositele moderní avantgardy: „*Ve skutečnosti jsme po staletí letargie jediní mladí Italové, kteří se opravdu zajímají o obnovu malířství a sochařství naší velké země, která byla hanebně znevážena silnou intelektuální apatií a nejostudnějším komercialismem. [...] I když obdivujeme hrdinství našich kubistických přátel, malířů nejvyšší hodnoty, kteří prokázali obdivuhodné*

²⁸¹ BERGHAUS, s. 92–93.

²⁸² CARRÀ, s. 90.

²⁸³ Tamtéž.

²⁸⁴ BERGHAUS, s. 180.

²⁸⁵ Severini, Ricordo di Ugo Giannattasio, nedatováno, MART, Archivio del'900, Fondo Gino Severini, SEV.III., SEV.III.62.2/3.

*pohrdání uměleckým merkantilismem a silnou nenávist k akademismu, cítíme a prohlašujeme, že stojíme zcela v opozici vůči jejich umění. Trpělivě zaostávají zobrazováním nepohyblivých, zamrzlých a veškerých statických aspektů přírody. Obdivují tradicionalismus Poussina, Ingrese a Corota, jejich stárnoucí a zkamenělé umění, se zpět pohlížející tvrdohlavostí, která pro nás zůstává nepochopena.*²⁸⁶ Políček do tváře kubistů byl z pohledu futuristů nutný k upoutání pozornosti v prostředí, jehož umělecké scéně vládl kubismus.

V takovém ovzduší byly z počátku reakce kritiky na futuristickou expozici z většiny záporné a futurismus si vysloužil nálepkou nedokonalého příbuzného kubismu.²⁸⁷ Také Apollinaire, největší ze zastánců kubismu, našel futuristickou výstavu plnou nedokonalých obrazů. Podle něj futuristé byli dosud plni velkých ideí, které nedokázali uvést v praxi. Viděl v nich jen imitátory francouzských uměleckých směrů, jmenovitě kubismu a fauvismu. Později, i díky přátelství s Marinettim a uznáním pro jeho poezii, vzal futuristy na milost a často futuristické principy spojoval s orfismem Roberta Delaunayho, jenž pro něj byl umělcem, který nejlépe interpretoval ducha moderní doby. Delaunay v roce 1912 začal pracovat se simultánními kontrasty a novátorství v užívání principu simultaneity připisoval francouzským umělcům, nikoli futuristům.²⁸⁸ To vedlo ke sporům s Boccionim, které, mimo jiné, vyústily v agrasevní napadení pařížské avantgardy na stránkách Lacerby v roce 1913, ve kterém Boccioni francouzské umělce označil za plagiátory: „*Zde je tolik zjevných plagiátů toho, co se zformovalo od prvních projevů podstaty futuristického malířství a sochařství. Zde naši kolegové z Francie kompenzují solidaritu, upřímnost a soucit, které jsme jim vždy ukazovali. Kopírují a přestírají, že nás přehlížejí!*“²⁸⁹ Orfismus pro něj byl jen „*elegantním maskováním základních principů futuristické malby*“,²⁹⁰ se kterými se jeho francouzští kolegové seznámili na výstavě v galerii Berheim-Jeune. Boccioni se dále ohrazoval proti hlasům Apollinaira a Delaunayho, které futuristickou malbu považovaly za neproměněnou od dob Maneta, přitom podle něj to byl Picasso, kdo nadále pěstoval formy impresionismu.²⁹¹ Sám Picasso zůstával vždy stranou těchto rozepří. Lze nicméně říci, že oba avantgardní směry se posléze ovlivňovaly navzájem a našli se i francouzští umělci, kteří přijali některé futuristické principy. Některými historiky bývá po boku ruské umělecké scény i ta pařížská označována za kubofuturistickou,

²⁸⁶ *Preface to the Catalog of the First Exhibition of Futurist Painting*, Paris 1912, in: VERSARI, BOCCIONI, *Futurist Painting Sculpture (Plastic Dynamism) (Texts & Documents)*, s. 172–173.

²⁸⁷ TISDALL, BOZZOLLA, s. 58.

²⁸⁸ COEN, s. XLVII–XLVIII.

²⁸⁹ BOCCIONI, Umberto, *I futuristi plagiati in Francia*, in: Lacerba I/7 1. 4. 1913, s. 66.

²⁹⁰ Tamtéž.

²⁹¹ Tamtéž, s. 67.

a to včetně díla Severiniho, podle něhož bylo již rok po první futuristické výstavě zřejmé, že „*vliv futurismu byl jasný a nepopiratelný: někteří umělci [...] ukázali, že chápou možnosti, které malířům dala naše plastická dynamika*“ a Robert Delaunay společně s Fernandem Légerem patřili mezi ty umělce, „*kteří se přiblížili estetické linii futurismu*“.²⁹²

Větší úspěch futuristům přinesla druhá zastávka putovní výstavy v Sackville Gallery v Londýně. Marinetti již roku 1910 Londýnu představil futurismus svým vystoupením v Lyceum Club. Jeho četná přednášková turné a první výstava zde vedly k intenzivním stykům s britskými moderními umělci. Reakce kritiků na futuristickou expozici v Sackville Gallery byly spíše negativní, nicméně futuristům se díky jejich strategii pro veřejnost podařilo přilákat početné publikum. Marinettimu se především zdařilo přimět mladé britské umělce k debatě a zájmu o avantgardní umění a začít experimentovat ve vlastní tvorbě. Největším z britských následovníků futurismu se stal malíř Christopher Nevinson, který se v Sackville Gallery spřátelil se Severinim, cestoval s ním do Paříže, kde poznal Boccioniho, Apollinaira.²⁹³ Spolu s nimi se zde ocitl v centru debat o futurismu a kubismu. Do jeho umění poté pronikla témata moderního městského života, rychlosti a glorifikace války. Společně s Marinettim také publikoval manifest *Vitální anglické umění*, který Marinetti pro italské čtenáře nechal otisknout v Lacerbě v červenci roku 1914. Manifestem se oba umělci postavili proti tradici a konzervatismu britských akademií, proti snobství Britů obecně, pesimismu a skepticizmu anglického publika a jeho zastaralé a groteskní představě génia, který se svým dílem žene za nesmrtelností.²⁹⁴ Společně prohlásili, že chtějí vidět „*anglické umění silné, mužné a nesentimentální. Chceme, aby angličtí umělci posílili své dílo osvěžujícím optimismem, neohroženou touhou po dobrodružství, hrdinským instinktem poznání, uctíváním síly a fyzické a morální kuráže, všemi solidními ctnostmi anglické rasy. Přejeme si, aby byl sport považován za nezbytný prvek umění. Chceme vytvořit mocný předvoj, který samotný může zachránit anglické umění, nyní ohrožované tradicionalistickým konzervatismem akademií.*“²⁹⁵

Takovou předsunutou linií, po které volali Nevinson a Marinetti, se stalo umělecké uskupení vorticismus, zformované roku 1914, které zaměřovalo svá témata na průmyslovou prosperitu a energii velkoměsta. Jeho předními představiteli byli Lawrence Atkinson, David Bomberg a především vůdčí osobnost hnutí Percy Wyndham Lewis, společně

²⁹² Severini, Ricordo di Ugo Giannattasio, nedatováno, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV.III., SEV.III.62.2/3.

²⁹³ HUMPHREYS, s. 50.

²⁹⁴ Marinetti, Nevinson, Vital English Art, Lacerba, 15.7.1914, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV.VIII., SEV.VIII.9.

²⁹⁵ Tamtéž.

s básníkem Ezrou Poundem.²⁹⁶ Vorticisté se vymezovali proti futurismu, kritizovali jeho nedisciplinovanost a povrchnost a posměšně jej nazývali „automobilismus“.²⁹⁷ Sám Lewis patřil ke kritikům futurismu, procestoval celou Evropu a byl velmi dobře obeznámen s jednotlivými proudy moderního umění. Umělecký a intelektuální vliv, jenž na něm zanechaly, ho vedl k vytvoření vlastní estetické filozofie, která se promítla do podoby vorticismu. Futurismus pro něj však představoval nejsilnější zdroj, byť Lewis měl k němu výhrady. Už jen symbol vorticismu Vortex ztělesňoval dynamiku a rychlost víru, základní pilíře futuristické tvorby. Vorticisté reflektovali moderní život, rovněž založili vlastní časopis Blast, který převzal futuristickou taktiku manifestů a sebepropagace známou z Marinettiho Poesie, na jeho stránkách rovněž experimentovali s typografií po vzoru paroliberalismu a ve stejném duchu jako futuristé slovně napadali britské snobství a zpátečnictví. Jejich články měly často silně nacionální a rasový podtext.²⁹⁸

Futuristé udržovali těsný kontakt s britskou uměleckou scénou a do války zde pořádali řadu dalších přednášek a výstav. Úspěch u britského publika zaznamenaly také Russolovy *intonarumori*. Futuristé v roce 1914 v Londýně uspořádali několik koncertů futuristické hudby, v nichž byly Russolovy nástroje ústředním číslem; „*Po prvním představení, které vzbudilo násilný odpor veřejnosti, jich futuristické intonarumori měly dalších jedenáct, vždy v Koloseu, vždy všichni tleskali.*“²⁹⁹ Marinetti sám vyčíslil počet diváků, kteří si přišli poslechnout Russolovo umění hluku během těchto dvanácti koncertů, na třicet tisíc.³⁰⁰

Futuristické umění sklidilo úspěch také v Berlíně, kam se putovní výstava roku 1912 z Londýna přesunula. Uskutečnila se pod patronací Herwartha Waldena v galerii Der Sturm. Marinetti k této příležitosti nechal v berlínských ulicích vylepit plakáty hlásající futuristické manifestace a najal taxikáře, kteří se svými vozy objížděli město a provolávali do ulic revolucionářské slogany.³⁰¹ Po této výstavě byla většina děl odkoupena berlínským bankéřem Albertem Borchardem,³⁰² který obrazy zapůjčil na zbylé štace putovní výstavy a posléze samostatně prezentoval v německých galeriích. Boccioni o tomto úspěchu v červnu 1912 referoval Severinimu do Paříže: „*Obrazy z Berlína jsou již v Bruselu a výstava zde už byla slavnostně zahájena. Ohledně prodeje, odhadli jsme správně, že*

²⁹⁶ MARTINOVÁ, s. 18.

²⁹⁷ HUMPHREYS, s. 53.

²⁹⁸ Tamtéž, s. 52–53.

²⁹⁹ Marinetti, Russolo, Piatti, Lacerba, *Gl'intonarumori futuristi trionfano a Londra*, Lacerba 15.7.1914, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV.VIII., SEV.VIII.9.

³⁰⁰ Tamtéž.

³⁰¹ LISTA, s. 118.

³⁰² MARTINOVÁ, s. 18.

*kupující je velmi bohatý pán co má peníze. [...] Prodal se všechny tvé obrazy, včetně Pan-Pan*³⁰³ a další malby, kromě Boccioniho triptichu *Stavy mysli*, které odmítl prodat. Podle Boccioniho výčtu za ně futuristé utržili 11 650 marek.³⁰⁴

Vedle sběratelů se mezi německými expresionisty vcelku našel zájem o futuristické umění, ačkoli ne všichni jej hodnotili kladně. Vasilij Kandinskij ku příkladu futuristy nadšený nebyl a zaujal k nim spíše kritické stanovisko. Oslovili ale naopak jeho kolegu spoluzakladatele umělecké skupiny *Der Blaue Reiter* Franze Marca, kterého dle jeho vlastních slov futuristická díla bezmezně nadchla a oceňoval na nich přirozený impresionismus a naturalismus.³⁰⁵ Obecně lze říci, že expresionističtí malíři se často ocitali velmi blízko formálnímu vyjádření italských futuristů, ale jejich díla se zakládala na odlišné senzibilitě. Užívali dynamické formy futurismu, v jejich případě nicméně naopak k vyjádření úzkosti ze současného světa a později i hororu války, kdežto jejich italské kolegové válku oslavovali. Vliv futurismu lze najít v dílech Otto Dixe, George Grosze a nejvíce Ludwiga Meidera v jeho energických výjevech z moderních měst.³⁰⁶ Max Ernst, stejně jako Francouz Marcel Duchamp, před válkou tvořili v duchu futurismu, než je její realita obrátila k dadaismu.

Velký vliv zanechal futurismus též na ruské avantgardní scéně. V jejím případě se hovoří o kubofuturismu, jelikož ruští modernističtí umělci čile absorbovali vlivy, se kterými se setkali u moderních směrů Evropy, a ty pojili dohromady s primitivismem a typickým ruským naturelem. Ve svém úsilí „*překonat houževnatou tradici ruského realismu hledali inspiraci ve folklóru, v bylinách, v pohádkách a mýtech, v ikonopisu, nástěných chrámových malbách, v lidových spiscích [...] a tvůrčích projevech dětí a schizofreniků*“.³⁰⁷ Ruský kubofuturismus nasál oba směry, tedy kubismus a futurismus, zároveň si však důrazem na „ruskost“ udržel odstup. Futuristický program zde byl známý od založení hnutí roku 1909. Marinetti navštívil Rusko v roce 1914 v době, kdy zde Michail Larionov a Natalie Gončarovová zakládali rayonismus, který považovali za syntézu kubismu, futurismu a orfismu.³⁰⁸ Princip rayonismu byl však protichůdný vůči futuristické oslavě pokroku reálného technického světa a zakládal se na utopistických vizích, které měly přesahovat čas i prostor, odhmotnit jej a odstranit rozdíly mezi reálným a malířským

³⁰³ Dopis Boccioni Severinimu 1. 6. 1912, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. I. 3., SEV. I.3.2.5.

³⁰⁴ Tamtéž.

³⁰⁵ MARTINOVÁ, s. 18.

³⁰⁶ LISTA, s. 118.

³⁰⁷ GRYGAR, s. 106–107.

³⁰⁸ MARTINOVÁ, s. 19.

životem. Jejich výsledný výtvarný projev je též jednou z prvních abstraktních maleb. K abstrakci došel i Kazimír Malevič na své cestě od geometrických forem kubofuturismu k suprematismu.³⁰⁹ Marinetti poté, co se v Rusku seznámil s tvorbou místních modernistů, s despektem prohlásil, že více než o „futurum“ jim jde o „plusquamperfektum“ (více než perfektní),³¹⁰ čímž kritizoval směsici zdrojů, jež se kubofuturisté ve své tvorbě snažili překonat. Kladný ohlas zde také nalezly Marinettiho Osvobozená slova, odrážející se v tvorbě Vladimira Majakovského,³¹¹ který je považován za zakladatele ruské futuristické literatury. Tématicky je však jeho literární dílo, na rozdíl od futuristického, pacifistické, později bylo ovlivněno komunistickou ideologií a Majakovskij se stal předním spisovatelem mladého Sovětského svazu.

Ruská, německá a britská umělecká scéna jsou nejvýraznějšími příklady avantgard, se kterými futuristé udržovali kontakt a kde se promítl vliv jejich tvorby. Ten se neomezil jen na evropské prostředí, futuristická uskupení vznikla v okruhu uměleckých časopisů i v Číně nebo Japonsku a o futuristické umění projevili zájem též v Americe. Boccioni ve Futuristickém malířství sochařství zmiňuje, že k roku 1914 si vyměňoval korespondenci a fotografie děl s mladými malíři „z Říma, Bologně, Turína, Benátek, Trientska, Německa, Londýna a Japonska“.³¹² Již v Paříži roku 1912 ho oslovil americký agent se zájmem o účast futuristů na plánované výstavě evropské moderny v zámoří. Balla však ve stejnou dobu prosazoval exhibici futurismu na První mezinárodní římské výstavě secese. Futuristé nakonec ustoupili od účasti na ní, nicméně jelikož se data překrývala, Boccioni se Severinim v Paříži nebyli zmocnění americkou nabídkou přijmout. Vzhledem k tomu, že Boccioni nemohl z Francie kontaktovat přímo Marinettiho, jakožto hlavu hnutí, protože toho času působil v první balkánské válce, konzultoval vzniklou situaci korespondenčně s Carràem v Miláně a Ballou v Římě. Marinetti nakonec po návratu z fronty a po diskuzi s Russolem a Carràem, kteří jediní byli přítomni v Miláně, účast na výstavě ve Spojených státech odmítl, a to s poukazem na skutečnost, že odmítají vystavovat společně s kubisty. Až v roce 1914 se uskutečnila futuristická výstava v San Franciscu, zájem o ní však v místním tisku zůstal zastíněn válečnými událostmi v Evropě.³¹³

Tato epizoda nicméně dobře ilustruje, jak organizovaně futuristické hnutí postupovalo. Boccioni Severinimu roku 1912 psal, aby zůstal v nepřetržitém kontaktu

³⁰⁹ LISTA, s. 112.

³¹⁰ GRYGAR, s. 106.

³¹¹ CAROLLO, s. 88.

³¹² BOCCIONI, *Pittura e scultura futuriste*, s. 132.

³¹³ COEN, s. LII.

s ostatními v Miláně; „*Vzhledem k tomu, že je nutné, aby skupina jednala dle dohody, že výstavy budou kolektivní. Například jsme všichni odhodlaní odmítnout samostatné expozice, dokonce i v případě, že bychom dostali nabídku ve městě, kde doposud futuristické výstavy nebyly.*“³¹⁴ Milán vždy zůstával setkávacím místem skupiny, která skutečně postupovala organizovaně a společně ve svých rozhodnutích pod vedením Marinettiho. Futuristické hnutí mělo své centrum v Miláně do roku 1916.

Putovní výstava přinesla dva důležité důsledky. Jednak se futuristům podařilo demonstrovat, že kultura může být součástí rychlosti a pohyblivosti moderního světa.³¹⁵ Popularita futuristického hnutí v zahraničí také zvedla jeho prestiž v domovské Itálii. Teprve nyní, poté co futuristé zaznamenali úspěch v evropských městech a ovlivnili následný vývoj evropské avantgardy, se jim podařilo „dobýt“ Řím, kde doposud tvořil jen Balla, jehož ateliér se nejpozději v roce 1914 stal centrem římského futurismu. O rok dříve se v římském Teatro Costanzi uskutečnily dva futuristické večírky. První z nich byl zároveň první futuristickou výstavou v italské metropoli. Druhý večer, již s početnějším publikem, přerostl tradičně v zuřivé nepokoje a agresi. Marinetti byl spokojen, futuristé se v Římě stali nepřehlédnutelnými a do konce roku zde byla založena první Futuristická galerie Sprovieri, která svou činnost zahájila Boccioniho výstavou.³¹⁶ Vrcholnou událostí této galerie se roku 1914 stala Nezávislá mezinárodní futuristická výstava zahájená 13. dubna. Vedle stálých matadorů hnutí, jejichž díla objela Evropu, a dvou zahraničních malířek, byla touto událostí uvedena řada nových mladých příznivců futurismu, jmenovitě především Francesco Cangiullo, Fortunato Depero, Enrico Prampolini, Arnaldo Ginna se svým bratrem Brunem Corrou, vlastními jmény Corradiniovi, kteří režírovali film *Vita Futurista*, dále Gino Galli, Ottone Rosai a Mario Sironi. Své výtvarné dílo zde poprvé předvedl i Marinetti.³¹⁷ Expozice skončila 25. května 1914. O dva měsíce později na evropském kontinentu vypukla první světová válka, která futuristům poskytla nové fronty k dobývání. Futurismus byl na svém vrcholu a čekaly jej nové zkoušky jím samotným proklamované očisty světa.

³¹⁴ Dopis Boccioni Severinimu 1. 6. 1912, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. I. 3., SEV. I.3.2.5.

³¹⁵ TISDALL, BOZZOLLA, s. 14.

³¹⁶ POMAŽLOVÁ, s. 33.

³¹⁷ Tamtéž, s. 34.

3.2 Válka hygienou lidstva

Proklamace zakládajícího manifestu futurismu: „*Budeme oslavovat válku - tu jedinou hygienu lidstva - militarismus, vlastenectví, destruktivní gesto nositelů svobody, tu krásnou myšlenku, pro kterou stojí za to umřít, a pohrdat ženou.*“³¹⁸ je dodnes v souvislosti s futurismem patrně nejcitovanější myšlenkou. Ač tento útok proti ženám měl především vyvolat reakci, která skutečně přišla ze strany tanečnice a malířky Valentine de Sain-Point, vnučky Victora Huga, a to v podobě jejího manifestu *chtíče* a manifestu futuristické ženy, Marinettiho vytrvalá obhajoba militarismu a pohrdání slabším pohlavím způsobila u společnosti konsternaci a znechucení. Naopak propagace technokratické a agresivní mužnosti později vynesla futuristům nálepku protofašistů.³¹⁹ Marinetti byl k oslavování války ve svém politickém programu veden vírou, a to v Sorelovu myšlenku pozitivního dopadu násilí, ale i pragmatickou taktikou. V jeho pohledu Itálie bez agresivní zahraniční politiky a bez kolonií zůstávala spíše koalici několika států než sjednoceným národem. Válku a pohlaví vnímal v těsné souvislosti, jelikož glorifikace hrdinské mužnosti na straně jedné, na druhé zákonitě přinesla opovržení pro slabost ženství.

Zakládající manifest byl však, vedle politiky, ještě mířen především na oblast literatury a proklamace o pohrdání ženou byla také útokem proti sentimentalitě romantického díla Gabriela D'Annunzia, ale i proti tradiční tématice lásky, opěvování ženské krásy a rytířkosti, pěstovaných v umění od středověku. Marinetti v roce 1910 v Poesii svůj postoj v zakládajícím manifestu obhajoval: „*Tento trochu lakonický výrok chápeme jako poukázání na nutnost bojovat s tyranií lásky, která, obzvláště v latinské populaci, redukuje energii mužů činu. Bojujeme s přežitou sentimentalitou, s posedlostí cizoložstvím a dobývání žen v románech, v divadlech, v životě.*“³²⁰ Kritizoval tedy ženu takovou, jakou ji společnost formovala a její romantickou koncepci, která ji činí pro muže nebezpečnou.³²¹

Fururisté tento bod svého politického programu postupně dále specifikovali a lze říci, že Marinettiho názor na problematiku postavení žen během jeho života politické okolnosti často proměňovaly. Jeho politický program napadal sexuální morálku, manželství a strukturu rodiny, jako příčiny represivního omezování individua, a to muže i ženy.³²²

³¹⁸ Fondazione manifesto del Futurismo, 1909, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., Sev. VII. 1.

³¹⁹ TISDALL, BOZZOLLA, s. 153.

³²⁰ MARINETTI, Filippo Tomasso, *Che cos'è e Futurismo?*, in: *Il Futurismo*, supplemento alla Rassegna Internazionale POESIA, V/1, s.1.

³²¹ HÄRMÄNMAA, Marja, *The dark side of Futurism: Marinetti and technological war*, in: *Back to the Futurists: The avant-garde and its legacy*, Manchester 2013, s. 259.

³²² TISDALL, BOZZOLLA, s. 153.

Futuristé sami tento bod, dodržovali a s výjimkou Severiniho se do války nikdo z nich neoženil. Severini se také za své rozhodnutí vstoupit do manželství od některých svých futuristických přátel dočkal odsouzení. Na druhou stranu, ačkoli uznávali profesi umělkyně a později emancipaci žen jako celek, v první fázi futurismu, tedy té předválečné, žádnou dámu do svého kruhu milánské skupiny nepřijali a dále lpěli na oslavě agresivní mužnosti.

První světová válka obnovila Marinettiho zapojení do diskuze o úloze žen v politice. Ve své knize *Válka, jediná hygiena světa*, vydané roku 1915, opětovně otiskl manifest *Proti lásce a parlamentarismu* z roku 1910. V něm zastával názor, že vítězství feminismu a vlivu žen na politiku nakonec zahubí jím opovrhovaný princip rodiny.³²³ V roce 1919 již psal, že chce „zničit nejen vlastnictví půdy, ale i vlastnictví ženy. Ten, kdo neví jak pracovat na poli, musí být svržen. Ten, kdo neví, jak dát ženě radost a sílu, jí nesmí vnucovat své objetí ani svou společnost.“³²⁴ Chtěl povolit rozvody a viděl jako nezbytné vymístit „legální prostituci manželství“.³²⁵ Domníval se, že za předpokladu, že by ženy prošly stejným fyzickým a duševním vzděláním jako muži, bylo by možné uvažovat o rovnosti pohlaví. Marinetti chtěl ženám udělit volební právo, podporoval například sufražetky, jejichž hnutí se prioritně snažilo, po britském vzoru, o vydobytí občanských a politických práv a bylo po roce 1909 v Miláně velmi aktivní.³²⁶ Milánským sufražetkám se již před válkou úspěšně podařilo prosadit svůj podíl na politické agendě a vyvolat plodnou diskuzi. Patřila mezi ně i Margherita Sarffatiová,³²⁷ jejíž spolupráce s Mussolinim je toho důkazem. Marinetti sufražetky obdivoval, v jejich hnutí a v boji za práva žen obecně viděl známku úpadku parlamentního systému.³²⁸ K feminismu se sice ještě v zakládajícím manifestu stavěl negativně, nicméně jeho roli ve svržení parlamentarismu, k němuž mělo podle něj dojít, vnímal pozitivně. Jedná se o další rozpor futuristické politiky. V tomto bodě lze však podotknout, že historie dala Marinettimu za pravdu a obě světové války měly v případě ženské emancipace pozitivní dopad, v který věřil. V Itálii se ženy dočkaly volebního práva až po druhé z nich.

Futuristé ve svém politickém programu z roku 1913 volali po intenzivní a agresivní zahraniční politice, koloniální expanzi, liberalismu, irredentismu, panitalismu a chtěli Itálii vyzbrojit mocnější armádou a větší námořní flotilou. To vše pro lid, který by se stal „*hrdý*

³²³ MARINETTI, *Contro l'amore e il parlamentarismo*, in: *Futurismo e fascismo*, s. 49.

³²⁴ MARINETTI, Filippo Tommaso, *Contro il matrimonio*, in: *Democrazia futurista (dinamismo politico)*, Milano 1919, s. 63.

³²⁵ Tamtéž, s. 65.

³²⁶ SCHIAVON, Emma, *Interventiste nella grande guerra: assistenza, propaganda, lotta per i diritti a Milano e in Italia (1911–1919)*, Firenze 2015, s. 17.

³²⁷ Tamtéž, s. 18.

³²⁸ MARINETTI, *Contro l'amore e il parlamentarismo*, in: *Futurismo e fascismo*, s. 47.

na to, že je italský, jenž je pro válku, jedinou hygienu světa, a pro velkolepost Itálie“.³²⁹ Marinetti chtěl Sorelův princip regenerativního dopadu násilí spojit s revolucionářstvím a anarchistickým individualismem v boji za národní cíle;³³⁰ „Není život národa snad podobný tomu jednotlivce, který bojuje s infekcí pomocí sprchy a s nadbytkem pomocí finančního vydání?“ ptal se svých čtenářů; „My tvrdíme, že také společnost musí jít svým hrdinstvím vstříc stálé hygieně a každé desetiletí se odevzdat slavné krvavé lázni.“³³¹ Domníval se, že myšlenka přátelského soužití národů musí být překonána,³³² aby Itálie dosáhla impéria a mezinárodní slávy. Válka pro něj byla jediným řešením k vyléčení všech neduhů, které jeho zemi sužovaly. To znamená, že by sjednotila populaci, rozdrtila socialistické hnutí, proti kterému se stavěl, probudila patriotismus u všech tříd populace a rozpoutala by hrdinský instinkt italského válečníka, osvobozeného od slabého, tedy ženského, buržoasního, materialistického komfortu. Viděl ji potřebnou taktéž pro modernizaci průmyslu a společnosti a k rozbití obchodu s turismem,³³³ který nutil Itálii žít ze slávy minulosti; „Válka, tento zintenzivněný futurismus, nikdy nezabije sebe samotnou, jak doufají passatisté, ale zabije passatismus. Válka je vrcholnou a dokonalou syntézou pokroku (agresivní rychlost + nucené posílení síly proti komfortu). Válka je bleskový impuls odvahy, energie a inteligence vůbec. Povinná škola ambicí a hrdinství; naplnění života a maximální svoboda v oddanosti vlasti.“³³⁴ V neposlední řadě by válka inspirovala nové moderní umění. Malířství a literatura nebyly jedinými poli, do kterých se promítla válečná tematika. Vedle irredentistických manifestací na futuristických večírcích se futuristé aktivně zapojili do nacionalistických a imperialistických agitací, ať už za koloniální expanzi na území Tripolska a Kyrenaiky v roce 1911, tak za vstup do války s Rakouskem-Uherskem a Německem o čtyři roky později.

Mezinárodní okolnosti první dekády 20. století donutily Itálii soustředit svou pozornost na Tripolsko a Kyrenaiku. Po roce 1905 vzrostl italský zájem o tyto dvě osmanské provincie ve Středomoří kvůli francouzskému a britskému pronikání do tohoto prostoru

³²⁹ MARINETTI, BOCCIONI, CARRÀ, RUSSOLO, *Programma politico futurista*, in: *Lacerba* I/20 10. 10. 1913, s. 221.

³³⁰ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 24.

³³¹ MARINETTI, Filippo Tommaso, *Che cos'è e Futurismo?*, in: *Il Futurismo*, supplemento alla *Rassegna Internazionale POESIA*, V/1, s.1.

³³² MARINETTI, Filippo Tommaso, *La guerra, sola igiene del mondo*, 1915, in: *La guerra, sola igiene del mondo*, Milano 1915, s. 83.

³³³ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 22.

³³⁴ MARINETTI, Filippo, Tommaso, *In quest'anno futurista*, 1915 in: *La guerra, sola igiene del mondo*, s. 148.

a strachu z německé intervence.³³⁵ Dne 1. července 1911 zakotvil německý křižník Panther v Agadiru. Vypuknuvší druhá marocká krize přinutila Itálii jednat, zatímco ministr zahraničí Antonino di San Giuliano navrhoval okamžitou invazi, Giolitti, který se téhož roku po čtvrté stal ministerským předsedou, si s intervencí přál počkat, až agadirská krize pomine. Nacionalisté mezitím stupňovali svou agitaci za koloniální expanzi.³³⁶ Giolitti v duchu své kompromisní politiky činil ústupky oběma stranám politického spektra, socialistům i nacionalistům. O rok dříve byla přijata volební reforma připravená socialisty, díky níž se volební právo rozšířilo ze 3 na 8,5 milionu mužů. Mezi futuristy nebyla přijata kladně, Marinetti se domníval, že tito noví nevzdělaní voliči budou volit katolické a konzervativní síly a důsledkem bylo posílení jeho antiklerikalismu.³³⁷ Socialistům bylo nicméně poskytnuto národní pojištění a všeobecné volební právo a nyní byla řada na ústupek pro nacionalisty. Po podepsání německo-francouzské dohody, která v září roku 1911 ukončila marockou krizi, Giolitti svolil s obsazením osmanských provincií. Nijak netoužil po „africké slávě“, jeho kroky byly spíše pragmatické, chtěl posílit italskou pozici ve Středomoří a zároveň svou vlastní na domácí politické scéně.³³⁸ S rozhodnutím se již nedalo otálet, jelikož říjen byl posledním měsícem roku, kdy se námořnictvo mohlo vylodit bezpečně, naopak čekat do jara by bylo politicky riskantní, a tak italská vláda 28. září předala Osmanům ultimátum s poukazem na to, že osmanská správa nedokáže udržet pořádek ve svých severoafrických provinciích, což nutilo Itálii ve prospěch zde usedlých Italů a v zájmu všeobecných požadavků civilizace území obsadit.³³⁹ Bez ohledu na smírný postoj Osmanské říše, italské ultimátum znamenalo požadavak okamžitého předání, který Konstantinopol nemohla přijmout, v důsledku čehož byl dne 29. září 1911 ve 14:30 vyhlášen válečný stav.³⁴⁰ Na začátku října se italské jednotky pod velením admirála Umberta Cagni vylodily na pobřeží Tripolska a Kyrenaiky, brzy Italy s odkazem ke slávě antického Říma nazvaných Libyí.³⁴¹ Do 22. října Italové drželi klíčové přístavy Tripolis, Homs, Kyrenaiku, Dermu a Tobruk.

Již po prvním bombardování Tripolisu osmanský sultán navrhl Italům protektorát Říma nad Libyí, který Giolitti odmítl. Doufal v krátkou a rychlou válku a byl přesvědčen, že dobytí „Čtvrtého břehu“, jak později označovali severoafrická území svého impéria

³³⁵ BASSI, Gabriele, LABANCA, Niccola, STURANI, Enrico, *Libia. Una guerra coloniale italiana*, Rovereto 2011, s. 25.

³³⁶ SETON-WATSON, s. 367.

³³⁷ IALONGO, *Futurism from foundation to world war: the art and politics of an avant-garde movement*, s. 316.

³³⁸ SETON-WATSON, s.367.

³³⁹ RIDLEY, s. 48.

³⁴⁰ BASSI, LABANCA, STURANI, *Libia. Una guerra coloniale italiana*, s. 26.

³⁴¹ BOSWORTH, R. J. B., *Italy, the Least of the Great Powers*, s. 135.

fašisté, nebude stát mnoho výdajů ani italských životů.³⁴² Z kraje prosince se však italský postup zastavil v oáze Ain Zara asi 16 kilometrů jižně od Tripolisu a budoucnost měla ukázat, jak moc se Giolitti mýlil.

Doma v Itálii válka s Osmanskou říší vyvolala nadšenou reakci, především v řadách nacionalistů. D'Annunzio opět opěvoval velikost antického Říma a Corradini psal, že se Italové konečně po dlouhé ponuré zimě nadechli čerstvého vzduchu.³⁴³ Rovněž katolíci přijali válku kladně, církve expanzi podporovala, považovala ji za civilizační misi, která měla Libyjce osvobodit z „barbarského“ tureckého zajetí, jak ostatně hlásala oficiální italská propaganda.³⁴⁴ Dokonce i italský pacifista a držitel nobelovy ceny za mír Ernesto Teodoro Moneta označil italskou agresi za ospravedlněnou, jelikož jeho národ zachránila před tím, být obklíčen „železným kruhem“ ve Středomoří.³⁴⁵ Taktéž futuristé vpád do Libye podporovali, válka byla naplněním jejich doktríny. Marinetti psal, že italská vláda se konečně stala futuristickou, když svolila s intervencí, vpád do Libye oslavoval a oponentům válečného tažení, to znamenalo především zástupcům levice, jak bylo jeho zvykem, adresoval Manifest za italský Tripolis. V něm proklamoval svou příslušnost k panitalismu, a sice že nyní s italsko-tureckou válkou nastává futuristická hodina, protože to byli oni, futuristé, kdo vždy glorifikovali válku, „*tu jedinou hygienu světa*“, a všem pacifistům připoměl, že „*slovo ITÁLIE musí být nadřazeno slovu SVOBODA*“ a jeho národ musí dostát své velké římské minulosti, aby mohl sám být opět velikým.³⁴⁶ Také zastával názor, že během války se vše podřizuje národní vůli, včetně umění. Sám se rozhodl tento ideál naplnit a odjel do Libye, kde na frontě působil jako válečný korespondent francouzského časopisu *Intransigent*, aby na jeho stranách glorifikoval zahraniční politiku své vlasti a italskou armádu.³⁴⁷ V roce 1912 své zkušenosti z válečného tažení v Libyi zvěčnil v básni *La battaglia di Tripoli*, Bitva o Tripolis, kterou posléze předčítal během svých přednášek a futuristických večírcích po Evropě ve snaze osalvovat svou zemi a válku obecně.

