

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA

Italianistica

Ciclo XIX

Settore/i scientifico disciplinari di afferenza: L-FIL-LET/11

TITOLO TESI

Marinetti ultimo mitografo

Presentata da **Leonardo Tondelli**

Coordinatore Dottorato

Relatore

Esame finale anno 2008

Introduzione

L'anticorpo della modernità

Un futurista inattuale

A un secolo dalla prima uscita del Manifesto del Futurismo, Filippo Tommaso Marinetti è ancora un oggetto misterioso della letteratura italiana. Si tratta di un dettaglio curioso, dal momento che il movimento artistico a cui consacrò la vita e le fortune ha un posto di tutto rispetto nel canone del Novecento fissato dalle antologie scolastiche e dalla programmazione degli enti culturali. Davvero, a giudicare dalle retrospettive, dai ritorni di fiamma di artisti e designer, persino dal *merchandising*, la memoria del futurismo (almeno di quello pittorico) è più viva che mai. La prova più scontata ce l'abbiamo in tasca: il bronzo di Boccioni sulla moneta da venti centesimi. Non ci si stancherà mai di sottolineare il paradosso di un movimento artistico nato al grido "distruggiamo i musei", che nei musei ci è entrato volentieri e ne costituisce spesso, oggi, una delle principali attrazioni.

Eppure c'è un aspetto del movimento futurista che, malgrado l'incessante sforzo di rivalutazione compiuto dai critici almeno dagli anni Ottanta in poi, non riesce a uscire da un cono d'ombra: è il futurismo letterario, e Marinetti ne è il principale animatore. Un autore da sempre più studiato che letto, di cui tutti ricordano i manifesti e quasi nessuno le opere che dai manifesti avrebbero dovuto trarre le premesse, con la vecchia scusa che 'le sue teorie sono più interessanti dei risultati' (il che magari è vero: ma quanti si sono presi la briga di verificare?).

A questo fenomeno si può dare una spiegazione molto semplice: più di quello pittorico e plastico, il futurismo letterario scontrerebbe il peccato originale di

un'ideologia razzista e sessista oggi francamente impresentabile – oltre alla parentela stretta col fascismo, che è pur sempre un tabù. O no? Davvero Marinetti è troppo fascista per essere rivalutato? Veramente il suo disprezzo della donna e il suo elogio della violenza risulterebbero troppo indigeste al lettore di oggi? Come ipotesi suona fin troppo rassicurante: in fondo non pare di vivere in un mondo che abbia del tutto bandito la resa spettacolare della violenza e la svalutazione del corpo femminile.

Un'altra ipotesi può partire da un mero giudizio di valore: il futurismo letterario non è stato valido quanto quello pittorico, non ha dato opere altrettanto memorabili. Boccioni è un grande pittore, Marinetti non è un grande scrittore. Già, ma a ben vedere nemmeno voleva esserlo: lui, che parlava di “fare coraggiosamente il brutto in letteratura”, rigetterebbe come passatista e filisteo il nostro giudizio su di lui (e sullo stesso Boccioni). E di nuovo ci ritroviamo al paradosso di prima: il futurismo che piace agli spettatori di oggi, canonizzato, ormai incrostato definitivamente nella triade delle “avanguardie storiche” di inizio Novecento, è pur sempre un futurismo *vinto*, fagocitato da quel Museo borghese che aveva cercato di distruggere, riciclato persino dalla grafica pubblicitaria. In questo senso il relativo oblio della sua opera potrebbe essere la dimostrazione che malgrado tutto Marinetti è rimasto l'*enfant terrible* che pretendeva di essere, impermeabile a qualsiasi rivalutazione e classificazione.

È un'ipotesi interessante, ma fa a pugni con altri dettagli: la feluca d'accademico d'Italia, per esempio. Negli anni Trenta il vecchio futurista, tutt'altro che renitente alle canonizzazioni, presiedeva un sindacato di scrittori, svolgeva il ruolo ufficiale di ambasciatore della cultura fascista all'estero, poteva contare su solidi contratti con la Mondadori: il tutto mantenendo posizioni ideologiche sostanzialmente coerenti con quelle assunte negli anni ruggenti del Futurismo. A ben vedere, pur essendo stato il primo teorico della “voluttà d'esser fischiati”, Marinetti non aveva mai avuto in dispregio la popolarità, tutt'altro: il suo futurismo letterario non consisteva soltanto in esperimenti come *Zang Tumb Tumb*, ma anche in spudorati *instant-book* come il manualetto *Come si seducono le donne*. Lo stesso sfruttamento commerciale dell'iconografia futurista difficilmente avrebbe scandalizzato l'autore che già in vita si prestava a operazioni smaccatamente pubblicitarie come l'almanacco Campari. Lungi

dal condividere le premesse elitarie delle avanguardie successive, il futurismo si presentava come movimento non solo artistico, ma di costume, e guardava alle “folle”, ai soldati in trincea, più tardi ai fasci giovanili e in generale a un “proletariato di geniali” più esteso di quanto si potrebbe pensare: senza disdegnare gli avventori dei *café chantant*, avanguardia di un consumismo ancora al di là da venire. In un certo senso si potrebbe concludere che Marinetti guardava più in là dei circoli Dada o surrealisti (che lo snobbarono apertamente), prevedendo in modo neanche troppo confuso l'avvento della società dei consumi e della definitiva trasformazione dell'arte in spettacolo. Eppure nei grandi musei internazionali dell'arte moderna, spazi multimediali sempre più simili a parchi di divertimento per adulti, c'è spazio per le provocazioni dadaiste e surrealiste, e perfino per i suoi manifesti; ma non per i libri. *L'Alcova d'acciaio*, *il Mafarka*, *l'Aeroplano del Papa* restano fuori, ridotti a rarità da bibliofili. Perché?

In un presente come il nostro, non radicalmente diverso dalle prefigurazioni futuriste, cosa rende la letteratura futurista così disperatamente inattuale?

I romanzi perduti

Lo schema tipico della fortuna dei movimenti d'avanguardia prevede un primo momento di scandalo e irrisione da parte dei critici, a cui segue un lento processo rivalutazione, magari attraverso un radicale cambiamento di paradigma. È interessante notare come nel caso del futurismo letterario le cose non siano andate del tutto così: i libri futuristi non hanno mai dato molte soddisfazioni ai critici, ma tutto sommato alcuni giudizi diffidenti dei loro contemporanei oggi suonano incredibilmente generosi. Un esempio classico è rappresentato da Giovanni Boine, che in *Plausi e Botte* si trova a un certo punto ad affrontare *L'ellisse e la spirale, film + parole in libertà* di Buzzi. Dopo aver accostato la prima parte del romanzo a un polpettone salgariano, Boine sbotta in una curiosa quanto inattesa "difesa del futurismo":

Ma ci son qui brani di un diabolismo lirico-descrittivo, ch'io non ne ho presenti d'uguali. Ti suggestionano, ti fustigano, ti mettono ad una insopportabile tensione cosiché

quando arrivi a quegli scarabocchi di parole in cerchio, di zampilli e fantocci che chiudono il libro e di cui poco prima hai riso... eh sì, concedi che ad un certo punto, dir le cose in sintassi non è più possibile e gli è come nell'impeto quando t'arrabbi, che mostri più con i gesti che non a schianti col tuo discorso.

Questa è dunque una chiara difesa del futurismo...¹

Quel che più colpisce di questo giudizio è la sua inattualità. A rileggerla oggi, *L'ellisse* risulta poco più di uno strampalato fumettone. Ma del resto anche quello sfrenato delirio narcisistico che era il *Mafarka* di Marinetti ebbe estimatori insospettabili: è il caso di Luigi Capuana, che come è noto collaborò alla difesa del libro nel processo per oltraggio al pudore. La sua perizia al processo merita di essere riletta perché testimonia un approccio critico sinceramente benevolo e, soprattutto, del tutto privo di ironia. Per Capuana il *Mafarka* è "opera grande, di altissima moralità", in cui si dipinge il "contrasto fra la brutalità degli istinti e la spiritualità dell'aspirazione verso una regione più umana anzi divina"².

I giudizi di Boine e Capuana (lettori esigenti, la cui buona fede non è in discussione) smentiscono un teorema universalmente condiviso: l'attualità del futurismo. Che l'avanguardia storica italiana abbia goduto, a partire almeno dagli anni Sessanta, di una crescente attenzione critica, è indubbio: eppure al termine di più di quarant'anni di ininterrotta rivalutazione, questi libri non hanno ancora trovato critici benevoli come il contemporaneo Boine, o sinceramente entusiasti come il contemporaneo Capuana. Il critico che riprenda in mano il *Mafarka*, a un secolo di distanza dall'appassionata difesa di Capuana si trova davanti un oggetto senza dubbio interessante, ma irrimediabilmente lontano dalla sua sensibilità, refrattario a qualsiasi tentativo di attualizzazione. Un libro più proteso al passato che al futuro, al punto che recentemente Lorenza Miretti ha proposto di rileggerlo come una rielaborazione

¹ GIOVANNI BOINE, *Il peccato – Plausi e botte – Frantumi – Altri scritti*, Garzanti, Milano, 1983, pagg. 199-200.

² Le arringhe della difesa del *Mafarka*, riportate da E. Settimelli nel volume *I processi al Futurismo per oltraggio al pudore* (Premiato stabilimento tipografico Licino Cappelli, Rocca S. Casciano, 1918) sono state ripubblicate nell'edizione Oscar Mondadori di F. T. MARINETTI, *Mafarka il futurista*, Milano, 2003 (a cura di Luigi Ballerini): la perizia di Capuana si legge alle pagg. 242-247.

dell'epos omerico³. Fa un certo effetto pensare che la saga del re africano, satura di reminiscenze da Shakespeare, Rabelais e *Mille e una notte*, sia più o meno contemporanea al *Fu Mattia Pascal*: tra Pirandello e il futurista non c'è il minimo dubbio di chi sia ancora in grado di parlare al lettore contemporaneo, facendo nel contempo *tabula rasa* della tradizione letteraria: forse non aveva tutti i torti Marinetti, a cooptare il siciliano tra i suoi. Lo stesso si potrebbe dire del *Roi Bombance*, dell'*Aeroplano del Papa* o degli *Indomabili*: opere magari interessanti, ma invecchiate male. Che sia il destino degli scrittori rivolti al futuro, una volta che le loro previsioni vengono disattese? No, la fortuna di H. G. Wells o di George Orwell è lì per smentirci. Non tutti i futuri passano di moda: quelli di Marinetti indubbiamente sì.

Il futurismo non è fantascienza

Ai nomi di Wells e Orwell potremmo aggiungere Jules Verne e Aldous Huxley: padri 'nobili' di quella letteratura orientata al futuro che è comunemente chiamata fantascienza. È curioso che Marinetti e i futuristi non siano stati quasi mai inclusi in un genere letterario per altri versi piuttosto accogliente. Curioso anche perché Marinetti scrive le sue saghe superomistiche tra il 1910 e il 1925, un periodo in cui l'immaginario fantascientifico è in corso di elaborazione sia negli USA che in Europa. E tuttavia questa curiosa conventio ad excludendum si lascia facilmente spiegare se si riflette su un altro incredibile paradosso: a differenza degli scrittori fantascientifici, Marinetti il futurista *non scrive praticamente mai opere ambientate nel futuro* (le eccezioni sono rare, e verranno documentate).

Di questi autori, quello che più spesso veniva accostato a Marinetti era Wells (i due ebbero più occasioni di incontrarsi). Ma proprio un confronto tra *The Time Machine* e quello che ai critici parve subito come il più "wellsiano" dei romanzi di Marinetti, *Gli indomabili*, ci darà la possibilità di valutare lo scarto tra i due. Se nel 1895 Wells ha già scritto la prima opera della fantascienza moderna, nel 1922 Marinetti è ancora alle prese con la liquidazione di una tradizione allegorica pre-moderna. Il futurismo –

³ Nel suo libro, *Mafarka il futurista, eros e romanzo*, Gedit, Bologna, 2005, Lorenza Miretti mette in luce le tracce omeriche disseminate nel romanzo, tra cui appunto l'episodio del viaggio negli inferi.

almeno il futurismo praticato da Marinetti nelle opere narrative – lungi dall’assumere le forme di una variante locale della fantascienza, si rivela un genere del tutto diverso, seppure popolato da temi vagamente simili, e imparentato viceversa con opere pre-moderne allegoriche e grottesche.