Proti válce se tradičně stavěla levice, její protesty však zůstaly jen slovní a k žádným větším nepokojům namířeným proti intervenci nedošlo. Socialisté a část syndikalistů vyhlásili na 25. září dvaceti čtyř hodinovou stávkou na protest, která se měla

³⁴² BASSI, LABANCA, STURANI, *Libia. Una guerra coloniale italiana*, s. 26.

³⁴³ SETON-WATSON, s. 370.

³⁴⁴ BASSI, LABANCA, STURANI, *Libia. Una guerra coloniale italiana*, s. 26.

³⁴⁵ BOSWORTH, R. J. B., *Nationalism*, London 2007, s. 89.

³⁴⁶ MARINETTI, Filippo Tommaso, *Manifesto a Tripoli Italiana*, 11. 10. 1911, in: *Futurismo e Fascismo*, s. 74.

³⁴⁷ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 48.

konat především na železnicích, nebyla však plně vyslyšena a neměla vliv na rozhodnutí vládních elit. Jediným zaznamenaným incidentem se staly protesty v Romagni, kde se dva mladí extrémisté, socialista Mussolini a republikán Pietro Nenni, pokoušeli narušit dodávky materiálu pro frontu přerušením železničního spojení.³⁴⁸ Horlivý Mussolini, svým otcem pokřtěn Benito Amilcare Andrea po třech slavných revolucionářích předcházejícího století,³⁴⁹ chtěl zajít dále a vyhazovat tratě do vzduchu. I přes nesouhlas strany k tomu společně s Nennim podněcoval dav během projevů na náměstí ve Forlì, za což byl zatčen. Následně se za vyzývání k násilí ocitl ve vězení, kde sepsal svůj první životopis „Můj život od 29. července 1883 do 25. listopadu 1911“, kde sám sebe vylíčil jako neohroženého revolucionáře a nekompromisního násilného vůdce, který vede válku se společností.³⁵⁰ Mezi socialisty se však našly i řady příznivců válečného tažení. Rovněž syndikalisté se ozývali dvěma hlasy, ač se část přidala k socialistickým stávkám, radikálnější Arturo Labriola válku vítal jako školu charakteru, mužnosti a kuráže a deklaroval, že lidé, kteří nevědí jak se dělá válka, nikdy neučiní revoluci.³⁵¹

V roce 1912 se Italům podařilo námořními operacemi v Rudém a Egejském moři průběh války zvrátit ve svůj prospěch. Itálie okupovala Chios, Smyrnu, Dodekanéské a další ostrovy a v dubnu italské síly vpluly do Dardanel.³⁵² Italové také zaznamenali úspěch v samotné Libyi, a to díky nasazení statisícového vojska, čímž nad domorodými silami s osmanskou armádou získali dvojnásobnou přesilu. V červenci poté začaly mírové rozhovory ve Švýcarském Laussane. Mezitím se Osmanům na Balkáně zformovala nová hrozba v podobě Balkánské ligy, která 30. září mobilizovala, 8. října Černá hora zaútočila a započala tak první balkánskou válku. 17. října se k ní přidalo Srbsko, Bulharsko a Řecko, následující den byla podepsána mírová smlouva v Ouchy, která ukončila italsko-tureckou válku.³⁵³ Osmané Italům odevzdali Tripolsko, Kyrenaiku a Fezzán, nyní Libyi, sultánovi však z pozice chalífy zůstala náboženská svrchovanost nad Libyjci, u kterých tím způsobila dojem dvojí podřízenosti, Římu i Konstantinopoli. Zprávy o podpisu mírové smlouvy sice na dva roky uměnšily libyjský odpor, kterému chyběla osmanská vojenská podpora, nicméně jen sotva bylo možno situaci zde považovat za stabilizovanou.³⁵⁴

³⁴⁸ SETON-WATSON, s. 371.

³⁴⁹ Byli jimi mexický prezident Benito Juaréz, hrdina risorgimenta a později socialista Amilcare Cipriani a socialistický revolucionář Andrea Costa, za jehož následovníka se Mussoliniho otec Alessandro považoval a svým revolucionářským socialistickým smýšlením velmi ovlivnil směřování mladého Benita.

³⁵⁰ RIDLEY, s. 51.

³⁵¹ SETON-WATSON, s. 371.

³⁵² Tamtéž, s. 377.

³⁵³ Tamtéž, s. 379.

³⁵⁴ BASSI, LABANCA, STURANI, *Libia. Una guerra coloniale italiana*, s. 31.

Nadále probíhaly ozbrojené střety s domorodci, především v Kyrenaice, jenž poutaly početné síly italské armády. Italům se podařilo Libyi zcela zpacifikovat až v roce 1931.

Během libyjského tažení bylo napácháno mnoho chyb, nicméně tváří v tvář italské minulosti bylo triumfálním: Itálie konečně vystoupila ze stínu Aduy. Nikoli už však pro Giolittiho, jenž se nedočkal rychlého krátkého konfliktu, v který doufal, ale ani posílení vlastní mocenské pozice. Stres války měl hluboký dopad na italskou společnost, socialisté se rozdělili, katolíci se dostali k většímu podílu na vládě a nacionalisté žili v poněkud klamném přesvědčení, že válka byla jejich a budoucnost tak patří jim.³⁵⁵ Proti Giolittimu vzrostla opozice na obou stranách a jeho vláda směřovala do krize. Vojenská agrese proti Libyi přerušila politickou rovnováhu giolittisma a představila nové aliance otevřené nacionalistům. V prosinci 1912 se nacionalistické hnutí v Římě ustanovilo politickou stranou, aby mohlo zasáhnout do parlamentního boje.³⁵⁶ Nacionalisté se nyní více přiklonili k autoritativní politice a deklarovali sami sebe jako otevřeně antidemokratické. Nadále se úspěšně prosazovali ve volbách i na náměstích italských měst a do roku 1914 se jejich řady dále rozšiřovaly.³⁵⁷ Volby v září roku 1913, první na základě volební reformy z roku 1910, přinesly zisky nacionalistům, katolíkům a socialistům proti Giolittiho ústavní pozici. V březnu následujícího roku se ministerským předsedou stal Antonio Salandra.³⁵⁸

Italsko-turecká válka také přispěla k radikalizaci levice a rozdělila řady socialistů. Odpadlíci od oficiálních direktiv strany byli označeni za heretiky a vyloučeni. Poté strana ustanovila novou směrnicí, v níž dominoval třídní boj a republikánství na úkor všech, kteří upřednostňovali třídní spolupráci nebo účast na vládě. Změny ve směrnicích byly posíleny výměnou personálu.³⁵⁹ Mussolini, kterému odpor proti invazi do Libye vynesl mezi socialisty celonárodní reputaci, byl zvolen do exekutivy strany a 1. prosince 1912 nastoupil jako šéfredaktor *Avanti!* v Miláně, kam se přestěhoval.³⁶⁰ Z *Avanti!* učinil orgán k prezentování jeho vlastních postojů, ačkoli dodržoval oficiální linii strany. Z počátku byli cílem jeho kritiky především podporovatelé libyjské války, brzy nicméně začal hlásat potřebu transformace strany na militantní revoluční elitu, „*aristokracii intelektu a vůle*“, čili obdobu kulturní elity, po které dávno prahl Marinetti a která rychle oslovila mladé socialistické čtenáře.³⁶¹ Vznětlivý a agresivní tón jeho rétoriky zvedl produkci

³⁵⁵ BOSWORTH, *Italy and the Approach of the First World War*, s. 106.

³⁵⁶ PAPA, s. 167.

³⁵⁷ Tamtéž.

³⁵⁸ BOSWORTH, *Italy and the Approach of the First World War*, s. 106.

³⁵⁹ SETON-WATSON, s. 385–386.

³⁶⁰ RIDLEY, s. 56.

³⁶¹ SETON-WATSON, s. 386.

Avanti! a učinil z něj během několika měsíců idol levicově smýšlející mládeže.

Rovněž syndikalisté po válce posílili svou revolucionářskou doktrínu a rozhodli se transformovat taktiku generálních stávek na anarchistická povstání. V roce 1913 byli odpovědní za nejdelší a nejkrutější dělnické nepokoje ve Ferraře, Lombardii a v automobilových závodech v Turíně, jaké Itálie dosud nezažila. V Miláně získali nového vůdce Filippa Corridoniho. Corridoni zde inicioval během roku 1913 řadu dělnických stávek doprovázených značným násilím. Mussolini na stránkách Avanti! vystoupil na jejich obranu, kterou před svou stranou obhajoval jako podporu dělníkům. Společná láska k násilí jej s Corridonim, později i s Marinettim, svedla dohromady a započala tak Mussoliniho spolupráci se syndikalisty.³⁶²

Marinetti po vypuknutí první balkánské války odjel na její frontu jako válečný dopisovatel. Zúčastnil se bulharského obléhání Drinopole. Jeho patrně nejslavnější *parolibere* z října roku 1912, kniha Zang Tumb Tuum, popisuje zážitek z bombardování města, které zde prožil. Nejedná se o prostou glorifikaci války, Marinetti také reflektuje šok, který během bombardování utrpěl, jeho slovy „šest miliard šoků“.³⁶³ I Zang Tumb Tuum bylo předčítáno po Evropě se stejným záměrem jako Bitva o Tipolis. Následujícího roku v říjnu futuristé k příležitosti všeobecných voleb vydali v pořadí již třetí, nicméně v předválečném období nejvýznamější a na těchto stranách již citovaný, manifest Futuristický politický program. Zřetelně se v něm odrážejí Marinettiho zkušenosti z libyjské i balkánské války, manifest vyzdvihuje imperalismus a útočí na odpůrce invaze, a sice všechny, „co jsou zbabělci, pacifisté a anti-Italové“.³⁶⁴ Marinetti v rivalitě se socialisty proklamoval nutnost podpory a vzdělání proletariátu, opětovně zastával též antiklerikální postoj, který úspěch katolíků ve volbách ještě utužil. Především manifestem ale připoměl potřebu posílit námořnictvo a armádu a modernizovat italská města,³⁶⁵ obojí v souvislosti s patriotickým panitalismem a irredentismem.

Nejpozději od roku 1910 Marinetti zastával agresivně nacionalistické postoje. Byl zároveň přesvědčen, že umělci jakožto kulturní elita, se musí zapojit do politiky, futuristé v zájmu budoucnosti jeho země obzvláště a sám je proklamoval jako „*anarchisty operující na poli umění*“.³⁶⁶ Jak však dokázaly irredentistické protirakouské nepokoje vyvolané futuristickými večírky, umělecké pole nebylo jediným, na kterém operovali. Řada

³⁶² SETON-WATSON, s. 386–387.

³⁶³ HUMPHREYS, s. 40.

³⁶⁴ MARINETTI, BOCCIONI, CARRÀ, RUSSOLO, *Programma politico futurista*, in: Lacerba I/20 10. 10. 1913, s. 221.

³⁶⁵ Tamtéž.

³⁶⁶ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 43.

z nich s cílem „dobýt“ italská passatistická města byla motivována potřebou modernizovat společnost. Marinetti věřil, že osud jeho národa závisí na futuristické propagandě a nevyhnutelnosti války, která by v případě, že by Řím, Benátky a další města dál žily z klasické tradice a Florencie nadále nebyla více než jen obrazovou galerií, vedla ke katastrofě.³⁶⁷ Jeho touha modernizovat italská města nevycházela jen ze slepého akceptování pouze moderních věcí. Marinetti, navzdory trojspolkovým dohodám, věřil, že válka s Rakouskem-Uherskem se blíží a že se jeho země na ní musí připravit. Již po seratě v milánském Teatro Lirico v únoru 1910, Marinetti pokračoval v šíření myšlenek futurismu po Evropě a s nimi propagoval i svůj vytrvalý antiaustrismus. Ještě v únoru navštívil Paříž, kde glorifikoval novou futuristickou Itálii a prezentoval svou touhu vyvolat intelektuální *riavvicinamento* mezi oběma zeměmi, tedy kulturní sblížení Itálie a Francie, s cílem připravit se na eventuální konflikt s centrálními mocnostmi.³⁶⁸ Téhož roku v Londýně volal po stejném sblížení s tím, že válka proti Rakousku-Uhersku a s ním i k smluvně vázanému Německu, by konečně zaškrtila pangermanismus.³⁶⁹ Svými protirakouskými manifestacemi způsobil několik horkých chviliek italské diplomacii v Británii, která je vyvracela s tím, že sice stojí na správných morálních principech, nicméně Marinetti podle diplomatů byl jen jedním z mnoha irredentistů, kteří neměli rozhodující vliv na politické dění.³⁷⁰

Ovšem Marinetti se dočkal naplnění svých předtuch, 28. července 1914, měsíc po zastřelení arcivévody Františka Ferdinanda d'Este v Sarajevu, vyhlásilo Rakousko-Uhersko válku Srbsku. Do 4. srpna smluvní závazky vehnaly do konfliktu všechny evropské mocnosti a kontinent se ocitl ve válce. Jen Itálie 31. července vyhlásila neutralitu. Příznivci války na straně trojspolkových partnerů zde byli v menšině, naopak do války proti Velké Británii se nechtěla zapojit většina Italů. K rozhodnutí též přispěl fakt, že Vídeň během červencové krize svůj postup s italskou stranou nekonzultovala a italská vláda, která již dříve uzavřela s Francií dohodu, že v případě konfliktu, v němž bude Německo agresorem, nevystoupí na jeho podporu, se necítila být zavázána ke vstupu do války po boku trojspolkových partnerů. Itálie navíc nebyla vojensky připravená na konflikt v takovém měřítku, početné síly byly stále dislokovány v Libyi, země byla také oslabena vlivem červnových masivních dělnických protestů „rudého týdne“ a v červenci Italy postihla katastrofa v podobě smrti náčelníka generálního štábu Alberta Pollia. Jeho nástupcem se stal generál Luigi Cadorna, o kterém Giolitti tvrdil, že by jej nezvolil už jen proto, že ho znal. Cadorna ve strachu

³⁶⁷ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 46.

³⁶⁸ IALONGO, *Futurism from foundation to world war: the art and politics of an avant-garde movement*, s. 314.

³⁶⁹ Tamtéž.

³⁷⁰ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 46.

z rakouského útoku navrhoval okamžitou mobilizaci. San Giuliano se Salandrou se však obávali, že by vyvolala právě reakci, které se Cadorna obával a italská armáda mobilizována nebyla.³⁷¹

V Italské společnosti však ve vztahu k armádě převládal zajímavý fenomén, jenž byl dědictvím nacionalizace vojenského prvku v 19. století. Koexistence dvou vojenských kultur v období risorgimenta zanechala ambivalentní obraz hrdinného bojovníka za vlast, často připomínaný nacionalistickou rétorikou. Garibaldi a jeho dobrovolníci zanechali odkaz, který se Italové obtížně snažili sloučit s řádem zaručeným legitimní armádou.³⁷² Před italským vstupem do první světové války i po něm tak vedle regulerní armády vznikaly početné řady dobrovolnických pluků. Důležitějším bodem však bylo, že nacionalisté nyní opět probouzeli Garibaldiho odkaz, „*lákavé obrazy mladistvého hrdinství, mýtus odvážné menšiny, která se zabývá národní revolucí proti starým a zvrhlým vládnoucím třídám, vysokou morální hodnotu připisovanou zkoušce zbraní: tyto prvky byly součástí ideologie intervence*“,³⁷³ která oživila bouřlivé dny předválečných měsíců. Během podzimu roku 1914 Garibaldiho vnuk Peppino zformoval dobrovolnický pluk Garibaldini, jenž sám vedl a do kterého nastoupilo na 4000 dobrovolníků, společně s jeho čtyřmi bratry. V prosinci byli Garibaldini nasazeni ve francouzské zahraniční legii v Argonne.³⁷⁴ Jejich hrdinství bylo oslavováno nacionalistickou intervencionistickou agitací i celou italskou společností. Marinetti chtěl rovněž již během srpna vytvořit legii dobrovolníků, která by bojovala na straně Francie, zatímco Itálie zůstávala v neutralitě,³⁷⁵ do níž ji během letních měsíců nasměřoval ministr zahraničí San Giuliano. V říjnu zasáhla Italy další tragická zpráva, a sice San Giulianoovo úmrtí. Jeho agendu na čas převzal Salandra, než na post ministra zahraničí v listopadu dosadil svého přítele Sidneyho Sonnina. Desetiměsíční období neutrality, italskou historiografií označované jako *intervento*, je jedním z klíčových momentů v italských dějinách. Bouřlivá atmosféra otázky intervence uvrhla Itálii na pokraj občanské války, zároveň determinovala její budoucnost, a to nejen pro následky vstupu do konfliktu, ale také formovala charaktery, které měly osud Itálie ovládnout.

Ihned po vypuknutí války a vyhlášení neutrality se po Itálii rozběhla vlna stávek, ať už pro či proti intervenci. Socialisté hrozili revolucí, pokud vláda do konfliktu vstoupí, katolíci se též stavěli proti italskému zapojení. Nacionalisté jednoduše chtěli válku, jedno

³⁷¹ SETON-WATSON, s. 418.

³⁷² PAPA, s. 131–132.

³⁷³ Tamtéž, s. 134.

³⁷⁴ SETON-WATSON, s. 421.

³⁷⁵ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 52.

na čí straně a nikoli pro ideály nebo sentiment, ale pro velikost země. Později se přiklonili na stranu dohodových mocností a Corradini deklaroval, že Itálie musí vybojovat válku Dohody, ale vybojovat ji pro sebe; „*Tato válka nesmí být poslední italskou válkou za sjednocení, ale první válkou Itálie jako velmoci.*“³⁷⁶ Futuristé hrozili revolucí v případě, že Itálie nevstoupí do války proti centrálním mocnostem na straně Francie. Intervenci po francouzském boku nevnímali ani tak volbou politickou, jako kulturní.³⁷⁷ Chtěli vést boj nejen zbraněmi, ale také jako střet kulturní a civilizační: „*Francouzské revoluci vděčíme za naše první patriotické a vojenské probuzení, naši současnou civilní a intelektuální svobodu. Francouzské armádě dlužíme za sjednocení naší země. Francii vděčíme za naši kulturu a naše umění za poslední dvě staletí. Tato sympatie je v těchto dnech stále živější.*“³⁷⁸ psal Papini v Lacerbě, která se během roku 1914 postupně transformovala z kulturních novin na politický týdeník, stala se nástrojem futuristické propagandy a z milánských futuristů do ní nadále přispíval už jen Marinetti.

Milán v tuto dobu přetékal intervencionistickou aktivitou, násilné střety mezi proválečně a protiválečně laděnou veřejností, burcovanou socialisty, zde propukly již 1. srpna. Marinetti spolupracoval na profrancouzských demonstracích vedených republikány a proválečně smýšlejícími socialisty. Pro případ zásahu do války na straně centrálních mocností hrozil vládě revolucí a že to bude právě on, kdo ji první rozpoutá v Miláně, jehož lid nyní dával jasně najevo svou připravenost na konflikt s Rakouskem-Uherskem.³⁷⁹ Během září Francouzi zastavili německý postup na Marně, což podnítilo další futuristické demonstrace v Miláně k vyvinutí tlaku za vstup země do války. Za tímto účelem futuristé vytvořili taktiku „politické akce v divadlech“. Dne 15. září 1914 měla v Teatro del Verne premiéru Pucciniho opera *La Fanciulla del West*. Podle záznamů milánské prefektury po prvním jednání Marinetti, Boccioni a Carrà vystoupili z publika, Marinetti z balkónu v sále spustil italskou vlajku s pokřikem „*At' žije Itálie a Francie*“, zatímco Carrà ve stejnou chvíli na opačné straně hlediště demonstrativně zničil cáry hadrů v rakouských barvách s výkřiky „*Pryč s Rakouskem*“.³⁸⁰ Následně byli vyvedeni z divadla, aby druhého dne v Galleria Vittorio Emanuele demonstrativně spálili rakouskou vlajku během dalších intervencionistických nepokojů. Marinetti s několika futuristy byli zatčeni a strávili několik dní ve vězení.³⁸¹

³⁷⁶ SETON-WATSON, s. 421.

³⁷⁷ TISDALL, BOZZOLLA, s. 174.

³⁷⁸ PAPINI, Giovanni, *Il dovere dell'Italia*, in: Lacerba II/16 15. 8. 1914, s. 243.

³⁷⁹ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 52.

³⁸⁰ HUMPHREYS, s. 64–65.

³⁸¹ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 52.

Po propuštění Marinetti pokračoval v intervencionistických aktivitách a publikoval manifest V tomto futuristickém roce, jenž byl mířený na studenty a kterým představoval idee a činnost hnutí, vysvětloval proč stojí za intervencí a oslavou války a podněcoval studenty k přijetí této stěžejní futuristické myšlenky za svou. Upomínal jím, že v časech interventa byl futuristický boj nejen politickou manifestací, ale tento futuristický rok se stal i vrcholem jejich kulturního zápasu: „*Válka zdiskredituje všechny své nepřátele: diplomaty, profesory, filozofy, archeology, kritiky, kulturní posedlost, řečtinu, latinu, historii, senilitu, muzea, knihovny, zahraniční průmysl. Válka bude rozvíjet gymnastiku, sport, školy zemědělské, obchodní a průmyslové praxe. Válka omladí Itálii, obohatí ji o muže činu, donutí ji nežít dále z minulosti, ze zřícenin a nenásilného klimatu, ale ze svých vlastních národních sil.*“³⁸² Dále obrátil pozornost na umění, které se též mělo podřídit zájmům vlasti a války, a nabádal futuristické umělce, aby je svým dílem propagovali. Doufal, že takové umění přinese novou, válečnou plastickou dynamiku a uměleckou originalitu. Rovněž Severiniho, který stále pobýval v Paříži, dopisy nabádal vyslyšet novou futuristickou estetickou doktrínu: „*Tato válka svým způsobem obklopuje celý svět. Ten zůstane ve válce, [...] tím myslím v agresivním, dynamickém, futuristickém stavu nejméně 10 let. Proto je nezbytné, aby se futurismus nepodílel na nádheře tohoto požáru jen přímo, [...] ale aby se také stal plastickým vyjádřením této futuristické hodiny. Hovořím o širším vyjádření, které není omezeno na úzký okruh znalců; o vyjádření tak silném a syntetickém, které by zasáhlo představitost a zrak všech nebo téměř všech inteligentních čtenářů. Nevidím v tom prostituci plastické dynamiky, ale věřím, že tato největší válka, intenzivně prožívaná futuristickými malíři, může v jejich senzibilitě vyvolat skutečné záchvěvy.* [...]“

Pravděpodobně budeš mít méně abstraktních maleb a skic, trochu realističtějších a v některých ohledech postimpresionisticky avantgardních. Možná, ačkoli v to doufám, se tím zrodí nová válečná plastická dynamika.

Boccioni a Carrà jsou při mne v mém názoru a věří v co největší umělecké inovace, jakých je možno dosáhnout. Proto tě žádáme, abys se malířsky zabýval válkou a jejími ozvěnami v Paříži, snaž se žít válku malířsky, studuj ji ve všech jejích úžasných mechanických formách (armádní vlaky, opevnění, zranění, ambulance, nemocnice, průvody, atd.).“³⁸³ Martinetti tak, nikoli však naposledy ve svém životě, vyhlásil válečný futurismus.

³⁸² MARINETTI, *In quest'anno futurista*, 1915, in: *La guerra, sola igiene del mondo*, s. 149.

³⁸³ Dopis Marinetti Severinimu 20. 11. 1914, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. I. 3., SEV. I. 3.4.13.

Severini sám se v příštích měsících svou tvorbou přiblížil nejvíce k tomu, co Marinetti zamýšlel. Během roku 1915 maloval obrazy s válečnou tematikou, které byly podstatně realističtější než intervencionistická díla jeho italských přátel. Jedná se o obrazy Válka, Obrněný vlak nebo Vlak červeného kříže. Carrà se naopak Marinettiho konceptům začal vzdalovat. Přesto bývá jeho Intervencionistický manifest ze srpna 1914 označován za nejfuturističtější práci vůbec. Jedná se o koláž blízkou kubistické praxi. I tak v sobě spojuje typickou futuristickou estetiku předválečných let s postupy pro futurismus tohoto období příznačné, tedy „*fragmentaci tradičního vjemového prostoru, vkládání výstřižků z novin a nalezených reklamních materiálů, navození dojmu kinesteze pomocí vizuální dynamiky vytvořené konstrukcí koláže jako víru a zároveň vzorce křížujících se siločar uspořádaných ve vzájemně se rušících diagonálách a konečně také konfrontaci odlišných zvukových rovin jazyka s jejich grafickými znaky*,“³⁸⁴ to celé jako model masově šířené kulturní propagandy. Carrà v tomto manifestu spojil nutkání po svobodném a spontánním vyjádření se svou vrozenou touhou po pořádku. To bylo tím, co se Marinetti snažil sladit ve své politice, a sice rozpoutat revoluční energii jednotlivce a nasměřovat ji ke kolektivním nacionálním účelům.³⁸⁵ Carrà o měsíc později vytvořil manifest Futuristická syntéza války, jenž byl patriotickou metaforou glorifikace osmi básníků, národů bojujících na frontách války a Itálie, a jejich kladných vlastností proti pedantství a passatismu Rakouska-Uherska a Německa. Carrà v něm vyzdvihuje například praktického ducha, smysl pro povinnost, čest a respekt, jako vlastnosti typické pro Brity či génia Italů, proti bigotnosti, passatismu a zálibě ve špehování v případě německých národů.³⁸⁶ O rok později vznikl podobný manifest Syntéza světové války, který kopíroval strukturu předcházejícího manifestu, jeho grafická kompozice byla rovněž navržena Carràem a doplněna Marinettiho texty. Futuristé se také pokusili navrhnout novou národní vlajku, v níž by červená, barva prolité krve, převažovala nad zelenou a bílou. Dokonce prohlásili meloun za národní ovoce, jelikož v jeho zralém stavu červená převažuje nad zelenými a bílými okraji.³⁸⁷

Patrně nejoroginálnějším futuristickým intervencionistickým příspěvkem se staly Ballovy experimenty na poli módy. Vedle jeho malířských abstraktních kompozic v národních barvách, které vznikaly v tuto dobu, Balla vytvořil vlastní styl oblékání a v duchu myšlenky, že člověk má na pohled vypadat tak, jak smýšlí a jaké postoje zastává, navrhl

³⁸⁴ FOSTER, KRAUSOVÁ, BOIS, BUCHLOH, JOSELIT, s. 95.

³⁸⁵ IALONGO, *Futurism from foundation to world war: the art and politics of an avant-garde movement*, s. 318.

³⁸⁶ TISDALL, BOZZOLLA, s. 187–188.

³⁸⁷ LISTA, s. 101.

intervencionistické oblečení. Jeho principy popsal v manifestu Antineutrální oblečení, doplněném o návrhy obleků pro jednotlivé futuristy. Všechny měly být v italských barvách.

Marinettiho řízení umění se neseťkalo s nevolí jen ze strany Carràovy, rovněž florentská skupina se začala odvracet od milánské a Lacerba ukončila spolupráci s Marinettiho skupinou. Papini a Soffici kritizovali i jeho těžkopádné vedení a úzkoprsou nacionalistickou politiku³⁸⁸ a vytýkali milánským futuristům jejich laxnost: „*Od začátku války, kdy jsme Lacerbu přeměnili na týdeník politické propagandy v ostře futuristickém smyslu, to znamená irredentistickém a proválečném, k našemu úžasu již nenacházíme naše [milánské] přátele po našem boku. Futuristické manifestace ve prospěch intervence, kterých jsme se dovolávali a očekávali je početné a impulzivní, byli skromné a bezvýznamné a kulminovaly jen v malé milánské demonstraci a v nevhodném a prázdném Ballově manifestu antineutrálního oblečení.*“³⁸⁹ Z kraje roku 1915 Papini sám převzal vedení Lacerby a nadále se *marinettismo* ocitalo na jejích stránkách terčem kritiky. V únoru 1915 se Papini, Soffici a Palazzeschi rozešli s Marinettiho futurismem a opustili hnutí. Marinetti psal Severinimu, že Lacerba se stala již naprosto *passatistickou* a „*Papini, Soffici a Palazzeschi [...] nás zradili.*“³⁹⁰ Lacerba nadále do května, kdy ukončila činnost, agitovala za intervenci a její tón se stával čím dál agresivnějším. Poslední čísla již otevřeně volala po svržení monarchie a nastolení republiky; „*Válku s Němci nebo válku občanskou. Válku s Němci nebo revoluci. Válku s Němci nebo republiku.*“ a kritizovala královo mlčení.³⁹¹ S odchodem florentských umělců se futuristické hnutí, které před válkou vždy postupovalo jako organizovaná skupina, počalo rozpadat.

Během zimy začalo být zřejmé, že válka neskončí do Vánoc, jak řada evropských státníků předpokládala. Ve snaze posunout konflikt do nové fáze a otevřít nové fronty byl na italskou vládu vyvíjen větší tlak ze strany velmocí, ale i vlastní společnosti. O Vánocích také přišla do Itálie zpráva, že v bojích padli bratři Bruno a Costante Garibaldiovi. Jejich těla byla převezena domů a pohřbu v Římě se údajně zúčastnilo na 300 000 lidí.³⁹² Podle některých současníků se jednalo o dosud největší veřejné shromáždění v italských ulicích.

Marinetti nadále burcoval populaci k manifestacím za italské zapojení, nyní již i mimo Milán. Společně s nacionalistou Carradinim se v prosinci vydal na propagandi-

³⁸⁸ IALONGO, *Futurism from foundation to world war: the art and politics of an avant-garde movement*, s. 319.

³⁸⁹ PAPINI, Giovanni, SOFFICI, Ardengo, „*Lacerba*“ *Il Futurismo e Lacerba*, in: *Lacerba* II/24 1. 12. 1914, s. 325.

³⁹⁰ Dopis Marinetti Severinimu 26. 3. 1915, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. I. 3., SEV.I.3.4.15.

³⁹¹ TISDALL, BOZZOLLA, s. 175.

³⁹² RIDLEY, s. 75.

stické turné. Objížděl italské univerzity, kde nacházel úspěch mezi studenty, především díky přerušování přednášek proněmeckých profesorů, a verboval je pro národní cíle. Ohlas nalézal také mezi politizovaným dělnictvem, když demonstroval podporu profrancouzské intervenci společně se syndikalisty a proválečnými socialisty.³⁹³ Futuristé také soustředili svou pozornost do Říma, 19. února 1915 zde byli zadrženi během demonstrace před budovou parlamentu.³⁹⁴ O dva měsíce později byl Marinetti v Římě opětovně zatčen, a to 12. dubna společně s Ballou, Settimellim a několika dalšími futuristy a s Mussolinim během intervencionistické manifestace na Piazza di Trevi. Jednalo se o první větší aktivitu, na které se s Mussolinim podílel. Marinetti v budoucnu označil tuto událost za klíčovou pro své budoucí politické směřování.³⁹⁵ K 26. dubnu italská vláda podepsala londýnskou dohodu, která zavazovala Itálii do měsíce vstoupit do konfliktu na straně Dohody, odměnou jí měly být *terre irredente*, Istrie a další oblasti dalmatského pobřeží a několik zámořských držav. Salandra se poté snažil umocnit vliv intervencionistických skupin, některé tajně podporoval, například D'Annunzia, kterého seznámil se zněním dohody, aby se ukázalo, že veškeré veřejné mínění je pro válku a vláda se tak ocitá pod jeho tlakem.³⁹⁶ Následně 4. května byly ze strany Itálie vypovězeny trojspolkové smlouvy.³⁹⁷

Na jaře obecně nabyla intervencionistická kampaň na šíři, Marinetti v roce 1919 vzpomínal, že tyto dny bylo možné spatřit „*na bouřlivých náměstích v Miláně a Římu tento podivný pár vycházející opět společně, a to destruktivní akci liberálů a patriotismu, s jejich novými tvářemi: Mussolini, Corridoni, Corradini, Garibaldi a Marinetti, všichni spojení v požadavku, 'Válku nebo revoluci'*“.³⁹⁸ Marinetti však po svém dubnovém zatčení a pobytu ve vězení, kde na rozdíl od Mussoliniho strávil několik dní, od svého politického angažmá na čas upustil a do událostí „oslnivého“ května se výrazněji nezapojil. Největší proválečná demonstrace vypukla 5. května u příležitosti odhalení pomníku Garibaldiho Tisíce v Quartu u Janova. Jednalo se o 55. výročí vyplutí výpravy. Události se účastnili veteráni Tisíce, Garibaldiho syn Ricciotti a vnuk Peppino, který se vrátil z francouzské fronty.³⁹⁹ Svůj projev vyzývající k válce zde přednesl D'Annunzio. Poté, co se Salandra seznámil s jeho obsahem, se od ceremonie veřejně distancoval a králi doporučil učinit totéž.

³⁹³ HUMPHREYS, s. 65.

³⁹⁴ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 54.

³⁹⁵ Tamtéž, s. 55.

³⁹⁶ MILZA, Pierre, *Mussolini*, Praha 2013, s. 194.

³⁹⁷ SETON-WATSON, s. 431 - 432.

³⁹⁸ MARINETTI, Filippo Tommaso, *Old Ideas That Go Hand in Glove but Need to Be Separated*, 1919, in: MARINETTI, BERGHAUS, *Critical Writings*, s. 332.

³⁹⁹ RIDLEY, s. 76–77.

D'Annunziovy výzvy k obnovení velikosti Itálie našly ve 20 000 davu svou odezvu a původně pietní akce následně přerostla v bouřlivé nepokoje.⁴⁰⁰

Napětí ve společnosti i v parlamentu se stupňovalo, v italských městech dále probíhaly střety mezi pacifisty a intervencionisty, mnohdy doprovázené násilím a potoky krve, až 23. května ministr zahraničí Sonnino odevzdal ultimátum rakousko-uherské vládě a v Itálii byla vyhlášena mobilizace. Následující den Itálie vstoupila do konfliktu v doprovodu nadšeného jásotu davů, avšak v atmosféře občanské války.⁴⁰¹ Když Salandra se Sonninem vedli svou zemi do boje, tvrdili, že válka je příležitostí vstoupit do historie; „*Ted' nebo nikdy, Itálie musí ovládnout minulost a učinit risorgimento skutečným raději, než rivoluzione mancata trvalou.*“⁴⁰² Společenské klima, vyvolané intelektuály v době interventa i před ním značně přispělo k budování války, stejně jako jejich selhání ve vzdoru fašismu o generaci později.⁴⁰³ Válka změnila vše, pro Evropu, pro Itálii i pro futuristy. V této „futuristické“ hodině vstupu do konfliktu se hlavní idea futurismu stala realitou, válka již nebyla projekcí budoucnosti a hnutí tak částečně ztratilo své opodstatnění.⁴⁰⁴ Nicméně válka nakonec futurismus proměnila radikálněji. Poznamenala i samotného Marinettiho, jelikož mu dokázala, že Italové mohou být naverbováni jako vlastenecký celek revolučních jednotlivců a na svém konci tak upevnila jeho vůli stvořit Futuristickou politickou stranu.

Již 23. května Marinetti, Boccioni, Sant'Elia, Russolo, Carlo Erba, Achille Funi, Ugo Piatti a Mario Sironi narukovali jako dobrovolníci do pluku Battaglione Lombardo volontari ciclisti e automobilisti, lombardského dobrovolnického praporu.⁴⁰⁵ Nebyli to však jen italští futuristé, kdo dobrovolně rukovali, do války z vlastní vůle vstoupili i jejich umělečtí kolegové Christopher Nevinson nebo Franz Marc. Marinetti nastoupil do boje téměř okamžitě, jeho jednotka byla přesunuta na frontu u Soče a Marinetti se účastnil útoku na Dosso Casina ve výškách Monte Altissimo v říjnu 1915. Bitva byla tvrdá a krutá a v těžko přístupném terénu prověřila síly každého vojáka. Marinetti však realitu války přijal a entusiasmus jej neopouštěl: „*Současná válka je doposud nejkrásnější futuristickou básní: futurismus právě přinesl její proměnu v umění.*“⁴⁰⁶ V prosinci 1915 publikoval manifest *Italská hrdost*, kde popsal dosavání zážitky z fronty své a svých futuristických

⁴⁰⁰ SETON-WATSON, s. 442.