In seguito l’analisi del tema della macchina in Marinetti ci confermerà la validità di questa osservazione: avremo modo di vedere come dietro all’entusiastico elogio della macchina, e alla sbandierata liquidazione del passato, ci sia un autore che con i ritrovati della tecnologia si trova a disagio, e che per superare questo disagio è costantemente proteso a un’opera di umanizzazione (se non addirittura di ‘animalizzazione’) della macchina stessa. Smentendo parzialmente l’atteggiamento intransigente nei confronti del passato testimoniato dai manifesti, il Marinetti delle opere narrative, in luogo di costruire futuri fantascientifici, sembra più interessato a inventare luoghi fuori dal tempo dove qualche novità scientifica può essere riadattata a vecchi canovacci: così nel *Mafarka* le giraffe vengono truccate da panzer, l’invenzione dell’aeroplano convive con la fiaba africana, l’intreccio di corte elisabettiano e il topos omerico. La tecnologia che compare nel *Mafarka* è già polverosa, *anticata*: allo sforzo ciclopico del protagonista per partorire un Dio alato, si sovrappone lo sforzo dell’autore per fondere le nuovissime leghe metalliche nella fucina della vecchia mitologia. L’irredimibile inattualità di queste opere risiede forse in questo: Marinetti non è il primo autore di fantascienza italiano, ma l’ultimo mitografo; un epigono sfortunato ma cocciuto, disposto a sperimentare ogni sorta di novità, a patto di salvare il suo ruolo di poeta, vate, narratore; disponibile a sostituire la cavalleria con le autoblindo, ma non a cedere le redini del gioco. Non è un caso che mentre gli eroi di Wells e Verne sono inventori, scienziati, esploratori, quelli dei romanzi di Marinetti (*Mafarka*, *Mazzapà* e *Mirmofim* negli *Indomabili*) abbiano sempre la necessità di interrompere l’intreccio romanzesco per narrare un loro racconto: gli eroi di Marinetti sono, prima di ogni cosa, affabulatori. Wells è parte di un sistema culturale in cui la sfera scientifica ha preso ormai il sopravvento: lo scrittore assiste ai trionfi della scienza senza nessuna gelosia, ritagliandosi nell’ambito narrativo uno spazio per le sue speculazioni, consapevole che esse potranno essere utili alla comunità intellettuale

(che del concetto di spazio-tempo farà effettivamente tesoro). Viceversa Marinetti è, prima di ogni altra cosa, un letterato puro: e se anche i suoi versi rombanti sull'automobile da corsa "nuovo Pegaso", non hanno molto da dire agli ingegneri, questo non significa che egli sia disponibile a farsi rinchiudere in qualche ghetto parnassiano. Tutta la sua lunga traiettoria artistica, già prima della fondazione del movimento e attraverso il lungo rapporto (non lineare) col fascismo, testimonia questa sua convinzione: la centralità del ruolo del letterato, del poeta, del mitografo. Anche ogni volta che, allo scoppio di un conflitto, chiede agli artisti di deporre "i versi, i pennelli, gli scalpelli e le orchestre"⁴ e di fare della guerra la propria opera d'arte; anche all'apice del proprio impegno politico nei Fasci di Combattimento, le motivazioni del suo impegno politico appaiono chiare; Marinetti partecipa alla guerra, e al proseguimento della guerra nella politica, convinto di avere un ruolo fondamentale proprio perché letterato, mitografo, affabulatore. Saltare giù dal vecchio Pegaso e affidarsi alla tenuta di strada ancora incerta della macchina da corsa è la mossa disperata e malgrado tutto orgogliosa del rappresentante di un vecchio mondo in svendita, che non ha molto più da perdere. Lungi dall'anticipare la letteratura del nuovo mondo industriale, il Futurismo rappresenterebbe l'inconscia ribellione dell'artigiano delle lettere all'imporsi di nuovi processi di produzione: qualcosa di analogo al liberty, nella definizione che ne dava Benjamin, di "ultimo tentativo di sortita dell'arte assediata dalla tecnica nella sua torre d'avorio"⁵. Del resto era proprio dal liberty, inteso come movimento poetico, che Marinetti proveniva, ed era da quell'universo floreale e decorativo che tentava faticosamente di staccarsi con il lancio del nuovo movimento: eppure la cesura del 1909 è appena percepibile nei suoi scritti. Anche cambiando le parole d'ordine, nel *Mafarka* o nel *Monoplan* rimane intatto lo stile enfatico e declamatorio di *Destruction*. Anzi, l'aggiornamento dei contenuti serve proprio a salvare un'attitudine *liberty* altrimenti condannata dal progresso tecnico a una rapida obsolescenza. Preso atto che l'automobile ruggente ha eclissato la Nike di

⁴ Cfr. la prefazione di F. T. MARINETTI, *La battaglia di Tripoli*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano, 1912.

⁵ WALTER BENJAMIN, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi 1981, pag. 153-154

Samotracia, la prima reazione del poeta è innalzarla sullo stesso piedistallo che fu della Nike. Così facendo, Marinetti rinuncia volontariamente a molte cose, ma salva l'essenziale: l'idea della Bellezza e la sua carriera di professionista del sublime. Come gli artigiani che si adoperano per smussare gli spigoli degli oggetti industriali con fregi floreali e altre forme pseudo-organiche; come il designer che progetta la bottiglia di Coca-Cola ispirandosi alla silhouette femminile della Belle Epoque: allo stesso modo Marinetti offre la sua abilità di artigiano della parola al servizio di un'umanizzazione della Macchina. O addirittura di una sua divinizzazione – ma trasformare l'Automobile nel "Dio veemente di una razza d'acciaio"⁶ significa comunque renderla più vicina all'immagine umana, e soprattutto all'esperienza letteraria: così nella tecnologia Marinetti trova i suoi Pegasi e i suoi Icaro su cui imbastire una nuovissima mitologia, e sostituendo al naviglio ancora baudelaireano della *Conquête* l'automobile o l'aeroplano, aspira a diventare il Baudelaire della vita moderna. È un'illusione che s'incrina, come vedremo, a partire dal 1912, senza peraltro svanire mai del tutto. L'attitudine estetizzante non scompare infatti a partire da *Zang Tumb Tumb*: essa risorgerà in tempi e luoghi diversi – nei toni ancora epici ed enfatici dell'*Alcova di Acciaio*, nel compiaciuto exploit stilistico degli *Indomabili*, e ancora oltre: tanto che giova definire, oltre a un periodo *liberty* di Marinetti sostanzialmente terminato nel 1912, una "funzione *liberty*" che riscontreremo in misura maggiore o minore in quasi tutte le sue opere.

L'incapacità di Marinetti di immaginare una società futura positivamente modificata dalle macchine (come fa Wells nella *Guerra dei mondi*, o Verne nei *500 milioni della Begum*) è la conseguenza di un ritardo culturale, e del divorzio tutto italiano tra cultura scientifica e cultura letteraria. Se l'automobile, "più bello della *Vittoria di Samotracia*"⁷, torna a somigliare a una statua classica, lo scrittore ha ancora

⁶ È l'incipit del ditirambo *A mon Pégase* contenuto ne *La ville charnelle* (Parigi, 1908; ora in *Scritti francesi*, Mondadori, 1983, pag. 346. Nella versione italiana del 1921 (*Lussuria-Velocità*, Modernissima, Milano) il titolo perde il riferimento mitologico; il componimento è intitolato semplicemente *All'automobile di corsa*.

⁷ Dal *Manifesto del futurismo*, in FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, Meridiani Mondadori, Milano, 2005 (d'ora in poi *TIF*), pag. 10.

una chance per trasformarlo nel protagonista di un mito. Mentre l'inventore della macchina del tempo offre ai suoi lettori la possibilità di guardare la Storia (e la lotta di classe) da un punto di vista nuovo, Marinetti negli *Indomabili* è ancora alle prese con quelle teorie cicliche dei corsi e ricorsi storici che sono una costante della tradizione culturale italiana, da Machiavelli a Vico (c'è anche la *Scienza nuova* tra i libri della Città di carta degli *Indomabili*) all'Alfieri commediografo.

A considerare Marinetti un semplice gattopardista, però, si rischia di fargli un torto. Il fondatore del futurismo probabilmente sapeva di incarnare una contraddizione destinata a risolversi col tempo, e che i suoi tentativi di imbottigliare il futuro nei vecchi otri della letteratura potevano essere soluzioni soltanto temporanee, destinate a essere rapidamente superate. Man mano che l'Italia intraprende il suo percorso d'industrializzazione, lo scrittore futurista appare sempre più oscuramente persuaso di non avere, in quanto scrittore, un *futuro*. Non resta che trasformarsi in un obice, come nella Battaglia di Tripoli, o in una granata, come in *8 anime in una bomba*: non resta che esplodere, durante la Conflagrazione, o alla vigilia di quella palingenesi sociale che sui taccuini del 1921 Marinetti riteneva inevitabile e imminente (fu la marcia su Roma, invece, a prenderlo di sorpresa, proprio all'indomani della sua fuoriuscita dai Fasci di Combattimento).

Ecco una possibile spiegazione alla mancata fortuna del futurismo letterario: ciò che ci ha allontanato definitivamente dalle opere di Marinetti e dei suoi epigoni non sono i contenuti immaginifici o esplosivi, ma una letterarietà ancorata al passato, che denuncia la natura reazionaria del futurismo: un tentativo dei letterati di reagire agli sconvolgimenti della rivoluzione industriale aggiornando la categoria del sublime, accogliendo nel loro Pantheon qualche nuova divinità metallica o alata, in cambio del sostanziale mantenimento dei loro privilegi. Una diagnosi che in fondo deve tutto a Benjamin, e alla definizione che Benjamin dà del fascismo. Lo stesso futurismo si può leggere come una prefigurazione del fascismo nel campo artistico e letterario: un tentativo di prendere il "buono" dalla rivoluzione industriale, senza mettere in discussione i rapporti di classe, congelando la società. I rapporti storici tra futurismo e fascismo sono stati sufficientemente indagati e chiariti: qui basta aggiungere che una

volta attuato quel congelamento della società previsto dal fascismo, Marinetti e i futuristi rimasti a lui fedeli si troveranno confinati in una sorta di limbo, per certi versi confortevole: l'autore che nel 1909 si era dato dieci anni per rivoluzionare la letteratura italiana, prima di essere "gettato nel cestino", lungi dall'essere scavalcato continuerà a coltivare in seno al mondo ufficiale della cultura fascista una sua nicchia di estimatori ed emuli, con opere in fin dei conti non peggiori di quelle scritte nella fase eroica del movimento: anche se la sua sopravvivenza consisteva comunque un paradosso e un implicito tradimento.