⁴⁰¹ Tamtéž, s. 449.

⁴⁰² BOSWORTH, R. J. B., *Italy and the Wider World 1860–1960*, s. 29.

⁴⁰³ TISDALL, BOZZOLLA, s. 177.

⁴⁰⁴ ADAMSON, s. 861.

⁴⁰⁵ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 55.

⁴⁰⁶ MARINETTI, *In quest'anno futurista*, 1915, in: *La guerra, sola igiene del mondo*, s. 145.

přátel, s nimiž se během podzimu účastnil bojů v dobrovolnickém praporu. I tento Marinettiho manifest byl stále cílený na popularizaci konfliktu a glorifikaci italského národa; „*Dosud jsme viděli italský lid, nejčilejší ze všech národů, se s pokrčením ramen futuristicky osvobodit od špinavé staré košile giolittiánské moci, nyní jej vidíme v milánských ulicích nadšený prací, poněvadž italský národ, který se zdál otrávený pacifismem, ví, jak se s hrdostí dívat na tuto urozenou, přínosnou a očistnou záplavu italské krve.*“⁴⁰⁷ Stejně jako většinou svého literárního díla po celý život, se manifestem snažil probudit v Italech hrdé a bojovné válečníky a verbovat je do zbraně: „*Italové! Musíte vybudovat ITALSKOU HRDOST na nespornou nadřazenost italského národa ve všem. [...] Musíte manifestovat tuto italskou hrdost všude a dokazovat ji slovy i násilím v Itálii a v zahraničí, jako jsme my [futuristé] činili ve Francii, v Belgii, v Rusku na našich četných bojových přednáškách.*“⁴⁰⁸ Nástup na frontu světové války byl poslední skutečně skupinovou akcí futuristického hnutí. Futuristé byli posláni do alpské jednotky s aktivní službou v Trietsku. Pro většinu z nich bylo ale mnohem obtížnější vyrovnat se s realitou zákopů než pro Marinettiho. I během války však vznikala umělecká díla, avšak válečná léta radikálně proměnila jejich styl. Pro některé umělce se díla válečného futurismu stala posledními, jiní během války získali nové podněty, které je donutily ztratit zájem o její glorifikaci nebo přinesly nové inspirační zdroje.

Jediným Boccioniho příspěvkem k válečnému futurismu byl obraz Útok kopiníků, který byl v lednu 1915 reprodukován na stránkách Grande Illustrazione k příležitosti oslavy italského průlomu na frontě. Dominantním centrem výjevu je masivní figura kopiníkova koně v dynamickém pohybu. Kůň, který v dřívějších Boccioniho dílech symbolizoval práci, se nyní stal symbolem války. Boccioniho deník z počátku konfliktu zaznamenává svědectví o strachu, ale i o jeho nadšení a neutuchajícím patriotismu. Válka pro něj zůstala nádherným a hrůzným zážitkem zároveň, který v horských scenériích působil jako bitva s nekonečnem, „*grandiosní, obrovská, živá i mrtvá. Jsem šťastný.*“ psal z fronty.⁴⁰⁹ A byl to jeho kůň, jeho symbol války, který ho ve 33 letech připravil o život. Umberto Boccioni zemřel s hrudí rozdrčenou od kopyt 17. srpna 1916 ve vojenském ležení nedaleko Verony na fatální následky pádu z koně.⁴¹⁰

Architektu Sant'Elievi bylo během války také umožněno věnovat se svému oboru a v létě 1916 jej zaměstnávaly stavební práce. V červenci vystavěl v Montefalcone

⁴⁰⁷ MARINETTI, Filippo Tommaso, *L'orgoglio italiano*, 1915, in: *Futurismo e Fascismo*, s.99.

⁴⁰⁸ Tamtéž, s. 100.

⁴⁰⁹ TISDALL, BOZZOLLA, s. 180.

⁴¹⁰ LISTA, s. 102.

hřbitov pro svou brigádu, kde sám mezi prvními spočinul o tři měsíce později.⁴¹¹ Zemřel 10. října 1916 v 8. bitvě na Soči po zásahu kulkou do hlavy. Bylo mu 28 let.

Carrà nesl nelibě Marinettiho snahu z doby interventa transformovat uměleckou skupinu na populistické hnutí. Postupně se ocital ve stále větší izolaci a většinu roku 1914 strávil společně se Severinim v Paříži. Věnoval se hlubšímu studiu kubismu a dominantním prvkem jeho tvorby se v tomto období staly koláže, spojující v sobě kubistickou analýzu objektu a futuristické experimentování s materiály. Jeho rozchod s milánskou skupinou také umocnily neshody s Boccionim nad směřováním futuristického umění. Především ho zasáhlo, jakým způsobem Boccioni sám sebe prezentoval ve své knize *Futuristické malířství sochařství*, vydané na jaře 1914, a to jako přední uměleckou osobnost hnutí beze snahy připsat Carràovi jeho zásluhy na tvorbě futuristických malířských principů.⁴¹² Před vypuknutím války se Carrà vrátil do Itálie, kde se účastnil intervencionistických kampaní. Po vydání *Intervencionistického manifestu a Futuristické syntézy války* se jeho posledním příspěvkem k futurismu stala knížečka *Guerrapittura, Válečné malířství*, publikovaná v Miláně v březnu 1915. Obsahovala jeho dosavadní studie vydané v *Lacerbè* a rozbor *Futuristické syntézy války*. Carrà ji i vnímal jako útok proti Boccioniho postoji. Mezi různými úvahami nad záležitostmi umění zde také hodnotil chování buržoasie ve chvíli vstupu do války a kritizoval její anarchistické jednání.⁴¹³ Dal tím zřetelný signál, že jeho anarchistické postoje a oslava síly davu v jeho malbách jsou minulostí, protože mistrovské dílo může „*vzejít jen z antimasového a antidavového pojetí, protože [umělec] žije v lirických sférách, kterých dav nemůže dosáhnout - proto mistrovské dílo nikdy není nejvýraznějším uměleckým dílem, které autor vytvořil.*“⁴¹⁴ Poslední větou de facto dementoval většinu své i Boccioniho dosavadní práce.

Zatímco zbytek milánské skupiny narukoval do války, Carrà strávil první válečná léta ve Florencii, věnoval se studiu starých mistrů a opustil formy futurismu. Podle jeho vlastních slov pro něj celá izolace od zbytku hnutí a odchod z futurismu nebyly jednoduché, jelikož se těžko loučil se svými dlouholetými kolegy, s kterými ho pojilo přátelství, nicméně jejich myšlenky a postoje již byly neslučitelné. Carrà zatoužil po dalším intelektuálním vývoji a po nové inspiraci, ve snaze identifikovat své výtvarné dílo s historií:⁴¹⁵ *Futurismus „již pro mne byl něčím zastaralým; jeho doktrína, jeho mystika pro stroje atd.*

⁴¹¹ LISTA, s. 102.

⁴¹² TISDALL, BOZZOLLA, s. 182–183.

⁴¹³ Tamtéž, s. 188–189.

⁴¹⁴ Carrà, *Guerrapittura*, 1915, MART, Archivio del '900, Fondo Carlo Carrà, CAR.III, CAR.III.21.

⁴¹⁵ CARRÀ, s. 129.

byla překonána. Výše uvedené důvody mne přesvědčily, že futurismus, se všemi svými agitacemi, bude i nadále vytvářet nepříznivý zájem. Dokonce i jeho předpokládaná univerzálność pro mne byla iluzorní.“⁴¹⁶ Svě futuristické zkušenosti si však do konce života cenil. V roce 1917 byl povolán do zbraně, nicméně na místo fronty se ocitl v nemocnici a posléze v ústavu pro duševně choré v Pieve di Cento nedaleko Ferrary. Během zdravotní prohlídky potřebné pro předpoklad vojenské služby, jej lékař shledal duševně nezpůsobilým. Četl jeho knihu *Guerrapittura* a domníval se, že něco takového může být pouze dílem blázna. Carràovi tím však otevřel dveře nových možností. Ve vojenské nemocnici ve Ferrare se Carrà seznámil s básníkem Corradem Govonim, malířem Filippem de Pisis, Albertem Seviniem a jeho bratrem Giorgiem de Chirico a stal se spoluzakladatelem metafizické malby.⁴¹⁷

Severini na válečnou frontu nenastoupil. Dokud to bylo možné, žil v Paříži, kterou byl později nucen opustit kvůli vlastnímu a dceřině zdraví. Válečná léta poznamenaná nedostatkem prostředků a tuberkulózou pro něj byla těžkým obdobím, ve kterém se mu nejvíce snažil, hlavně finančně, vypomáhat Picasso. I přes válečné výjevy v jeho málbách z roku 1915, jako *Obrněný vlak*, se nestal malířem války, v kterého Marinetti doufal. Postupně se od futurismu odvrátil úplně a přilnul k motivům křesťanské minulosti a realističnosti renesančního umění.

Balla rovněž nenarukoval a válku strávil v Římě. Byl tak jedním z mála, do jejichž tvorby válkou proměněná situace společnosti nezasáhla. Nadále se věnoval svým abstraktním kompozicím, studiu barev a plastickým konstrukcím. Jeho ateliér v Římě se stal centrem futuristického umění a zatímco ostatní byli na frontě, Balla připravoval futurismus na vstup do své druhé, poválečné etapy.

Válka futurismus radikálně proměnila, avšak nezabila jej úplně. Po ní už nikdy nebyl organizovaným hnutím, byť Marinetti zůstával uznávanou vůdčí osobností futurismu, jenž se stal spíše volnou skupinou umělců, které pojily sympatie k futuristickým principům. I ty ale nezůstaly neproměněny, glorifikace násilí v nich již nemohla a neměla hrát klíčovou roli. Smrt Boccioniho a Sant'Elia Marinettiho a další jejich futuristické přátele hluboce zasáhla. Podle Marinettiho v bojích Velké války, jak nyní vstoupila do povědomí, zemřelo třináct futuristů, mezi nimi i Ugo Tommei nebo Carlo Erba a válečná zranění si odnesli Russolo, Piatti, Soffici i sám Marinetti. Někteří futuristé, především z mladší generace umělců, zůstali dále věrni Marinettimu a hlásili se k futurismu i po

⁴¹⁶ CARRÀ, s. 131.

⁴¹⁷ TISDALL, BOZZOLLA, s. 189–190.

válce, řada dalších ale hnutí opustila. Odchod Carràho a Severiniho byl jedním z prvních příznaků antimodernismu, který se po první světové válce šířil Evropou, a to v podobě několika paralelně vznikajících proudů, společně nazvaných *rappel à l'ordre*. výzva či návrat k pořádku.⁴¹⁸ Carrà se, vedle metafizické malby, stejně jako Severini obrátil ke studiu primitivistických malířů a ranně renesančních formám Giotta a Paola Ucella, o kterých hovořil jako o stvořitelích plastického světa se snahou o dosažení tvarové pevnosti, a to obdivuhodnou vrozenou imaginací, s citem pro práci se světlem ve svých surových formách, jimiž, podle něj, trochu předznamenávali techniku impresionismu.⁴¹⁹

Návrat k pořádku, jakožto poválečný fenomén, zasáhl celou Evropu. Umělci, jež se k němu hlásili, odmítali moderní avantgardu, která se ustavila do roku 1918, ale především tu předválečnou zrozenou z kulturního klimatu moderní a technologicky vyspělé společnosti, které přispělo ke glorifikaci a posléze rozpoutání hrůz Velké války. Zasáhl i představitele těchto moderních směrů, nejen část futuristů, kteří hnutí opustili, ale ku příkladu i Picasso ve svém poválečném období částečně zavrhl kubismus a proměnil svou tvorbu. Typickými projevy v umělecké a architektonické tvorbě se staly neoklasicismus a realistická malba. V Itálii byl návrat k pořádku nejvýrazněji ztělesňován uměleckou skupinou Novecento Italiano, založenou na počátku 20. let Linem Petarem a Margheritou Sarfattiovou, významnou novinářkou, uměleckou kritičkou, redaktorkou *Il Popolo d'Italia* a blízkou spolupracovnicí a milenkou Benita Mussoliniho.

⁴¹⁸ FOSTER, KRAUSOVÁ, BOIS, BUCHLOH, JOSELIT, s. 97.

⁴¹⁹ Carrà, Paolo Uccello Costruttore, 1916, MART, Archivio del '900, Fondo Carlo Carrà, CAR.III, CAR. III. 30.

4. Futurismus a fašismus

4.1 Zrod fašismu

První světová válka představila novou brutalizaci veřejného života, ve kterém se násilí stalo rutinou, a vystupňovala nacionální ambice, bez nichž by fašismus nemohl triumfovat. Válka samotná nicméně nebyla příčinou vzestupu fašismu, ten byl spíše důsledkem poválečné politiky, a většina konceptů, které fašismus zrodily, existovala již před rokem 1914.⁴²⁰ Ať už to byla víra v novou revolucionářskou kulturu vedenou elitou, která by nahradila staré elity liberalismu a konzervatismu nebo levice, sdílená nacionalisty, futuristy i některými syndikalisty, či společné teoretické zázemí zmiňovaných směrů. Mnoho z toho, čím se stal fašismus po roce 1919 lze nalést již v zakládajícím manifestu futurismu o deset let dříve.⁴²¹ Ve futuristické taktice „dobývání“ passatistických měst, doprovázené často násilnými střety, je rovněž možno hledat precedens pro budoucí fašistické dobývání socialistických center. Pro zrod fašismu byl významný též vliv syndikalistického sorelismu a jeho víra v princip regenerativního dopadu násilí. Mussoliniho pohled na Sorelovo učení nebyl každopádně trvalý, ovlivněn jím byl jen částečně, nicméně *sorelismo* v Itálii zakořenilo v řadě politických a intelektuálních proudů, díky čemuž se přímo i nepřímo podílelo na vzniku fašismu.⁴²²

Socialista Mussolini nebyl ortodoxním marxistou, byl velmi ovlivněn jeho teoretickou kritikou revolučních syndikalistů, Sorelem, i Paretovou teorií elit. Sám o sobě hovořil jako o „*autoritativním a aristokratickém socialistovi*“,⁴²³ stejně jako Marinetti zastával elitářské, protiparlamentní a z počátku i proticírkevní postoje, víru v očistu násilím a obdobně jako syndikalisté věřil, že jen speciální revoluční předvoj může stvořit novou revoluční společnost. Mussoliniho smýšlení bylo příčinou i následkem podoby dějin italského fašismu, jehož ideologie v důsledku toho nezůstala pevná a neproměňovaná a po celou svou epochu byla zcela závislá na Mussoliniho vůli a názorových skloních.⁴²⁴ Těm byly položeny základy v době interventa, jehož události byly klíčové pro Mussoliniho myšlenkový přerod, formování a zrod fašismu.

Po vypuknutí první světové války a vyhlášení italské neutrality, Mussolini jako šéfredaktor *Avanti!* dále hájil oficiální stranickou linii, vládě na stránkách svého deníku

⁴²⁰ PAYNE, Stanley, *A History of Fascism*, New York 1995, s. 79.

⁴²¹ Tamtéž, s. 64.

⁴²² ROTH, s. 30.

⁴²³ PAYNE, s. 83.

⁴²⁴ NOLTE, Ernst, *Fašismus ve své epoše*, Praha 1998, s. 330.

hrozil revolucí v případě intervence a v Avanti! se po celý srpen objevovaly titulky s hesly „*Pryč s válkou!*“ či „*Naše neutralita bude absolutní!*“ a výzvy jako „*Italští proletáři, nenechte se strhnout válečnou pohromou!*“.⁴²⁵ Mussolini kritizoval zastánce intervence, válečné štváče a především se stavěl proti italskému zapojení na straně Centrálních mocností. Již od červencové krize zaujímal protirakouské a protiněmecké postoje pro jejich ultimáta Srbsku a Belgii.⁴²⁶ V tuto dobu se už ale ocital na pochybách, zdali je oficiální linie Italské socialistické strany správná, a následující týdny pro něj byly dobou vnitřního zápasu, k němuž přispěl i fakt, že socialisté v Německu, Rakousko-Uhersku i ve Francii podporovali válku a vyzývali k boji za vlast. Mussolini později tvrdil, že právě to, že němečtí socialisté zradili věc internacionalismu ho dovedlo k odmítnutí nadnárodního socialismu.⁴²⁷ Zatímco bojoval se svým svědomím, rozšiřovaly se řady jeho přátel, kteří se k intervencionismu připojovali.

V říjnu 1914 několik syndikalistických vůdců, jmenovitě například Corridoni, Alceste de Ambris či právník Angelo Oliviero Olivetti a další levicové intervencionistické skupiny, založili v Miláně organizaci Fascio rivoluzionario d'azione intervencionista, Revoluční svazek intervencionistické akce.⁴²⁸ Jejich manifest z Olivettiho pera publikovaný 5. října 1914 a adresovaný dělníkům Itálie „*v tragické hodině, která uplynula, zatímco ohromná válka v Evropě oslavuje svou krvavou nádheru, zatímco samotné základy civilizace se zdají být smeteny zásluhou znovuobjevujícího se barbarství*“ oznamoval, že „*my, bojovníci z různých frakcí strany, cítíme povinnost upřímě a jasně říci jedině, [...] že mnoho odpovědnosti za ni patří nám [levicovým] revolucionářům, dělnické třídě různých zemí, avantgardním elementům, zkrátka všem, kteří mají ve svém programu averzi k válce a boj proti militarismu*“⁴²⁹ a těmto skupinám, německé a rakousko-uherské dělnické třídě a tamním socialistům, přičítal vinu za to, že se nepostavili na odpor „*proti ultimátu rakouské vlády malému srbskému národu*“, že nebyli „*pohnuti úzkostlivým výkřikem zkázy Lucemburska a Belgie zneuctěných v jejich posvátném právu na svobodu a nezávislost*“⁴³⁰ a že se tamnější proletariát nevzbouřil proti svým vládám na podporu

⁴²⁵ Citovány titulky článků z Avanti! XVIII/211 2. 8. 1914, s. 2; Tamtéž. s. 5; XVIII/215 6. 8. 1914, s. 3.

⁴²⁶ NOLTE, s. 234.

⁴²⁷ RIDLEY, s. 68.

⁴²⁸ Formování Fasci bylo v Itálii od 70. let 19. století standartní praxí různých radikálních skupin. Byly organizovány obchodními uniemi, radikály středních tříd či proreformním rolnictvem. Nejznámějšími se staly Fasci Siciliani, tedy svazky rolnictva, které v letech 1895–1896 přivedly většinu Sicílie do revolty proti soudobým politickým a ekonomickým strukturám. Tudíž založení Revolučních svazků nebylo novinkou v praxi italské levice. PAYNE, s. 82.

⁴²⁹ NOCE, Augusto del, *Il pensiero politico di Angelo Oliviero Olivetti*, Milano 1976, s. 58–59.

⁴³⁰ Tamtéž, s. 59–60.

soudruhů napadených států. Olivetti dále vyzýval italské dělníky, aby vystoupili po boku mocností bojujících za svobodu a nezávislost národů: „*Válka je tedy dnes tragickou realitou, ke které jako diváci nemůžeme být lhostejní aniž bychom popírali naše principy*“ a zapojili se do konfliktu na straně Dohody proti „*barbarství, autoritářství, militarismu, germánskému feudalismu a rakouské podlosti. Musíme ukončit zostuzování, od nynějška přijmout odpovědnost a připravit se na akci!*“⁴³¹

O Mussoliniho ideovém sblížení se syndikalismem svědčily již jeho dřívější články v časopise Utopia, který založil v listopadu roku 1913 a na jehož stránkách se nemusel držet oficiální linie socialistické strany. Již zde podroboval kritice marxistickou ideologii, stavěl se proti jeho materialisticko-vědeckému výkladu a odmítal myšlenku úpadku kapitalismu jako neodpovídající historické realitě. Projevoval tu blízkost s anarcho-syndikalistickým smýšlením ve vztahu k násilí a v potřebě revoluční elity schopné řídit masy.⁴³² Během prvních dvou měsíců interventa se však přesvědčil, že socialisté takovou elitu schopni vytvořit nejsou. Svými názory se postupně ocital čím dál více v syndikalistickém táboře, proti němuž se na stránkách stranického tisku stále vymezoval a vyjadřoval názory, s nimiž vlastně již nesouhlasil. Jeho přátelé i čtenáři Utopie mohli pozorovat, jak se stále více kloní k intervencionismu. Výstižně jeho situaci popsal Corridoni, když se svému bratrovi chlubil: „*Mé idee sdílejí ti nejinteligentnější lidé z evropských socialistů a odbojářů. Sám Mussolini, ředitel Avanti!, je mého názoru, ale neodvažuje se jej vyslovit veřejně ze strachu, že by jej soudruzi vyloučili.*“⁴³³

Mussoliniho přítel, zastánce intervence a šéfredaktor listu Il resto del Carlino Massimo Rocca se v říjnu rozhodl Mussoliniho přechod do tábora intervencionistů uspišit a 7. října mu adresoval otevřený dopis, tedy článek s názvem Šéfredaktor Avanti! je slaměný panák, ve kterém poukázal na to, že Mussolini nepíše, co si skutečně myslí a postrádá odvahu se projevit. Následující den mu Mussolini v Avanti! odpověděl, nazval slaměným panákem jeho, což bylo jeho poslední vystoupení ve prospěch internacionálního socialismu.⁴³⁴ O několik dní později publikoval v Avanti! článek Od absolutní neutrality k neutralitě aktivní a dělené, ve kterém se pokusil objasnit a obhájit své skutečné postoje. Absolutní neutralitu považoval za podporu trojspolkových partnerů Německa a Rakousko-Uherska a poukazoval na to, že socialisté ve Francii i ve Velké Británii válku podporují. Intervencionismus stále chápal jako socialistický zásah ve prospěch napadených

⁴³¹ NOCE, s. 60–61.

⁴³² MILZA, s. 173–174.

⁴³³ Tamtéž, s. 175.

⁴³⁴ RIDLEY, s. 70.

národů stejně, jako syndikalisté. Dále zde prezentoval názor, že socialisté by se neměli vždy stavět proti válce, jelikož pakliže by zvítězila jejich revoluce, museli by vést boje proti zahraničním vládám, aby ji uhájili; „*A kdo vás může ujistit, že vláda, která vzešla z revoluce, nemusí ve válce hledat svůj blahopřejný křest? A pokud (hypoteticky) Centrální mocnosti se svými navrátnějšími ‚starověkými‘ režimy triumfují, budete nadále absolutními neutralisty, kteří jsou stále proti té válce, jež může zachránit ‚vaši‘ naší revoluci? [...] Máme jedinečnou výsadu žít v nejtragičtější hodině historie světa. Chceme být - jako lidé a jako socialisté - neteční diváci tohoto velkolepého dramatu? Anebo chceme být - v jistém smyslu - jeho protagonisty? Socialisté Itálie pamatujte si: někdy se stane, že ‚litera‘ zabije ‚ducha‘. Nesnažme se uchránit ‚literu‘ Strany, pokud to znamená zabít ‚ducha‘ Socialismu.*“⁴³⁵ Následující den se na sjezdu Italské socialistické strany v Bologni vzdal místa šéfredaktora Avanti!

Již následující měsíc, a sice 15. listopadu Mussolini vydal první číslo Il Popolo d'Italia. Přihlásil se jím k levicovému intervencionismu a podpoře vstupu do války na straně dohodových mocností. Socialistická strana jej označila za zrádce a kritizovala jeho prodejnost za „francouzské zlato“, nicméně v tomto ohledu mu patrně křivdila. Deník Il Popolo d'Italia byl z počátku financován z příspěvků průmyslníků, mimo jiné zakladatele Fiatu Agnelliho, podpory ze strany francouzských socialistů a posléze francouzské vlády, která v Mussolinim viděla vlivnou osobnost sloužící jejich zájmu, se mu dostalo až na jaře roku 1915. Kritika, že „přeběhl“ pro peníze, jež se se snesla na jeho hlavu ze strany socialistů, nebyla pravdivá. Každopádně ve straně se ve svých názorech ocitl osamocen a 24. listopadu z ní byl vyloučen.

Mussolini v prosinci vstoupil do Fascio rivoluzionario, záhy jej ovládl a stal se jeho nejdůležitějším řečníkem. V jeho projevech poté zazníval vliv revolučních i nacionálních syndikalistů, kladl důraz na mobilizaci mas, a to poprvé v rámci národní iniciativy, která by se následně stala národní revolucí. Dne 6. ledna v Il Popolo d'Italia oznámil reorganizaci hnutí na Fasci d'azione rivoluzionaria, tedy Svazky revoluční akce, jež označil za fašistické.⁴³⁶ Ke konci ledna měly již více než 9000 členů.⁴³⁷ Souběžně s tím Marinetti se svými futuristy, kteří se drželi své radikálnější a násilnější proválečné doktríny, organizovali vlastní Fasci politici futuristi,⁴³⁸ Futuristické politické svazky, s nimiž posléze

⁴³⁵ MUSSOLINI, Benito, *Dalla neutralità assoluta alla neutralità attiva ed operante*, in: Avanti! XVIII/288 18. 10. 1914, s. 3.

⁴³⁶ PAYNE, s. 85.

⁴³⁷ MILZA, s. 190.

⁴³⁸ Tamtéž.

vstoupili do Mussoliniho Fasci.⁴³⁹ Marinetti v rozhovoru zveřejněném 23. února 1915 vyjádřil obdiv k Mussoliniho přechodu k intervencionismu i k následnému vyloučení ze socialistické strany a tvrdil zde, že „jeho nedávné činy, postoje a rebelie jsou jasnými demonstracemi futuristického vědomí“.⁴⁴⁰ Mussolini mu druhý den sympatie opětoval. Své postoje nadále chápal jako revizi socialismu, který nyní postavil za národní cíle. Přechod k intervencionismu pro něj znamenal i spolupráci s nacionalismem, proti kterému se vždy vymezoval. V článku publikovaném 10. dubna Fašisté Itálie, zítra za každou cenu obsadíte náměstí, jednak svolával demonstrace na další den, ale také v něm popíral svou příslušnost k nacionalismu, byť se stavěl za stejný cíl.⁴⁴¹ O dva dny později byl v Římě zatčen během proválečné demonstrace společně s nacionalisty a futuristy. Oproti nim byl téhož večera propuštěn. Během jarních měsíců, kdy intervencionistická kampaň vrcholila, však jejich cíle značně splývaly a ideologie krajní pravice začala pronikat do Mussoliniho socialismu a syndikalismu. Toto splynutí válka jen utužila a poté připravila cestu k fašistické ideologii.⁴⁴²

Mussolini se událostí „oslnivého“ května účastnil v prvních liniích. Radikalizující se ovzduší interventa smetlo i jeho, 11. května z okna redakce Il Popolo d'Italia hlásal, že „pokud Itálie nevyhlásí válku na hranicích, pak dojde k válce občanské uvnitř země, a to bude znamenat revoluci“.⁴⁴³ Přesně před deseti měsíci hrozil na stránkách Avanti! pravým opakem. Násilné manifestace a krvavé srážky květnových dnů již de facto byly zbytečné, italská vláda 25. dubna podepsala závazek vstoupit do měsíce do války, a tak 23. května mohl Mussolini v Il Popolo d'Italia oznámit: „Od dnešního dne jsou pouze Italové. Všichni Italové jsou sjednoceni v ocelový blok. Generál Cadorna vytasil meč a bude postupovat na Vídeň. Ať žije Itálie!“⁴⁴⁴

Od prvních dnů války se mnozí z intervencionistických skupin hlásili jako dobrovolníci do válečného konfliktu. Na rozdíl od Marinettiho futuristů, čtyřiapadesátiletého D'Annunzia, syndikalistů de Ambrise či Corridoniho, který brzy padl, Mussolini na frontu ihned nenastoupil, byť se o to pokoušel, aby umlčel kritiku, narážel však na předpisy vojenské správy a byl nucen čekat, až bude povolán jeho ročník. Tak se stalo na konci léta, Mussolini byl 31. srpna povolán do zbraně, po čtrnáctidením výcviku zařazen do

⁴³⁹ TISDALL, BOZZOLLA, s. 203.

⁴⁴⁰ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 55.

⁴⁴¹ RIDLEY, s. 76.

⁴⁴² MILZA, s. 195.

⁴⁴³ RIDLEY, s. 77.

⁴⁴⁴ Tamtéž, s. 78.

11. pluku Bersaglieri a poslán do bojů na Monte Nero.⁴⁴⁵ Mussolini v armádě sloužil sedmáct měsíců, během nichž dosáhl hodnosti desátníka a v aktivních bojích na frontě strávil zhruba osm měsíců. V únoru 1917 byl zraněn během dělostřeleckého cvičení, následující týden strávil ve vojenských nemocnicích, poté se vrátil do Milána. Jeho vojenská služba tím byla u konce. Během ní mu skrze jeho reputaci nebylo umožněno složit důstojnické zkoušky, ani se neúčastnil „hrdinských akcí“ jež by mu vynesly vyznamenání, po návratu z fronty ho však bylo možno potkat v ulicích Milána o berlích po vážném zranění, což částečně umlčelo kritiky, částečně přispělo jeho reputaci.

Válečná zkušenost zapříčinila posun některých intervencionistů a vlastenců dále k pravici. Nacionalisty byla vytvářena další hnutí, která měla udržet Itálii ve válce a zvyšovat vojenskou morálku a odhodlání navzdory rostoucímu válečnému utrpení. Tento trend však pohřbil levicové intervencionistické skupiny.⁴⁴⁶ Někteří jejich členové povolili pod traumatem války, jiní inklinovali k pravicovému nacionalismu. Fasci d'azione rivoluzionaria, v nichž Mussolini čelil též kritice jeho přílišného autoritářství, byly nakonec roku 1916 rozpuštěny. Posun k pravici lze během války vnímat i u Mussoliniho, jeho „závazek k nacionalismu se stal úplným a extrémním a jeho cílem bylo spojení nacionalismu a některých forem socialismu, které by se vyrovnaly se všemi třídami.“⁴⁴⁷ Válečná léta byla však jediným nepolitickým obdobím jeho života. Po svém zranění se na podzim roku 1917 vrátil do redakce Il Popolo d'Italia a nadále se věnoval jen novinářské činnosti. Na rozdíl od Marinettiho plamených výroků glorifikujících válku jako krásnou krvavou očistu, Mussolini podobnými vzletnými frázemi konflikt nikdy neoslavoval. Na stránkách svého deníku připomínal hrdinství Italů na frontě, kteří „jsou disciplinovaní, stateční, mají dobrou vůli“⁴⁴⁸ a občas se i svěřoval s vlastními duševními stavy: „Dnes je mé srdce vyschlé. [...] Moderní civilizace z nás ‚udělala stroje‘. Válka dovedla až k nesnesitelnosti ten proces zmechanizování evropské společnosti.“⁴⁴⁹ Především však svými články bojoval proti dezerci v italské armádě a defetismu ve společnosti. Tento boj byl v roce 1917 více třeba než kdykoli předtím.

V červnu 1917 Cadorna zahájil ofenzívu, známou jako 10. bitva na Soči, s cílem dobýt Terst, již se účastnil i Marinetti. Italové nepostoupili daleko, dobyli pouze jednu vesnici a operace se brzy obrátila v jejich neprospěch. Marinetti zde byl zraněn, následně

⁴⁴⁵ MILZA, s. 196–197.

⁴⁴⁶ PAYNE, s. 86.

⁴⁴⁷ Tamtéž, s. 87.

⁴⁴⁸ MILZA, s. 199.

⁴⁴⁹ Tamtéž, s. 199.

byl hospitalizován, což ukončilo jeho aktivní službu.⁴⁵⁰ Celkem Italové ztratili 160 000 mužů. Nebyl to však poslední Cadornův debakl, průběh bojů během letních měsíců celkově dokazoval neschopnost italského velení. Cadorna však vytrvale neúspěchy svaloval na nekompetenčnost a poraženectví vlastních mužů a vzpoury a dezerce v armádě rostly. Na podzim však měla přijít těžší rána, 24. října 1917 rakouská armáda posílená o německé divize prolomila frontu u Caporetta v šíři padesáti kilometrů. Po třech dnech neúspěšných snah ofenzívu zastavit byl Cadorna nucen vydat rozkaz k všeobecnému ústupu, v tu dobu se však italská armáda již nacházela v rozkladu. S pomocí britských a francouzských jednotek se nakonec Italům 9. listopadu podařilo rakouský postup zastavit, to se však divize Centrálních mocností nacházely zhruba čtyřicet kilometrů od Benátek.⁴⁵¹ Po bitvě u Caporetta Italové ztratili téměř polovinu armády, statistiky hovoří o 40 000 padlých a raněných, na 280 000 dalších mužů padlo do zajetí, 350 000 Italů dezertovalo, Rakušané také ukořistili početný vojenský materiál. Italská vláda byla nucena odstoupit, novým ministerským předsedou se stal Vittorio Emmanuele Orlando. Rovněž Cadorna byl odvolán a jako vrchní velitel italských sil nastoupil generál Armando Diaz.⁴⁵² Nyní Mussolini cítil nutnost povzbuzovat italskou víru k odporu silněji, než kdykoli dříve.

Porážka u Caporetta znamenala důležitý mezník v ideologickém vývoji budoucího diktátora, který se dosud stále považoval za „reformovaného“ socialistu, byť se rozešel se svou stranou a marxistickým učením a přimkl k nacionalismu. Stejně jako pro většinu někdejších intervencionistů, Caporetto pro něj bylo šokem i vystřízlivěním. Mussolini nyní vnímal neschopnost socialistické strany porážce zabránit či ji využít k revoluci. Na počátku následujícího roku se rozhodl z *Il Popolo d'Italia* odstranit podtitul Socialistický deník a nahradit jej slovy Deník bojovníků a pracujících. Pod novou hlavičkou deníku se čtenáři v srpnu toho roku mohli dočíst: „*Nelze být vždy socialista, vždy republikán, vždy anarchista, vždy konzervativec. Duch je hlavně proměna. Strnulost patří mrtvým.*“⁴⁵³ Od počátku roku 1918 ve svých článcích po vzoru antických Římanů požadoval diktátora pro období bojů.⁴⁵⁴ Jeho smýšlení doznělo proměny a do konce války pomocí svého deníku sbíral čtenáře a stoupence pro své budoucí politické vystoupení.

Marinetti se během války taktéž věnoval publicistické činnosti, již v roce 1916 založil nový časopis *L'Italia Futurista*, nicméně na rozdíl od Mussoliniho se ještě v průběhu

⁴⁵⁰ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 60.

⁴⁵¹ MILZA, s. 205.

⁴⁵² RIDLEY, s. 88.

⁴⁵³ MILZA, s. 209.

⁴⁵⁴ RIDLEY, s. 91.

konfliktu snažil i o politické působení. Futurismus válka radikálně změnila, v roce 1917 již byla milánská skupina předválečných let minulostí. Marinetti byl jediný, kdo si během války i po ní uchoval ve svém myšlení rysy její původní doktríny. Rovněž byl jediným z futuristických umělců, kterého realita války nikdy nezvyklala v přesvědčení o její nádhře. I nadále ji svým dílem glorifikoval, nyní již ne jako vizi a potřebu budoucnosti, nicméně vyzdvihoval probíhající konflikt, hrdinství mužů, posléze veteránů. Především slepě oslavoval a podporoval generála Cadornu, a to i po katastrofálním výsledku bitvy u Caporetta, kdy se jej i nadále snažil zastávat a obhajovat.⁴⁵⁵ Po svém zotavení a návratu do civilu Marinetti započal proces přetvoření futurismu ve formální politické hnutí. Po Caporettu se celkově zvýšila činnost proválečných skupin, těm se dařilo pozvolna zvedat vojenskou morálku Italů a s dubnovým vstupem Spojených států amerických do konfliktu Marinetti již vyhlížel konec války, po kterém se hodlal stát klíčovým hráčem italské politiky. V roce 1918 proto založil Futuristickou politickou stranu, 11. února publikoval v *L' Italia futurista* Manifest Futuristické politické strany. Její program se zakládal na politickém manifestu z roku 1913.⁴⁵⁶ Byl silně nacionalistický, stále vycházel z předválečných radikálních futuristických postojů a z názoru, že válka na svém konci sjednotí Italy spíše, než by se podařilo jekémukoli politickému hnutí.

Futuristická politická strana měla být separována od futuristického uměleckého hnutí, aby do ní mohl vstoupit kdokoli, a to i s odlišnými kulturními názory či uměleckým vkusem. Manifest proklamoval silnou a svobodnou Itálii, která „*nadále není otrokem své velké minulosti, cizinců, kteří jsou zde příliš milováni, a kněží, kteří jsou příliš tolerováni. [...] Itálii suveréni, sjednocenou a nedělitelnou. Revolucionářský nacionalismus za svobodu, zdraví, fyzický a intelektuální rozvoj, sílu, pokrok, velikost a hrdost italského lidu*“.⁴⁵⁷ Marinetti nadále bojoval za rozvoj průmyslu, infrastruktury, modernizaci italských měst a potírání turismu. V manifestu opakoval své dřívější výzvy k vlasteneckému vzdělávání proletariátu a prohlašoval, že pokud dělníci postaví národ nad třídní boj, Futuristická politická strana bude bojovat za jejich svobody. Manifestem navíc poukazoval na nutnost eliminace politické policie a ukončení praxe nasazování armády k řešení domácích nepokojů. Dělníkům sliboval sociální zajištění v podobě osmihodinové pracovní doby, paritu platů pro muže i ženy, penze či pojištění, čímž vlastně zasahoval do agendy socialistické strany. V roce 1917 v Itálii již panovala silná hospodářská krize, neutěšená byla

⁴⁵⁵ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 59.

⁴⁵⁶ TISDALL, BOZZOLLA, s. 203.

⁴⁵⁷ *Manifesto of the Futurist Political Party*, 11. 2. 1918, in: MARINETTI, BERGHAUS, *Critical Writings*, s. 305.

především situace venkova. Po Caporettu počet odvedenců odtud dosáhl šedesáti procent. K řešení problematiky veteránů z řad rolnictva Marinetti představil projekt znárodnění půdy místních autorit a cíkevních organizací, kultivace dalších neúrodných území a přerozdělení pozemků mezi vysloužilce za rozumné ceny. Veteránům, kteří by se navrátili na trh práce ve veřejném sektoru sliboval započítání válečných let do penze.⁴⁵⁸

Válka proměnila pohled na problematiku postavení žen, a to tak, jak Marinetti doufal. Politický program futurismu, stejně jako před válkou, se stavěl proti manželství, chtěl usnadnit rozvodovost a „osvobodit“ ženu ze zajetí svazku a mateřství. Pro nechtěné děti Marinetti navrhoval vytvořit státní instituce, které by z nich vychovaly modelové občany, na místo toho, aby byly ponechány rodičům, jenž o ně nestojí.⁴⁵⁹

Manifest Futuristické politické strany žádal, poměrně překvapivě, snížení stavu armády a námořnictva, jakmile bude Rakousko-Uhersko poraženo, za předpokladu poskytování vojenského a sportovního vzdělání ve školách a řádnému výcviku početnějších důstojnických kádrů. Marinetti věřil, že válka italský národ militarizovala natolik, že kdykoli může být transformován ve vojsko, budeli třeba. Proto neviděl důvod k udržování početnější profesionální armády, jež by odváděla pracovní sílu z polí a továren.⁴⁶⁰

Marinetti, který se vždy snažil vymezovat proti parlamentarismu, se v programu futuristické strany poprvé posunul dále za pouhou jeho kritiku a nabídl alternativu k parlamentní demokracii. Chtěl zrušit senát a nahradit jej komorou sestavenou z veřejnosti, mladých lidí do třiceti let věku volených na základě všeobecného volebního práva, kteří by přinášeli novou iniciativu, zatímco poslanecká sněmovna měla sestávat ze zástupců průmyslu, zemědělství, podnikatelů a inženýrů. Věková hranice měla být snížena na dvacet dva let a měl být omezen počet profesorů, „kteří jsou vždy oportunisty“, a právníků, „jenž jsou vždy ultrakonzervativci“.⁴⁶¹ Manifest balancuje mezi radikalismem a nacionalismem, je snahou o spojení potřeb individualit i kolektivu.⁴⁶² Tyto principy se staly základem futuristické demokracie, jejíž koncept Marinetti plně rozvinul během následujícího roku. Myšlenkově měl blíže k revolucionářské levici, nežli k nekompromisní pravici.⁴⁶³ Futuristé, podle Marinettiho slov, nad demokracií neuvažovali v obecném měřítku, jako nad aplikovatelným socio-politickým systémem, nýbrž hohořili o italské demokracii,

⁴⁵⁸ *Manifesto of the Futurist Political Party*, 11. 2. 1918, in: MARINETTI, BERGHAUS, *Critical Writings*, s. 305–307.

⁴⁵⁹ Tamtéž, s. 306.

⁴⁶⁰ Tamtéž.

⁴⁶¹ Tamtéž, s. 305.

⁴⁶² IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 65.

⁴⁶³ MARINETTI, BERGHAUS, *Critical Writings*, s. 304.

kteřá by vyrůstala ze specifík národa; „*Naše hrdost, stejně jako Italů, spočívá na naší nadřazenosti vycházející z enormního množství talentovaných jedinců. Chceme proto vytvořit skutečnou, vědomou a odvážnou demokracii, která bude upřimným uznáním a oslavou ‚počtu‘, protože bude zahrnovat největší počet geniálních jednotlivců. V tomto světě Itálie představuje jakousi mimořádně talentovanou menšinu, která se skládá z jedinců, jenž jsou nadřazeni průměrné lidské bytosti díky své tvůrčí, inovativní a vynalézavé síle.*“⁴⁶⁴ Italská demokracie tak měla stát na „*mase talentovaných jednotlivců*“, kteří znají svá práva a „*přirozeně sehráli svou roli při formování proměny vlastního státu*“.⁴⁶⁵

Jedním ze základů futuristického politického programu zůstával Marinettiho nekompromisní antiklerikalismus, jelikož církev pro něj byla v každém ohledu passatistickou institucí. Neakceptoval méně, než vyhnání papežství a celé církevní hierarchie z Itálie; „*Náš antiklerikalismus touží zbavit Itálii jejích církví, kněží, farářů, jeptišek, madon, svíců a zvonů.* [Cenzurováno] *Jedinou možnou vírou je Itálie zítřka.*“⁴⁶⁶ V té fašismus sám sebe představí jako sekularizovanou víru, ve které Mussoliniho politika bude „zesvětšena“ a mýtus Duceho jej naopak téměř „zbožtí“, čemuž Marinetti bude přispívat.

Futuristická politická strana byla formálně ustanovena až v listopadu 1918, avšak již předtím 20. září Marinetti v Římě společně s futuristickým básníkem Mariem Carlim a spisovatelem Emiliem Settimellim založili deník *Roma Futurista* jako její oficiální orgán. Marinetti také během letních měsíců roku 1918 shromažďoval politické spojence, s nimiž by se po válce pustil do volebního boje. Skrze Carliho navázal spolupráci s arditi, militantní skupinou „odvážných“ sdružené z válečných veteránů, kteří měli problém se začleněním zpět do společnosti a jenž se stavěli proti socialistům a dělnické třídě. Carli věřil, že cíle arditiů a futuristů jsou stejné a že obě skupiny mají mnoho společného. Někteří futuristé se dobrovolně přihlásili do jednotek arditi a Marinetti byl pravidelným hostem v jejich kasárnách, kde šířil propagandu a rekrutoval nové členy do svého hnutí. Arditi, kteří byli nápomocni při založení Futuristické politické strany a jejích místních organizací v italských městech, přijali naopak asistenci futuristů při formování vlastní asociace k 1. lednu 1919. Marinetti s pomocí mladého kapitána útočných čet arditiů Ferrucia Vecchiho založil 19. ledna první buňku hnutí ve svém vlastním bytě v Miláně.⁴⁶⁷ Do

⁴⁶⁴ MARINETTI, Filippo Tommaso, *Democrazia futurista*, 1919, in: *Democrazia futurista: dinamismo politico*, s. 85.

⁴⁶⁵ Tamtéž, s. 88.

⁴⁶⁶ *Manifesto of the Futurist Political Party*, 11. 2. 1918, in: MARINETTI, BERGHAUS, *Critical Writings*, s. 306. Text byl cenzurován následnou cenzurou po publikování manifestu v *L'Italia futurista* i v *Roma futurista* a v pozdějších reprodukcích byla tato pasáž vynechána.

⁴⁶⁷ MARINETTI, BERGHAUS, *Critical Writings*, s. 303.

konce měsíce se spojily oddíly z různých italských měst v národní spolek Arditi se sídlem v tomto městě, později vydávali vlastní časopis *L' Ardito*, jenž vedl Vecchi společně s futuristou Carlim,⁴⁶⁸ který se výrazně podílel na formování politického programu spolku Arditi, jenž se z velké části podobal myšlenkám programu futuristické strany. Carli byl také autorem Manifestu futuristického Ardita, který představoval „*nejkomplexnější, nejradikálnější a nejfuturističtější*“ politickou proklamaci.⁴⁶⁹ Historikové v některých případech hovoří o ardito-futurismu, novém ideologickém fenoménu po roce 1918.

Marinetti se také pokoušel o navázání kontaktu s někdejšími levicovými interventionisty a podařilo se mu zrekrutovat do svých řad několik syndikalistů.⁴⁷⁰ To a spolupráce s arditi jej přivedlo k těsnějšímu politickému sblížení s Mussolinim, se kterým se setkal v červnu 1918 v Janově, aby zde projednali směřování po konci světového konfliktu.⁴⁷¹ Z Marinettiho soukromého deníku vychází najevo, že to byl Mussolini, který první kontaktoval jeho ve snaze navázat spolupráci s arditi a futuristy.⁴⁷² Na Mussolinim, který rovněž vyhlížel reorganizaci italské politiky, zanechal manifest Futuristické politické strany značný dojem, především snahou o řešení problému vojenských vysloužilců. Mussolini s Marinettim sdíleli mnoho ideí. Shodovali se na tom, že Itálie potřebuje pevnější ruku ve vedení války a že slabost vlády jen povzbuzovala socialistickou stranu, proti které se oba vymezovali. Oba muži odsuzovali intelektuály a umělce, kteří nepodporovali válečný konflikt nebo zastávali poráženecké postoje. Shodu našli i ve vztahu k arditiům, kteří dle nich za svou statečnost na bitevním poli měli být prosazováni a odměňováni. Tyto společné zájmy se zakládaly na jimi sdíleném nacionalismu, nicméně od počátku jejich spolupráce Marinetti pochyboval o Mussoliniho revolucionářském potenciálu a jeho podpoře některým bodům futuristické politiky. Především se jednalo o futuristický radikální antiklerikalismus, Mussolini na Marinettiho proticírkevní projevy většinou reagoval mlčením. Marinetti mu rovněž vyčítal příliš laxní a konzervativní přístup k otázce dělnictva.⁴⁷³

Po prosincovém setkání obou mužů si Marinetti do deníku zapsal dojem, jakým na něj Mussolini působil: „*Řekl mi: ‚Republika je druhem korunovaného ideálu, o kterém všichni sníme. Ale mohl bych dobře tak jít daleko za republiku, abych dosáhl monarchie.‘ Cítím v něm reakcionáře, který má kořeny v tomto násilném a rozrušeném temperamentu a je plný napoleonského autoritářství a rodícího se aristokratického pohrdání masami.*

⁴⁶⁸ MILZA, s. 233.

⁴⁶⁹ MARINETTI, BERGHAUS, *Critical Writings*, s. 303.

⁴⁷⁰ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 77.

⁴⁷¹ Tamtéž, s. 78.

⁴⁷² MARINETTI, BERGHAUS, *Critical Writings*, s. 303.

⁴⁷³ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 78–79.

*Vzešel z lidu, ale již se o něj nezajímá. Obrátil se k aristokratickému smýšlení a k představě hrdinské vůle. Není to muž velkého intelektu. Neviděl nutnost války. Původně byl antimilitaristickým demagogem bez země. [...] Nevidí jasně. Je hnán svým sklonem k hrdinskému boji a napoleonským ideálem. Věřím, že usiluje o bohatství. Nemohl odtrhnout své velké oči od mého drahého kabátu.*⁴⁷⁴ Přesto Marinetti viděl jeho vliv a rozhodl se s ním spolupracovat, později jej následovat.

Zatímco Marinetti sbíral podporu a rozšiřoval řady své politické strany, válečný konflikt se chýlil ke konci. V létě roku 1918 se Rakušané pokusili o poslední ofenzívu, která nicméně ztroskotala a následoval ji italský protiútok. 24. října generál Diaz podnikl útok na Piavě, o pět dní později Italové dobyli Vittorio Veneto a během následujícího týdne obsadili Trident a Terst. Rakušané se dali na ústup a 3. listopadu požádali o zastavení palby, což bylo následující den stvrzeno.⁴⁷⁵ O jedenácté hodině dopolední 11. listopadu roku 1918 zavládlo ticho na všech frontách a Velká válka byla u konce. Následná jednání mírové konference v Paříži však Italům přinesla další zklamání. Navzdory slibům londýnských dohod Italové získali jen Tridentsko, Jižní Tyroly a Istrii, území Dalmácie připadla nově vzniklému Království Srbů, Chorvatů a Slovinců.

Během listopadu a prosince Marinetti a Mussolini společně vystupovali na několika ceremoniích k oslavě vítězství.⁴⁷⁶ Od prosince Marinetti organizoval nacionalistické manifestace za získání dalmátského pobřeží. Ty 11. ledna 1919 v milánské La Scale přerostly v nepokoje, zcela poplatné futuristické „taktice pro divadla“ z dnů interventa, vedené Marinettim, několika arditi a Mussolinim.⁴⁷⁷ Tento večer se stal jasným signálem, že italští nacionalisté nemohli být přehlíženi.

Dne 23. března 1919 byly v Circolo industriale e commerciale na milánském náměstí San Sepolcro ustanoveny Fasci italiani di combattimento, Svazky italských spolubojovníků. Zrodil se tak fašismus, který chtěl být chápán jako národní socialismus.⁴⁷⁸ Spjojoval Mussoliniho stoupence, arditi, futuristy, několik dosavadních republikánů, socialistů, anarchistů a syndikalistů. Přesto Mussolini později tvrdil, že v tento okamžik nebylo možné hovořit o čemkoli jako „fašistický syndikalismus“, a to ani v zárodku.⁴⁷⁹ Ve svém volebním programu však prohlašoval, že případní voliči fašistů budou hlasovat pro národní

⁴⁷⁴ Zápís z Marinettiho deníku ze 4. prosince 1918. MARINETTI, Filippo Tommaso, *A Meeting with the Duce*, in: MARINETTI, BERGHAUS, *Critical Writings*, s. 319.

⁴⁷⁵ RIDLEY, s. 93.

⁴⁷⁶ MARINETTI, BERGHAUS, *Critical Writings*, s. 304.

⁴⁷⁷ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 80.

⁴⁷⁸ NOLTE, s. 253.

⁴⁷⁹ NOCE, s. 19.

syndikalismus. Dále proklamoval transformaci parlamentního systému, vytvoření hospodářských rad regulujících národní ekonomiku a rozšíření a prosazení Itálie ve světě.⁴⁸⁰ Důvodem, proč chtěl Mussolini takto sjednotit několik odlišných politických proudů pod fašistickým praporem a proč Marinetti tuto formální alianci přijal, byl sociální a politický vývoj „rudých let“ poválečné Itálie,⁴⁸¹ který vyžadoval více než spontánní demonstrace a násilné akce; „*Cítil jsem, že to nebyla jen anti-socialistická bitva, kterou jsme museli vybojovat. [...] Bylo toho na práci mnohem víc. Všechny koncepce tak zvaných historických stran se zdály být oblečeny z míry, formy, stylu, užitečnosti. Staly se přízemními a nedostatečnými - neschopné držet krok s rostoucím přílivem neočekávaných politických potřeb, neschopné přizpůsobit se formování nové historie a nových podmínek moderního života.*“⁴⁸²

V některých charakteristikách byl fašismus ovlivněn Marinettiho futurismem, mimo jiné i fašismus se po celou svou epochu snažil budovat vojenský národ a vychovávat Italy k militantnějšímu pohledu na svět.⁴⁸³ Mussolini v červenci v Il Popolo d'Italia napsal, že „*fašismus je bezprecedentní hnutí. Neopovrhne kontaktem se skupinami, které byly ignorovány nebo odsuzovány... Průměrní lidé vždy upřednostňovali nebrat futurismus vážně a nyní, navzdory těmto lidem, je vůdce futurismu Marinetti členem centrálního výboru Fasci di combattimento.*“⁴⁸⁴ Politický program Fasci di combattimento přejal několik bodů z futuristického volebního programu, ostatně Marinetti společně se syndikalistou de Ambrisem byli autory jeho politického manifestu publikovaného v Il Popolo d'Italia 6. června 1919. Manifest Fasci italiani di combattimento proklamoval všeobecné volební právo s věkovou hranicí pasivního práva sníženou na dvacet pět, aktivního na osmnáct let, a to i pro ženy, proporcionalní zastoupení na regionálním základě, zrušení senátu a vytvoření hospodářských rad se zastoupením dělnictva. Pro první tři roky období reforem mělo být svoláno Národní shromáždění, které by vytvořilo novou ústavu. Plávaná sociální opatření počítala se zavedením osmihodinové pracovní doby, stanovením minimální mzdy, snížením důchodového věku a reorganizací pojištění. Dále manifest sliboval mírovou a konkurence schopnou zahraniční politiku, znárodnění zbrojního průmyslu a vytvoření národních milic k obraně státu. Ve finančním sektoru se fašisté roku

⁴⁸⁰ RIDLEY, s. 98.

⁴⁸¹ Italská „rudá léta“ 1919–1920, tedy Biennio rosso, byla obdobím sociálního konfliktu zapříčineného hospodářskou krizí po světové válce, během kterých rostla moc radikální levice následovaná násilnou reakcí ze strany fašismu. Definitivně jej ukončil až pochod na Řím o dva roky později.

⁴⁸² MUSSOLINI, Benito, *My Autobiography*, New York 2017, s. 75.

⁴⁸³ BOSWORTH, *Italy and the Wider World 1860–1960*, s. 68.

⁴⁸⁴ TISDALL, BOZZOLLA, s. 204.

1919 chystali uvalit mimořádnou daň „z kapitálu progresivní povahy“ ve formě částečného vyvlastnění veškerého bohatství, zabavit veškerý majetek církevním institucím a zrušit „všechny biskupské stolce“, které mají příliš privilegií a jsou pro národ zátěží.⁴⁸⁵

Během dubna se futuristé účastnili pouličních bojů mezi fašisty a socialisty, byli to oni, kdo s arditi 15. dubna vypálili milánskou redakci Avanti!⁴⁸⁶ Marinetti později svůj podíl na těchto akcích značně zveličoval, když se chlubil, že „Milán se od toho dne úplně změnil. Bolševická arogance sice nebyla mrtvá, ale smrtelně zraněna.“ Marinetti pokračoval v propagandě fašistického hnutí stejně, jako futuristického na jeho počátcích. Jeho Roma futurista také posloužila Mussolinimu při vedení volební kampaně. Mussolini se obecně snažil podporovat prominentní kulturní představitele, jakými byli Marinetti či D'Annunzio, kteří měli vliv na smýšlení společnosti a mohli tak posloužit fašistické propagandě.

Gabriele D'Annunzio od svého mládí toužil stát se slavným básníkem a hrdiným dobyvatelem. První z jmenovaných snů jakožto přední italská literární osobnost Belle Epoque jistě naplnil. Dne 12. září 1919 společně s dvoutisícovým vojskem tvořeným z většiny arditi obsadil Rijeku, kterou posléze jako separovaný městský stát ovládal po dobu patnácti měsíců, jež si v italské historiografii získaly pojem *fiuanesimo*.⁴⁸⁷ D'Annunziově osamocené akci vyjádřil veřejně podporu nacionalista Corradini i Mussolini, Marinetti se svého básnického kolegu ve zbrani vydal podpořit přímo do Rijeky. D'Annunzio podporu svého činu vítal, byl však zklamaný z postoje ostatních fašistů, kteří se k němu nepřidali, a Marinettimu se z jeho strany dostalo vřelého přivítání. Marinetti se zde pokoušel D'Annunzia přesvědčit o nutnosti expanze jeho dobrodružství, ve kterém viděl potencionální zárodek revoluce, kterou chtěl šířit do Itálie. D'Annunzio podobné vize odmítal. Marinettimu s Vecchim se podařilo přesvědčit jeho velitele, avšak mise k dobytí Terstu se stala fiaskem a Marinetti z jejich strany postupně ztrácel podporu. Nakonec došel k závěru, že D'Annunzio, který se svým činem pokoušel donutit vládu jednat a doufal v italskou vojenskou podporu, je jen „maniakem krásných gest, vězněm nádherných frází a průměrný člověk“, který nevidí revolucionářskou podstatu svého činu a „deklaroval, že nedělá nic politického“.⁴⁸⁸ Marinetti poté Rijeku opustil. *Fiuanesimo*

⁴⁸⁵ *Manifesto dei Fasci italiani di combattimento*, 6. 6. 1919, dostupné z: https://it.wikisource.org/wiki/Manifesto_dei_Fasci_italiani_di_combattimento,_pubblicato_su_%22Il_Popolo_d%27Italia%22_del_6_giugno_1919 [11. 4. 2019].

⁴⁸⁶ TISDALL, BOZZOLLA, s. 204.

⁴⁸⁷ Itálie na mírové konferenci v Paříži namísto Rijeky, italsky Fiume, a dalších částí dalmátského pobřeží získala Brennerský průsmyk.

⁴⁸⁸ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 63.

přineslo dva důležité důsledky. Jednak demonstrovalo slabost italské vlády a explozivní sílu nacionalismu, ale také vytvořilo něco, co se později stalo „fašistickým stylem“. D'Annunziovi se zde podařilo vytvořit nový typ politické liturgie složené z propracovaných uniforem, speciálních ceremonií doprovázených zpěvem a projevy z balkónu radnice v Rijece k masovému publiku ve formě dialogu s vůdcem. D'Annunziovi následovníci přijali černé košile arditů za své uniformy, zavedli římské pozdravy zvednutí pravé paže, libovali si v masových shromážděních, zavedli hymnu *La Giovanezza* a vytvořili řadu speciálních popěvků a symbolů.⁴⁸⁹

Po návratu z Rijeky Marinetti potvrdil politickou alianci s Mussolinim a opět se vrhl do volební kampaně. Pro ní byla určena jeho knížečka *Futuristická demokracie*: politická dynamika, v níž shrnoval dosavadní futuristické politické manifesty a eseje. Nadále se účastnil napadání socialistů, slovního i fyzického, držel se glorifikace války, napadal vládu, že nedokázala dostát italským teritoriálním cílům a nadále se držel vize podílu intelektuálů a umělců na budoucím vedení státu a svého antiklerikalismu. Snažil se rozšiřovat svůj vliv v rámci *Fasci di combattimento* a prosazovat principy futuristické demokracie do jejich volebního programu. Během fašistické kampaně v Miláně Marinetti při projevu na Piazza Belgioso zdůrazňoval transformační efekt války, která Italy na věčné časy osvobodila od dědičného nepřítele a umožnila jim dosáhnout nového národního vědomí. O dva dny později řečnil hned po Mussolinim, který ve svém projevu neřekl nic proticírkevního, přičemž Marinetti napadal církve a prohlašoval nutnost vyhnat papežství z Itálie a že „*fašistický ohnivý antiklerikalismus, stejně jako mnoho našich dalších revolučních tužeb, není utopickou ani marnou nadějí*“.⁴⁹⁰ Mussolini jeho silné proticírkevní postoje nesdílel, oproti dobám svého revolucionářského mládí se stal uváženějším pragmatikem než Marinetti. Avšak nevyvracel jeho projevy, přešel je mlčením. Mussolini byl sinější politickou osobností než Marinetti a v dlouhodobém horizontu určoval sám politickou budoucnost fašismu. Marinetti, jehož politický program byl levicověji založený než fašistický, nesl nelibě Mussoliniho „přechod k reakci“, který postupně vedl k vystoupení či vyloučení většiny levicových členů *Fasci*.⁴⁹¹

Nejvýznamějším důsledkem první světové války bylo, že definitivně sjednotila Italy. Nyní více z nich pociťovalo svou nacionální sounáležitost a našlo novou národní identitu.⁴⁹² Vedle dalšího irredentistického zklamání válka přinesla především špatnou

⁴⁸⁹ PAYNE, s. 92.

⁴⁹⁰ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 95.

⁴⁹¹ MARINETTI, BERGHAUS, *Critical Writings*, s. 304.

⁴⁹² BOSWORTH, *Italy and the Wider World 1860–1960*, s. 67.

hospodářskou situaci. Volby z 16. listopadu 1919 tak vyhráli socialisté. Pro fašisty byly naprostým fiaskem, v Miláně získali jen 4657 hlasů z celkového počtu 270 000, z něhož socialisté obsadili plnou polovinu.⁴⁹³ Hned 18. listopadu byli Mussolini, Marinetti, Vecchi a několik arditiů zatčeni. Během jednadvaceti dnů, které Marinetti strávil ve věznicí v San Vittore⁴⁹⁴ se rozhodl opustit Fasci di combattimento. Formálně tak, společně s několika dalšími futuristy, učinil 29. května 1920. Důvodem pro toto rozhodnutí se stal fakt, že nebyli schopni vnutit fašistům antimonarchismus a antiklerikalismus. Futuristická politická strana nabízela radikální i nacionalistickou politickou vizi, která slibovala hájit teritoriální zájmy Itálie, odolávat socialismu, odpovědět na ekonomické a politické požadavky válečných veteránů, dělníků, žen a rolnictva. Její reformy by vedly k rozšíření osobních a politických svobod. Politická realita však nemluvila v jejich prospěch, socialisté i dělnictvo zaujali pozici na radikálním konci politického spektra a měli jen malou víru v nacionalisty (jimiž futuristé byli), kteří proklamovali radikální agendu, jež se dotýkala jejich vlastní. Naopak fašisté nebyli ochotni tolerovat cokoli, co by se socialismem splývalo. Byť přejali některé části futuristického programu, pro ty radikálnější z nich bylo Marinettiho spojení s fašisty odsouzeno k neúspěchu už od počátku.⁴⁹⁵ Futuristická politická strana se tak v roce 1920 rozpadla. Někteří její stoupenci zůstali ve fašistickém táboře, jiní se přidali k socialistům. Marinetti se na dva roky z politického života úplně stáhl.

V podpoře D'Annunziovy iniciativy v Rijeci zůstal Marinetti vytrvalejší než Mussolini, živil v sobě naději, že se tato nacionalistická kampaň stane zárodkem futuristické revoluce v Itálii. Tato poněkud lichá naděje pohasla v listopadu roku 1920, kdy Giolitti, jenž se v červnu toho roku stal naposledy ve svém životě ministerským předsedou, aby „spasil“ Itálii, podepsal s vládou Království Srbů, Chorvatů a Slovinců dohody v Rapallu, v rámci nichž Itálie potvrdila držbu Terstu, Istrie a několika menších ostrovů u pobřeží Dalmácie, musela ovšem odevzdat Rijeku. D'Annunziův sen tak skončil a na Štědrý večer roku 1920 se svými jednotkami Rijeku opustil.

Mussolini nadále pokračoval ve svém boji. Na konci roku 1920 měly Fasci di combattimento 88 místních organizací s 20 615 členy.⁴⁹⁶ S nimi v následujících dvou letech napadal socialisty, kteří byli u moci a uvrhl Itálii na pokraj občanské války. Od podzimu roku 1920 se fašismus stal nepřehlédnutelným fenoménem, byť termín samotný

⁴⁹³ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 96.

⁴⁹⁴ TISDALL, BOZZOLLA, s. 204.

⁴⁹⁵ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 106.

⁴⁹⁶ RIDLEY, s. 122.

bylo v italském prostředí možné zaslechnout již v roce 1915. Nyní se obecně vžil v souvislosti se stále násilnějším hnutím, jehož členové byli před soudy nazýváni fašisté.⁴⁹⁷ Používání organizovaného politického násilí, mnohem organizovanějšího a agresivnějšího než odpor italské levice, se stalo nedílnou součástí vzestupu fašismu.

Poté, co se Giolitti v dubnu 1921 rozhodl požádat krále, aby rozpustil sněmovnu a vypsal nové všeobecné volby, násilí v Itálii propuklo s markantnější intenzitou. Během šesti týdnů volební kampaně Mussolini objížděl severní města a denně v nich promlouval. Volby nakonec přinesly triumf a s ním 38 míst v parlamentu.⁴⁹⁸ V červenci Giolitti odstoupil, nový ministerský předseda socialista Ivanoe Bonomi se pokusil situaci v zemi pacifikovat. Mussolini tak se socialisty, nikoli s komunisty,⁴⁹⁹ uzavřel dohodu o zastavení bojů, nebyl však schopen své jednotky squadristů řídit. Především v Ravenně, Bologni a Ferrare, kde měli socialisté nejpočetnější zastoupení a kde do místní organizace Fasci vstoupil mladý Italo Balbo, krvavé boje probíhaly dál. Na 7. listopad byl svolán celostátní sjezd Fasci, na němž Mussolini oznámil transformaci hnutí v Partito nazionale Fascista, Národní fašistickou stranu. Týden poté vypověděl smlouvu o příměří se socialisty. K poslednímu dni roku 1921 měla Národní fašistická strana 840 místních organizací a 249 036 členů.⁵⁰⁰ V tuto dobu byl fašismus stále úzce navázan na deník *Il Popolo d'Italia*, jehož šéfredaktor zaujímal dominantní postavení.⁵⁰¹ Ten se po vzniku fašistické strany stal všeobecně známým jako *Duce*, byť toto oslovení lze opět vystopovat zpět do roku 1915, kdy již své stoupence z Fasci d'azione oslovoval fašisté a militantnější z nich jeho *Duce*, tedy vůdce.

Na začátku roku 1922 začal Italo Balbo na Mussoliniho pokyn transformovat squadristy v Černé košile. Převzali uniformu a řád nastolený D'Annunziem během fiamanesima a hierarchii po vzoru římských legií, na jejímž vrcholu stál *Duce*. Do léta se jejich násilí vystupňovalo na maximum; celkový počet obětí politického násilí let 1919 až 1922 je odhadován na téměř 2000 osob.⁵⁰² Do konce srpna fašisté dobyli Ferraru, Bolognu, Ravennu a Milán. V jejich řadách se začaly objevovat požadavky tažení na Řím. Zatímco Mussolini zákulisně jednal ve vládě, Černé košile se chystaly na pochod; „*Bud' nám vládu předají, nebo se jí pochodem na Řím zmocníme.*“ oznámil jim 24. října. O čtyři dny později se tak stalo, ministerský předseda rezignoval a Viktor Emanuel III., ze strachu

⁴⁹⁷ PAYNE, s. 96.

⁴⁹⁸ RIDLEY, s. 111–112.

⁴⁹⁹ Komunistická strana Itálie byla založena 21. ledna 1921.

⁵⁰⁰ RIDLEY, s. 123.

⁵⁰¹ NOLTE, s. 333.

⁵⁰² PAYNE, s. 106.

z občanské války a patrně i trochy osobních sympatií, Mussolinimu ustoupil a 30. října jej pověřil sestavením vlády. Mussolini se stal zároveň ministrem vnitra, zahraničních věcí a ministerským předsedou Itálie; „*Byl jsem vůdcem revoluce a šéfem vlády ve třiceti devíti. Nejen, že jsem tím svou práci neskončil, ale často mám pocit, že jsem ještě ani nezačal. [...] Můj cíl je jednoduchý: Chci učinit Itálii velkou, respektovanou a obávanou; Chci, aby byl můj národ hoden své vznešené a starodávné tradice. Chci urychlit její vývoj k nejvyšším úrovním národní spolupráce; chci pozvednout prosperitu všech a navždy. Chci vytvořit politickou organizaci, která by vyjádřila, garantovala a zajistila náš rozvoj. [...] Přeji si, aby náš národ, s fašistickou rázností, znovu ovládl několik desetiletí či možná století ztracené historie.*“⁵⁰³ napsal Mussolini ve své autobiografii o několik let později.

Během svého „odpočinku“ od roku 1920 do podzimu roku 1922 se Marinetti koncentroval především na záležitosti umění. V tuto dobu publikoval manifest taktilismu a udal další směr futuristické výtvarné tvorby. Politických úvah se však zcela nevzdal. V roce 1920 otiskl svou esej *Dále než komunismus*, jež byla kritikou poměrů v soudobém Rusku a poněkud výstřední a utopickou vizí, jak by se futuristé vypořádali se sociálními problémy bez pomoci komunistického třídního boje. Napsal ji během svého pobytu v San Vittorské věznici v prosinci předchozího roku. Stále se v něm opíral o požadavek vlády kulturních elit. Až by vládli umělci, „*rozsáhlý proletariát talentovaného lidu*“,⁵⁰⁴ přinesli by dvě hlavní politické linie. Za prvé by jako futuristé tlačili na modernější vybavení v továrnách za účelem maximalizování produkce, jež by i přineslo redukci fyzických a časových nároků na dělníky. Za druhé, protože život v továrně nikdy nebyl a nebude příjemný, futuristé by vytvořili „*Futuristická vzdušná divadla*“ pro hudební produkce pod širým nebem a „*Dómy talentu*“ všude v Itálii, ve kterých by v rámci „*Otevřených výstav kreativního talentu*“ všichni Italové, včetně dělnictva, mohli volně vystavovat svá umělecká díla. Dělníci by tak svou frustraci pocitovanou na pracovišti přetavili v umění, vybili ji tímto způsobem raději, než aby vedla k revoluci.⁵⁰⁵ Bez nadsázky se dá říci, že podobnou ideu může vymyslet jen umělec, jemuž je vlastní tvorba potřebou i ventilem frustrací. Marinetti svou vizi o talentovaném proletariátu prezentoval již dříve v projevu adresovaném kongresu *Fasci di Combattimento* konaného 10. října 1919 ve Florencii, tvrdil, že talentovaní lidé by neměli být přehlíženi a futuristické otevřené výstavy jim

⁵⁰³ MUSSOLINI, *My autobiography*, s. 298–299.

⁵⁰⁴ MARINETTI, Filippo Tommaso, *Al de là dei Comunismo*, 1920, in: *Futurismo e fascismo*, s. 218. Futurismus a fašismus vyšel o čtyři roky později a některé pasáže vynechává, mezi nimi i zmiňované „*Dómy talentu*.“

⁵⁰⁵ MARINETTI, Filippo Tommaso, *Beyond Communism*, 1920, in: MARINETTI, BERGHAUS, *Critical Writings*, s. 383.

měly dát příležitost se prosadit. To mělo zajistit vítězství fašismu „velkého futuristy“ Mussoliniho.⁵⁰⁶ V eseji Dále než komunismus myšlenku adaptoval na sociální problematiku, s přispěním fašismu v ní již nekalkuloval a dělnictvo si zde značně idealizoval. O to nerealističtěji manifest vyzníval v době „rudých“ dnů Biennia rossa.