Descrivere Marinetti come un futurista senza futuro significa offrirne un'interpretazione parzialmente diversa da quella avvalorata fin qui da critici e biografi. Al programmatico entusiasmo per il nuovo occorre non sostituire, quanto piuttosto sovrapporre, un'inconfessabile angoscia per i cambiamenti in corso; lo stesso rapporto d'amore tra Marinetti e le macchine verrà ad assumere aspetti più ambigui (come accade in ogni storia d'amore, dopotutto). Queste ambiguità, queste angosce, sono disseminate in tutta la sua produzione letteraria, anche se questa tesi si sofferma sulle opere composte tra il 1908 e il 1925. Questo non implica un giudizio di valore sulle opere scritte nel ventennio successivo: anzi, tutto sommato il *Poema africano della divisione XXVIII ottobre* è una lettura più interessante della *Battaglia di Tripoli*, e *Canto eroi macchine della guerra mussoliniana* non ha molto da invidiare a *Zang Tumb Tumb*. Ma il Marinetti successivo all'avvento al potere del fascismo è in qualche modo un Marinetti pacificato, che ha finalmente trovato un suo posto nella Storia e nella cultura, ancora disposto a sortite nei territori di nemici o concorrenti (vedi le lotte contro i novecentisti e i razionalisti, o la campagna contro l'"esterofilia dominante"), ma di carattere sostanzialmente difensivo. Molto più interessante rimane il provocatore dei primi anni Dieci, che tra il nuovo che avanza e la vecchia cultura ancora solidamente ancorata al potere sa di avere un esiguo margine di manovra, ed è pronto a giocare il tutto per tutto. Molto più simpatico anche perché in fondo è uno dei tanti *vinti* della storia letteraria italiana. Rileggere i suoi romanzi e i suoi poemi paroliberi, a un secolo di distanza, significa tuffarsi in mondi mai esistiti, remoti dal passato quanto dal futuro.

1. La frattura del 1912

Automobile e aeroplano

Il gran libro dei manifesti del futurismo (che Marinetti non realizzò mai, ma raffigurò negli *Indomabili*)⁸ contiene come la Bibbia due racconti della creazione, in parziale contraddizione fra loro. Il primo, il più famoso, è quello notturno della *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, composto alla fine del 1908: “Avevamo vegliato tutta la notte, i miei amici e io...”. Secondo questo parabola, ancora appesantita dagli orpelli stilistici del liberty, il movimento sarebbe nato in seguito a una scorribanda automobilistica e a un battesimo del fango (il primo incidente stradale della letteratura italiana?)

Nel secondo racconto la notte ha ceduto il passo al giorno, e l'automobile è rimpiazzata da uno strumento ancor più rivoluzionario: la macchina volante.

In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, io sentii l'inermità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero⁹.

⁸ L'espressione “gran libro” è messa in bocca al leader degli *Indomabili*, Mirmofim: “— Il gran libro del Futurismo insegna ad improvvisare tutto, anche Dio!”, F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano, 1983 (d'ora in poi *TIF*), pag. 999.

⁹ *TIF*, pag. 46

Con il resoconto di un volo – il primo volo vero di Marinetti¹⁰, dopo quelli immaginari e allegorici del *Mafarka* e del *Monoplan du Pape* – esordisce il *Manifesto tecnico della letteratura italiana* (1912), primo annuncio della rivoluzione parolibera. I contenuti del nuovo manifesto sono ben noti: distruzione della sintassi, abolizione di aggettivi e punteggiatura, introduzione di segni algebrici e utilizzazione espressiva degli strumenti tipografici. Senza tradire gli undici articoli del Manifesto del 1909, Marinetti offre con le parole in libertà un mezzo espressivo davvero nuovo e immediatamente riconoscibile: ancora oggi i caratteri di scatola di *Zang Tumb Tumb* sono uno dei marchi più conosciuti della produzione marinettiana e futurista in genere. L'intento è quello di fare tabula rasa di tutta la tradizione letteraria, da Omero ai contemporanei: proposito quanto mai coerente con le premesse del movimento. Eppure un'operazione di questo genere non deve essere tutto indolore per Marinetti: non si tratta infatti di rinnegare soltanto Omero, ma anche la produzione letteraria futurista dal 1909 al 1912.

Tre anni non sono pochi, specie per un movimento d'avanguardia – anche perché, lungi dall'attendere le indicazioni del fondatore, gli affiliati si erano dati in quel periodo parecchio da fare con poesie e romanzi che sono ancora oggi annoverati tra le opere meglio riuscite del futurismo; basti qui menzionare *Il codice di Perelà* di Palazzeschi o le *Poesie elettriche* di Govoni. Né si poteva dire che ai primi firmatari del manifesto del 1909 mancasse uno strumento stilistico innovativo e riconoscibile: Lucini, Buzzi, Cavacchioli, Govoni, Altomare, prima ancora che futuristi erano i poeti del verso libero; la casa di Marinetti in Via Senato, il loro naturale luogo di raccolta, in quanto sede della rivista "Poesia" che del versilibrismo aveva fatto una parola d'ordine con l'*Inchiesta internazionale sul verso libero* e, per dirla con Marinetti, con "più di cento conferenze e declamazioni sui simbolisti e versoliberisti francesi"¹¹.

¹⁰ Marinetti aveva assistito al primo aero-raduno italiano, il 9 settembre del 1909 a Montichiari, quando però solo a D'Annunzio era stata concessa la possibilità di un breve volo. All'evento era presente anche Franz Kafka (cfr. PIERPAOLO ANTONELLO, *On an Airfield in Montichiari, Near Brescia. Staging Rivalry Through Technology: Marinetti and D'Annunzio*, Stanford Electronic Humanities Review (1999), <http://www.stanford.edu/group/SHR/7-1/html/antonello.html>).

Quest'ultimo, d'altro canto, nello stesso lasso di tempo non si era certo limitato a stendere i pur notevoli manifesti, ma aveva lavorato a ritmo serrato, pubblicando *Mafarka le futuriste* (1909), annunciato come il suo capolavoro, il proclama *Tuons le clair de lune!* (a metà tra il manifesto e il poemetto in prosa), il romanzo in versi *Le monoplan du Pape* e *La bataille de Tripoli*, poema-reportage dalla guerra di Libia (1912): un brano di quest'ultima, fresca di stampa, è già citato nel *Manifesto tecnico* come "esempio espressivo di una catena di analogie ancora mascherate e appesantite dalla sintassi tradizionale"¹². Quello che Marinetti sta silenziosamente liquidando è insomma un corpus rilevante, a cui possiamo aggiungere il monumentale *Le roi Bombance*, testo teatrale composto nel 1905, ma rappresentato nel 1909 e già affine per stile e tematiche alle produzioni del triennio in questione. Se per assurdo Marinetti avesse rinnegato il futurismo letterario nel 1912, queste opere sarebbero sufficienti a renderlo un assoluto protagonista del movimento. Anche se si tratterebbe, in questo caso, di un futurismo radicalmente diverso: narrativo e magniloquente, laddove il *Manifesto tecnico* prescrive la brevità e abolisce sintassi e linearità temporale; grottesco e carnale, mentre il *Manifesto* guarda a un mondo materiale completamente disumanizzato¹³; egotico e narcisista, prima che il *Manifesto* annunci di voler "Distruggere nella letteratura l'«io»". Un futurismo, insomma, radicalmente diverso nelle premesse e nei risultati.

In realtà non si comprende l'effettiva portata del *Manifesto tecnico*, se lo si considera un semplice aggiornamento, la messa a punto di una macchina da guerra inaugurata tre anni prima; per Marinetti è piuttosto una nuova sfida, lanciata non soltanto a passatisti e benpensanti, ma anche a sé stesso e ai seguaci della prima ora, che non reagiranno tutti nel modo desiderato. Quella del 1912 è una vera e propria seconda rivoluzione futurista, più radicale della prima, anche se circoscritta al campo letterario. E nemmeno sarà l'ultima: come altri rivoluzionari del suo secolo, Marinetti

¹¹ Dalla prefazione marinettiana ad ARMANDO MAZZA, *Firmamento*, Edizioni Futuriste di "Poesia", Milano, 1920.

¹² *TIF*, pag. 49.

¹³ "Il calore di un pezzo di ferro o di legno è ormai più appassionante, per noi, del sorriso o delle lagrime di una donna". (*TIF*, pag. 51).

mette periodicamente alla prova i suoi sodali con una serie di balzi in avanti, senza preoccuparsi di perdere lungo il cammino anche i collaboratori migliori.

Cosa spinse Marinetti a una svolta tanto improvvisa e, col senno del poi, autolesionista? Una parte potrebbe certo averla giocata l'ego debordante: è significativo che il manifesto del 1912 sostituisca l'“io” del poeta-aviatore al “noi” degli amici che vegliavano nel salotto della casa in Via Senato. Fino a quel momento Marinetti era sì il fondatore, ma non necessariamente la penna migliore del Movimento. L'ipotesi maliziosa non rende in verità onore alla generosità di un personaggio che aveva finora fatto il possibile per “lanciare” i suoi sodali; che del successo di Palazzeschi o Govoni non poteva che rallegrarsi (anche dal punto di vista economico); che ben diversamente da Tzara o Breton non espulse mai nessuno dal suo movimento, lottando anzi con tutte le sue forze per evitare le defezioni più dolorose (l'esempio eclatante: la lunga trattativa condotta con Govoni per indurlo a trasformare i versi liberi dell'*Inaugurazione della Primavera* in un'opera parolibera; trattativa senza la quale non avremmo le pur notevoli *Rarefazioni*). Rilanciando la posta, dichiarando esplicitamente la morte del verso libero, che pure fino a quel momento aveva avuto “mille ragioni di esistere”¹⁴, Marinetti ribadisce la sua posizione in prima linea sul fronte della modernità. Ma nel farlo condanna anche opere che gli erano costate enormi sforzi e persino grane legali, come quel *Mafarka* che almeno fino al processo del 1910 considerava il suo capolavoro, e che in seguito avrebbe snobbato al punto di ripubblicarlo soltanto una volta, in un'edizione massacrata dall'autocensura. In effetti, l'autore che più di tutti sconta il prezzo della rifondazione è proprio lui: il futurismo che comincia con *Battaglia peso + odore* e *Zang Tumb Tumb* è l'esplicita negazione del percorso fatto fino a quel momento dall'autore del *Mafarka* o del *Roi Bombance*. La produzione di Marinetti è straordinariamente varia e diseguale; ma se fossimo costretti a dividerla in due sole fasi, un *recto* e un *verso*, non avremmo dubbi né a definire i due periodi (liberty e futurismo), né a indicare il vero giro di boa: non

¹⁴ “Il verso libero dopo avere avuto mille ragioni di esistere è ormai destinato a essere sostituito dalle parole in libertà” (*Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà*, 11 maggio 1913, ora in *TIF*, pag. 71).

già il 1909, ma il 1912. Non potremmo fare altrimenti: tra le nuove parole in libertà e il romanzo in versi *Le monoplan du Pape* c'è molta più distanza che da quest'ultimo ai poemetti della *Ville charnelle*. Come vedremo in seguito, nessuno degli esperimenti letterari del triennio 1909-1911 sembra soddisfare il suo autore. E non si tratta dell'insoddisfazione di un perfezionista, che ritenga queste opere in qualche modo emendabili: dal 1912 in poi Marinetti non scriverà semplicemente più poemi narrativi come il *Mafarka* o il *Monoplan*¹⁵, o drammi satirici monumentali come il *Bombance*. La sua sperimentazione prenderà strade radicalmente diverse.

La prova definitiva è quella linguistica: *Battaglia peso + odore* non è solo la prima pagina di parole in libertà, ma anche il primo testo letterario scritto direttamente da Marinetti in italiano. Senza dubbio il paroliberismo nasce anche come *escamotage* per superare il disagio di una sintassi e di un lessico che l'autore sentiva ancora di non padroneggiare; del resto, dopo lo choc di *Zang Tumb Tumb* sintassi e ortografia si normalizzeranno progressivamente. Molto più del passaggio dalla macchina all'aeroplano, quello dal francese all'italiano è significativo, in quanto segna la tappa di un viaggio senza ritorno: dal 1912 Marinetti non scriverà più in francese nessun testo letterario concepito per la pubblicazione¹⁶. È una scelta esistenziale e politica insieme: il 'futurismo 1909' era un movimento internazionale, lanciato (alla stregua di tanti -ismi di fine secolo) dalle colonne del "Figaro". Per contro, il 'futurismo 1912', parolibero e "marinettiano", nasce prima di tutto italiano: come si legge nel volantino uscito alla vigilia della guerra di Libia, "la parola ITALIA deve dominare la parola LIBERTÀ"¹⁷.