Jakmile však Mussolini převzal úřad, Marinetti se vrátil do řad fašistů, tentokrát nadosmrti. Otázkou zůstává, do jaké míry za tímto krokem stála jeho bezmoc politické izolace předchozích dvou let a jeho obavy o budoucnost italského národa,⁵⁰⁷ spojená s vírou ve svého vůdce, nebo na druhé straně prostý pragmatismus či oportunistus. Jeho střízlivé hodnocení Mussoliniho z roku 1918 postupně přerostlo v zaslepený obdiv k italskému diktátorovi. Od konce roku 1922 se Marinetti snažil být akceptován jako vhodný partner k budování fašistické Itálie a především usiloval o to, aby toto partnerství vyneslo futurismu uznání oficiálního státního uměleckého směru fašistického režimu. To bylo do konce jeho života primárním cílem. Cesta k němu ho přivedla ke změně řady klíčových postojů futuristické doktríny a jistě byla i jedním z důvodů jeho slepého následování a vytrvalé obhajoby každého Mussoliniho politického kroku i přešlapu. Stejně jako generála Cadornu během první světové války, následujících dvacet let Marinetti Duceho obdivoval a doprovázel až do jeho tragického konce.

4.2 Secondo Futurismo

Základy pro vstup futurismu do své druhé etapy položili už roku 1915 Giacomo Balla a Fortunato Depero, a sice svým manifestem Futuristická rekonstrukce univerza. Již jeho první věty charakterizovaly změny futuristických principů a priorit, stvrzené válkou: *„V průběhu šesti let výtvarný futurismus uspěl v překonání impresionismu a jeho upevnění, a to nabídnutím plastické dynamiky a formováním atmosféry, průniků plánů a stavů myslí. Lyrické uznání univerza, pomocí Marinettiho Osvobozených slov a Russolova Umění hluku, se opírá o plastickou dynamiku, aby poskytlo dynamické, simultánní, plastické a hlučné vyjádření univerzálních vibrací. My, futuristé Balla a Depero, se snažíme realizovat tuto úplnou fúzi, abychom mohli rekonstruovat univerzum tím, že ho učiníme radostnějším, jinými slovy realizovat jeho integrální znovuvytvoření. Dáme kostru a tělo neviditelnému, neporazitelnému, nepostradatelnému a nepostrěhnutelnému. Najdeme abstraktní ekvivalenty pro všechny formy a prvky univerza a pak je zkombinujeme podle vrtkavosti naší inspirace,*

⁵⁰⁶ MARINETTI, Filippo Tommaso, *Il discorso di Firenze*, 1919, in: *Futurismo e fascismo*, s. 191–194.

⁵⁰⁷ IALONGO, Filippo Tommaso Marinetti: *The Artist and His Politics*, s. 106.

*abychom vytvorili plastické komplexy, ktoré uvedeme do pohybu.*⁵⁰⁸ Balla s Deperem doprovodili manifest početnými ilustracemi znázorňujúcimi tuto fúzi. Znamenala predevším posun ke kovovým konštrukciám a kinetickým objektom. Najvýznamnejším príspevkem manifestu sa stali abstraktné trojrozmerné reliéfy, teda „plastické komplexy“, jak je jejich autoři nazývali. Pro Ballu byly vlastně jen vyústěním jeho studia barev a abstraktních kompozic užívaných v malbě. Depero však zašel dále, za pomoci několika různých materiálů, jako kovu, dřeva či skla, po kterých volal již Boccioni manifestem sochařství, vytvořil objekty, které byly schopné rotovat a dekomponovat svou konstrukci. Analytický a destruktivní přístup praktikovaný před válkou nahradil přístup syntetický a konstruktivní. Jednalo se predevším o posun na poli sochařství, již dříve prezentovaný Ballovými abstraktními objekty, nyní však s vlastním pohybem. Bylo jen logické, že futuristický obdiv k rychlosti nezůstal jen u snahy jej zaznamenat, ale došel k tendenci pohyb vytvořit. Již v roce 1915 tak Balla s Deperem položili základy kinetickému umění, ke kterému posléze dospěl i konstruktivismus a další směry. Kinetismus byl na svém vrcholu mezi americkými umělci až v 50. letech minulého století.

Deperův a Ballův manifest dále představil dětské hračky, které měly uchránit děti před komformismem a povzbuzovat jejich imaginaci, jelikož podle jejich vlastních slov, v případě hraček *„neexistuje nic jiného než groteskní napodobování, bojácnost (malé vlaky, malé kočáry, loutky), nehybné objekty, hloupé karikatury domácích předmětů, antigymnastické, monotónní, vhodné pouze k zmatení a degradaci dítěte.*⁵⁰⁹ Kovové mechanické konstrukce nezůstaly jen u dětských hraček, v roce 1925 Depero zastupoval futuristy na světové výstavě v Paříži se svým mechanickým kovovým mužem v životní velikosti, jenž měl představovat lidský bojový stroj, obdobně jako Mafarka v Marinettiho románu.

Futuristickou rekonstrukcí univerza se Depero s Ballou výrazně přiblížili tendenci futuristy proklamované již v roce 1910, a to spojit umění se životem. *Arte-vita*, čili umění a život, je jednou z charakteristik éry *secondo futurismo*. Ve 20. letech se futuristům podařilo proniknout do všech tvůrčích oblastí života, a to módy, scénografie a kostýmních návrhů, designu nábytku a užitého umění, keramiky, grafiky a reklamy, či kulinářství. Vnímat za ním lze nicméně i Marinettiho snahy svázat futurismus s vládnoucím režimem. A toto naprosté splnutí se životem bylo tím, co mělo futuristickou rekonstrukci univerza umožnit.⁵¹⁰

⁵⁰⁸ BALLA, Giacomo, DEPERO, Fortunato, *Ricostruzione futurista dell'univerzo*, 1915, in: BIROLI, *Manifesti del Futurismo*, s. 161.

⁵⁰⁹ Tamtéž, s. 163.

⁵¹⁰ MARTINOVÁ, s. 23.

Nejvýraznější osobností první fáze secondo futurismo byl právě Fortunato Depero, jenž bývá považován za „hnací motor“ nastartování umělecké tvorby po válce. Jeho ranné malířské dílo vychází z abstraktních forem známých z Ballových obrazů. Depero za svůj život nezůstal pouze u malby a kovových konstrukcí, jeho široké spektrum zájmů ho dovedlo až do New Yorku, kde se podílel na formování moderního propagačního designu. Depero si postupně vytvořil osobitý ilustrativní styl s intenzivní barevností, jenž byl typický pro jeho tvorbu, ať už na poli užitého umění či malby. Hledání „*nejvhodnějšího a nejúčinnějšího prostředku pro praktickou a trvalou realizaci projektů*“ jej také dovedlo k alternativním technikám; „*Materiálem, který vyhovoval tomuto účelu, bylo především barevné plátno. V pozemském ráji ostrova Capri se v roce 1917 zrodily mé první plátěné malby.*“⁵¹¹ Tyto tapiserie představovaly inovativní přístup vypouštějící tradiční techniky. Jeho výtvarný projev se nezakládal na přirozených formách a barvách reflektujících přírodní skutečnost, proti níž se stavěl. Antinaturalistické pojetí pro něj bylo naplněním dynamických a trvale intenzivních futuristických principů; „*Umění je mnohem více než příroda, ta nám dala krásu a bohatství a je špatné očekávat, že umění bude plagiátem ve smyslu kopírování nebo napodobování pravého přírodního.*“⁵¹²

Fortunato Depero je dnes jedním z nejoceňovanějších italských umělců, jeho dílo značně předešlo svou dobu a jistě by obstálo i pohledem současných postmoderních kritérií. Svou formou i obsahem progresivní se stalo především pro Deperovy typografické kompozice, propagační grafiku, ikonický design lahví, přebaly magazínů, divadelní kostýmy, ale i originální dětské hračky, než pro fantaskní obrazy; „*Pravděpodobně to bylo jeho aplikované grafické umění, co má dodnes trvalý dopad, a jeho mistrovské dílo *Libro imbullonato*, v podstatě propracovaná sebepropagace, je považováno za monument knižního umění a typografické inovace.*“⁵¹³ Jedná se o Deperovu knihu *Depero Futurista*, všeobecně známou jako *libro imbullonato*. Sešroubovaná se jí říká, jelikož její vazbu drží masivní šrouby. *Depero Futurista* byla publikována roku 1927 jako umělcovo portfolium, shrnovala jeho dosavadní grafické práce a plakáty v doprovodu několika esejí a manifestů, které napsal. V přístupu k sazbě Depero využíval experimentální typografii, částečně vycházející z Marinettiho grafických řešení Osvobozených slov, nicméně možnosti sazby souvislého textu posouval mnohem dál. Knihu vydal jako souhrn své tvorby teprve ve

⁵¹¹ DEPERO, Fortunato, *Storia sintetica del Casa d'arte Depero*, In: DEPERO, Fortunato, *Depero futurista*, Milano 1927, nestránkováno.

⁵¹² Depero, Guidzi sull' arte e sulla pittura futurista di Fortunato Depero, 1919–1920, MART, Archivio del'900, Fondo Fortunato Depero, DEP. 4.1. Scritti teorici, DEP. 4.1.2.

⁵¹³ HELLER, Steven, BOSCHIERO, Nicoletta, ZANONER, Federico, CAMILLINI, Gianluca, BEDARIDA, Raffael, *Readers guide for Depero Futurista*, New York, 2017.s. 8.

triceti pěti letech a je považována za první „knihu-objekt“,⁵¹⁴ tudíž povýšení knižního řemesla na disciplínu umění a designu.

Interdisciplinární přístup k *arte-vita*, tedy snaha proniknout do všech aspektů života, v tomto případě tak, jako se podařilo secesi jakožto poslednímu historickému slohu, je nejlépe viditelný na futuristické iniciativě *case d'arte futuriste*, futuristických domů umění, které futuristé budovali po celé zemi. Měly prezentovat interiérový design v doprovodu s futuristickými dekorativními a keramickými předměty a zároveň sloužit jako obrazové galerie. Měly propagovat hnutí a prodejem výrobků vypěstovat smysl pro futuristický životní styl. Futuristé však nedospěli k masivní výrobě, jako například německý Bauhaus, futuristické domy umění se staly jen novou formou performance. Prvním z nich, již zmíněný Casa d'arte Bragaglia, byl otevřen 4. října 1918. Následovaly Prampoliniho či Ballův dům, obojí rovněž v Římě. Dodnes veřejnosti přístupný je Casa d'arte Depero otevřený v umělcově rodném městě Roveretu v roce 1919.⁵¹⁵

Nejzajímavějšími a nejnovativnějšími příspěvky druhé etapy futurismu byly Marinettiho taktilismus, futuristické radiofonické divadlo a trend aeropittura, jakožto vůdčího směru futurismu 30. a 40. let. Manifest taktilismu vydaný Marinettim v roce 1921, představil nové médium, umění vnímatelné pouze hmatem, využívající široké spektrum materiálů, jimž Marinetti přiřknul dojmy, které mají navozovat, ku příkladu stříbrný papír měl evokovat pocit chladu, semiš teplo lidského těla. Marinetti taktilismus „vyvinul“ během své dovolené, kterou trávil se svou přítelkyní spisovatelkou a umělkyní Benedettou Cappou, dcerou právníka, jenž ho obhajoval během soudního líčení za obscénnost Mafarky Futuristy.⁵¹⁶ Benedettin vliv je v manifestu patrný, především v jeho důrazu na emotivnost a senzibilitu. Marinetti ve svých plánech nezůstával jen u „taktilních panelů“, tedy obrazů, chtěl vytvořit celé taktilní místnosti, ulice či divadlo. Podle něj, byl taktilismus vhodný „*pro mladé básníky, pianisty, spisovatele a pro všechny se sofistikovaným a silným erotickým temperamentem. Musí se ale naopak vyvarovat jakékoli spolupráci s plastickým uměním, stejně jako jakémukoli spojování s patologickou erotomanií.*“⁵¹⁷ Měl navozovat „*taktilní harmonii*“ skrze „*perfektní duševní komunikaci mezi jedinci přes jejich pokožku*“.⁵¹⁸ Přesto, že jej nechtěl spojovat s výtvarným uměním, svým důrazem na užívání různých materiálů, který i zde vychází z Boccioniho předválečných prací, řadu umělců beztak ovlivnil.

⁵¹⁴ MARTINOVÁ, s. 68.

⁵¹⁵ Tamtéž, s. 24–25.

⁵¹⁶ TISDALL, BOZZOLLA, s. 157.

⁵¹⁷ Il tattilismo. Manifesto futurista, 1921, MART, Archivio del'900, Fondo Gino Severini, SEV.VII, SEV.VII.23.

⁵¹⁸ Tamtéž.

Mezi dalšími příspěvky *secondo futurismo* za povšimnutí též stojí futuristické experimenty na poli kulinářství. Ve 30. letech se futuristé zabývali myšlenkou futuristické kuchyně, byla otevřena restaurace, v níž většina pokrmů byla téměř nepoživatelná, a vydána futuristická kuchařka, která mimo jiné fantazírovala o tom, jaká zmrzlina se bude podávat na Měsíci, až tam lidstvo doletí. Marinettiho manifest Futuristická kuchyně byl ale také příspěvkem k jeho snaze vychovat v Italech militantnější národ, hlásal nutnost ukončit italskou závislost na těstovinách, „*tomto idiocém gastronomickém fetiši Italů*“, protože nejsou dostatečně výživné pro případné vojáky a preferoval podporu rýžového průmyslu.⁵¹⁹ K válečné tematice posléze přešlo i vzdušné malířství, tedy aeropittura, ta však nebyla posledním pokusem využití moderní technologie k rozšíření uměleckých forem, bylo jím Futuristické radiofonní divadlo. Marinetti jej představil svým manifestem Rádío z roku 1933, cítil, že „*zvukové vlny mohly nabídnout univerzální kosmické lidské umění. Byl to svět bez času a prostoru, svět včerejška i zítřka.*“⁵²⁰ Rádío se tak stalo dalším médiem k prezentaci Umění hluku či Osvobozených slov.

V roce 1922 futuristé uspořádali sérii Výstav italského futuristického umění v Bologni, Turíně a Florencii. Mezi čtyřmi desítkami zúčastněných umělců, zde byli zastoupeni především Balla, Depero, Francesco Cangiullo, Enrico Prampolini a Mario Sironi, kteří se věnovali abstraktním kompozicím, dále Gerardo Dottori či Gino Galli, společně s architektem Virgiliem Marchim, jež lze považovat za přední osobnosti futuristického umění po roce 1920. V Turíně v dubnu 1920 Marinetti exhibici uvedl s ambiciózním názvem Mezinárodní futuristická výstava, ačkoli jediným zahraničním vystavujícím umělcem byl japonský futurista Seidži Togo. Vystavovala zde ale i česká umělkyně Růžena Zátková, která žila v Itálii a futuristé ji považovali za domácí autorku.⁵²¹ Výtvarné dílo Růženy Zátkové bylo futurismem ovlivněno, nicméně do tohoto směru je možno zahrnout jen zlomek její tvorby, především z počátku 20. let, krátce před její předčasnou smrtí. Velmi ji oslovil Marinettiho taktilismus. Jejím nejznámějším příspěvkem k futurismu jsou patrně portréty Marinettiho, který je sám koupil a velmi si jich cenil. Vzniklo několik verzí, jejich kompozice jsou totožné, liší se jen barevností. Po vystavení jednoho z nich v Praze, Hans Barth v recenzi na ní napsal: „*Z víru všech barev duhy svítí mohutná hlava jako materializovaný duch rotující ve vesmírné substanci. Dvě hrozné oči,*

⁵¹⁹ MARINETTI, BERGHAUS, *Critical Writings*, s. 428–429.

⁵²⁰ TISDALL, BOZZOLLA, s. 199.

⁵²¹ POMAJZLOVÁ, s. 129–130.

jako má jen jediný muž v Itálii: Mussolini. Ale toto není diktátor Itálie, nýbrž diktátor nového umění: Marinetti. ⁵²²

Po Mussoliniho převzetí moci se Marinetti opět začal naplno věnovat politické agitaci. Marinetti nebyl jediným futuristou, který sympatizoval s fašismem, řada dalších umělců, i ti, kteří dříve nefigurovali ve Futuristické politické straně, se k fašismu přidala. Depero v roce 1929 napsal, že futurismus a fašismus byly bratry, zrozenými ze stejné revolucionářské minulosti.⁵²³ Zatímco futurismus oslavoval technologický pokrok společnosti, „válka byla vyhrána stroji a živým hrdinstvím a ne historickými exhumacemi. Fašismus je produktem té doby, zrodil se na náměstích a explodoval z italského srdce a duše rozžhavený aktuálností a vášní a nevyšel z knihoven a muzeí. Mussolini odvážně a futuristicky prohlásil, že během svého života nikdy nenavštívil muzeum. A je to skvělé prohlášení, protože historie je tvořena životem, velká politika je dána životem, velké umění je tvořeno živými. [...] Musíme vytvořit nové umění, umění naší doby. Jsem také přesvědčen, že jediným pravdivým a autentickým fašistickým uměním je futurismus.“⁵²⁴ Marinetti tento postoj přirozeně sdílel a snaha o jeho oficiální uznání i o zlepšení postavení umělců v zemi ho vedla k těsnější spolupráci s Mussolinim. Oba nyní museli pragmaticky slevit ze své někdejší revolucionářské doktríny, Mussolini protože měl moc, Marinetti protože ji neměl. Jedním z prvních projevů změny Marinettiho postoje byl fakt, že se tento zapří-
sáhlý odpůrce „legální prostituce manželství“ v roce 1923 oženil s Benedettou Cappou a založil rodinu v zemi, jejíž vůdce úzkostlivě sledoval stav porodnosti. Samozřejmě Mussoliniho politika nebyla jediným důvodem, proč Marinetti opustil svůj staromláde-
necký život. Navíc mateřství bylo vždy klíčovým bodem Benedettiny literární tvorby. Její dílo bylo výrazně odlišné od Marinettiho, formovaly jej léta před jejich seznámením a Benedettinou konverzí k futurismu. Vztah mezi mužem a ženou s důrazem na ma-
teřství hraje dominantní prvek prostupující její tvorbu. Důraz na něj nelze připisovat jen politické agendě režimu, ani neodráží přijetí „nižšího“ postavení ženy ve společnos-
ti. Naopak se spíše snaží přeformulovat Marinettiho ranné manifesty týkající se proble-
matiky postavení žen, na něž dle ní nemělo mít mateřství vliv a umělkyně měly i nadále
zůstat součástí futuristické produkce.⁵²⁵

⁵²² POMAJZLOVÁ, s. 129.

⁵²³ Depero, *Discorso futurista-fascista*, 1929, MART, Archivio del'900, Fondo Fortunato Depero, DEP. 4.1., DEP. 4.1.13.

⁵²⁴ Tamtéž.

⁵²⁵ LARKIN, Erin, *Benedetta and the creation of 'Second Futurism'*, in: *Journal of Italian Modern Studies*, Vol. 18/4 2013, s. 457.

V roce 1924 Marinetti publikoval knihu *Futurismus a fašismus*, věnovanou „*mému drahému a velkému příteli Benitu Mussolinimu*“.⁵²⁶ Přetiskl v ní dosavadní politické manifesty futurismu a své eseje a zdůrazňoval podobnost obou směrů, jejich společný patriotismus a boj za stejné cíle. Marinetti se nadále také zabýval postavením umělců v Itálii, tedy tím, co dříve nazýval „talentovaným proletariátem“. Za tímto účelem po roce 1922 publikoval trojí statě Umělecká práva, které měly být návrhem kulturní politiky nového režimu. Třetí z nich napsal s pomocí Prampoliniho a zaslal Mussolinimu. Jednalo se o jednoduchý seznam přání, která měla prospět modernímu italskému umění a jeho protagonistům. Hlavním tématem však měla být rozsáhlá restrukturalizace vztahů mezi státem a kulturou, stát se měl mnohem více zapojit do její organizace jako prostředek sponzorování, ochrany a popularizace italského moderního umění. V Marinettiho vizi mělo spojení kultury se státem zaručit osvobození umělců od „kulturních podnikatelů“, tedy zámožných sběratelů umění, kteří odmítali uznat hodnotu moderny.⁵²⁷ Mussolini mu na jeho spis odepsal pouze, že se mu zamlouvá návrh na vytvoření banky pro umělce,⁵²⁸ Marinetti přesto věřil, že Umělecká práva byla počátkem obnovení plodné spolupráce mezi ním a Duce. Úzký vztah mezi kulturou a režimem ospravedlňoval tím, že stejně jako futurismus, fašismus byl revolučním politickým hnutím, navíc s kořeny ve futurismu, a jako takové mohly „*pracovat společně na budování moderní Itálie*“.⁵²⁹

V dubnu roku 1924 proběhly v Itálii volby podle nové volební reformy připravené fašisty. Ti v nich zaznamenali drtivý úspěch, 66,3 % hlasů připadlo jim. Na konci května poté vystoupil v parlamentu socialistický poslanec Giacomo Matteotti s kritikou průběhu voleb doprovázených zastrašováním a násilím ze strany fašistů a činnosti tajné policie. Matteotti byl následně 10. června unesen a v srpnu byly nalezeny jeho ostatky.⁵³⁰ Kvůli tomu nastala vážná politická krize, Mussolini byl s několika vysoce postavenými fašisty viněn z vraždy. Během následujících týdnů proběhlo několik pokusů o atentát na jeho osobu, Mussoliniho pozice nebyla pevná a začaly se objevovat hlasy s požadavkem pochodu na Řím, tentokrát s cílem svrhnout jeho.⁵³¹ Mussolini se však se vzniklou situací dokázal vyrovnat, 3. ledna 1925 vystoupil v parlamentu s projevem, ve kterém přijal odpovědnost za dění posledních několika měsíců; „*Zde, před tímto shromážděním a před celým národem deklaruji, že já a pouze já nesu odpovědnost za vše, co se stalo. [...]*“

⁵²⁶ Věnování, in: MARINETTI, *Futurismo e fascismo*, nečíslováno.

⁵²⁷ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 129.

⁵²⁸ Tamtéž, s. 133.

⁵²⁹ Tamtéž, s. 130.

⁵³⁰ RIDLEY, s. 160–161.

⁵³¹ BOSWORTH, R. J. B., *Mussolini's Italy. Life Under the Dictatorship, 1915-1945*, London 2006, s. 213.

*Pokud veškeré násilí v zemi bylo zapříčeno historickým, politickým a morálním klimatem, pak přebírám odpovědnost také za něj. Toto historické, politické a morální klima jsem zkonstruoval propagandou, která trvá od časů intervence let 1914 a 1915 dodnes.*⁵³² Poté vyhlásil diktaturu.

V době Matteottiho krize se konal Futuristický národní kongres. Marinetti se rozhodl, že kongres nebude kritizovat vládu a jakékoli výstupy proti fašistickému režimu jednoduše zakázal. V době politické krize nepsal žádnou kritiku, aby Mussolinimu nepřítížil. Vyhlášení diktatury v lednu 1925 poté uvítal.⁵³³ Poté, co Mussolini převzal absolutní moc, začal „fašizovat“ kulturu. V jeho kulturní politice se objevilo několik bodů, kterými byla například přímá státní regulace a financování výstav, podpora umělcům a jejich organizování jako prostředku k zastupování zájmů režimu, jenž dokazovaly blízkost úvah Marinettiho, vyjádřených v Uměleckých právech, s jeho vlastními o účelu kultury v novém fašistickém státě.⁵³⁴ Mussolini se však nikdy nesnažil vytvořit oficiální směr režimu, ač na to některé skupiny, jako futurismus či Novecento Italiano, aspirovaly.

V uměleckých kritériích se fašismus značně lišil od totalitních režimů 20. století, obzvláště pak jeho ambivalentním vztahem k avantgardnímu umění. Futurismus hrál důležitou roli v raném vývoji fašismu, na konci 20. let se však Depero odstěhoval do New Yorku a Balla zůstal v Itálii jediným futuristickým umělcem věrným starým normám. Řada futuristů též hnutí opouštěla kvůli jeho sepletí s režimem. Fašismus v sobě probouzel prastarou kulturu a imperiální nárok antického Říma a s odkazem k nim se Mussolini pokoušel vyzdvihovat klasickou estetiku. Takové snahy reflektovalo Novecento Italiano, někdy označované za neoklasicisní. Novecento se snažilo o populární, čistě národní umění odproštěné od cizích vlivů. Zdůrazňovalo čistou formu a trojrozměrnost, jeho díla měla evokovat středomořský klid a odpočinek. Umělci této skupiny nevyvinuli žádnou doktrínu, podobně jako futuristé, věnovali se klasickým tématům hrdinských výjevů, aktů či alegorických ctností s průhledy do krajin reflektujících římské a renesanční pohledy. Po úplné konsolidaci režimu někteří vyzývali k vytvoření skutečného fašistického umění a Novecento za tímto účelem vzniklo, nicméně pro svůj přílišný eklektismus a nedostatek „italskosti“ bylo samotnými fašisty kritizováno. Oficiální fašistický umělecký styl nikdy nevznikl a v Itálii se nadále praktikovalo několik odlišným uměleckých forem.⁵³⁵

⁵³² BOSWORTH, *Mussolini's Italy. Life Under the Dictatorship, 1915-1945*, s. 214.

⁵³³ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 145–154.

⁵³⁴ Tamtéž, s. 130.

⁵³⁵ PAYNE, s. 222.

Velmi ceněna, stejně jako ve všech diktaturách, byla i v Itálii monumentalita v umění, především v architektuře, kde vedla Mussoliniho k podpoře racionalismu. Obecně však veškeré formy vysoké kultury byly ve svých stylech roztržštěné. Všichni přední umělci nadále prezentovali individuální tvorbu a ani nejprominentnější z nich, jako literát D'Annunzio, jehož dílo ztělesňovalo Mussoliniho ideály, nevytvořili nikdy oficiální fašistický směr. Absence propracované teorie, která by vtiskla svou podobu duchovnímu a kulturnímu životu fašistické Itálie je jedním z argumentů, proč fašismus nedostal charakteristiky totalitního režimu,⁵³⁶ ačkoli to byl Mussolini a Giovanni Gentile, kdo poprvé v roce 1925 užívali termín *totalitarismo* k popsání struktury a cílů nového státu.⁵³⁷ Ve stejnou dobu byl fašismus antifašistickou opozicí, v čele s Gentileho někdejší přítelem a kolegou Benedetto Croce, pro své totalitní rysy označován jako „antirisorgimento“. Croce byl také autorem Manifestu antifašistických intelektuálů, který reagoval na Gentileho Manifest fašistických intelektuálů, jenž byl prvním pokusem o definování ideologie a kulturní politiky režimu. Podepsal jej i Marinetti či D'Annunzio.

Během let 1929 až 1938 vznikala Encyklopedia Italiana. Její realizaci Mussolini pověřil Gentileho, který byl také z větší části autorem definice pojmu *Fascismo* z roku 1932, text však podepsal Mussolini. Ten ve stejném roce napsal Doktrínu fašismu v níž fašismus označil za „náboženskou koncepci života“ a fašisté podle něj „formují duchovní komunitu“.⁵³⁸ Mussolini již krátce poté, co se stal diktátorem, deklaroval, že fašismus nemá teologii, ale morálku a že nesoupeří s církví; „ve fašistickém konceptu totalitního státu je náboženství absolutně svobodné a nezávislé“.⁵³⁹ Jeho smírný postoj k církvi vedl k podpisu Lateránských dohod 11. února 1929 s Pietrem kardinálem Gasparriem, na jejichž základě byla obnovena suverenita Vatikánu, jakožto následovníka někdejšího Papežského státu a smlouvy tak ukončily padesát osm let „vatikánského zajetí“. V Itálii se souběžně s tím rozeběhla kampaň proti Lateránským dohodám, se kterou Marinetti sympatizoval, nicméně veřejně jim nikdy neoponoval.⁵⁴⁰ O dva roky později vypukl spor mezi Mussolinim a papežem Piem XI. ohledně pravomocí instituce Katolická akce, která se ve společnosti stala pro fašisty příliš vlivnou. Marinetti vytušil příležitost a 23. června 1931, měsíc poté, co Mussolini uzavřel kanceláře Katolické akce, vydal manifest Futuristické sakrální umění. Napětí mezi Vatikánem a režimem se stupňovalo, 29. června 1931

⁵³⁶ NOLTE, s. 296.

⁵³⁷ PAYNE, s. 121.

⁵³⁸ Tamtéž, s. 215.

⁵³⁹ Tamtéž, s. 217.

⁵⁴⁰ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 188.

Pius XI. uveřejnil encykliku *Non abbiamo bisogno* odsuzující totalitarismus. V září byl Mussolini nucen ustoupit a uzavřít kompromis, Katolická akce byla obnovena, avšak bez politických pravomocí. V této atmosféře Marinetti uveřejnil manifest futuristického sakrálního umění, který byl pokusem o obdobný kompromis, hledal přímé vazby s katolíky v Itálii, spolupráci s nimi, jež by vedla k snížení autonomie a vlivu církve na uměleckou scénu.⁵⁴¹ Marinettiho radikální antiklerikalismus ustoupil do pozadí, manifest futuristického sakrálního umění představuje nejvýraznější ústup z jeho někdejší revolucionářské doktríny. Dalším projevem polevení z futuristických principů bylo jeho jmenování do Italské akademie v březnu roku 1929, které přijal.⁵⁴²

V lednu 1929 se Marinetti sešel s Mussolinim, aby jej informoval o svém znepokojení vidinou dalšího evropského konfliktu, jelikož vnímal, že se Itálie svou agresivní politikou odcizila Francii a Velké Británii. Ještě téhož měsíce uveřejnil článek s titulem *Budoucí válka*, ve kterém zastával názor, že Itálie bude v budoucnu pravděpodobně zapletena do konfliktu, který by mohl nabýt rozsahu Velké války a že musí být připravena na měnící se povahu válčení, především na užití leteckých sil jako prostředku k vyloučení zákopové války.⁵⁴³ O několik měsíců později vyhlásil futuristickou iniciativu „aero“, a to primárně v malířství aeropittura jako nový směr, který brzy odsunul pojem „futurismus“ do pozadí. Dále sem spadala *aeropoesia* (1931), *aeromusica* (1933), *architettura aerea* („vzdušná architektura“, 1934), *aeroplastica* (1934), *aeroceramica* (1934), *aerosilografia* („aerodřevoryt“, 1941) a *aeroprofumi* („aerovůně“ 1942). Dá se říci, že historikové k tomuto hnutí zastávají rozličná stanoviska. Pro některé bylo pouze produktem soudobého nadšení z letectví. Podle Giovanniho Listy aeropittura a další formy byly dovršením futuristické glorifikace technologického pokroku a obrat umění k letectví „*materializoval ideální napětí futuristického muže a jeho pravou dynamiku*“.⁵⁴⁴ Pro Marinettiho bylo letadlo velkým symbolem futurismu, který vyjadřoval naprostý rozchod s minulostí. Bylo nejmodernějším technologickým produktem a konkretizovalo metaforu futuristického přístupu.⁵⁴⁵ Nicméně trend aeropittury trval více než desetiletí a většina malířů, kteří se mu věnovali, ještě ani nebyla na světě když Marinetti roku 1909 zakládal futuristické hnutí. Jestliže jejich práce byly futuristické, bylo tak v podstatě z oddanosti „*každého umělce k hnutí jako k postoji k životu, než na základě přepisu konkrétní slovní zásoby*

⁵⁴¹ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 212.

⁵⁴² TISDALL, BOZZOLLA, s. 207.

⁵⁴³ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 208.

⁵⁴⁴ LISTA, s. 166.

⁵⁴⁵ Tamtéž.

nebo poetické formy“.⁵⁴⁶ Ernest Ialongo v něm naopak vidí důkaz, že Marinetti „pracoval pro Duceho“ a v hnutí „aero“ vědomě reagoval na důraz režimu na rozvoj leteckých sil v Itálii v návaznosti na budoucí imperiální expanzi.⁵⁴⁷ Mussolini se obecně snažil budovat kult letectví, sám si ve 20. letech udělal pilotní licenci, a na počátku 30. let se mohl chlubit ministrem letectví, jenž si sám zlétal na diplomatické cesty a prezentoval režim ve světě. Italo Balbo se v roce 1928 stal generálem letectva, o rok později ministrem pro vzdušné síly. Na přelomu let 1930 a 1931 poprvé se svou perutí přeletěl Atlantik a přistál v Riu de Janeiru. O dva roky později svůj úspěch zopakoval. Pro futuristy se stal hrdinou. Dokonce i Balla se ve 30. letech pokoušel létat, skicoval letecké pohledy, nicméně přes svůj věk toho nedokázal využít a projekty nerealizoval.⁵⁴⁸ Iniciativu byl nucen přenechat mladším, spolu s kterými v roce 1929 podepsal manifest *Aeropittura*. Byli mezi nimi Enrico Prampolini, Tullio Crali, Tato, Elmo Ambrosi nebo Gerardo Dottori. Aeroplán jim dodal enormní rychlost letu i nové prostorové perspektivy, které přinesly další možnosti futuristickým principům. Někteří z umělců rozvíjeli kubistickou fragmentaci viděné reality v čistých barevných tónech, které jejich pracím dodaly dynamiku, jiní se ocitali na poli abstrakce a snažili se o transcendentální záznam zážitku z rychlosti.⁵⁴⁹ Častým námětem se staly Mussoliniho portréty zasazené do leteckého prostředí. Marinetti v manifestu napsal, že principem *aeropittura* je gradace a odstupňování intenzity forem a barev a „s jakoukoli trajektorií, metodou nebo stavem letu jsou panoramatické fragmenty vždy pokračováním jiných, všechny spojeny tajemnou a nevyhnutelnou potřebou překrýt své tvry a barvy při zachování dokonalé harmonie mezi nimi. Tato harmonie je dána stejnou kontinuitou letu. To nastiňuje dominantní rysy *aeropittura*, které prostřednictvím absolutní svobody představitivosti a vtíravé touhy přijmout dynamickou multiplicitu a nespoutanou syntézu, vytvoří ohromné, vizionářské a citlivé drama letu.“⁵⁵⁰

Patrně nejvýraznějším příspěvkem k trendu *aeropittura* bylo dílo Tullia Craliho, který ve svých výrazových prostředcích vycházel z Ballova a Deperova manifestu futuristické rekonstrukce univerza z roku 1915. Crali však, na rozdíl od svých kolegů, zůstával poplatný realističtějším formám typickým pro výzvu k pořádku, doplněných o geometrické prvky, dynamické oblouky horizontu a linie evokující dojem pohybu, jímž jeho malby na diváka působí. Crali zachycoval letadla z venčí, nikoli pilotův pohled z kabiny, byl

⁵⁴⁶ ADAMS, Christopher, *Historiographical perspectives on 1940s Futurism*, in: *Journal of Italian Modern Studies*, Vol. 18/4 2013, s. 434.

⁵⁴⁷ IALONGO, Filippo *Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 206.

⁵⁴⁸ LISTA, s. 168.

⁵⁴⁹ MARTINOVÁ, s. 25.