La frattura del 1912 è evidente soprattutto se si osserva da vicino, concentrando l'attenzione sui documenti (manifesti, opere, carteggi) immediatamente precedenti e successivi. Allargando l'obiettivo, essa sembra ridursi a una semplice increspatura

¹⁵ A meno che non si voglia considerare tale *Gli indomabili* (1921): e si tratterebbe di un'eccezione importante, di cui daremo conto nei capitoli successivi.

¹⁶ Se i versi pubblicati nel volumetto *Poesie a Beny* (Torino, Einaudi, 1971) sono da considerare un episodio privato, la versione in francese degli *Indomabili* rimase incompiuta (cfr. De Maria nell'introduzione a *TIF*, pag. LXXXIII).

¹⁷ *TIF*, pag. 339.

della storia tutt'altro che lineare del movimento e della carriera del suo fondatore. Perché se *Mafarka* (1909) e *Zang Tumb Tumb* (1912-13) potrebbero benissimo essere attribuite a due autori diversi (sorprendentemente distanti per stile, contenuti, e persino per la lingua), *Gli indomabili* (1922) è già molto più simile al primo dei due. Più in generale lo slancio parolibero del 1912 si era già piuttosto affievolito all'inizio della guerra, nella fase che vede la riscoperta da parte di Marinetti della prosa tradizionale e giornalistica (il volumetto *Come si seducono le donne* è tutt'altro che un episodio minore). Nel frattempo le nuove leve del cosiddetto “secondo futurismo fiorentino” portano nel movimento qualche energia nuova, ma anche una serie di tematiche (l'attenzione per il mondo onirico, il misticismo, la magia) più affini al futurismo-1909 che al futurismo-1912.

Insistere sullo scarto tra i due futurismi può dunque sembrare una forzatura. Eppure ci sono almeno due elementi oggettivi che ci spingono a non sottovalutarlo. Il primo è la vera e propria opera di rimozione condotta da Marinetti sulle sue opere del triennio 1909-1912; il secondo è il radicale cambiamento dell'organigramma del movimento tra 1912 e 1914: vedremo che le defezioni più importanti, a cui abbiamo già accennato, traggono tutte almeno una parte di motivazione dalla svolta impressa col *Manifesto Tecnico*.

Le opere rinnegate

La storia editoriale delle opere di Marinetti è particolarmente complicata. Assai utile rimane la suddivisione praticata da Luciano De Maria tra opere di *teoria* e di *invenzione*: le prime vengono stampate su fogli occasionali – i manifesti – e ogni tanto modificate e ripubblicate in volumi che spesso denunciano sin dal titolo la necessità di aggiornare i contenuti futuristi alle parole d'ordine del momento: per esempio, la prima raccolta in italiano (nel 1914) si chiama *Guerra sola igiene del mondo*; nel 1924 si parlerà invece di *Futurismo e fascismo*. Da una raccolta all'altra i manifesti si allungano o accorciano, alcuni nomi vengono aggiunti mentre altri patiscono la *damnatio memoriae*. Una versione definitiva non esiste, se non in quella pagina degli *Indomabili* citata all'inizio, dove tra le opere di Mazzini, Nietzsche, Kant, Marx, svetta

il libro "più luminoso e più grande", i cui fogli s'involano proiettando in cielo "sfolgoranti adamantine parole in libertà"¹.

Viceversa, le opere di invenzione, più refrattarie a questa incessante rielaborazione, rimangono maggiormente legate al periodo in cui sono state scritte, e raramente vengono ristampate. In effetti il pregiudizio che identifica nei manifesti il Marinetti migliore, a scapito delle opere d'invenzione, è in parte avallato dalla rapidità con cui lo stesso autore metteva da parte queste ultime. Per rileggere *Zang Tumb Tumb* e *Gli indomabili* abbiamo dovuto aspettare l'edizione De Maria (1968), mentre a tutt'oggi manca una ristampa dell'*Aeroplano del Papa*. È noto che Marinetti, dopo essere stato per molti anni editore di sé stesso, a partire dal 1930 (anche grazie alla feluca di accademico) poté contare su solidi contratti presso la Mondadori. La scelta di non ripubblicare più i vecchi libri non fu dunque dettata dal bisogno: Marinetti preferiva semplicemente scriverne di nuovi. Le eccezioni sembrano motivate da intenti più speculativi che celebrativi: se l'autore non vide mai la necessità di pubblicare integralmente in un volume le sue parole in libertà, viceversa ristamperà più volte le novelle, preoccupandosi di renderne espliciti fin sulla copertina i contenuti licenziosi²; l'unico volume ad essere ristampato due volte in vita è *Come si seducono le donne*.

Il fatto che le opere del triennio 1909-1912 non abbiano goduto di migliore sorte editoriale non significa dunque molto. È sintomatico viceversa il fatto che un autore particolarmente estraneo alle autocritiche abbia speso almeno una parola per criticarle o marcare almeno una distanza; il che non avverrà con opere precedenti o successive, magari dimenticate, ma non condannate.

a) *La donna è mobile*

¹ *TIF*, pag. 997.

² La raccolta più completa delle novelle di Marinetti (*Novelle colle labbra tinte*) compare nel 1930 presso la Mondadori: l'edizione comprende tutti i racconti degli *Amori futuristi* (1922), con variazioni nei titoli e nei testi. Nel 1927 era già comparso per le *Edizioni d'arte il Fauno*, in una collana esplicitamente dedicata alla letteratura *osée*, il volume illustrato *Scatole d'amore in conserva*, in cui due brani (particolarmente audaci) tratti dal *Roi Bombance* e da *Come si seducono le donne* venivano ripubblicati sotto forma di racconto.

Il futurismo, com'è noto, ha una rapida incubazione verso la fine del 1908: il terremoto di Messina è probabilmente il responsabile dello slittamento al 1909 del battesimo solenne, con la pubblicazione del Manifesto sul Figaro³. Marinetti ha da poco dato alle stampe *La ville charnelle*, ultima sua raccolta di poesie in francese. In questo momento la sua insofferenza nei confronti del liberty è testimoniata soprattutto dagli esperimenti extrapoetici: la composizione del *Mafarka*, suo primo romanzo, e di *Poupées Électriques*, secondo tentativo drammaturgico dopo il *Roi Bombance*. Allo stesso tempo però sta raccogliendo le interviste che andranno a comporre l'*Inchiesta internazionale sul verso libero*: dunque l'esperienza poetica maturata fin qui non è affatto rinnegata. Le componenti allegoriche e grottesche che erano già presenti nella *Conquête des étoiles* e in *Destruction* verranno riprese e semmai potenziate nel *Mafarka* e nel *Monoplan*. Tra 1909 e 1910 le uniche novità formali di rilievo sono il passaggio dalla poesia alla prosa (una prosa ancora molto fiorita, quale quella del *Mafarka* e di *Tuons le clair de lune!*), e il ricorso al più ampio respiro narrativo del romanzo (sempre nel *Mafarka*, e nel *Monoplan*). Sono novità di cui non si fa menzione nel Manifesto del 1909: Marinetti sta sperimentando la prosa e il romanzo a titolo personale, senza imporre una svolta analoga agli "amici" versolibristi (anche se l'esempio del *Mafarka* contribuirà in maniera decisiva a 'sbloccare' i romanzi di Palazzeschi e a ispirare quello di Buzzi). In questa primissima fase l'evoluzione di Marinetti non coincide ancora necessariamente con quella del movimento: ed è ancora un processo graduale che non contempla bruschi cambiamenti di direzione. Questo è reso evidente da un semplice fatto: la prima uscita pubblica di Marinetti futurista, all'indomani della pubblicazione del manifesto, sarà proprio l'allestimento parigino del *Bombance*, un testo risalente addirittura al 1905. La catastrofe del *Bombance* era stata anticipata in Italia dalla tumultuosa prima de *La donna è mobile*, versione italiana di *Poupées Électriques*, rappresentata a Torino il 15 gennaio, dunque un mese prima della nascita ufficiale del movimento. Nei due memorabili fiaschi agiografi e storici del movimento hanno voluto vedere le prime vere e proprie "serate futuriste".

³ Cfr. JEFFREY T. SCHNAPP, nell'introduzione a F. T. MARINETTI, *Teatro*, Oscar Mondadori, Milano, 2004. vol. I, pag. XIII.

L'atteggiamento di sfida di Marinetti nei confronti del pubblico, in effetti, è già quello del futurismo-1912; a Torino l'autore compare alla fine del primo Atto per ringraziare il pubblico "di questa fischiata che mi onora profondamente"⁴; a Parigi riesce a far parlare di sé sfidando a duello (e ferendo) uno dei suoi critici. E tuttavia in questa fase Marinetti dev'essere molto meno sicuro di sé e delle sue capacità di drammaturgo (esordiente) di quanto non voglia sembrare. Dopotutto ciò che più gli viene rimproverato è proprio l'incapacità dei suoi testi di reggere le scene.

La "voluttà di essere fischiati", che caratterizzerà la successiva avventura teatrale futurista (almeno dalle furibonde "serate" del 1910-11 alle sintesi teatrali del 1913-1917), nel 1909 doveva ancora essere teorizzata. L'impressione è che i fiaschi del 1909 non siano stati cercati, e che Marinetti, cavalcandoli con intento pubblicitario, abbia fatto buon viso a cattivo gioco. Ma le critiche che sommersero *La donna è mobile* dovettero in qualche modo essere recepite, vista la pesante revisione del testo, stravolto e trasformato nella sintesi teatrale *Elettricità sessuale*.

b) *Le roi Bombance*

Il caso del *Bombance* è ancora più significativo. Mettendolo in scena, l'autore coronava un desiderio covato da anni, e costato molti denari. Non c'è dubbio che, associandosi alla compagnia teatrale già celebre per l'*Ubu Roi* del 1896, Marinetti si attendesse di destare uno scandalo, peraltro coscienziosamente preparato (l'orchestra che mima i peti dei personaggi in scena, ecc.). Ma probabilmente nemmeno lui pensava di trovarsi, a un certo punto della rappresentazione, dalla parte dei fischiatori. La "voluttà di essere fischiati" nasce concretamente in questa occasione; e nasce non solo dalla classica aspirazione dell'avanguardista a *épater les bourgeois*, ma anche dal tentativo di rivoltare in positivo uno choc, un'esperienza imbarazzante che prelude a una pubblica ammissione di fallimento: il *Bombance* non regge le scene. La tournée prevista sarà cancellata. Come Marinetti scriverà qualche giorno più tardi a sua discolpa sul quotidiano "L'Intransigeant":

⁴ *Ibid.*, pag. XIV

Il mio grande errore è stato pensare che si potesse rappresentare sul palcoscenico ciò che si legge sulle pagine di un libro. Non concepisco più Rabelais in funzione della Comédie Française né Brantôme in funzione del vaudeville. Queste piccole avventure vi offrono dell'esperienza. [...]

Si ama sempre maggiormente il primogenito, anche se zoppicante e difforme. Ci sono dei momenti in cui non lo trovo completamente assurdo [...] Se vi propongo *Re Baldoria* lo faccio offrendovi un'opera concepita con un gusto – cattivo gusto, naturalmente – tradizionalista. Questa tragedia satirica parla della bellezza dell'azione violenta, della marcia verso il banchetto iniziale del Benessere Universale; e ciò conferma che è l'opera di un giovanissimo. La fischio volentieri. L'avete fischiata voi. Siamo tutti futuristi⁵.

È una delle rarissime autocritiche di Marinetti, e merita di essere segnalata anche perché chiarisce definitivamente se il *Bombance* sia da considerare futurista o no: il *Bombance* non è affatto futurista (anzi, il suo “cattivo gusto” sarebbe di marca “tradizionalista”); mentre lo spettacolo che si crea intorno al *Bombance*, con Marinetti che si unisce al coro dei suoi fischiatori, è già a suo modo un evento futurista. Se è possibile tracciare una sottile linea tra non-futurismo e futurismo, essa dovrebbe passare di qui: Marinetti diventa futurista soltanto quando si ritrova a fischiare sé stesso, o meglio la versione più ingenua, “tradizionalista” e liberty di sé stesso. È un processo lento, che l'episodio a suo modo traumatico del fiasco parigino contribuisce ad accelerare. Nei fatti, il teatro futurista (dopo il 1912) percorrerà la strada opposta a quella del *Bombance*: alla messa in scena in grande stile subentreranno i drammi sintetici; alla dizione magniloquente, uno stile svelto e colloquiale (in fondo è la stessa brusca svolta imposta alla prosa tra *Mafarka* e *Zang Tumb Tumb*). Di *Poupées Électriques*, come abbiamo accennato, si salverà un solo atto su tre; il *Bombance*, pure tradotto in italiano da Decio Cinti nel 1910, sarà messo in scena soltanto nel 1929, nel quadro delle celebrazioni tributate al Marinetti neo-accademico d'Italia. In realtà già nel 1920 era stato re-incluso nel canone futurista tracciato in *Al di là del comunismo*; la sua struttura ciclica di rivoluzione e reazione era stata in qualche modo ripresa nel romanzo *Gli indomabili* (1922). Un episodio del *Bombance* (il pranzo pantagruelico del priore Gozzoviglia) era stato antologizzato nella raccolta *Scatole d'amore in*

⁵ F. T. MARINETTI, *Teatro*, vol. I, op. cit., pagg. 174-175.

conserva (1927). Ma tutte queste riprese, come si vede, sono successive agli anni Dieci: la quarantena del *Bombance* dura dunque un decennio, precisamente il decennio delle parole in libertà e delle sintesi teatrali.

c) *Mafarka le futuriste*

Ancora più eclatante il caso del *Mafarka*. Composto tra 1908 e 1909, il romanzo africano era esplicitamente futurista sin dal titolo, e rappresentava un atto di fondazione del Movimento non meno importante di quello annunciato sulle colonne del Figaro (il "discorso futurista" di Mafarka troverà posto anche raccolto nelle raccolte dei Manifesti). Il futurismo letterario doveva dunque essere tenuto a battesimo da un "capolavoro": così almeno nelle parole di Marinetti al "Petit Marseillais", qualche tempo prima della pubblicazione.

Sarà un romanzo possente, luminoso, saggio e pazzo ad un tempo, *quelque chose d'éblouissante*, emozionante, dolce e terribile. Il mio protagonista è un eroe, una figura gigantesca che sa sconvolgere animi e cose con un solo gesto. Sarà il mio capolavoro!⁶

Dopo averlo faticosamente portato a termine, nell'ottobre 1910 Marinetti sarà chiamato a difenderlo in un processo per oltraggio al pudore che offrirà al futurismo la prima tribuna pubblica importante in Italia, con arringhe di avvocati di grido e la celebre consulenza di Luigi Capuana. Appare perciò sorprendente la rapidità con cui il preteso capolavoro, vera bandiera del movimento tra 1910 e 1911, viene in seguito accantonato. Certo, dopo la condanna in appello (che valse all'autore un congedo temporaneo e indesiderato dall'esercito) il *Mafarka* ebbe il raro onore di una ristampa per Sonzogno nel 1920 (o forse nel 1922, retrodatato). Si tratta dell'unico romanzo di Marinetti a essere stato ristampato in vita dall'autore. Ma se il *Roi Bombance* è uno dei rarissimi casi di autocritica, il *Mafarka* è l'unico caso conosciuto di autocensura.

Come ha osservato Luigi Ballerini (ripubblicando nel 2003 la versione originale), dall'edizione Sonzogno, sottotitolata *Romanzo processato*, sono espunti tutti i passi che

⁶ CLAUDIA SALARIS, *Marinetti, arte e vita futurista*, Editori Riuniti, Roma, 1997, pag. 41; riprende T. PANTEO, *Il poeta Marinetti*, Milano, Società editrice milanese, 1908, pagg. 74, 75.

avevano portato in tribunale il *Mafarka* e il suo autore: a scapito non solo della qualità del testo, ma della sua stessa comprensibilità.

È matematicamente certo che tutto quel che viene espunto riguarda implacabilmente l'atto sessuale – così come è stato praticato da tempo immemorabile, a tutte le latitudini [...] – la sua funzione riproduttiva, e l'organo genitale femminile: al posto di "vulva" (che, nel '10, era immonda e pestilenziale, ecc.) ora non troviamo che un'asettica "matrice" o una superficialissima "donna". Se ci chiediamo cosa non venga cassato, la risposta è semplice: quel che del corpo femminile riguarda l'alimentazione della specie: le tette insomma, opportunamente chiamate "seni" (ma anche di questo amabilissimo significante i giudici di Milano si erano lamentati)⁷.

L'edizione Sonzogno viene a cadere nella fase forse più difficile della carriera di Marinetti: quel triennio 1920-1922 in cui l'autore, dopo aver abbandonato l'impegno militante nelle file dei Fasci di combattimento, riprende a dedicarsi principalmente all'arte e alla letteratura: dapprima tentando un azzardato rilancio internazionale del futurismo su nuove basi (il *Tattilismo*); poi, dopo il sostanziale fallimento di quest'ultimo, producendo una serie di testi che risentono in qualche modo del "ritorno all'ordine" che era nell'aria in quegli anni. Non che Marinetti parli mai di *refoulement*, ci mancherebbe altro: per strappargli qualche mezza ammissione dobbiamo leggere tra le righe della lunga prefazione degli *Indomabili*, in cui lo "stile parolibero" è ridefinito al punto di includere la prosa di D'Annunzio (e quindi anche quella degli *Indomabili*, che dalle esplosioni di *Zang Tumb Tumb* è distante quasi quanto il *Notturmo*); oppure la dedica del dramma *Il tamburo di fuoco* (1922) in cui Marinetti spiega che per "imporre la drammatizzazione del rumore sulla scena" mediante "gl'intonarumori di Luigi Russolo", non poteva "raggiungere lo scopo con un dramma sintetico..."

⁷ LUIGI BALLERINI, *Marinetti incongruo, iperbolico, inaffondabile*, testo introduttivo di F. T. MARINETTI, *Mafarka il futurista*, Oscar Mondadori, Milano, 2003.

Scrisse dunque questo dramma impressionista con relativo sviluppo teatrale. Nessuna concessione ai vostri gusti tradizionali! Avrete prossimamente nuove sintesi teatrali ultrafuturiste!⁸

"Nessuna concessione?" Nel 1921 era uscito il romanzo *l'Alcova di acciaio*, in cui l'esperienza dell'ultimo anno di guerra veniva riversata in una narrazione fiume quasi del tutto priva delle sperimentazioni che ancora dominavano il frammentario memoriale parolibero *8 anime in una bomba* (1919). L'anno successivo Marinetti pubblica *Gli indomabili*, un tour de force stilistico che "regge il confronto con la miglior prosa d'arte del tempo" (De Maria)⁹. Intanto, col *Tamburo di fuoco*, Marinetti ottiene forse il suo massimo successo sulle scene con un'opera – per sua stessa ammissione – non "futurista", ma appena "impressionista" (qualunque cosa questo termine significasse per l'autore). La ristampa del *Mafarka* appartiene dunque a un periodo in cui Marinetti è quantomeno tentato di conquistarsi un pubblico più vasto di quello dell'avanguardia per mezzo di opere che di futurista mantengono senz'altro l'involucro (gli Intonarumori del *Tamburo*, il preteso parolibero degli *Indomabili*), ma dalla fruizione meno problematica. E questo potrebbe anche essere il senso del *Mafarka* Sonzognò, con quell'ambiguo sottotitolo, "Romanzo processato", che mentre attira l'attenzione sul carattere "maledetto" del romanzo-scandalo del 1909, occulta il fatto che il nuovo *Mafarka*, di scandaloso e *processabile*, abbia ormai ben poco.

In questo caso la ristampa del '20 (o del '22) rappresenterebbe il punto di massima concessione di Marinetti "ai gusti tradizionali", come li chiamava lui: non si trattava qui di fornire semplicemente un'accezione più estesa di parolibero, o di fare un temporaneo passo indietro rispetto al teatro sintetico; per tagliare o acconsentire ai tagli, Marinetti doveva tacitamente passare sopra a tutti i principi strenuamente difesi davanti in tribunale appena dieci anni prima. Un clamoroso passo indietro, compiuto stavolta senza addurre nessuna giustificazione.

Occorre aggiungere che, se in Marinetti ci fu davvero un sottaciuto richiamo all'ordine, anche questo fu di breve durata: lo scrittore tornerà negli anni Trenta a opere

⁸ F. T. MARINETTI, *Teatro*, op. cit., vol. I pag. 195.

⁹ *TIF*, pag. LXXXIV

più sperimentali degli *Indomabili* e del *Tamburo di fuoco*. Ma il singolo passo indietro compiuto con la riedizione del *Mafarka* è definitivo: non ci saranno altre ristampe. E con questo (osserva giustamente Ballerini) viene a cadere anche la spiegazione più immediata: che cioè il *Mafarka* non potesse essere ristampato in versione integrale a causa della condanna in appello. Questo era senz'altro vero per il Marinetti 'facinoroso' dei primi anni Venti, legionario fiumano e provocatore pre-squadrista, arrestato nel 1919 per detenzione illegale di armi da fuoco, e forse non desideroso di complicare la propria fedina penale. Ma non per il Marinetti accademico d'Italia degli anni Trenta, che avrebbe probabilmente avuto i mezzi e le occasioni per ristampare una versione del testo più fedele all'originale: in una situazione in cui lo 'scandalo', se ci fosse stato, si sarebbe probabilmente risolto a favore di Marinetti, con relativa ricaduta pubblicitaria (come abbiamo visto, lo spettro del sequestro non lo trattenne dal ristampare nel 1941 l'altrettanto scandaloso *Come si seducono le donne*).

È possibile che qui si sommino due rifiuti: uno parziale, momentaneo, 'tattico', compiuto nel 1920; e uno più tardo e definitivo, negli anni Trenta. Sia come sia, il risultato è che per più di vent'anni Marinetti avrebbe consentito che il suo vecchio "capolavoro" fosse disponibile in commercio solo in versione mutilata. È difficile pensare che un autore così attento a rivendicare il valore ideologico delle proprie opere abbia davvero subito questo stato di cose. È lecito ipotizzare che le mutilazioni non siano un semplice espediente per ripubblicarlo, ma una deliberata scelta dell'autore: il *Mafarka processato* sarebbe allora per Marinetti quello che la *Gerusalemme conquistata* (si parva licet) fu per Torquato Tasso: non una semplice concessione tattica alle istanze dei censori, ma il risultato di un silenzioso autodafè personale. Ad avvalorare questa ipotesi, un dato macroscopico: come vedremo meglio nel capitolo seguente, la vena erotica del primo *Mafarka* rappresenta un *unicum* nella pur sterminata produzione marinettiana.

Dopo quasi vent'anni di relativo oblio, il *Mafarka* verrà di nuovo menzionato nel manifesto *Il romanzo sintetico*¹⁰, ma confinato tra le opere da "superare o perfezionare" (per la verità in ottima compagnia: nella lista si trovano *I Promessi*

¹⁰ Si legge in *TIF*, pag. 224

Sposi, I Miserabili, Proust, Joyce e Thomas Mann...). In questa occasione, il *Mafarka* viene liquidato come "romanzo poetico o poema narrativo". L'altro esempio di "romanzo poetico" è, significativamente, il *Trionfo della morte* di D'Annunzio. Il manifesto è molto tardo (1939), ma la frattura tra futurismo "sintetico" e il tardo-simbolismo di maniera inevitabilmente dannunziana è indicato con chiarezza.

Torna in mente la *Dedica* al *Mafarka* di trent'anni prima: "Io sono il solo che abbia osato scrivere un simile capolavoro, *il quale morirà per mano mia, un giorno*, quando il crescente splendore del mondo avrà agguagliato il suo e lo avrà reso superfluo"¹¹. Sofferamoci un momento su questa immagine: un autore che uccide con le sue mani un "capolavoro", superato non già semplicemente da opere migliori, ma dal "crescente splendore del mondo", è quantomeno un parricida. Ma il sacrificio di un'opera tanto faticosamente attesa, e intensamente amata¹², deve pur avere una contropartita.