⁵⁵⁰ MARINETTI, Filippo Tommaso, *L'aeropittura*, in: BIROLI, *Manifesti del Futurismo*, s. 201–202.

fascinován pohybem vrtulí a bojem stroje s masou vzduchu. Na pohledy z kabin letadel se zaměřoval spíše jeho malířský kolega Dottori, který došel k výraznější fragmentaci prostoru a jednoduším formám než Crali. Jeho malby konstruuji geometrické prvky a linie v doprovodu výrazné, až snové barevnosti, kontrastující se zelenou krajinou viděnou z ptačí perspektivy a evokující pocit z letu nabitý energií. Z Ambrosiho rozsáhlého díla zahrnuje období aeropittura jen zlomek, především prosluly jeho prtréty Mussoliniho zasazené do římských ulic viděných ze vzduchu či doprovodu vojenských letek. Prampolini se nadále držel svých abstraktních forem a „kosmickou poezii letce“ se ve svých malbách snažil vizualizovat skrze „bioformní tvary a evokatívni barvu transcendence ducha vůči vyššímu stavu vědomí“.⁵⁵¹

Mussoliniho režim měl kladný vztah k aeropittuře a prezentoval ji v zahraničí jako nový proud italského umění. V roce 1934 proběhla výstava v Berlíně, jež vyprovokovala nacistické kruhy, které italské umělce nazvaly „bolševiky umění“. Prampolini se poté veřejně postavil proti Hitlerově tažení proti „zvrhlému“ avantgarnímu umění v Německu.⁵⁵² Marinetti téhož roku Německo navštívil, byl zde přivítán jménem Unie národně-socialistických spisovatelů Gottfriedem Bennem, předním básníkem své doby. Benn v rozhovoru s ním, po obligátním odkazu k Führerovi, velebil futuristickou lásku k násilí, revolucionářského ducha, radost z rychlosti a absenci strachu. Vyzdvihoval podíl Futurismu na formování fašismu a skončil provoláním, že „*Marinetti demonstruje nesmrtelnost umělce skrze jeho podíl na politických ideálech národa*“.⁵⁵³ Marinetti se po návratu rovněž zapojil do veřejné kritiky dění v Německu, stavěl se proti Hitlerově kulturní politice a příliš sympatií k němu nechoval. V druhé polovině 30. let však začal pronikat nacistický vliv a antisemitismus do Itálie, který přinesl útoky ze strany reakcionářského křídla fašistického režimu proti „degradaci“ umění.⁵⁵⁴ Marinetti se ocitl v kulturní bitvě, během které se snažil hájit futurismus a jeho význam, ale i výrazněji dokazovat náklonost k Duce, glorifikovat italské vojenské kampaně a podporovat každý Mussoliniho krok, ať již s ním vnitřně souhlasil, či ne.

V souvislosti s italskou agresí vůči Etiopii a jejím dobytím v letech 1935 až 1936 někteří futurističtí malíři přešli k oslavě konfliktu a válečné tematice. Marinetti se angažoval více v podpoře italsko-etiopejské války, již před ní začal veřejně hlásat požadavek

⁵⁵¹ HUMHREYS, s. 73.

⁵⁵² LISTA, s. 195.

⁵⁵³ MOSSE, George L., *The Political Culture of Italian Futurism: A General Perspective*, in: *Journal of Contemporary History*, Vol. 25, No. 2/3 1990, s. 256–257.

⁵⁵⁴ LISTA, s. 195.

dobyvačné expanze, pořádal náborové aktivity a nekonečné propagandistické manifestace. Rovněž se do Etiopie rozjel, aby se účastnil bojů, vedl zde povzbuzující projevy k vojákům, posléze i zpět na domácí frontě a ve svých článcích ospravedlňoval brutální taktiku fašistických sil proti domorodým jednotkám.⁵⁵⁵ Expanzi do Etiopie podporovala i církev, obdobně jako italské zapojení proti antiklerikální levici do Španělské občanské války v druhé polovině 30. let,⁵⁵⁶ stejně jako jej propagoval Craliho obraz Vzdušná bitva I.⁵⁵⁷ Během 30. let se však futuristické hnutí ještě více rozštěpilo, být futuristou již neznamenalo souhlasit s Marinettim a zastávat jeho postoje. Marinetti také provázáním svého hnutí s fašismem, v návaznosti na fašistickou zahraniční politiku, ztrácel řady posluchačů po celém světě a svou dřívější vážnost a věhlas vůdce futurismu, který posunul vpřed vývoj moderního umění.⁵⁵⁸

Během zimy let 1938 a 1939 se kritika režimu vůči italské moderně vystupňovala, Marinetti se v této kulturní bitvě stával čím dál zoufalejším, svými tvrzeními na svou obranu zašel až tak daleko, že psal, že všechny proudy moderního umění mají původ u italských umělců a že fašismus by měl moderní umění přijmout zejména proto, jak se hájil, že žádný z futuristických umělců nebyl Židem. Ačkoli odsoudil Ocelový pakt z května roku 1939 a veřejně kritizoval nacistickou kulturní politiku, rychle se dostal do souladu s fašistickým režimem ve chvíli, kdy se Mussolini chystal po boku Třetí říše vstoupit do války a svou kritiku zastavil. Marinettimu se dokonce podařilo zapomenout na svou averzi vůči Hitlerovi, a to po jeho porážce Francie, kdy veřejně prohlásil, že „*Hitler byl ve skutečnosti pravým futuristou, protože následoval princip, že válka je jedinou hygienou světa a ve svých integrálních vítězstvích ji rozvinul do jejího logického dosahu.*“⁵⁵⁹ Kontext doby takových prohlášení byl však ve 40. letech mnohem tragičtější než v roce 1915. Není záznam, že by kdy Marinetti odsoudil Hitlerovu protizidovskou politiku přímo, ve chvíli, kdy obhajoval futuristy, že nejsou Židé, reagoval na rétoriku kritiky, jež se na futurismus snesla v Německu, posléze i v Itálii. Veřejně se také nikdy nepostavil na odpor Mussoliniho přijetí antisemitismu a protizidovských zákonů, neexistuje však důkaz, že by věděl o povaze Holokaustu, a to ani když začaly deportace Židů z Itálie na konci války. Ostatně historikové nejsou jednotní ani v názoru, do jaké míry o ní věděl sám Mussolini.

⁵⁵⁵ IALONGO, Ernest, *Filippo Tommaso Marinetti: the Futurist as Fascist, 1929–37*, in: *Journal of Italian Modern Studies*, Vol. 18/4 2013, s. 400.

⁵⁵⁶ PAYNE, s. 217.

⁵⁵⁷ MARTINOVÁ, s. 86.

⁵⁵⁸ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: the Futurist as Fascist, 1929–37*, s. 412.

⁵⁵⁹ Tamtéž, s. 399–400.

Dne 10. června 1940 Itálie vstoupila do druhé světové války. Marinetti deset dní poté publikoval otevřený dopis, ve kterém verboval futuristy do konfliktu a nadále se věnoval válečné propagandě. To znamenalo i vyhlášení válečného futurismu, nyní směru *aeropittura di guerra*, válečné aeropittura. Harmonické panoramatické výjevy ze vzdušné perspektivy, známé z díla Dottorihho, vystřídaly letecké bitvy a manévry bombardérů. Nejvýznamější je v tomto ohledu dílo Craliho, jmenovitě například obrazy Vzdušných bitev či Stíhání britských bombardérů. Oproti roku 1915 umělcům nyní nešlo ani tak o glorifikaci války pro ni samotnou, jejich práce byly spíše důsledkem fascinace úžasnými mechanickými formami moderního válčení, ale také uznáním propagandistické hodnoty těchto prací, které nebyly omezeny na malý okruh znalců, ale přístupné širšímu publiku.⁵⁶⁰ Nebylo by však správné vnímat futurismus první poloviny 40. let jen ve světle fašistické propagandy; „*Jeho pokračující zkoumání abstrakce, studium experimentálních typografických forem a rozvoj průkopnických politických technik zajistily, že futurismus zůstal v tomto temném a bouřlivém období stále živým a rozmanitým hnutím.*“⁵⁶¹

Marinettiho rétorika, již se v otevřeném dopise futuristům, ale i většinou svého literárního díla za celý život, snažil verbovat mladé umělce do boje, byla efektivní a našla odezvu u řady mladých Italů. Konkrétním příkladem může být dvacetišestiletý futuristický malíř Corrado Forlin, který mu v listopadu 1942 v dopise napsal: „*Můj drahý Marinetti ... Víte, že budu dobrovolníkem na ruské frontě? Nemohl jsem odolat. [...] Měl bych být kulometníkem s těžkým kulometem ratatatatatata. Mám nesmírně rád těžký kulomet Fiat, který jste vy popsali ve své Africké básni.*“⁵⁶² Marinetti rovněž v roce 1942 dobrovolně narukoval na východní frontu. Skrze svůj věk, bylo mu 66 let a byl slabý a pohublý po prodělaných nemocích, potřeboval osobní souhlas Duceho. Marinetti odjel na konci července a se svou jednotkou „23 Marzo“⁵⁶³ se setkal v Kantamirovce západně od Stalingradu na řece Donu. Jediná válečná akce, kterou zde zažil, bylo italské přepadení Sovětů ve Sviniuce. Díky chladnému počasí brzy onemocněl a byl poslán domů. Corrado Forlin se z východní fronty nikdy nevrátil.⁵⁶⁴

Fururisté oslavovali Marinettiho dobrovolné zapojení a tvrdili, že „*přinesl slávu všem umělcům, kteří podporovali válku*“.⁵⁶⁵ Marinetti si vysloužil vojenské ocenění jako příklad pro mladé a uznání dokonce ze strany Němců, kteří o něm psali, Mussolini mu

⁵⁶⁰ ADAMS, s. 439.

⁵⁶¹ Tamtéž, s. 439.

⁵⁶² HÄRMÄNMAA, s. 267–268.

⁵⁶³ „23. březen“, den kdy bylo založeno Fasci di combattimento.

⁵⁶⁴ HÄRMÄNMAA, s. 268.

⁵⁶⁵ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 289.

články nechal přeložit a poslat na frontu. Za Marinettiho službu vlasti Mussolini v únoru 1943 uznal futurismus oficiálním státním uměním. To však nemělo dlouhého trvání, o pět měsíců později se spojenci vylodili na Sicílii a Mussolini byl sesazen. Marinetti jej následoval do nově ustanovené republiky Salò a s rodinou se přestěhoval do Benátek.

Během válečných let Marinetti pobíral finanční příspěvek od státu, s nímž se snažil pomáhat ostatním umělcům tak, jako celý život. I přes tříštění hnutí během období *secondo futurismo* zůstával pro řadu z nich uznávaným vůdcem, pro Fortunata Depera byl „*apoštol a prorok. Marinetti je jedinečným příkladem v historii, velký básník, který věnoval veškerý svůj řečnický entusiasmus a veškerou svou uměleckou obětavost slávě jiných géníů.*“⁵⁶⁶ Po spojeneckém dobytí Říma se Marinetti rozhodl opustit Benátky a uniknout do Švýcarska. Jakmile byl Mussolini sesazen, finanční podpora skončila a Marinettiho rodina se ocitla v nouzi, po měsících přesouvání se usadila v Bellagiu na pobřeží Lago di Como, kde „*apoštol a prorok*“ futurismu Filippo Tommaso Marinetti 2. prosince roku 1944 zemřel. Státní pohřeb, který Mussolini svému loajálnímu příteli vystrojil 5. prosince v Miláně v kostele San Sepolcro, tedy naproti přes náměstí od domu, kde byl založen fašismus, se stal poslední oficiální ceremonií zkomírajícího režimu.⁵⁶⁷ O pět měsíců později se naplnil osud Mussoliniho a s jeho smrtí se fašismus, s ním i futurismus, staly minulostí.

⁵⁶⁶ Depero, *Glorificazione di Marinetti*, 1929, MART, Archivio del'900, Fondo Fortunato Depero, DEP. 4.1., DEP. 4.1.18.

⁵⁶⁷ IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, s. 297–298.

Závěr

Na sklonku druhé světové války si při průchodu kolonádou florentských Ufizzi bylo možno povšimnout nápisu: „*Po překročení Arna nám zde Němci zanechali suvenýr svých dobrých mravů*“,⁵⁶⁸ který sem kdosi na podstavec sochy Danta v srpnu roku 1944 napsal. Reflekoval tak devastační dopad války, do které Itálii přivedl Mussolini a přivodil tak pád svého režimu. Spolu s fašismem se zdiskreditováno ocitlo i Marinettiho futuristické hnutí, které o třicet šest let dříve manifestovalo zkázu muzeí, galerií, rozchod s minulostí a válku jako očištný program lidstva. Právě válka pro Marinettiho byla lékem na všechny italské neduhy, měla donutit Italy na místo k slavné historii vzhlížet k budoucnosti, měla pozvednout Marinettiho vlast a zajistit jí velkou budoucnost, v níž by se Italové stali opět hrdým a respektovaným národem a kulturní elitou. Pozvednout italský národ a naplnit odkaz dávné historie bylo cílem i Mussoliniho fašismu, k němuž Marinetti obrátil své naděje a sny o růstu své země s futurismem, jako oficiálním národním uměním, a futuristy, coby její kulturní elitou. Po celou éru fašismu Marinetti oslavoval hrdiného ducha Italů a vytrvale hájil a propagoval režim, jež se též snažil obrátit Italy k militantějšímu postoji k životu. Marinettiho nacionální rétorika a propagandistický um mu během 30. let, vedle členství v Národní fašistické straně a v Národní unii spisovatelů, vynesly působnost ve speciálním Úřadu pro mezinárodní propagandu ve věcech války.⁵⁶⁹

Marinetti se svým literárním dílem po celý život snažil glorifikovat válku, posléze hrdinství Italů ve světových konfliktech či italsko-etioopské válce. Veškeré jeho romány a básně, počínaje *Mafarkou Futuristou* z roku 1910, jeho poslední básní *Aeropoemou* o Cozzarinim, prvním republikánském hrdinovi z roku 1944 konče, nesly válečnou tematiku. Vše s cílem probudit v Italech vojáky a hrdiny. Ani když mu kritika v roce 1944 sarkasticky vytýkala, že v tváři v tvář evidentnímu italskému fiasku v probíhajícím konfliktu, byly jeho celoživotní snahy marné a „*Italové dokázali, dokazují a budou dokazovat, že nejsou velkým národem*“,⁵⁷⁰ Marinetti se dále držel své linie a stále tvrdil, že pokud Italové prohrají, na vině bude „*numismatická monarchie minulosti a tradice*.“⁵⁷¹

Oslava násilí a válečného konfliktu prostupovala i výtvarné dílo futurismu. Sami futuristé tvrdili, že vycházejí z impresionismu, avšak na rozdíl od impresionistické krajino-
malby reflektovali zážitek moderních měst a dělnických bouří průmyslových metropolí.

⁵⁶⁸ HUMPHREYS, s. 6.

⁵⁶⁹ HÄRMÄNMAA, s.256.

⁵⁷⁰ Tamtéž, s. 267.

⁵⁷¹ Tamtéž, s. 261.

Glorifikace technologického pokroku je vedla k oslavě rychlosti, jež byly moderní stroje, jako automobil, schopné vyvinout. Ve své snaze o záznam pohybu, a to reálného i duševního zážitku z něj, dospěli k formálně-estetickým inovacím, jež nadále určovaly směr modernímu umění. Ostatně někteří historikové se shodují, že moderna po roce 1920 již nepředstavila nic, co by nebylo vyjádřeno před rokem 1915. Právě umělci počátku 20. století vnesli do své tvorby „uměleckou vůli“, která již neusilovala o reprodukci zrakového vjemu podmíněného stanoviskem pozorovatele; „*Malíři od dob futuristické, kubistické a expresionistické přestavby uměleckého obrazu již vycházejí z jiného pojetí skutečnosti, na prvním místě reflektují vnitřní pravidla struktury, kompozice a tvaru díla, nikoliv jeho vztah ke skutečnosti nebo ideovému záměru.*“⁵⁷² Položili tak základy veškerému modernímu umění 20. století. Futurismus navíc svou snahou o spojení umění se životem a masově šířenou sebepropagací bývá označován za první avantgardu vůbec, jež určila taktiku nastupujícím modernistickým směrům. Nejvýraznějším příkladem je dadaismus, jenž Tristan Tzara ustanovil v roce 1916. Dadaismus od futurismu nepřebíral jen několik umělců, kteří dříve tvořili v jeho duchu, jako Marcela Duchampa, ale také taktiku šíření svých postojů manifesty, rovněž Tzarovy kabarety měly precedens ve futuristických večírcích.

První světová válka, která dala vzniknout dadaismu, radikálně zasáhla do vývoje evropského umění a zásadně proměnila estetické a tématické hodnoty futuristických děl. Nicméně umělecké výdobytky *secondo futurismo* zasluhují stejnou pozornost, jako ty předválečné, futuristům se podařilo prosadit vedle nastupujícího návratu k pořádku i propojit *arte-vita*, tedy umění se životem, ať už skrze futuristické hračky, užité umění, interiérový design, módu či kuchyni. Během 30. let se futurismus se svým vůdčím trendem aeropitturou navrátil k válečné tematice a oslavě Mussoliniho politiky, které zapříčinily těsnější sepnutí s režimem. Podle některých historiků Marinetti svým osobním vlivem na Duceho částečně přispěl k tomu, že v Itálii nedošlo k takové degradaci umění jako v nacistickém Německu.⁵⁷³ Kulturní bitvu, v níž se ocitl na konci 30. let v souvislosti s pronikáním vlivu nacismu do Itálie, futurismus ustál. Nicméně na rozdíl od první světové války, druhý světový konflikt se futurismu přežít nepodařilo a s Marinettiho smrtí a pádem fašismu se tak stal historií.

Futurismus se po celou svou epochu identifikoval se sociálně-politickým klimatem Itálie, byl jeho produktem, následkem a částečně i příčinou, futuristé sami se zapojovali do politického dění, svou činností přispěli k italskému zapojení do první světové války

⁵⁷² GRYGAR, s. 163.

⁵⁷³ PIETRANTONINO, RODESCHINI, s. 25.

i k formování fašismu po ní. Během následujících let Marinetti identifikoval své hnutí s vládnoucím fašistickým režimem, což futurismus po pádu fašismu odsoudilo k zapomění. Již v 50. letech však začaly snahy o rehabilitaci futurismu. Velmi aktivní v tomto směru byla Benedetta Cappa Marinetti, která se snažila udržet při životě odkaz svého zesnulého manžela, z po něm zděděné soukromé sbírky zorganizovat výstavu Boccioniho, vláda ji však nepovolila, a očistit futurismus od stigmat fašismu. Někdejší futurističtí umělci pokračovali ve své tvorbě, Prampolini se obrátil k surrealistickým výjevům, Crali pokračoval rozvoji aeropittura, spíše se však orientoval na harmonická lyrická plátna, než někdejší válečné scény, a Balla v 50. letech založil uměleckou skupinu Forma I. volající po návratu k abstrakci. Od počátku 60. let se italští kulturní historikové začali opět zajímat o futurismus a jeho odkaz, Marinettiho manifesty byly znovu otištěny a futurismus se postupně dočkal rehabilitace. Rovněž italští umělci se pozvolna vraceli k výtvarným hodnotám futurismu, rozváděli dál některé jeho principy a snažili se o uznání jeho hodnot. Příkladem může být obraz pop-artového umělce Maria Schifana *Futurismus se vrátil*, vytvořený v několika verzích mezi lety 1965 a 1974. K částečnému „návratu“ futurismu došlo v 80. letech, kdy byla v Miláně založena skupina *Nuovo Futurismo*, reflektující Marinettiho odkaz.⁵⁷⁴

Futurismus však zanechal širší vliv, než jakým byla percepce několika umělců následující generace. Ostatně řada avantgardních směrů 50. let těžila z cesty, kterou futurismus otevřel. Jeho vliv lze nalést ve všech, které se snažily vyjádřit energii či dynamiku, počínaje kinetickým uměním, kterému položili základy již Balla s Deperem v roce 1915, jejichž koncepci přímého zapojení umění do oblasti techniky dále rozvíjelo, přes americkou akční malbu a pokračující studium abstrakce, až po japonskou uměleckou skupinu Gutai, která přejímala vlivy americké pop-kultury v kombinaci s dědictvím vlastní moderny 20. let, včetně té futuristické. Futuristé též svým syntetickým divadlem a futuristickými večírky představili předchůdce dnešnímu umění performance. V neposlední řadě Sant'Eliaova architektura fascinuje své diváky dodnes, mezi jinými i architektky londýnského studia Atkinson+CO, jejichž vizualizace Sant'Eliových návrhů si zapůjčuje obrazová příloha této práce. Jeho futuristické vize též naplňuje řada současných postmoderních architektů, ku příkladu Zaha Hadid. Gino Severini, který futuristické hnutí opustil během první světové války, v roce 1965 napsal, že pro ty, „kteří věří v tvůrčí možnosti umění, futurismus v žádném případě není mrtvý“.⁵⁷⁵ Jistě se nemýlil.

⁵⁷⁴ LISTA, s. 201.

⁵⁷⁵ Severini, *Situazione generale dell'arte*, 1965, MART, Archivio del'900, Fondo Gino Severini, SEV. III., SEV. III.3.85.

Bibliografie

Nevydané prameny

Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART), Archivio del '900

- Fondo Carlo Carrà, CAR. III Scritti
- Fondo Fortunato Depero, DEP.4.1 Scritti teorici
- Fondo Luigi Russolo, RUS.3 Scritti
- Fondo Gino Severini, SEV.I.3 Corrispondenza con i futuristi
SEV.III.3 Scritti teorici e critici
SEV.III.1 Scritti autobiografici
SEV.VII Manifesti futuristi
SEV. VIII Lacerba

Dobové časopisy

Il Futurismo, supplemento alla Poesia, ročník 1910.

Lacerba, ročníky 1913–1915.

Avanti!, ročník 1914.

Vydané prameny

BALLA, Giacomo, (a cura di) LISTA, Giovanni, *Scritti futuristi*, Milano 2010.

BOCCIONI, Umberto, (a cura di) BIROLI, Zeno, *Pittura e scultura futuriste*, Milano 2006.

VERSARI, Maria Elena, BOCCIONI, Umberto, *Futurist Painting Sculpture (Plastic Dynamism) (Texts & Documents)*, Los Angeles, 2016.

BIROLI, Viviana, *Manifesti del Futurismo*, Milano 2008.

CARRÀ, Carlo, (a cura di) CARRÀ, Massimo, *La mia vita*, Milano 2002.

DEPERO, Fortunato, *Depero futurista*, Milano 1927.

MARINETTI, Filippo Tommaso, *Futurismo e fascismo*, Roma 1924.

MARINETTI, Filippo Tommaso, *La guerra, sola igiene del mondo*, Milano 1915.

MARINETTI, Filippo Tommaso, *Democrazia futurista: dinamismo politico*, Milano 1919

MARINETTI, Filippo Tommaso, BERGHAUS, Günter, *Critical Writings*, New York 2006.

MUSSOLINI, Benito, *My Autobiography*, New York 2017.

Literatura

- ADAMS, Christopher, *Historiographical perspectives on 1940s Futurism*, in: *Journal of Italian Modern Studies*, Vol. 18/4 2013, s. 419–444.
- ADAMSON, Walter L., *How Avant-Gardes End—and Begin: Italian Futurism in Historical Perspective*, in: *New Literary History*, Vol. 41/4 2010, s. 855-874.
- APOLLONIO, Umbro, ed. *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*, New York 1973.
- BASSI, Gabriele, LABANCA, Nicola, STURANI, Enrico, *Libia. Una guerra coloniale italiana*, Rovereto 2011.
- BERGHAUS, Günter, *Futurist performance, 1910–1916*, in: *Back to the Futurists: The avant-garde and its legacy*, Manchester 2013, s. 176–194.
- BOSWORTH, R. J. B., *Italy and the Approach of the First World War*, New York 1983.
- BOSWORTH, R. J. B., *Italy and the Wider World 1860 - 1960*, New York 1996.
- BOSWORTH, R. J. B., *Italy, the Least of the Great Powers: Italian Foreign Policy before the First World War*, London 2005.
- BOSWORTH, R. J. B., *Mussolini's Italy. Life Under the Dictatorship, 1915-1945*, London 2006.
- BOSWORTH, R. J. B., *Nationalism*, London 2007.
- CAROLLO, Sabrina, *I Futuristi. La storia, gli artisti, le opere*, Firenze - Milano 2004.
- COEN, Ester, *Boccioni*, New York 1988
- FOSTER, Hal, KRAUSOVÁ, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D., JOSELIT, David, *Umění po roce 1900*, Praha 2013.
- GILBERT, Mark F., NILSSON, Robert K., *The A to Z of Modern Italy*, Lanham 2010.
- GRAND, Alexandr J. de, *The Hunchback's Tailor: Giovanni Giolitti and Liberal Italy from the Challenge of Mass Politics to the Rise of Fascism 1882-1922*, London 2001.
- GRYGAR, Mojmír, *Trvání a proměny: (dvanáct kapitol o umění a dějinách)*, Praha 2010.
- HÄRMÄNMAA, Marja, *The dark side of Futurism: Marinetti and technological war*, in: *Back to the Futurists: The avant-garde and its legacy*, Manchester 2013, s. 255–271.
- HARRISON, Charles, WOOD, Paul, *Art in theory, 1900-2000 : an anthology of changing ideas*, Oxford 2003.
- HELLER, Steven, BOSCHIERO, Nicoletta, ZANONER, Federico, CAMILLINI, Gianluca, BEDARIDA, Raffael, *Readers guide for Depero Futurista*, New York, 2017.
- HUMPHREYS, Richard, *Futurism*, London 1999.
- IALONGO, Ernest, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, New Jersey 2015.
- IALONGO, Ernest, *Filippo Tommaso Marinetti: the Futurist as Fascist, 1929–37*, in: *Journal of Italian Modern Studies*, Vol. 18/4 2013, s. 393–418.

- IALONGO, Ernest, *Futurism from foundation to world war: the art and politics of an avant-garde movement*, in: *Journal of Italian Modern Studies*, Vol. 21/2 2016, s. 306–323.
- KÖRNER, Axel, *Politics of Culture in Liberal Italy From Unification to Fascism*, New York 2009.
- LARKIN, Erin, *Benedetta and the creation of 'Second Futurism'*, in: *Journal of Italian Modern Studies*, Vol. 18/4 2013, s. 445–465.
- LISTA, Giovanni, *Futurism*, Michigan 2001.
- MARTINELLI, Claudio, *Gaetano Mosca's Political Theories: a Key to Interpret the Dynamics of the Power*, in: *Italian Journal of Public Law*, Vol.I, 2009, s. 1–44.
- MARTINOVÁ, Sylvia, *Futurismus*, Praha 2007.
- MILZA, Pierre, *Mussolini*, Praha 2013.
- MOSSE, George L., *The Political Culture of Italian Futurism: A General Perspective*, in: *Journal of Contemporary History*, Vol. 25, No. 2/3 1990, s. 253–268.
- NOCE, Augusto del, *Il pensiero politico di Angelo Oliviero Olivetti*, Milano 1976.
- NOLTE, Ernst, *Fašismus ve své epoše*, Praha 1998.
- PAPA, Catia, *L'Italia giovane. Dall'Unità al fascismo*, Roma 2013.
- PAYNE, Stanley, *A History of Fascism*, New York 1995.
- PIETRANTONIO, Giacinto di, RODESCHINI, Maria, Christina, *The Future of Futurism*, Verona 2007.
- POMAJZLOVÁ, Alena, *Růžena - příběh malířky Růženy Zátkové*, Praha 2011.
- RIDLEY, Jasper, *Mussolini*, Praha 2002.
- ROTH, Jack J., *The Roots of Italian Fascism: Sorel and Sorelismo*, in: *The Journal of Modern History*, Vol. 39/1, 1967, s. 30–40.
- SETON-WATSON, Christopher, *Italy from liberalism to fascism 1870-1925*, London 1967.
- SCHIAVON, Emma, *Interventiste nella grande guerra: assistenza, propaganda, lotta per i diritti a Milano e in Italia (1911–1919)*, Firenze 2015.
- TISDALL, Caroline, BOZZOLLA, Angelo, *Futurism*, London 1977.

Internetové zdroje

- LOOS, Adolf, *Ornament a zločin*, 1908, dostupné z: <https://www.archiweb.cz/news/adolf-loos-ornament-a-zlocin> [1. 3. 2019].
- MARINETTI, Flippo, Tommaso, AMBRIS, Alceste de, *Manifesto dei Fasci italiani di combattimento*, 6. 6. 1919, dostupné z: https://it.wikisource.org/wiki/Manifesto_dei_Fasci_italiani_di_combattimento_publicato_su_%22Il_Popolo_d%27Italia%22_del_6_giugno_1919 [11. 4. 2019].

Resumé

History of Italian Futurism started in February 1909 by publishing the Founding Manifesto of Futurism in French newspaper *Le Figaro*. Filippo Tommaso Marinetti, who was a leader of Futurism up to his death in 1944, introduced here new ideas, which was radical in its rhetoric but early found its listeners. Marinetti glorified the modern industry centers and technological progress of society and proclaimed the break down with Italian past, destruction of museums, galleries and academies and war as only hygiene of the world. These radical ideas were part of Marinetti's nationalism and consequences of social and politic climate of contemporary Italy and war for him was the only way how to bring his nation a new and great future. The manifesto also proclaimed new forms for literature and later Marinetti introduced the new poetic form of Words in freedom. This was, what fascinated his followers who wanted the same innovations for fine art. That's why several artists - Umberto Boccioni, Gino Severini, Giacomo Balla, Carlo Carrà and Luigi Russolo - next year signed the Manifesto of Futurist painting and started to develop the first Italian avant-garde. Admiring the technological advancement of the society has led Futuristic artists to glorify speed and strive for the most appropriate capture of movement in their works. The whole development of the first phase of futuristic art was determined by this effort, which, with the influence of Cubism, has led individual artists to different pictorial forms and, in terms of formal expression, futuristic art has become quite varied. Someone came into the Cubistic world, others to the abstraction. Umberto Boccioni also introduced revolutionary innovations on the field of sculpture and became in Guillaume Apollinaire's words "the only modern sculptor". Even more visionary was work of architect Antonio Sant'Elia. His sketches for the New city introduced high-rise buildings, power stations, modern cities and urban solution for traffic in that city of the future. For someone, this was the begging of functionalism. Futurism has also penetrated the field of photography, cinematography or music.

Before the first World War Futurists started to painting war themes and they got involved into the interventionists manifestations alongside nationalists, syndicalists and a new group of *Fasci d'azione rivoluzionaria* which was led by Benito Mussolini since a January 1915. In a day, when Italy entered the world conflict, Marinetti and other Futurists volunteered on the front. The Great War radically changed futuristic ideas and art, lots of artists, especially Boccioni and Sant'Elia died in it but Futurism survived and the

new generation of artist brought it to its second phase. Secondo Futurismo started with the manifesto Futurist Reconstruction of the Universe by Balla and Fortunato Depero. They published it in 1915 and introduced by it their new abstract plastic reliefs, kinetic objects, and mechanical forms. Another futuristic innovation of the '20s was Marinetti's Tactilism, the art which could only be perceived by touch.

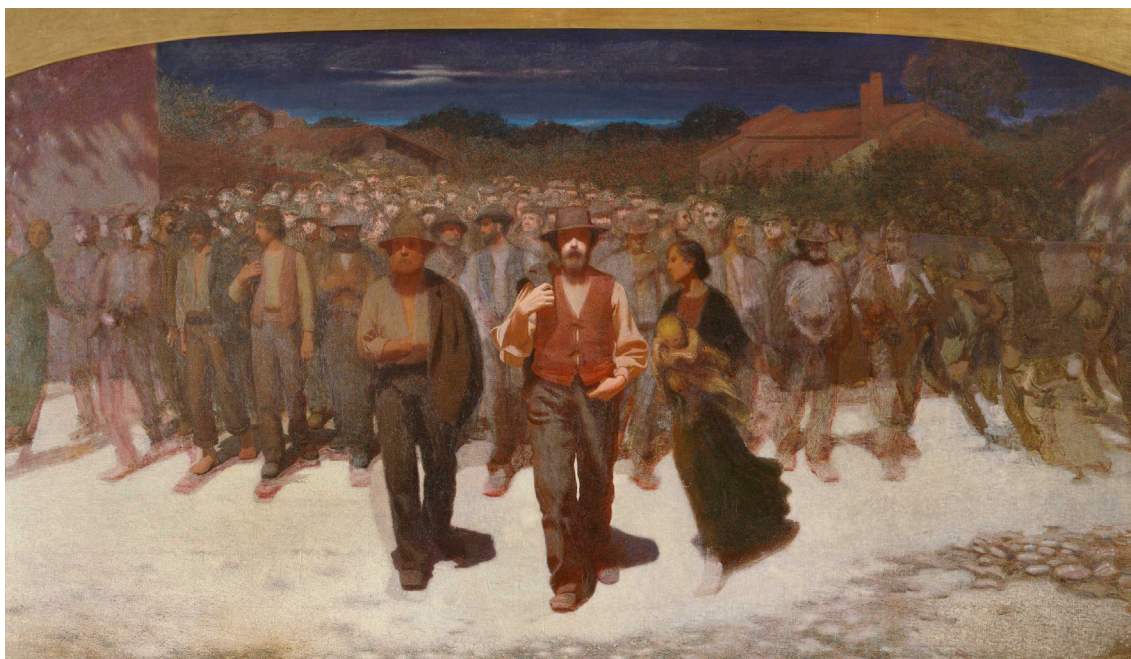
During the First World War Marinetti founded the Futurist Political Party, which cooperated with Arditi and in March 1919 entered the Fasci di combattimento of Benito Mussolini. Marinetti collaborated with Mussolini since 1915. After the founding of Fasci di combattimento, he candidate to an election for it and be part of fascist propaganda and attacks on socialists. Fascism has taken over the futuristic tactics of "conquering" Italian cities of pre-war years as well as a few points from the Manifesto of Futurist Political Party. But Marinetti was not able to impose fascists his radical anticlericalism and antimonarchism and after losing the election he left the Fasci in 1920. Next two years he stood aside from political life while Mussolini took power in October 1922 and became a dictator three years later. Marinetti came back into his ranks, celebrated and supported him with hope that Futurism could become an official national art of fascist Italy. In 1929 Marinetti became a part of Italian Academy and in the context of the official agenda of the regime, he declared a new way of futuristic art, the Aeropittura. Aeropittura became the main style of painting for the '30s and '40s futurism, artists oriented on aerial perspectives and views from the cabin of a plane. In the '40s, when Italy entered the Second World War painters went to the War Aeropittura and displayed scenes from aerial battles and fights of bombers. The favored topic was Mussolini's portraits in aerial perspective or with the military squadron. Mussolini supported the trend of Aeropittura and organized exhibitions abroad for it. But with the penetration of Nazi influence into Italy, futurism was in a difficult position and Marinetti found himself in cultural battle which passed away with Italian involvement in the Second World War because Marinetti promoted this involvement and "worked for the regime" in war propaganda. He also volunteered on the East front in the age of 66. Rewarding his heroism Mussolini recognized Futurism to be an official state art. But with the end of war and death of Marinetti and Mussolini, futurism was over and for its stigma of fascist art, it was convicted to oblivion. Futurism as first avant-garde left high influence. Among others, it influenced American kinetic art or action painting, modern functionalistic architecture, graphic design or the art of performance. Thus, during the second half of the 20th century, it was rehabilitated for its contribution.