Questa contropartita è, probabilmente, la sopravvivenza dell'autore stesso, che divorando i suoi figli spera di resistere al tempo. Uccidere le proprie opere è anche un modo per non vederle invecchiare: il primo *Manifesto*, pubblicato appena quattro mesi prima, è il testo in cui Marinetti si poneva con maggiore lucidità il problema dell'obsolescenza letteraria: la constatazione che "un libro di rima diletta, passa, non dura"; che i versi "invecchiano prima di noi"¹³. Accanto a valutazioni rimaste famose

¹¹ F. T. MARINETTI, *Mafarka il futurista*, op. cit., pag. 3. Il corsivo è mio.

¹² Durante il processo l'aveva definita come "l'opera che amo più di tutte le altre mie" (*Ibid.*, pag. 240).

¹³ Sono due versi dell'*Esperimento*, poesia composta da Guido Gozzano tra il 1907 e il 1908, ma pubblicata (su rivista) solo nel 1910. Per la definizione di "obsolescenza letteraria" sono naturalmente debitore delle analisi di Edoardo Sanguineti. Sull'argomento vale la pena ricopiare un lungo stralcio, che per la sua provenienza (l'introduzione all'edizione Einaudi delle *Poesie* di Gozzano, 1973) rischia di passare inosservata a chi si accosti al fenomeno del futurismo. "Se riprendiamo qui la parola, è [...] per indicare, comunque, il punto ultimo dell'accorta poetica di Gozzano, o, se si preferisce, della sua perfidia. Si tratta, per così dire, di quella sua poetica, non teorizzata, ma tutta di fatto operante, dell'obsolescenza (che è già parola obsoleta, ma così conviene che sia, all'interno del ragionamento). Gozzano fu il primo ad accorgersi, oltre che di tante altre cose, anche di questa, e capitalissima: che "un libro di rima diletta, passa, non dura"; che i versi "invecchiano prima di noi"; che ammutiscono anche "gli eroi più cari". I più disperati, i più eversivi tra i suoi colleghi, i più severamente diagnostici, per sospettosi e inquieti che fossero, all'*exegi monumentum*, bene o male, avevano prestato fede. Non

sul ruolo cimiteriale di musei e biblioteche, il manifesto conteneva un esplicito ultimatum a sé stesso: "I più anziani fra noi non hanno ancora trent'anni: ci rimane dunque almeno un decennio, per compiere l'opera nostra. Quando avremo quarant'anni, altri uomini più giovani e più validi di noi, ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili. – Noi lo desideriamo!"¹⁴. Si noti la brutale metonimia: è il poeta, non la sua opera, a invocare la suprema onta del cestino. Alla prova dei fatti, Marinetti preferirà cestinare le sue opere e sopravvivere: in singolare contraddizione proprio con il mito di Mafarka, che è un artista in grado di dare la vita per creare un'opera (un figlio, un aeroplano, un Dio) immortale. Il paradosso davanti al quale ci troviamo è quello dell'intera carriera di Marinetti, da qui in poi: ben lungi dall'essere superato e messo in crisi da altri uomini "più giovani e più validi", il fondatore del futurismo riuscirà in qualche modo ad accreditarsi come caposcuola di un movimento d'avanguardia per tre decenni: ma questo sarà a prezzo di continue fughe in avanti e rimesse in discussione del proprio fare poetico. Dopo il futurismo grottesco e mitologico del Mafarka, dopo quello parolibero di *Zang Tumb Tumb*, sarà la volta del

parliamo di D'Annunzio o di Pascoli, che paure di quest'ordine non sapevano proprio che si potessero provare, e che rinforzavano la voce, ciascuno sul proprio tono, per coprire ogni sinistro scricchiolio, senza nemmeno accorgersi che lo facevano, in realtà, appunto a questo inconscio fine: il riflesso difensivo, in simili casi, era tutto meccanico e istintivo. Si allude qui, piuttosto, ai futuristi nostrani stessi, che la frana della poesia se la sono sentita arrivare tutta addosso, ma che hanno sudato quello che hanno sudato per esorcizzarla, sforzandosi di diventare quello che erano: la loro politica, si sa, fu quella del monumento *autre*, come si sarebbe detto qualche anno fa, in forza della quale si interiorizza tutto il sistema della moda, e si fa virtù del principio del consumo. Non c'è bisogno di qualificarli baratti e gazzettieri delle belle lettere, e nemmeno fascisti, se si desidera non offendere nessuno, e rimanere in pace con tutti. È sufficiente riconoscere in costoro, come i portatori dell'apologia diretta dell'imperialismo (all'italiana), così i profeti della civiltà dello spreco poetico. Oggi che la morale letteraria non si scrive più, o si scrive male, non è il caso di fare i moralisti. Si osserva soltanto che il loro consumo è avvenuto esattamente nei modi e nelle forme che invocavano, e fu portato sino in fondo, a tutti i libelli ("ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili", Marinetti): un consumo più duraturo del bronzo.

¹⁴ Nel 1909 Marinetti aveva trentatré anni. Ripubblicando il manifesto, nel 1914 (nell'edizione lacerbiana dei *Manifesti del futurismo*), cambierà la frase in "I più anziani fra noi hanno trent'anni": che è la lezione di *TIF*, pag. 13.

futurismo di guerra dell'*Alcova di acciaio*; del Tattilismo (il cui manifesto è inaugurato da un reciso "Punto e a capo"); e ancora dei "progetti di vita con varianti a scelta", dell'aeropoesia, della poesia "non umana": tanti esperimenti che sembrano ciclicamente azzerare i risultati precedenti. Lo stesso atteggiamento pubblicitario del Marinetti editore, cinicamente fotografato da Prezzolini in un articolo sulla Voce (*Marinetti disorganizzatore*)¹⁵, attesta una volontà di dissipazione, più che di diffusione della propria opera: "scaraventandola nella posta" di qualsiasi "imbecille", non sta in qualche modo cercando di liberarsene? È noto come i libri delle "edizioni futuriste di Poesia", fossero l'antitesi del volume pregiato da collezionista; sono piuttosto quei "mattoni rossi" che in una pagina di Serra diventano l'emblema stesso dell'obsolescenza letteraria.

La poesia per noi, se vogliamo parlare con coscienza [...] sono tutti quei nomi rimasti fra le pagine della "Nuova Antologia" o nelle collezioni dei fogli letterari come fiori ben secchi che nessuno turberà più nel riposo perpetuo e cartaceo [...] I mattoni rossi dei futuristi, che non buttiamo via per non parer gente arretrata, ma che non ci arrischiamo di rimuovere per paura di sollevar quel dito di polvere che c'è sopra¹⁶.

Nel 1915 i libri futuristi sono già coperti di un "dito di polvere". Questa tendenza all'autodistruzione contraddice, naturalmente, la tetragona pretesa di coerenza nella quale il fondatore del Futurismo si blinderà, dal 1909 in poi: la stessa che lo spingerà a inverosimili acrobazie dialettiche nel tentativo di dimostrare che "il disprezzo della donna" possa andare di pari passo con il sostegno alle suffragette; che *gli Indomabili* sia un "libro parolibero", o che il fascismo – da cui era fuoriuscito nel 1919 – una volta assunto al potere costituisca "la realizzazione del programma minimo futurista"¹⁷, fino

¹⁵ L'articolo compare su «la Voce» il 30 marzo 1915; sull'argomento vedi CLAUDIA SALARIS, *Marinetti editore*, il Mulino, Bologna, 1990.

¹⁶ RENATO SERRA, *Le lettere*, Bontempelli, Roma 1915. Si cita dal primo volume dei suoi *Scritti*, Le Monnier, Firenze 1950, pag. 300.

¹⁷ È quanto dichiarato nel *Manifesto al Governo fascista*, ovvero *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani*, TIF, pag. 562.

alla solenne dichiarazione che suggella la raccolta di manifesti del 1929, di un umorismo qui senz'altro involontario:

Il lettore domanderà:

Ci sono idee futuriste superate o da scartarsi, oggi?

Nulla da scartare. Le idee vittoriose tengono fermamente le posizioni conquistate¹⁸.

d) L'aeroplano del Papa

Ancor più esplicitamente politico del *Bombance*, *Le monoplan du Pape* (1912) non presenta all'apparenza novità sul piano formale: non fosse per il contenuto, ancor più esplicitamente politico del *Bombance*, nonché ferocemente anticlericale e antiaustriaco, si avrebbe la sensazione di ritrovarsi davanti a uno dei torrenziali poemetti allegorici contenuti nella *Ville charnelle*. Come se dopo la faticosa elaborazione in prosa del *Mafarka*, Marinetti avesse preferito ritornare a quei versi liberi che doveva sentire come più congeniali.

Tuttavia a ben vedere il *Monoplan* è il solo romanzo di Marinetti esplicitamente ambientato in un futuro; anche se sarebbe più corretto parlare di un presente trasfigurato e dilatato dai desideri del protagonista, che narra in prima persona adoperando il tempo presente (un'innovazione a conti fatti notevole per un romanzo, che Marinetti non teorizzò e di cui probabilmente non si rese nemmeno conto). In questa dimensione temporale il protagonista assiste alle fasi iniziali di una guerra tra Italia e Austria, che getta nello sconforto le madri dei soldati, i sindacati di Milano, i cardinali del Vaticano e i politici di Montecitorio. La rottura della Triplice Alleanza – e il conseguente “svaticanamento” dell'Italia, costituiscono l'argomento di un plateale sogno ad occhi aperti, di cui nemmeno Marinetti nel 1912 poteva immaginare il valore profetico.

Diversa la situazione due anni dopo, quando all'indomani di Sarajevo grazie alla traduzione di Decio Cinti *L'aeroplano del Papa* diventa il quarto libro italiano di Marinetti, dopo il *Re Baldoria*, (1910) il *Mafarka* (1910) e la *Battaglia di Tripoli* (1912). Dei quattro testi tuttavia *L'aeroplano* è l'unico a riportare sulla copertina quel

¹⁸ *TIF*, pag. 620.

bollino, “pubblicato oggi (1914) a scopo propaganda”, che suona come un’implicita ammissione: profetico nei contenuti, il libro non è già più percepito come futurista nelle forme. Nello stesso anno un’anticipazione del volume era stata pubblicata su “Lacerba”, unica reazione alle sollecitazioni dei direttori Papini e Soffici, che chiedevano materiale per la loro propaganda interventista. Si tratta dell’ultima collaborazione di Marinetti con la rivista; malgrado la causa comune antiaustriaca il sodalizio sta per interrompersi tra le polemiche.

e) *La battaglia di Tripoli*

Il volumetto raccoglie gli elzeviri composti dal fronte e pubblicati da “L’Intransigent” nell’ultima settimana del 1911. Che non si tratti semplicemente di un’opera d’occasione lo dimostra la rapidità con cui il fedele Cinti provvede alla traduzione italiana, uscita nel 1912.

Con la *Battaglia* Marinetti celebra il suo divorzio con l’allegoria. Alle guerre e rivoluzioni immaginarie del *Bombance*, del *Mafarka* e del *Monoplan* si sostituisce una battaglia vera, osservata dal fronte con una partecipazione sincera (che al fragore degli obici sconfinava in un autentico furore panico) e descritta in un francese un po’ meno fiorito e un po’ più martellante. Stavolta il salto in avanti era notevole, ma non ancora soddisfacente: di lì a pochi mesi, come abbiamo visto, nel *Manifesto tecnico* Marinetti si servirà proprio di brani della sua *Battaglia* per dimostrare l’insufficienza della “sintassi tradizionale”. Il passo successivo – e decisivo – sarà la rinuncia alla lingua francese, come a dire la rinuncia a quello stadio di elaborazione formale a cui Marinetti aveva sottoposto i suoi taccuini tripolitani. L’operazione è chiaramente descritta nel *Manifesto tecnico*: sottraendo alla *Battaglia* i nessi sintattici, si ottiene *Battaglia Peso + Odore*, l’incipit del futurismo parolibero. Quanto alla *Battaglia*, una volta assolto il suo ruolo preparatorio, sarà definitivamente accantonata: nessuna ristampa.

La crisi creativa

Nell'estate del 1912 Marinetti scrive a Palazzeschi parlando di una sua “crisi creativa”. Il momento è delicato: Palazzeschi deve aver già letto il *manifesto tecnico* datato, pubblicato come introduzione dell'antologia *I poeti futuristi*, ma non ha ancora espresso nessun parere.

Ma io vorrei che ti occupassi di più del mio *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, che agita attualmente tutta la stampa francese, inglese, tedesca e americana. Rileggilo con molta attenzione e leggi subito dopo il supplemento che ti mando qui dentro, il quale contiene uno dei frammenti delle opere assolutamente futuriste che preparo: un romanzo e un dramma. Sto cercando accanitamente, mentre mi abbandono alla più folle ispirazione incosciente. In realtà, volontà lucida e fantasia pazza s'intrecciano e s'accompagnano in questa mia attuale crisi creativa. - Lascia dunque da parte ogni preferenza personale, ogni tua abitudine mentale, e *abbandonati alla passione per il nuovo*, leggi questo mio frammento, intitolato *Battaglia*, e scrivimi lungamente e minuziosamente che cosa ne pensi.

Il frammento è notevole, in quanto si distacca un poco da quel "tono pratico, veloce, informativo" che De Maria riconosce al Marinetti epistografo¹. Non solo, ma nemmeno all'interno della vasta mole di appunti privati raccolta nei *Taccuini* ci è mai concesso di sorprendere Marinetti in una dichiarata "crisi creativa". La confessione di cercare, in questa crisi, qualche spunto nell'"abbandono alla più folle ispirazione incosciente" smentisce sorprendentemente il pregiudizio anti-psicologico del *Manifesto tecnico*.

Preso atto di questa “crisi creativa”, è lecito domandarsi se essa possa trarre origine dalle esperienze vissute in questo periodo: se è possibile trovare nel 1911 un episodio non necessariamente traumatico, ma almeno significativo, paragonabile all'incidente automobilistico che aveva battezzato il futurismo nel 1909. L'esordio del *Manifesto tecnico* ci offre un elemento suggestivo: dopo avere scritto due romanzi allegorici sugli aeroplani, nel 1912 Marinetti ha volato davvero. L'episodio è importante, perché a partire dal 1912 l'aeroplano (e la tecnologia in genere) smettono di essere i soggetti di

¹ cfr. Presentazione al *Carteggio Marinetti/Palazzeschi*, Mondadori Milano 1978, pag. VIII

nuove mitologie e diventano strumenti, attraverso i quali Marinetti cerca di vedere il mondo in un modo nuovo (dall'alto e in velocità). Così la nuova letteratura promossa nel 1912 intende tra l'altro eliminare le mediazioni culturali e letterarie, abolendo "l'io" e promovendo la "sensibilità della materia". Ancor più sconvolgente del rapido raid aeronautico dev'essere stata la prima esperienza di guerra: già dopo pochi minuti di conflitto a fuoco le battaglie tratteggiate nel *Mafarka* o nel *Monoplan* devono essere sembrate al loro autore irrimediabilmente lontane dall'esperienza autentica.

Un'altra esperienza che probabilmente ha motivato Marinetti al nuovo balzo in avanti è il soggiorno parigino nell'autunno del 1911. Certo, il poeta a Parigi è praticamente di casa, sin dai tempi del *baccalaureat*. Tuttavia l'esperienza del 1911 è profondamente diversa dalle precedenti: stavolta Marinetti non arriva a Parigi da studente o da poeta, ma da *agent promoteur* dei pittori futuristi, mecenate o addirittura "nuovo Ruskin". Definizione, quest'ultima, coniata da Govoni, in un biglietto a Palazzeschi che tradisce una palese gelosia:

S'è troppo dissipato, Marinetti: ha voluto troppo correre di qua e di là illuso di fare e impiantare un futurismo mondiale per non dire astrale; inebbrinato di successi e di ostilità ha dimenticato che il terreno importante da conquistare e valorizzare era soltanto in Italia; senza essere in pittura né un esteta né un teorico e nemmeno un competente ha creduto di essere un nuovo Ruskin di un gruppo di pittori che l'ha sviato (e disgraziatamente perduto) da quella che doveva essere la più importante se non l'unica mèta da seguire: la poesia pura, l'arte pura; non la politica ecc... ecc...²

La Parigi dei nuovi artisti di grido – la Parigi cubista di Picasso e Apollinaire – era diversa, ancorché quasi contemporanea, dalla Parigi *art nouveau* di Sarah Bernhardt e Catulle Mendès che Marinetti aveva frequentato qualche anno prima. È possibile che alcuni esperimenti poetici di Blaise Cendrars, o dello stesso Apollinaire, lo abbiano persuaso della necessità di svecchiare ulteriormente la formula della sua scuola poetica (alle stesse conclusioni, attraverso le medesime frequentazioni, stava arrivando Ardengo Soffici). Ma è anche possibile che lo stimolo ad andare al di là del verso

² *Ibid.*, pagg. 114, 115

libero gli sia arrivato direttamente dai pittori. A suggerire e avvalorare questa ipotesi è un testimone d'eccezione: il solito Palazzeschi.

Quando nella primavera del 1909 stringemmo la nostra amicizia, Marinetti scriveva in francese, non si sentiva ancora sicuro della lingua italiana e si parlava esclusivamente del mondo letterario e di poesia, ma nel Gennaio del 1910, in un altro pomeriggio e alla medesima ora eravamo soli in quel salotto dove mi accorgevo essere Marinetti anche più movimentato del solito, impaziente, inquieto come chi aspetta qualcheduno che ritarda; e ogni tanto fissandomi rideva sotto i baffi sul punto di volermi dire qualcosa fino a quando venne suonato il campanello e nell'oscurità dell'attiguo corridoio d'ingresso [...], e al seguito della Nina, apparizione celeste, uno dopo l'altro silenziosi come ombre quattro uomini vestiti di nero dall'aspetto misterioso e quasi in uniforme, apparizione che produceva il clima di un presbiterio o quello di una congiura, né molto dissimili dai capelloni dei nostri giorni [1969], e che la Nina fece accomodare nell'attiguo salotto, quello con l'organo. Non appena entrati Marinetti disse toccandomi il braccio: "aspettami qui, torno subito".

Durante quattro ore di anticamera nel salotto vicino si era stabilita una vera e propria orchestra, voci altissime e disparatissime si alternavano, intersecavano, accavallavano, esplodevano a vicenda realizzando un vero e proprio concerto con alti e bassi senza un attimo di pausa: e c'era in quell'orchestra la voce del tamburo e del violoncello, del trombone e del clarino, fino a quando non vi produceva uno squarcio dei piatti la risata di Marinetti.

Alle sette, dopo quattro ore delle quali avevo approfittato per mettere in pari la mia corrispondenza, andando via pregai la Nina di dire a Marinetti che mi sarei trovato da Savini alla mezzanotte come al solito.

Quella discussione era durata dalle tre alle nove senza perdere di quota e Marinetti giungendo al Savini quella sera, aveva un aspetto come mai gli avevo visto, invece di essere un riflettore, condizione che gli era connaturale, appariva lui col viso illuminato da una vivissima luce, finché dopo avermi fissato ripetutamente con quell'aria di promessa, disse stringendomi una mano: "è nato il futurismo anche in pittura", meravigliato più di quanto avrei supposto.

La verità è che lui stesso non si era prospettato un tale evento né aveva fatto nulla per provocarlo, un dono che gli cadeva dal cielo inaspettatamente e che allargava in proporzione ancora incalcolabile il suo orizzonte d'un colpo.

Le quattro ombre vedute sfilare nell'oscurità del corridoio erano Boccioni, Russolo, Carrà... e un quarto che per difetto di coraggio, molto probabilmente si dileguò subito dopo.

L'episodio è raccontato da Palazzeschi nella prefazione del 1968 alla raccolta *Teoria e invenzione futurista* (Mondadori, Milano). Con poche varianti, la stessa testimonianza era stata resa da Palazzeschi nel 1959 in occasione del cinquantenario del primo manifesto; e ancora, nella prefazione di Palazzeschi all'*Opera completa* di Boccioni, (Milano, Rizzoli, 1969): un testo che si raccomanda per il commosso ritratto che l'amico rende al pittore, ma dove in un breve inciso Palazzeschi coglie ancora l'occasione per puntualizzare: "Marinetti [...] occupato interamente dal movimento dei poeti iniziato quell'anno medesimo, vide spalancarsi come un incanto un orizzonte vastissimo e del tutto inaspettato, per il quale non aveva divisato alcun disegno e vagheggiato alcun pensiero)...". Insomma, ogni volta che all'anziano ex futurista viene chiesto un bilancio o una testimonianza su quegli anni, egli torna a battere sullo stesso chiodo: Marinetti pensava inizialmente ad un movimento puramente letterario; al futurismo pittorico, primo sconfinamento di un'estetica presto diventata interdisciplinare, da solo non avrebbe mai pensato.

Nel brano che abbiamo citato, il giudizio sull'"evento" può apparire positivo. Eppure al lettore attento di Palazzeschi – che ne sappia cogliere dietro l'onnipresente sorriso le ambiguità e le censure – non sfuggirà la possibile lettura simbolica dell'episodio. Marinetti abbandona il giovane poeta e amico nell'anticamera per congiurare con quattro misteriosi uomini in nero: al termine della seduta non solo sarà nato "il futurismo in pittura", ma il versolibrismo che è stato fino a quel momento la bandiera del movimento avrà i mesi contati; questo nel suo racconto Palazzeschi omette di dirlo, eppure è dal pomeriggio in cui risuona quella misteriosa orchestra (nella quale è dato d'intravedere la suggestione d'un concerto d'intonarumori o il frastuono delle onomatopée parolibere) che risale l'inizio della fine di un'amicizia. E di una stagione poetica, almeno nel caso di Palazzeschi, assai felice: quella del verso libero futurista.

Marinetti tradirebbe dunque il versilibrismo a causa della suggestione che esercitano su di lui i quadri dei giovani futuristi. È un'ipotesi interessante, che non va banalizzata: Marinetti non prevede, almeno all'inizio, una contaminazione grafica della letteratura. Per diventare davvero nuova e originale, la poesia futurista non deve scimmiettare la pittura ma trasferire nel suo campo la stessa "ossessione", vale a dire la battaglia combattuta da quest'ultima. Ma contro chi si 'batte' la pittura di Boccioni e Carrà? L'ipotesi è che Marinetti percepisca come cifra più notevole della pittura futurista una *simultaneità* che consisterebbe nell'abolizione dell'impaginazione prospettica tradizionale (come nelle compenetrazioni di Boccioni). A questo punto il problema di una nuova poesia si porrà a Marinetti nei termini di un'equazione comparativa: la scrittura futurista deve distruggere quell'ordine analogo alla prospettiva in pittura. Ma qual è il corrispondente della prospettiva in poesia? Per il fondatore del futurismo non c'è dubbio: si tratta della sintassi, come si dirà esplicitamente nel supplemento al Manifesto tecnico del '14, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*:

Malgrado le più abili deformazioni, il periodo sintattico conteneva sempre una prospettiva scientifica e fotografica assolutamente contraria ai diritti dell'emozione. **Colle parole in libertà questa prospettiva fotografica viene distrutta** e si giunge naturalmente alla multiforme prospettiva emozionale. (Es.: *Uomo + montagna + vallata* del parolibero Boccioni).³

La distruzione della sintassi risponde alle sollecitazioni dei colleghi pittori, e riporta la poetica futurista all'avanguardia anche rispetto alle sperimentazioni dei poeti parigini. E tuttavia è una proposta che incontra serie difficoltà all'interno del movimento futurista; non a caso i più lenti a recepirla non sono i versolibristi del manifesto del 1909, ma i pittori che si dilettono di poesia, come Carrà e Boccioni.