Obrazová příloha

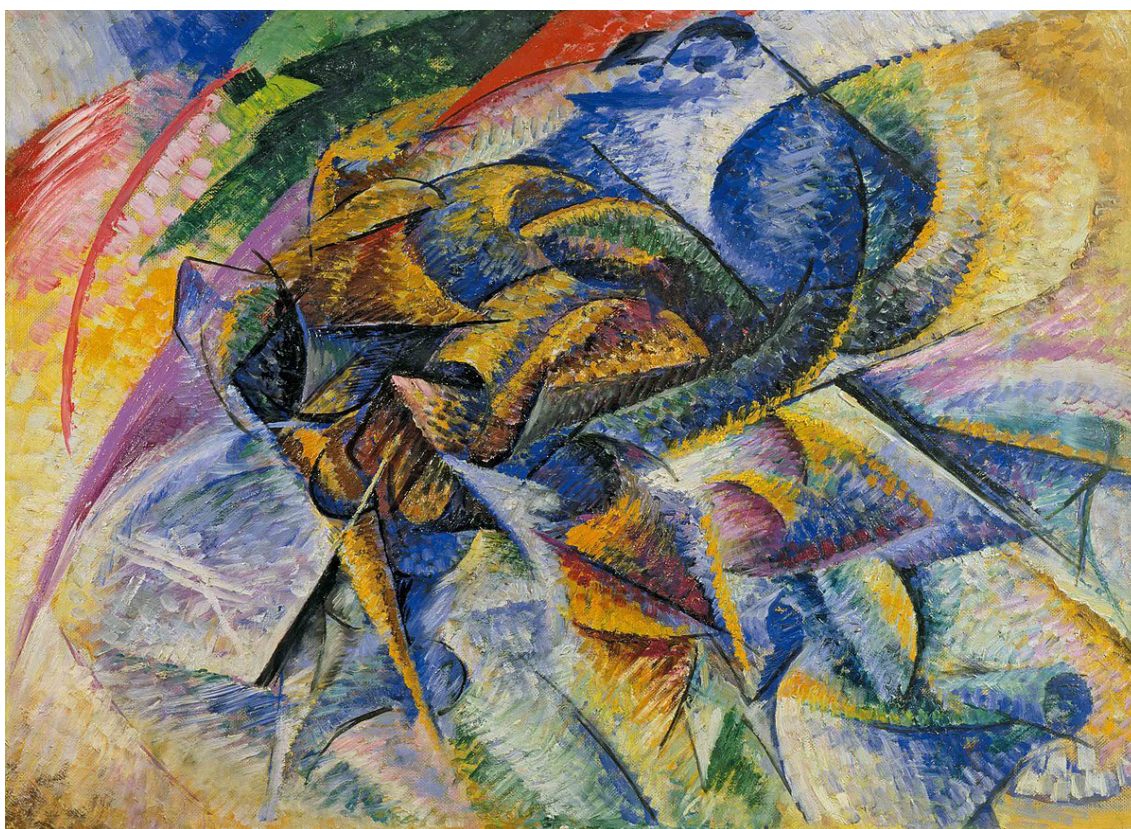


1. Hvězda Itálie (Alegorie Říma)
Ignazio Perricci, 1884¹

¹ Zdroj scanu: LISTA, s. 18.



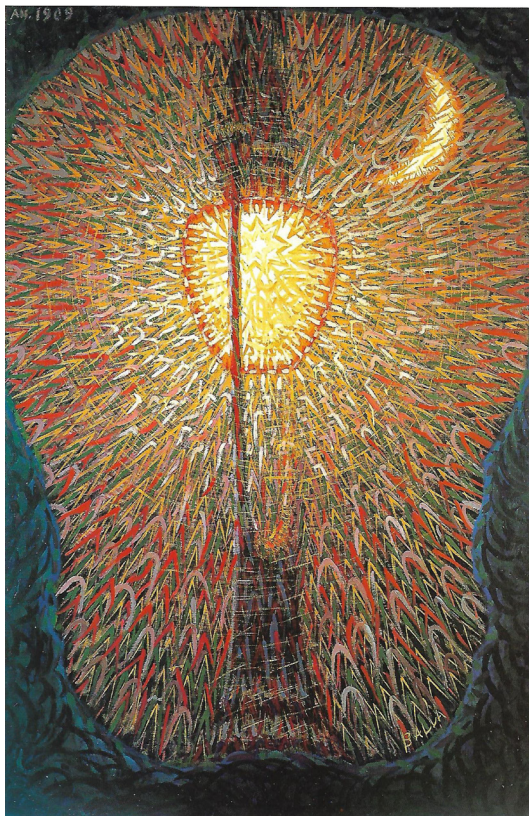
2. Čtvrtý stav
Pelizza da Volpedo, 1901¹



3. Dynamika cyklisty
Umberto Boccioni, 1913²

¹ Zdroj obrázku: <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/human-flood/> [25. 4. 2019].

² Zdroj obrázku: [https://en.wikipedia.org/wiki/Dynamism_of_a_Cyclist#/media/File:Umberto_Boccioni,_1913,_Dynamism_of_a_Cyclist_\(Dinamismo_di_un_ciclista\),_oil_on_canvas,_70_x_95_cm,_Gianni_Mattioli_Collection,_on_long-term_loan_to_the_Peggy_Guggenheim_Collection,_Venice.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Dynamism_of_a_Cyclist#/media/File:Umberto_Boccioni,_1913,_Dynamism_of_a_Cyclist_(Dinamismo_di_un_ciclista),_oil_on_canvas,_70_x_95_cm,_Gianni_Mattioli_Collection,_on_long-term_loan_to_the_Peggy_Guggenheim_Collection,_Venice.jpg) [25. 4. 2019].



4. Pouliční osvětlení
Giacomo Balla, 1909²



5. Filippo Tommaso Marinetti¹



6. Marinetti ve svém automobilu
kolem roku 1908³

¹ Zdroj scanu: LISTA, s. 40.

² Zdroj fotografie: <https://www.widewalls.ch/futurist-manifesto/> [25. 4. 2019].

³ Zdroj scanu: MARTINOVÁ, s. 8.



7. Zakládající manifest futurismu¹
Le Figaro, 1909



8. Titulní strana Poesie 1905²



9. Futuristé v Paříži 1912³
Zleva: Luigi Russolo, Carlo Carrà, F. T. Marinetti, Umberto Boccioni a Gino Severini

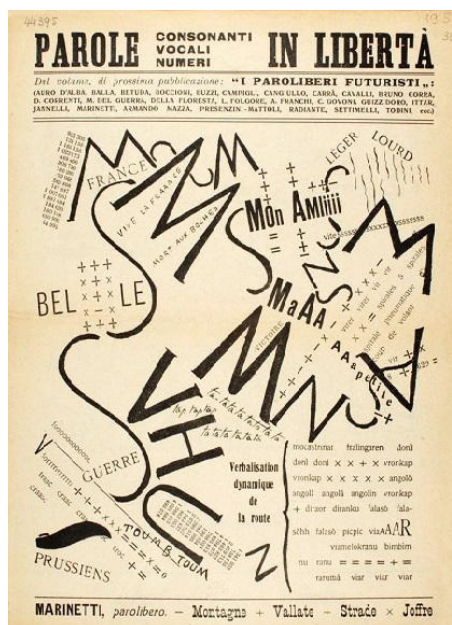
¹ Zdroj obrázku: http://www.apice.unimi.it/mostre/decennale/percorso_futurismo_poesia.html [25. 4. 2019].

² Zdroj scanu: MARTINOVÁ, s. 7.

³ Zdroj fotografie: <https://www.widewalls.ch/futurist-manifesto/> [25. 4. 2019].



10. Parolibere: Titulní strana Zang Tumb Tuum
F. T. Marinetti, 1912¹



11. Parolibere: Bitva na Marně
F. T. Marinetti, 1914²



12. Nietzsche a šílenství
Luigi Russolo, 1909³



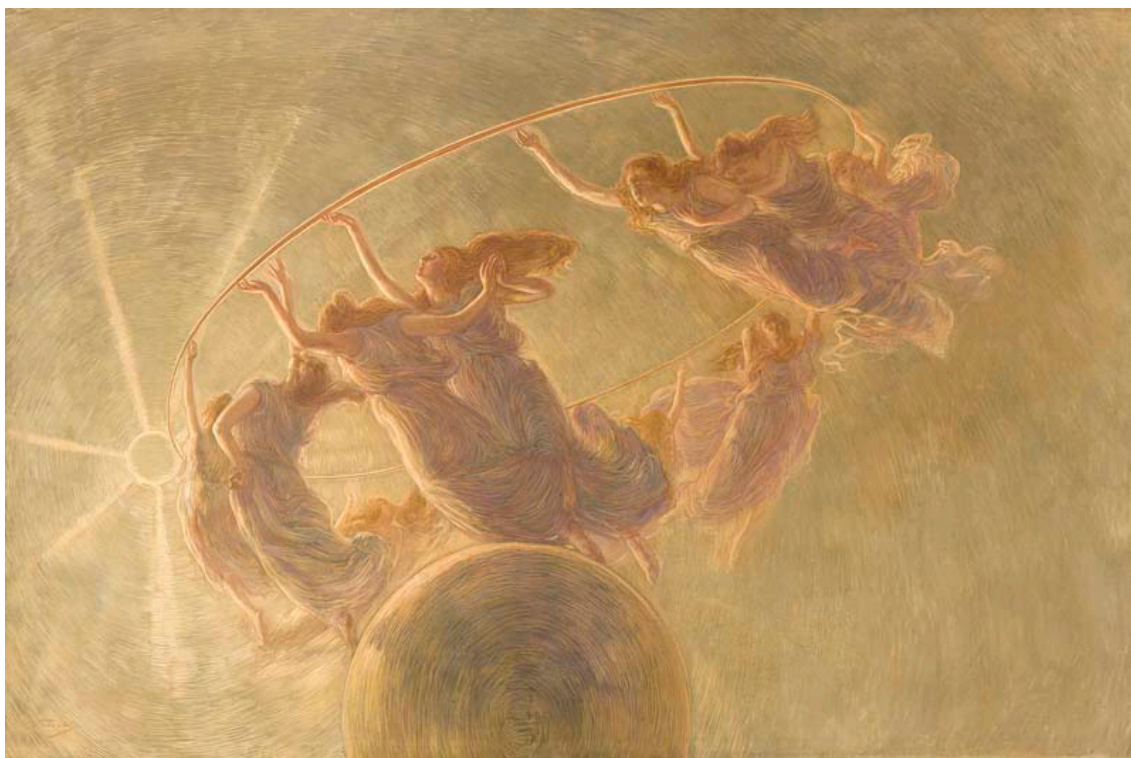
13. Hnědá kráva
Giovanni Segantini, 1892⁴

¹ Zdroj fotografie: <https://www.widewalls.ch/futurist-manifesto/> [25. 4. 2019].

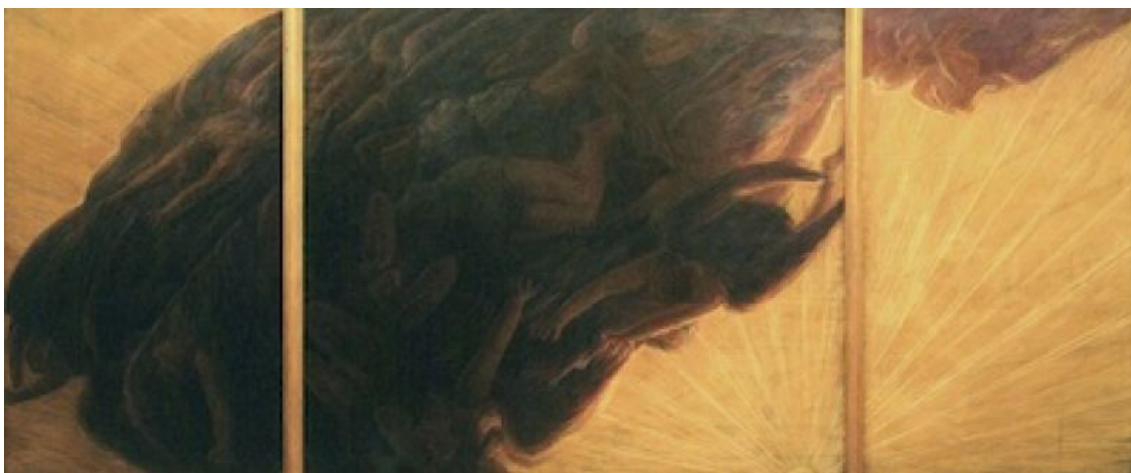
² Tamtéž.

³ Zdroj obrázku: <http://www.fondazioneragghianti.it/conferenza-stampa-anteprima-mostre-2018/> [25. 4. 2019].

⁴ Zdroj obrázku: <https://fineartamerica.com/featured/brown-cow-at-trough-giovanni-segantini.html> [25. 4. 2019].



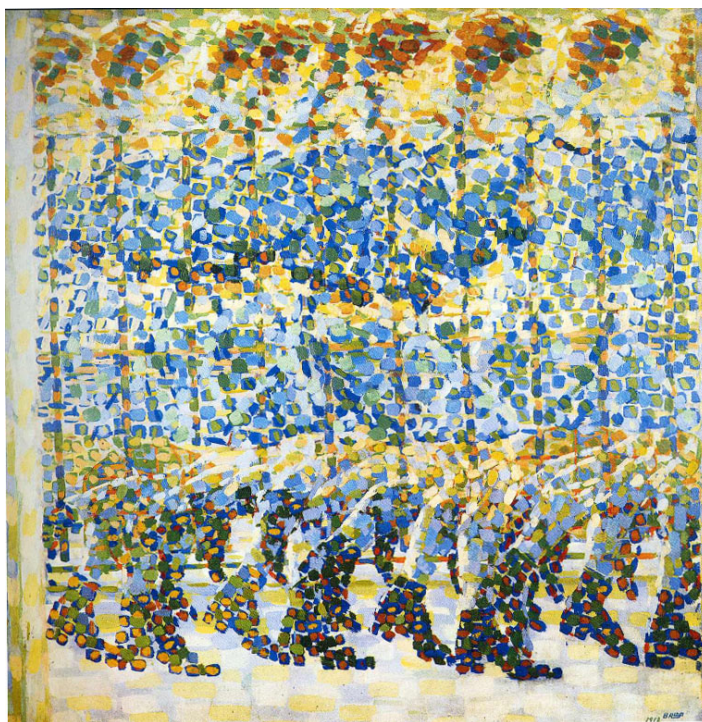
14. Tanec hodin
Gaetano Previati, 1899¹



15. Pád Andělů
Gaetano Previati, 1913²

¹ Zdroj obrázku: <https://www.getdailyart.com/18295/gaetano-previati-/the-dance-of-the-hours> [25. 4. 2019].

² Zdroj obrázku: https://www.europeana.eu/portal/en/record/2026104/Partage_Plus_ProvidedCHO_Soprintendenza_alla_Galleria_nazionale_d_arte_moderna_e_contemporanea_3976.html [25. 4. 2019].



16. Dívka běžící po balkóně
Giacomo Balla, 1912¹



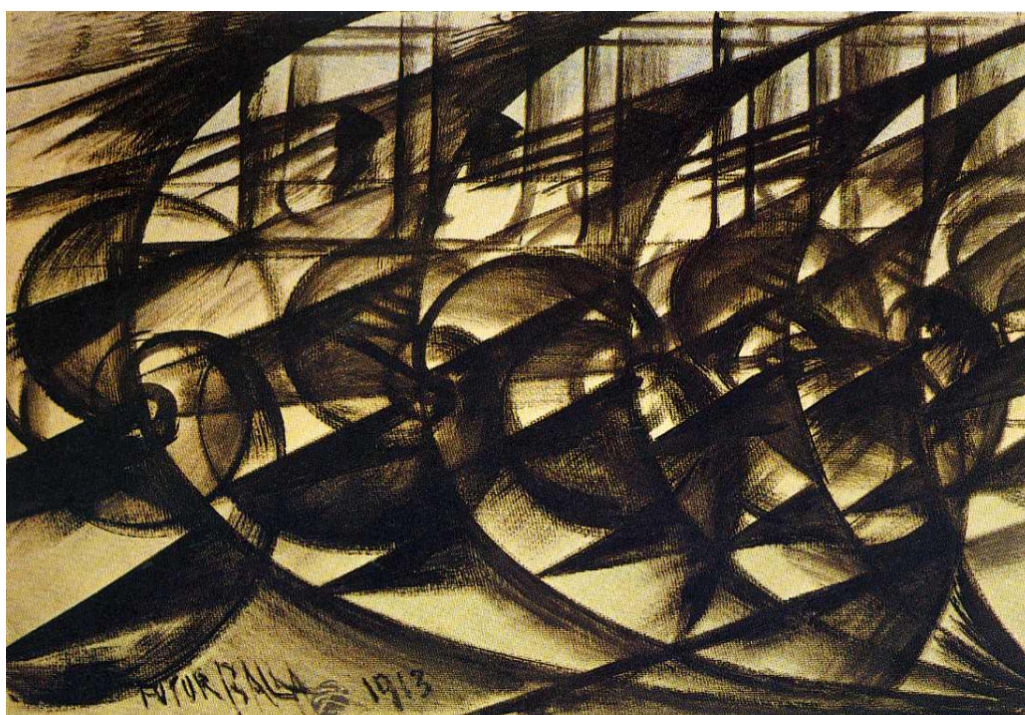
17. Dynamika psa na vodítku
Giacomo Balla, 1912²

¹ Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/giacomo-balla> [25. 4. 2019].

² Tamtéž.



18. Rychlost automobilu
Giacomo Balla, 1912¹



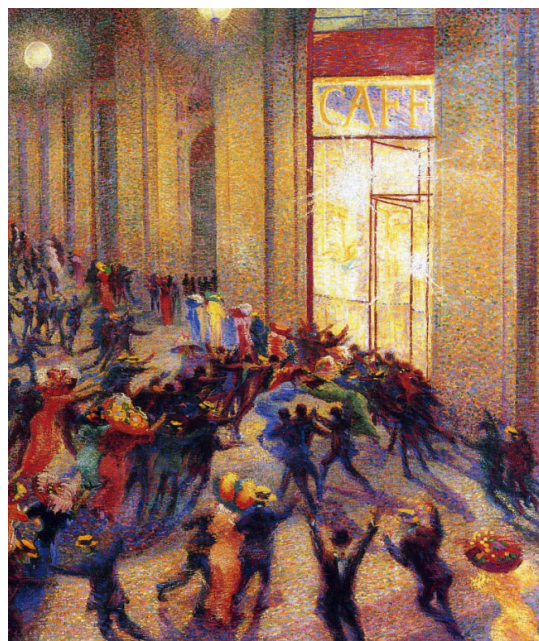
19. Rychlost automobilu
Giacomo Balla, 1913²

¹ Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/giacomo-balla> [25. 4. 2019].

² Tamtéž.



20. Autoportrét
Umberto Boccioni, 1908¹



21. Nepokoje v galerii
Umberto Boccioni 1909²



22. Město se probouzí
Umberto Boccioni, 1910³

¹ Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni> [25. 4. 2019].

² Tamtéž.

³ Tamtéž.



23. Smích
Umberto Boccioni, 1911¹



24. Stavy mysli (Duševní stavy): Rozloučení
Umberto Boccioni, 1911²

¹ Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni> [25. 4. 2019].

² Tamtéž.



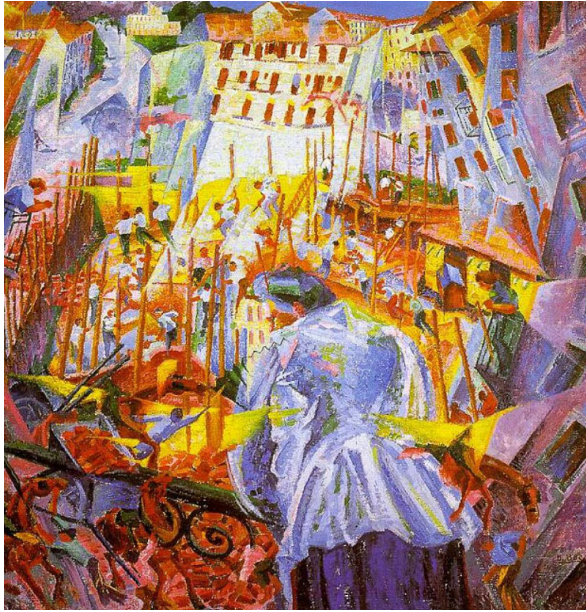
25. Stavy mysli (Duševní stavy): Ten, kdo odchází
Umberto Boccioni, 1911¹



26. Stavy mysli (Duševní stavy): Ten, kdo zůstává
Umberto Boccioni, 1911²

¹ Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni> [25. 4. 2019].

² Tamtéž.



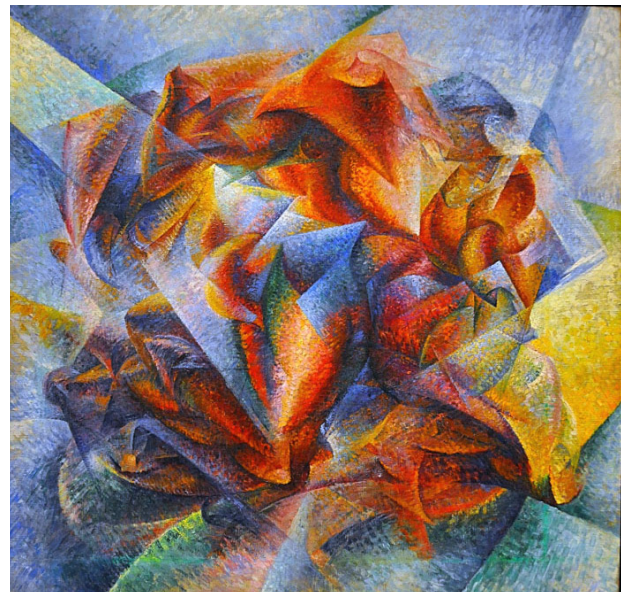
27. Ulice proniká do domu
Umberto Boccioni, 1911¹



28. Simultánní vize
Umberto Boccioni, 1912²



29. Dynamika lidského těla
Umberto Boccioni, 1913³



30. Dynamika fotbalisty
Umberto Boccioni, 1913⁴

¹ Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni> [25. 4. 2019].

² Tamtéž.

³ Tamtéž.

⁴ Tamtéž.



31. Materia
Umberto Boccioni, 1912¹



32. Jaro na Montmartru
Gino Severini, 1909²



33. Modrá tanečnice
Gino Severini, 1912³



34. Autoportrét
Gino Severini, 1912⁴

¹ Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni> [25. 4. 2019].

² Zdroj obrázku: <https://www.flickr.com/photos/32357038@N08/5530180537> [25. 4. 2019].

³ Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/gino-severini> [25. 4. 2019].

⁴ Tamtéž.



35. Bulvár
Gino Severini, 1911¹



36. Pan-Pan v Monicu
Gino Severini, 1911²

¹ Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/gino-severini> [25. 4. 2019].

² Tamtéž.



37. Odchod z divadla
Carlo Carrà, 1910¹



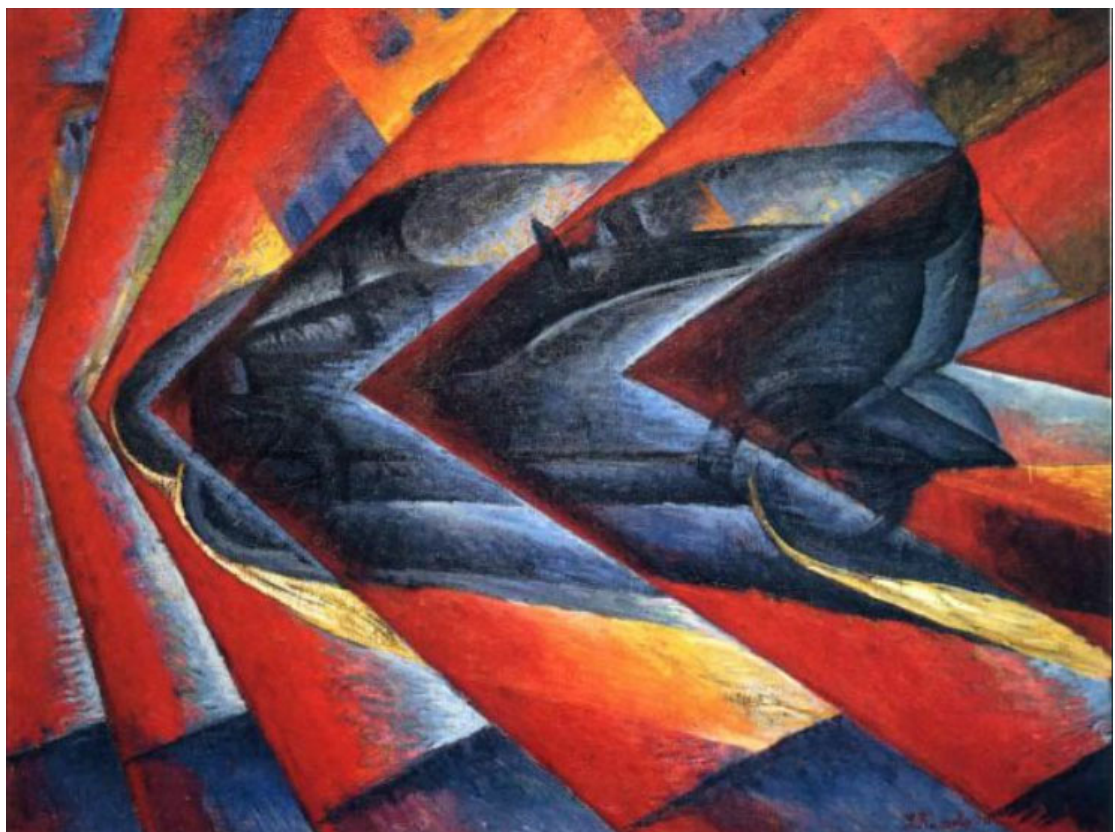
38. Pohřeb anarchisty Galliho
Carlo Carrà, 1910–1911²

¹ Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/carlo-carra> [25. 4. 2019].

² Tamtéž.



39. Revolta
Luigi Russolo, 1911¹



40. Dynamika automobilu
Luigi Russolo, 1913²

¹ Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/luigi-russolo> [25. 4. 2019].

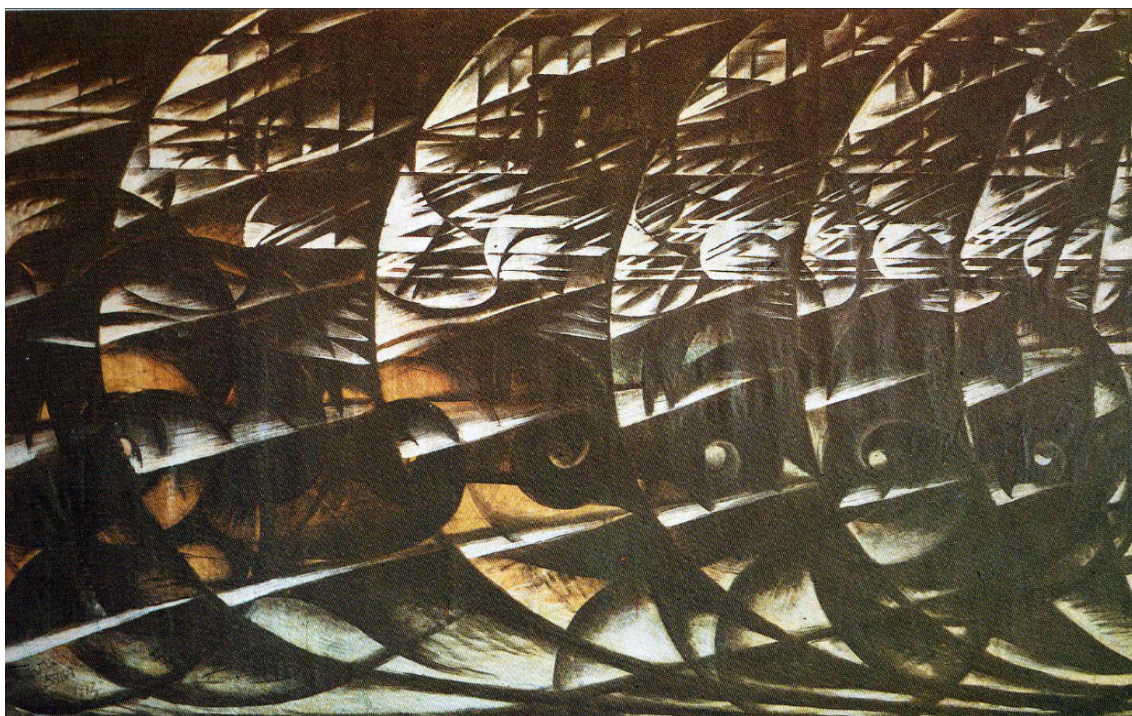
² Tamtéž.



41. Obrazová dynamika simultánních pohybů ženy
Luigi Russolo, 1911¹



42. Hudba
Luigi Russolo, 1911²



43. Abstraktní rychlost
Giacomo Balla, 1913³

¹ Zdroj scanu: LISTA, s. 86.

² Tamtéž, s. 53.

³ Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/giacomo-balla> [25. 4. 2019].



44. *Intonarumori*
Luigi Russolo, 1914¹



45. Luigi Russolo a jeho asistent Ugo Piatti v Russolově ateliéru s *intonarumori*²

¹ Zdroj obrázku: vlastní archiv.

² Zdroj fotografie: MART, Archivio del '900, Fondo Luigi Russolo, RUS. 5.



46. Abstraktní rychlost zvuku
Giacomo Balla, 1913¹



47. Boccioniho pěst
Giacomo Balla, 1914²



48. Bookmaker
Medardo Rosso, 1894³



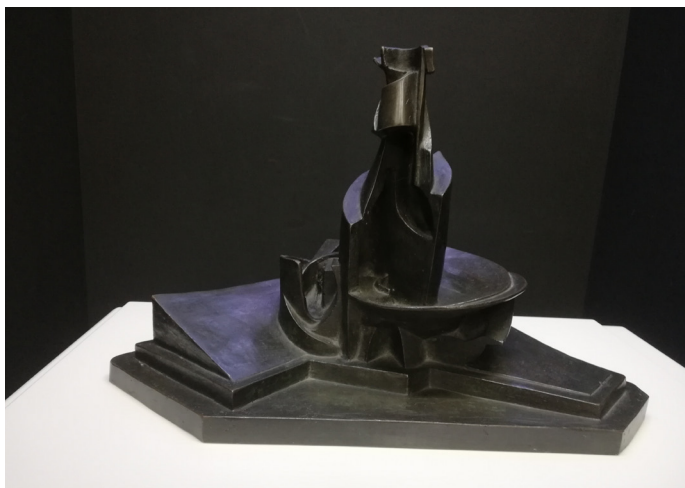
49. Hlava ženy
Pablo Picasso, 1909⁴

¹ Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/giacomo-balla> [25. 4. 2019].

² Tamtéž.

³ Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/medardo-rosso> [25. 4. 2019].

⁴ Zdroj obrázku: http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_3834 [25. 4. 2019].



50. Rozvoj lahve v prostoru
Umberto Boccioni, 1913¹



51. Kůň+jezdec+domy
Umberto Boccioni, 1913²



52. Antigrazioso
Umberto Boccioni, 1913⁴



53. Niké Samothrácká³

¹ Zdroj obrázku: vlastní archiv.

² Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni> [25. 4. 2019].

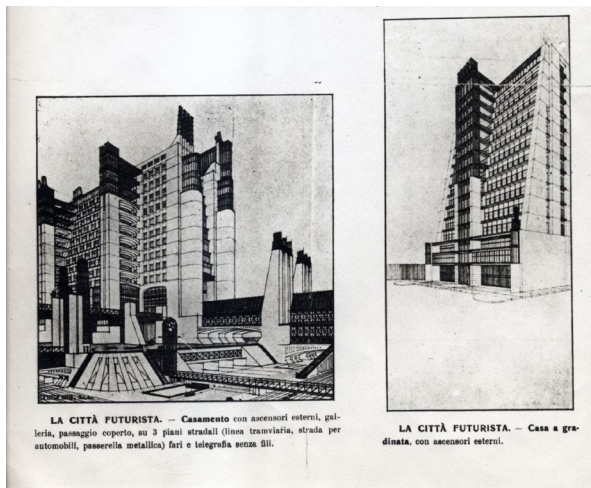
³ Zdroj obrázku: <http://fm3b.blog.cz/galerie/dejiny-vytvarne-kultury/anticke-recko/obrazek/80303549> [25. 4. 2019].

⁴ Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni> [25. 4. 2019].

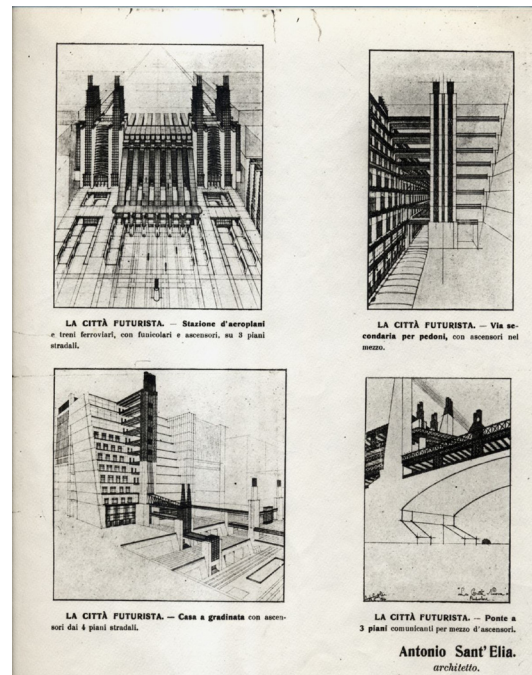


54. Unikátní formy kontinuity v prostoru
Umberto Boccioni, 1913¹

¹ Zdroj scanu: LISTA, s. 89.



55. Nové město
Antonio Sant'Elia, 1914¹



56. Nové město
Antonio Sant'Elia, 1914²

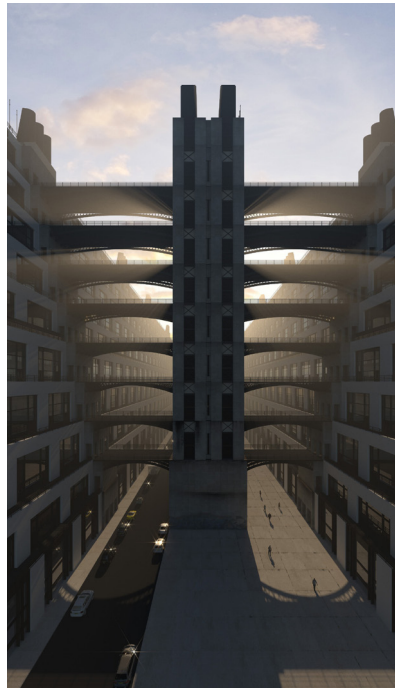


57. Sant'Elievo Nové město
Atkinson+CO, 2017³

¹ Sant'Elia, L'architettura futurista. Manifesto, 11. 7. 1914, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., SEV. VII., SEV. VII. 19.

² Tamtéž.

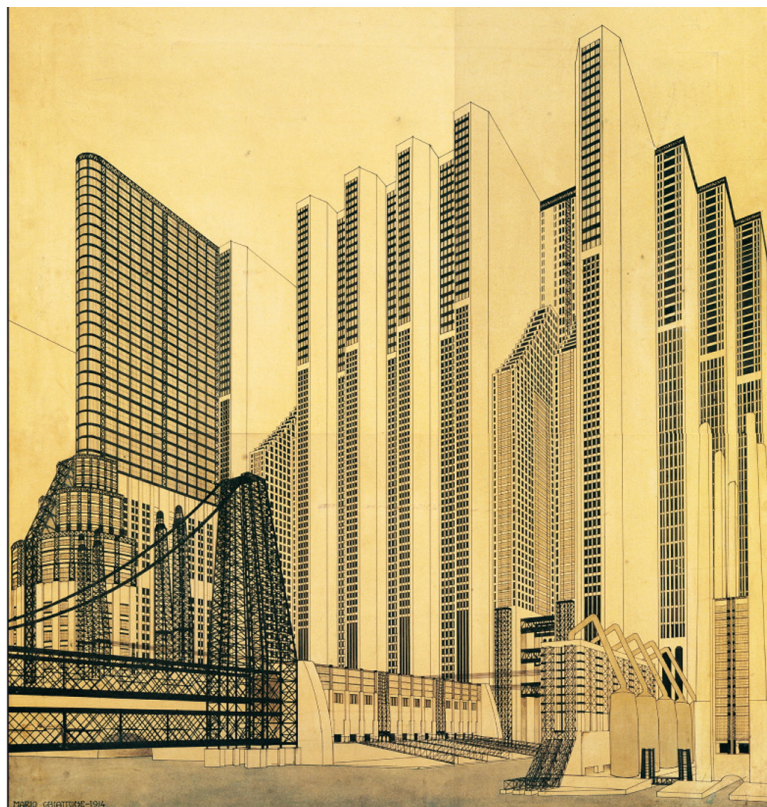
³ Zdroj obrázku: <https://atkinson-and-company.co.uk/blog/2017/03/09/santelia/> [25. 4. 2019].



58. Sant'Eliovo
Nové město
Atkinson+CO, 2017¹

¹ Zdroj obrázků: <https://atkinson-and-company.co.uk/blog/2017/03/09/santelia/> [25. 4. 2019].

59. Moderní metropole
Mario Chiattonne, 1914¹

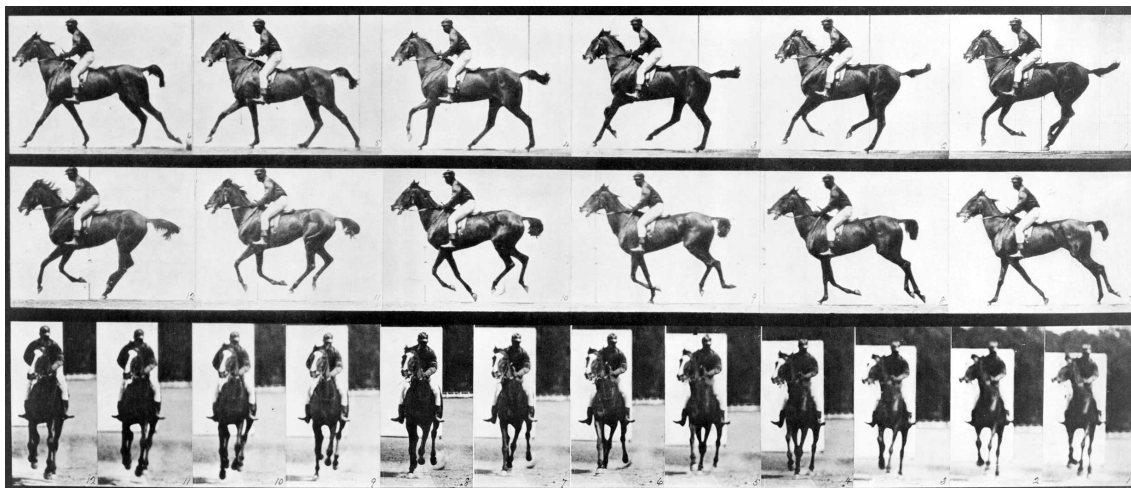


60. Futuristické město
Virgilio Marchi, 1919²

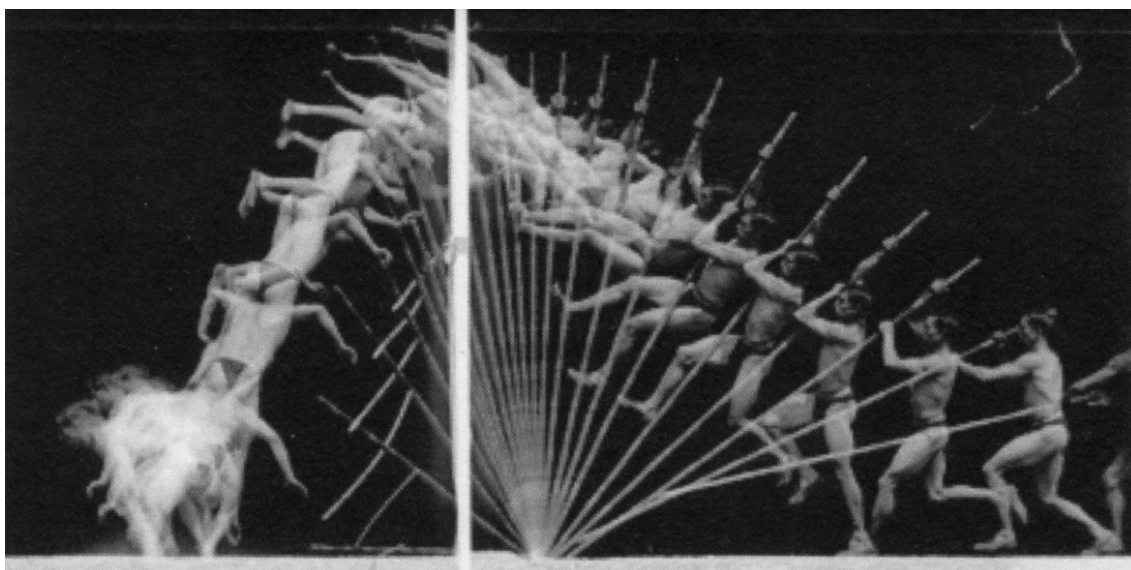


¹ Zdroj obrázku: <https://www.touchofmodern.com/sales/edition-lidiarte/mario-chiattonne-metropoli-moderna-1914> [25. 4. 2019].

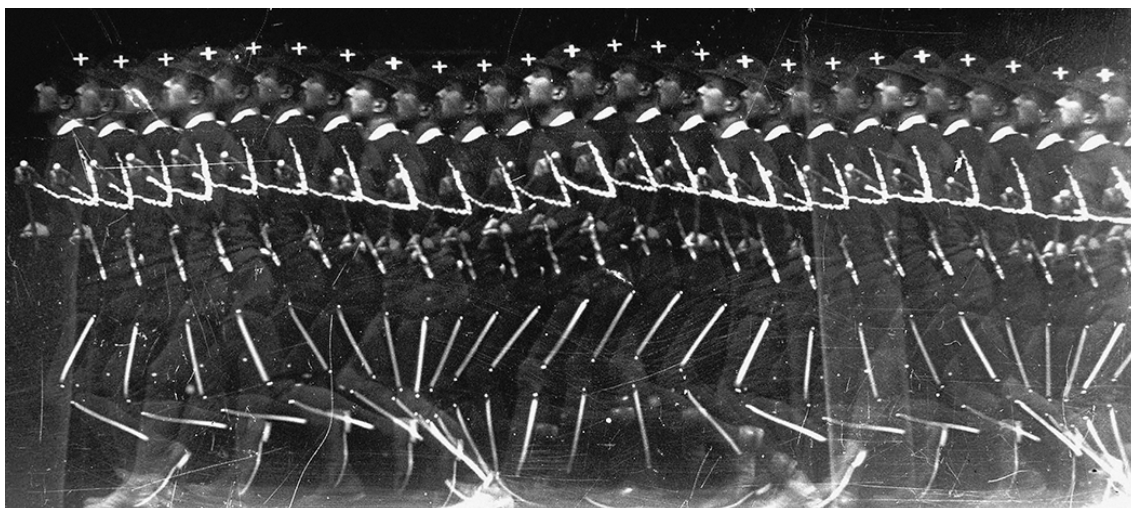
² Zdroj scanu: LISTA, s. 100.



61. Kůň v pohybu
Eadweard Muybridge, 1882¹



62. Těla proti času
Étienne-Jules Marey, 1894²



63. Běžící Lion Tamer
Étienne-Jules Marey, 1886³

¹ Zdroj fotografie: <http://100photos.time.com/photos/eadweard-muybridge-horse-in-motion> [25. 4. 2019].

² Zdroj fotografie: <http://www.graphicine.com/bodies-against-time-etienne-jules-marey/> [25. 4. 2019].

³ Zdroj fotografie: <http://www.betterphotography.in/perspectives/great-masters/etienne-jules-marey/48592/> [25. 4. 2019].



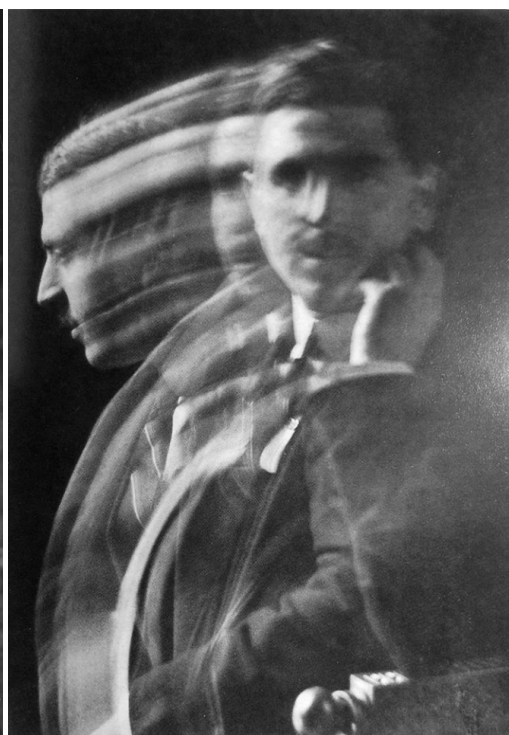
64. Facka
Anton Giulio Bragaglia, 1910¹



65. Poklona
Anton Giulio Bragaglia, 1911²



66. Kuřák
Anton Giulio Bragaglia, 1913³



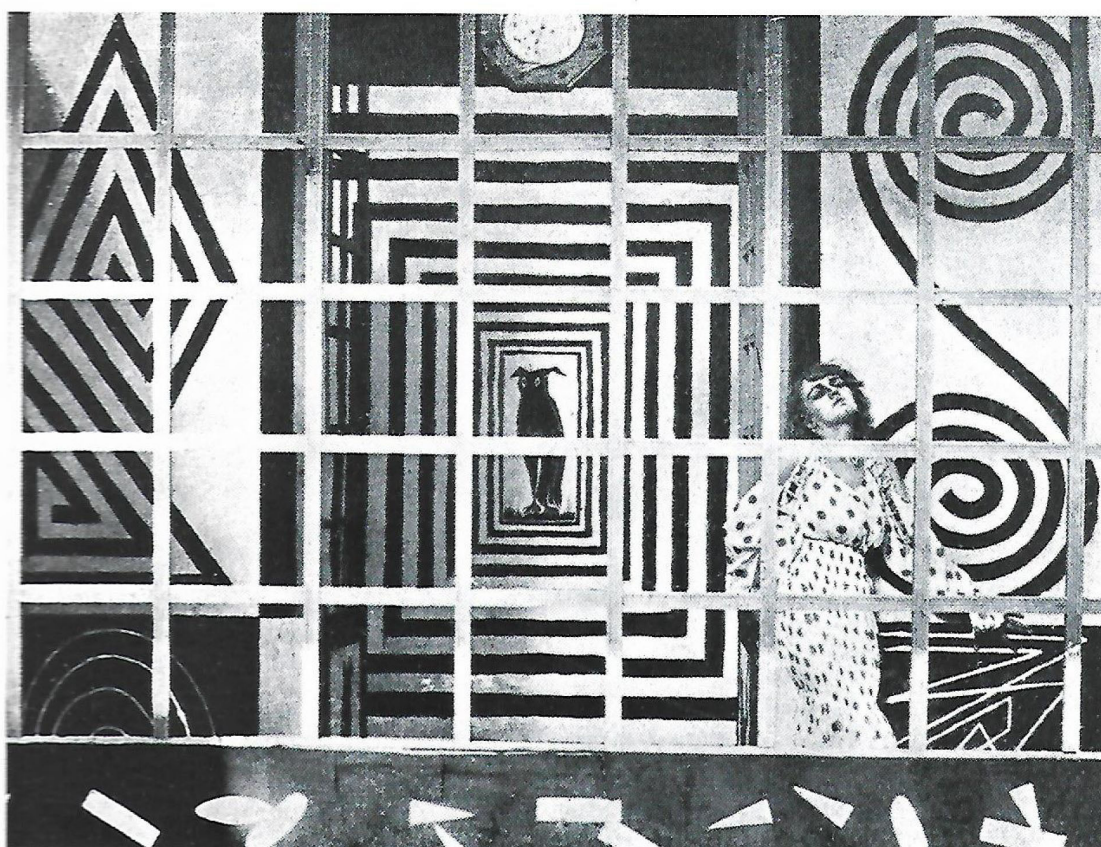
67. Portrét muže
Anton Giulio Bragaglia, 1913⁴

¹ Zdroj fotografie: <http://www.italianways.com/past-and-futurism-in-bragaglias-photodynamics/> [25. 4. 2019].

² Tamtéž.

³ Tamtéž.

⁴ Tamtéž.



68. Záběry z filmu *Thais*

Režie Anton Giulio Bragaglia, Riccardo Cassano, 1916–1917¹

¹ Zdroj scanu: LISTA, s.

Film je možno zhlédnout zde: https://www.youtube.com/watch?v=6G01_2zhulg



69. Futuristický večírek
Umberto Boccioni, 1911¹



70. Futuristé od světelného jeviště po válečnou frontu
karikatura futuristických večírků, R. M. Baldassari²

¹ Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni> [25. 4. 2019].

² Zdroj scanu: *Back to the Futurists. The avant-garde and its legacy*, s. 183.



75. Válka
Gino Severini, 1914¹



76. Obrněný vlak
Gino Severini, 1915²



77. Vlak červeného kříže
Gino Severini, 1915³

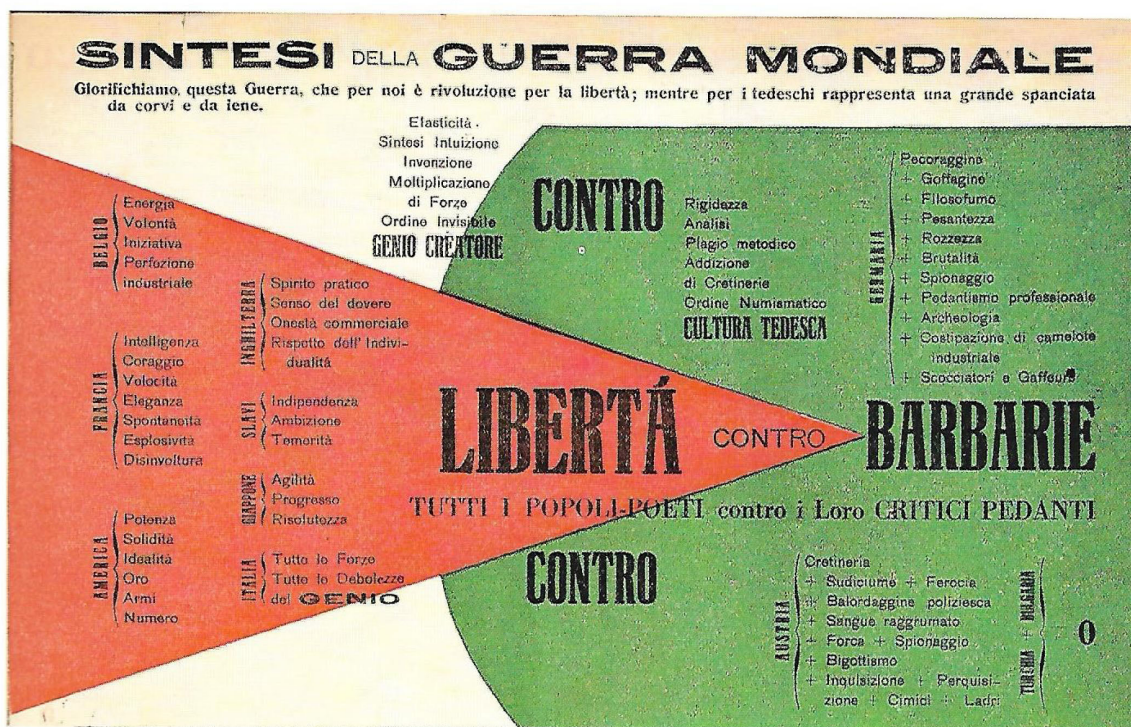
¹ Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/gino-severini> [25. 4. 2019].

² Tamtéž.

³ Tamtéž.



78. Futuristická syntéza války
Carlo Carrà, 1914¹



79. Syntéza světové války
Carlo Carrà, 1918²

¹ <https://cz.pinterest.com/pin/565201821978246373/visual-search/?x=16&y=11&w=530&h=362> [25. 4. 2019].

² Zdroj scanu: LISTA, s. 106.



80. Vlajka na oltári vlasti
Giacomo Balla, 1915¹



81. Intervencionistický manifest
Carlo Carrà, 1914²

IL VESTITO ANTINEUTRALE
Manifesto futurista

Glorifichiamo la guerra,
sola igiene del mondo.
MARINETTI
(L' Manifesto del Futurismo - 20 febbraio 1909)

Viva Asinari di Bernezzo!
MARINETTI
(L' Settimanale futurista - Teatro Lirico, Milano, febbraio 1910)

L'umanità si vesti sempre di **quieto**, di **paura**, di **cautela** o d' **indecisione**, portò sempre il lutto, o il piovale, o il mantello. Il corpo dell'uomo fu sempre diminuito da sfumature e da tinte **neutre**, avvilto dal nero, soffocato da cinture, imprigionato da panneggiamenti.

Fino ad oggi gli uomini usarono abiti di colori e forme statiche, cioè drappaggiati, solenni, gravi, incomodi e sacerdotali. Erano espressioni di timidezza, di malinconia e di **schiavitù**, negazione della vita muscolare, che soffocava in un passatismo anti-igienico di stoffe troppo pesanti e di mezze tinte tediose, effeminate o decadenti. Tonalità e ritmi di **pace desolante**, funoraria e deprimente.

OGGI vogliamo abolire:

1. — Tutte le tinte **neutre**, « carine », sbiadite, **fantasia**, semioscure e umilianti.
2. — Tutte le tinte e le foggie pedanti, professorali e tautoniche. I disegni a righe, a quadretti, a **puntini diplomatici**.
3. — I vestiti da lutto, nemmeno adatti per i becchini. Le morti evocative non devono essere compliante, ma ricordate con vestiti rossi.
4. — L'equilibrio **medicoerista**, il cosiddetto buon gusto e la cosiddetta armonia di tinte e di forme, che frenano gli entusiasmi e rallentano il passo.
5. — La simmetria nel taglio, le linee **statiche**, che stancano, deprimo, contrastano, legano i muscoli; l'uniformità di goffi risvolti e tutte le cincischiate. I bottoni inutili. I colletti e i polsini inamidati.

Noi futuristi vogliamo liberare la nostra razza da ogni **neutralità**, dall'incisione passiva e quietista, dal pessimismo negatore e dall'inerzia

Vestito bianco - rosso - verde
del parolero futurista Marinetti. (Maffina)

Vestito rosso
in un solo pezzo
del pittore
futurista Carrà.

Vestito bianco - rosso - verde
del pittore e scultore futurista Boccioni. (Sera)

Maglione verde e
giacca rossa e bianca
del rumorista futurista Russolo, volontario ciclista.

Giacomo Balla
pittore.

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA:
Corso Venezia, 61 - MILANO

82. Manifest antineutrálního oblečení
Giacomo Balla, 1914³

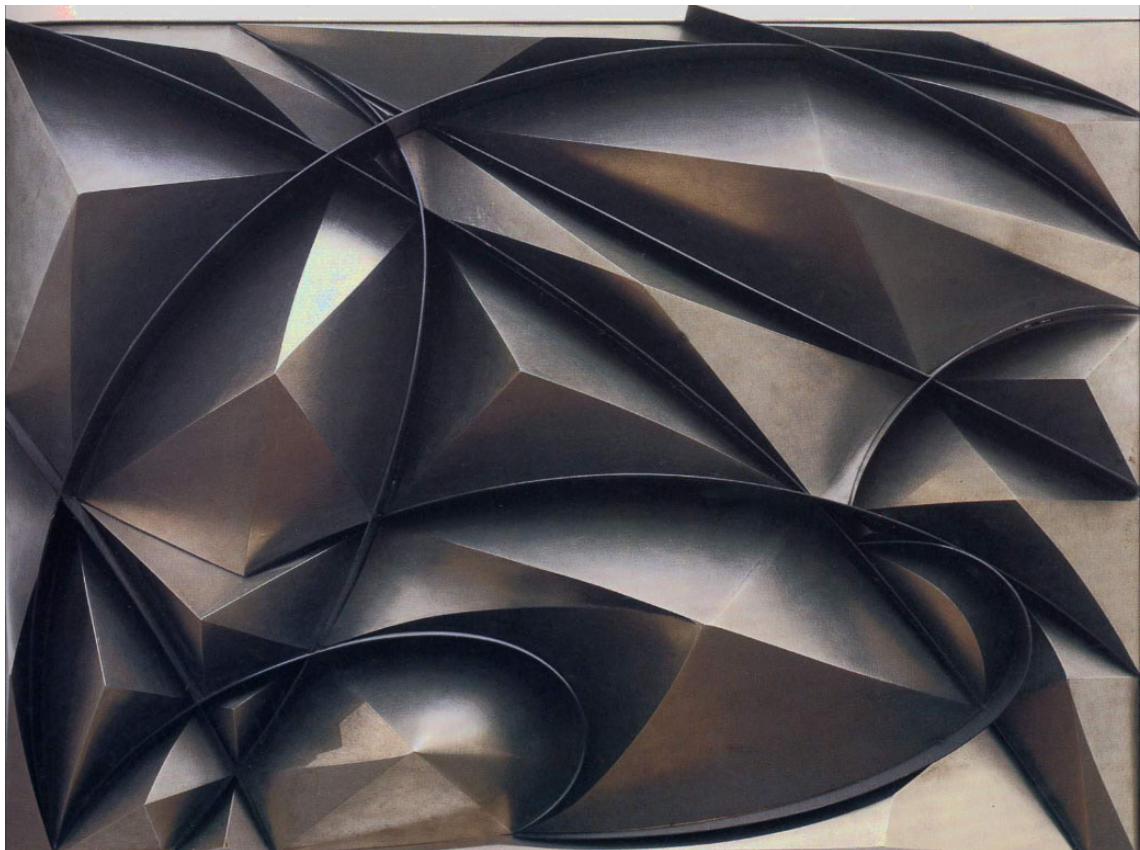
¹ Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/giacomo-balla> [25. 4. 2019].

² Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/carlo-carra> [25. 4. 2019].

³ Balla, Il Vestito Antineutrale. Manifesto futurista, 1914, MART, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV. VII., SEV. VII. 20.



83. Útok kopiníků
Umberto Boccioni, 1915¹



84. Plastický komplex
Giacomo Balla, 1915²

¹ Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni> [25. 4. 2019].

² Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/giacomo-balla> [25. 4. 2019].



85. a 86. Futuristé v první světové válce

Zleva: Marinetti, Boccioni, Sant'Elia a Sironi;¹ Marinetti, Achille Funi a Sant'Elia²



87. Futuristé s japonským umělcem Togei, 1922³

88. Marinetti s Ferrucciem Vecchim po své pravici v Rijece roku 1919⁴



¹ Zdroj fotografie: <https://www.panorama.it/cultura/umberto-boccioni-futuristi-e-la-grande-guerra/#gallery-0=slide-1> [25. 4. 2019].

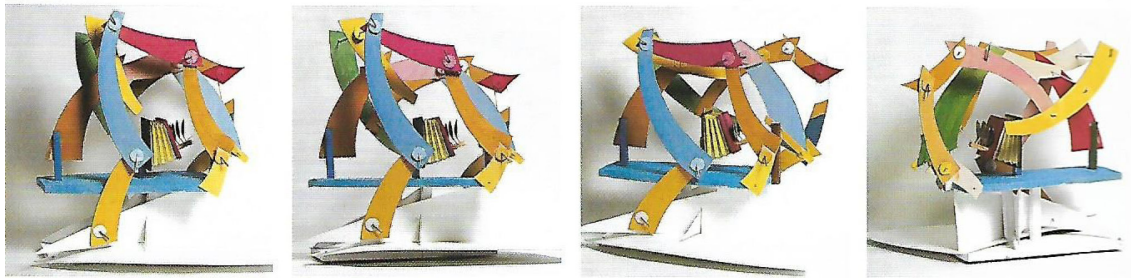
² Zdroj fotografi: <http://roadstothegreatwar-ww1.blogspot.com/2016/01/futurist-filippo-tommaso-marineti-at.html> [25. 4. 2019].

³ Zdroj scanu: LISTA, s. 128.

⁴ Zdroj fotografie: <https://cz.pinterest.com/pin/566327721884485440/?lp=true> [25. 4. 2019].



89. Fortunato Depero¹



90. Kinetické-hlučné objekty
Fortunato Depero, 1915²



91. Futuristické hračky
Casa d'arte Depero³

92. Mechanické hračky
"Plátěná malba"
Casa d'arte Depero⁴

93. Futuristický nábytek
Casa d'arte Depero⁵



¹ Zdroj fotografie: vlastní archiv.

² Zdroj scanu: LISTA, s. 95.

³ Zdroj fotografie: vlastní archiv.

⁴ Zdroj fotografie: <https://www.visitovereto.it/en/discover/museums/casa-darte-futurista-depero/> [25. 4. 2019].

⁵ Zdroj fotografie: vlastní archiv.



94. Interiér Casa d'arte Depero¹



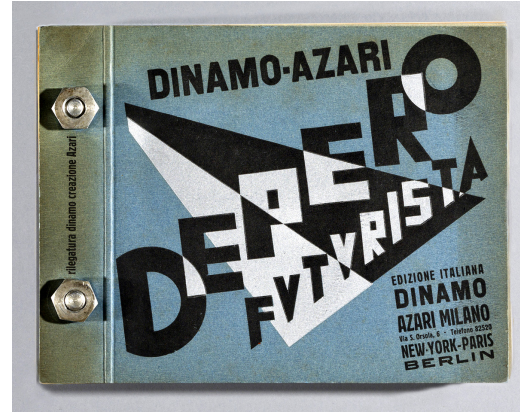
95. Válečná strana
Fortunato Depero, 1925²

¹ Zdroj fotografie: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_depero_sala_rovereto_01.jpg [25. 4. 2019].

² Zdroj obrázku: <https://theartstack.com/artist/fortunato-depero/war-party-1925> [25. 4. 2019].



96. Rychlost jezdce
Fortunato Depero, 1932¹



97. Depero Futurista - Libro imbullonato
Fortunato Depero, 1927²



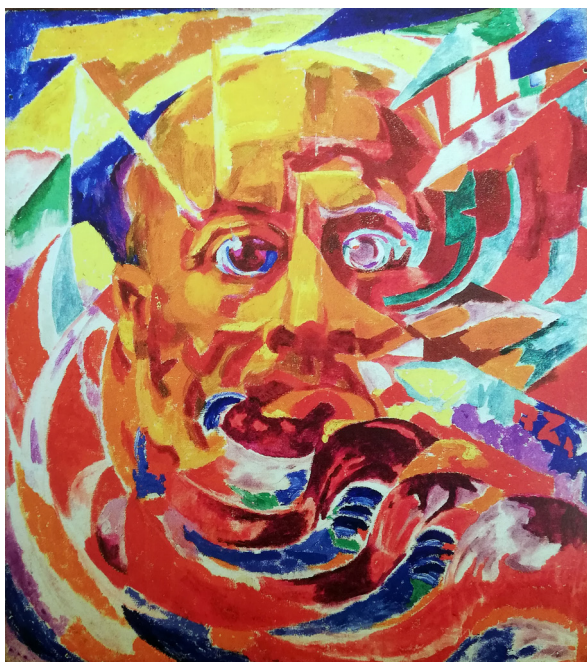
98. Depero Futurista - Libro imbullonato³

¹ Zdroj obrázku: vlastní archiv.

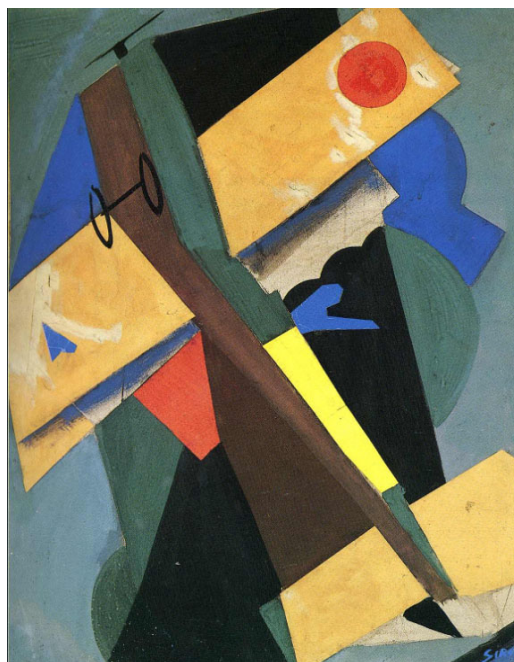
² Zdroj fotografií: <https://www.boltedbook.com/> [25. 4. 2019].

³ Tamtéž.

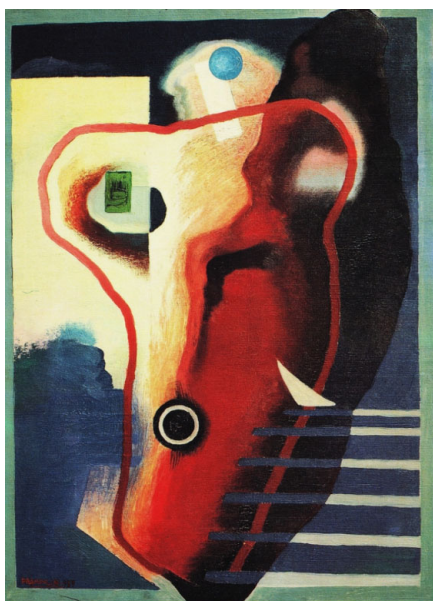
Knihu je dostupná k přečtení zde: <https://www.boltedbook.com/>



99. Marinetti - Sluneční světlo
Růžena Zátková, 1922¹



100. Letadlo
Mario Sironi, 1916²



101. Lidský organismus
Enrico Prampolini, 1929³



102. Portrét básníka Marinettiho v zálivu La Spezia
Enrico Prampolini, 1934⁴

¹ Zdroj scanu: POMAJZLOVÁ, s. 132.

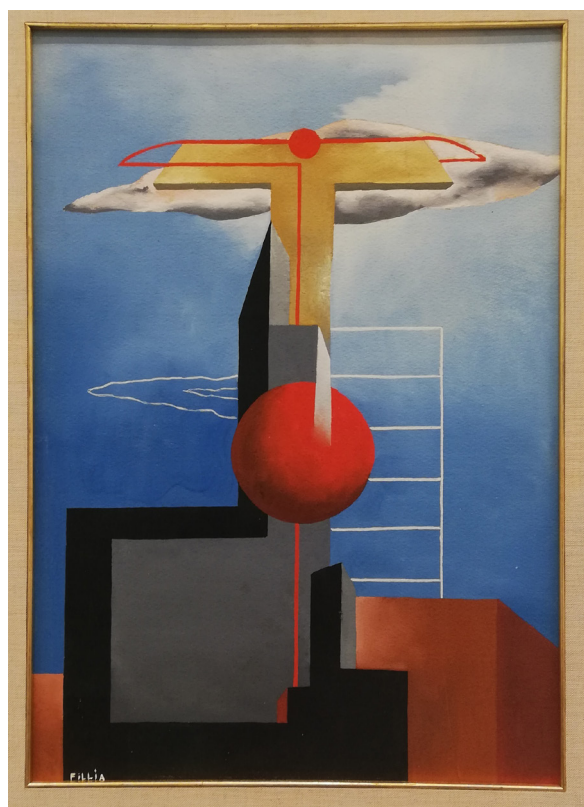
² Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/mario-sironi> [25. 4. 2019].

³ Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/enrico-prampolini> [25. 4. 2019].

⁴ Tamtéž.



103. Syntéza telegrafních a telefonických komunikací
 Syntéza radiokomunikací
 Syntéza vzdušných komunikací
 Benedetta Cappa Marinetti, 1933–1934¹



104. Aeropittura
 Fillia, 1930–1931²

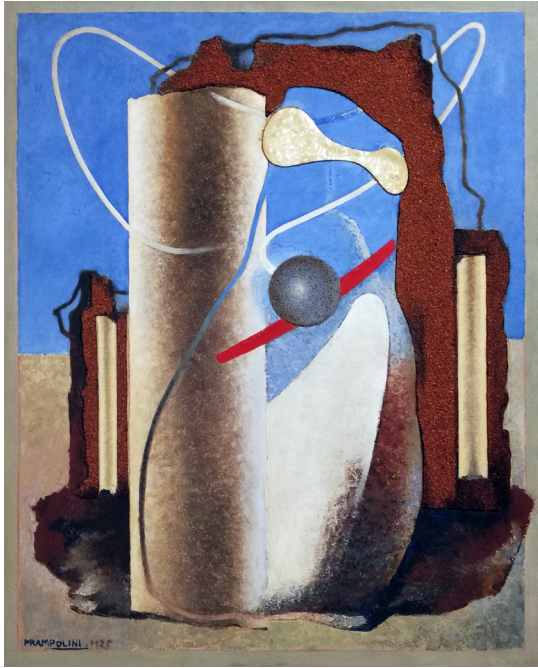


105. Magická cesta
 Fillia, 1932³

¹ Zdroj obrázků: <https://www.wikiart.org/en/benedetta#!#resultType:masonry> [25. 4. 2019].

² Zdroj obrázků: vlastní archiv.

³ Zdroj obrázků: <https://www.tumblr.com/search/fill%C3%ACa> [25. 4. 2019].



106. Simultaneità della velocità e dello spazio
Enrico Prampolini, 1935¹



107. Aeropittura
Tato, 1930²



108. Aeroportratto di Mussolini
Alfredo Ambrosi, 1930³



109. Benito Mussolini
Gerardo Dottori, 1933⁴

¹ Zdroj obrázku: vlastní archiv..

² Zdroj obrázku: <http://exhibitions.guggenheim.org/futurism/aeropittura/> [25. 4. 2019].

³ Zdroj obrázku: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alfredo_Gauro_Ambrosi_%22Aeroritratto_di_Mussolini_aviatore%22.jpg [25. 4. 2019].

⁴ Zdroj obrázku: <http://arthistoryreference.com/cgi-bin/hd.exe?art2=a56909> [25. 4. 2019].



110. Zázrak světla za letu
Gerardo Dottori, 1931¹



111. Aurora létání
Gerardo Dottori, 1933²

¹ Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/gerardo-dottori> [25. 4. 2019].

² Tamtéž.

112. Letecká bitva nad zálivem
Gerardo Dottori, 1942¹



113. Než se otevře padák
Tullio Crali, 1931²



¹ Zdroj obrázku: <https://www.wikiart.org/en/gerardo-dottori> [25. 4. 2019].

² Zdroj obrázku: <https://theartstack.com/artist/tullio-crali/before-parachute-opens> [25. 4. 2019].



114. Pád do obydlené oblasti
Tullio Crali, 1939¹



115. Vzdušná bitva I
Tullio Crali, 1938²

¹ Zdroj obrázku: vlastní archiv.

² Zdroj scanu: MARTINOVA, s. 87.



116. Zaměření nepřítele
Tullio Crali, 1936¹



117. Stíhání britských bombardérů
Tullio Crali, 1942²



118. Futurismus se vrátil
Mario Schifano, 1965³

¹ Zdroj obrázku: <https://elpoderdelasgalaxias.wordpress.com/2017/11/07/tullio-crali-target-fixation-ii/> [25. 4. 2019].

² Zdroj obrázku: <https://www.pinterest.ca/pin/501940320954071742/> [25. 4. 2019].

³ Zdroj obrázku: http://www.caffeeuropa.it/immagini/pop/foto_i.html [25. 4. 2019].