³ TIF, pag. 103

Contro le Parole in libertà: Palazzeschi

La frattura tra il proto-futurismo del 1909 e il futurismo parolibero non separa soltanto due periodi della carriera di Marinetti, ma anche due fasi ben distinte della storia della prima avanguardia letteraria italiana. Nei fatti, vedremo come la rifondazione del 1912 provocherà nel giro di due anni la fuoriuscita dal movimento dei poeti più conosciuti (e validi), Palazzeschi e Govoni, e di tutte le altre personalità che avrebbero rischiato di eclissare l'astro del fondatore (Papini e Soffici, che dopo la chiassosa adesione di "Lacerba", nel giro di pochi mesi metteranno in scena sulla stessa rivista addirittura una scissione tra i "marinettisti" e i futuristi autentici). Il primo cenacolo letterario futurista, composto da una manciata di giovani promettenti versolibristi tra cui Marinetti era anfitrione e *primus inter pares*, alla vigilia della Grande Guerra è già un ricordo lontano, sostituito da qualcosa di radicalmente diverso: un plotone di dilettanti paroliberi, indirizzato e sostenuto dalle indicazioni e dagli esempi del Duce del futurismo⁴. La ghetizzazione del futurismo parte in fondo da qui, e vede tra gli artefici principali proprio alcuni degli ex della prima ora.

Tra questi, un ruolo particolarmente importante sembra giocarlo Palazzeschi, già come abbiamo visto diffidente nei confronti dei pittori confluiti nel movimento nel 1910: quattro anni più tardi si sarebbe scoperto un feroce critico del parolibero marinettiano. La sua fuoriuscita dal movimento non è il gesto privato di un poeta 'solitario': essa ha una grande importanza per il futuro di "Lacerba" e dello stesso movimento futurista. Dalla sua posizione di retrovia, Palazzeschi innescava una bomba che sarebbe deflagrata soltanto un anno più tardi, con la polemica del marzo 1915 tra "marinettisti" e futuristi fiorentini. Dove per "futuristi fiorentini" bisogna intendere sì Papini e Soffici, ma soprattutto Palazzeschi, tutt'altro che defilato in questa operazione di "scavalco" di Marinetti.

Eppure nel 1912, come abbiamo visto, era proprio a Palazzeschi che Marinetti aveva confessato di vivere una "crisi creativa", accludendo un primo saggio parolibero, l'abbozzo di *Battaglia peso + odore*. "Lascia dunque da parte ogni

⁴ Così lo chiamava già Buzzi nel 1912! (vedi nell'Appendice al *Carteggio Marinetti/Palazzeschi*, op. cit. 1978).

preferenza personale, ogni tua abitudine mentale...”, prega Marinetti, il momento è troppo importante: tra i suoi sodali Palazzeschi è certamente il più consapevole dei propri procedimenti poetici. Dia il suo assenso, o almeno motivi "lungamente e minuziosamente" il suo dissenso.

La situazione è resa ancor più delicata dal fatto che in questo periodo Marinetti ha temporaneamente sospeso la pubblicazione dei volumi di poesia dei suoi colleghi. Il malcontento che ne deriva è espresso con chiarezza nella lettera che Buzzi scrive a Palazzeschi all’inizio del 1912.

La tua lettera mi fece gran piacere. Vedo che anche tu passi attraverso stadi di melanconia letteraria... [...] Marinetti è informato del tuo scoramento che è poi anche il mio: ti scriverà certo, in tono di fanfara. Egli dice che la nostra colpa è quella di essere tipi troppo domestici e lontani dalla lotta. A te, poi, rimprovera l'ambiente passatista in cui vivi. [...]

Marinetti mi disse che ora non è conveniente pubblicare perché tutta l'attenzione del paese è rivolta alla guerra. E questo è anche vero. [...] mi disse che perciò tiene in sospenso la pubblicazione dei libri di Cavacchioli e di Folgore. A te rimprovera delle incertezze e delle lentezze che anche in tempo di pace finiscono a far ritardare l'apparizione dei volumi. Egli, di mio, ha nelle mani un nuovo volume di versi liberi ai quali non ho ancora saputo trovare un titolo. Ma in quanto a vederne la stampa... *aspetta caval*... tanto più che ora il Poeta va a Parigi a fare il mecenate dei pittori per circa un mese. E poi lascia capire che tornerà volentieri in Libia. Questo è lo stato di fatto. Egli però è sempre entusiasta del gruppo che, a differenza tua, non trovò mai così unito e saldo e significativo come ora...

All’inizio del 1912, dunque, Palazzeschi era già impensierito dalla battuta d'arresto che il futurismo poetico accusava, diradando le sue apparizioni editoriali⁵. Il gruppo di "tutti quelli che da alcuni anni in Italia praticavano il verso libero... senza conoscersi, senza sapere l'uno dell'altro" che grazie a Marinetti "nel 1909 si trovarono raccolti intorno a quella bandiera" sembra essersi già disperso, magari sostituito da quel

⁵ Di fatto in tutto il 1912 le Edizioni futuriste di "Poesia" pubblicarono un solo volume inedito: *Il canto dei motori* di Folgore.

compatto pugno di pittori che individualmente Palazzeschi frequenta e stima, mantenendo tuttavia una diffidenza istintiva nei confronti delle loro realizzazioni⁶.

Di ritorno dalla spedizione in Libia, Marinetti interviene nella discussione epistolare con “il tono di fanfara” previsto da Buzzi, accusando bonariamente Palazzeschi di vivere “un periodo di nevrastenia poco futurista”, causato semplicemente dalla “lontananza dal nostro centro, fervido, eroico, instancabile e assolutamente ottimista”. La lettera prosegue con esortazioni a lasciare Firenze per Parigi, annunci di nuove serate futuriste a Modena e Palermo e una promessa di pronta pubblicazione “dei versi di Folgore, Cavacchioli e Buzzi”⁷. Il volume in effetti uscirà di lì a poco, ma con il *Manifesto tecnico* a mo’ d’introduzione: una scelta che deve aver accresciuto non di poco la diffidenza di Palazzeschi e colleghi.

La risposta di Palazzeschi non ci è arrivata – e forse non è una coincidenza che l’epistolario palazzeschiano custodito nell’archivio Marinetti s’interrompa proprio qui. In ogni caso le riserve probabilmente espresse da Palazzeschi nei confronti delle parole in libertà rimangono un fatto privato. Il sodalizio tra i due scrittori prosegue ancora per quasi due anni, culminando nel gennaio 1914 con la pubblicazione su “Lacerba” del manifesto *Controdolore*, composto da Palazzeschi e corretto da Marinetti, punto di massima convergenza delle poetiche dei due autori. Le dimissioni di Palazzeschi dal movimento, annunciate da un brusco comunicato sulla “Voce” nell’aprile successivo, saranno un vero e proprio fulmine a ciel sereno, anche per il rifiuto del poeta fiorentino a fornire spiegazioni. Anche la collaborazione con “Lacerba” viene bruscamente sospesa, malgrado le proteste di Soffici e Papini.

Mi dispiace *moltissimo* che "Lacerba" non ti interessi più e che tu non ci mandi niente. Tutti chiedono di te - e vorrebbero legger qualcosa di tuo. Non badare alle vicende del Futurismo - pensa a te e a quelle anime che ti ammirano e ti voglion bene. Tra queste ci

⁶ È quello che emerge esplicitamente in una lunga lettera di Palazzeschi a Marinetti, scritta forse nel marzo di quell'anno, dove il poeta fiorentino appunta con garbo, ma anche con franchezza, le sue riserve sui "tentativi dei tre pittori carissimi veramente seri", Russolo, Carrà, Boccioni (cfr. *Carteggio*, pagg. 64, 65).

⁷ *Carteggio Marinetti/Palazzeschi*, op. cit., pag. 62

son io e avrei una gran gioia se domani ricevessi una cosa tua. È possibile che Parigi non ti abbia *forzato* a scrivere? Non ci dai nulla e poi ti lamenti se L. non è buona!! Cattivo!⁸

Il 1914 è in effetti un anno difficile per “Lacerba”. La rivista fiorentina, dopo il primo burrascoso approccio con Marinetti e compagni (la scazzottata alle Giubbe Rosse del 1913), è ormai diventata ufficialmente “futurista”, anche grazie ai buoni uffici di Palazzeschi. Per un anno il connubio tra i due gruppi si è dimostrato proficuo per entrambi: da una parte i futuristi hanno potuto disporre di una rivista a diffusione europea (finalmente uno spazio che Marinetti non deve finanziare di tasca sua); dall'altra Papini e Soffici hanno potuto contare sul *battage* pubblicitario allestito da Marinetti. Non senza che tra fiorentini e milanesi non si siano creati rapporti di stima e sincera amicizia.

Ma se il '13, l'anno della sperimentazione, gli interventi paroliberi su “Lacerba” sono ancora sporadici, nel '14 lo 'stile' parolibero occuperà le colonne della rivista con un'invasione crescente, arrivando a dilagare oltre i confini, previsti da Marinetti, dell'"ispirazione poetica"⁹, contaminando le recensioni artistiche di Soffici e persino gli editoriali di Papini. Questa fase parolibera (che non doveva essere particolarmente apprezzata da Palazzeschi) termina bruscamente con l'attentato a Sarajevo, quando la rivista si trasforma ufficialmente nell'organo ufficioso degli interventisti filofrancesi della prima ora.

La ragione che spinge Soffici e Papini a rifiutare la pubblicazione di parole in libertà, tuttavia, è più economica che politica. Lo stampatore Vallecchi ha messo i due al corrente della crisi di vendite. Le cause dell'insuccesso sono facili da individuare: gli articoli troppo tecnici sulle innovazioni estetiche futuriste, e tutte quelle "mediocri" e illeggibili parole in libertà: in breve, tutto il materiale proveniente da Milano. È quanto appare chiaro in una lettera di Soffici a Carrà in settembre:

⁸ Lettera datata "21.IV.1914". Dall'Appendice al *Carteggio*, pag.138

⁹ "La filosofia, le scienze esatte, la politica, il giornalismo, l'insegnamento, gli affari, pur ricercando forme sintetiche di espressione, dovranno ancora valersi della sintassi e della punteggiatura. Sono costretto, infatti, a servirmi di tutto ciò per potervi esporre la mia concezione", scrive Marinetti all'inizio del manifesto *Distruzione della sintassi...* (1913): cfr. TIF pag. 57

È un pezzo che in "Lacerba" non si è fatto che il servizio della vanità. Ogni scritto che vi è apparso (scritti futuristi ufficiali) aveva una mira di *plastonnage* personale. Tutto era informato allo scopo di far valere questo o quello. Ora basta. Le parole in libertà di alcuni mediocri, parole che Marinetti ha dovuto riconoscere mediocri, ch'io sapevo mediocri, che tutti trovavano mediocri, sono uscite per mia condiscendenza verso il nostro amico. Speravo ch'egli avrebbe capito che non bisognava abusare. Nulla. Ha insistito: ho pubblicato e "Lacerba" era divenuta illeggibile e non letta. Era ridotta a 2000 copie. L'ho saputo più tardi da Vallecchi che non si peritava a dirmelo! Bisogna finirla, giacché quelle parole *mediocri* non avevano altro scopo che di provare testimoniare la scuola Marinetti¹⁰.

Occorre tornare a una rivista più leggibile, liberata dalle pastoie dei dibattiti artistici e delle sperimentazioni. La violenza verbale di Papini - che ha costituito da sempre l'elemento di presa più sicura e 'popolare' - deve tornare a riversarsi sull'attualità, misurandosi magari con quella "politica" che non nuota più nel torpore di pochi mesi prima (quando Papini stesso aveva proclamato di "fregarsene"). È questo il consiglio che lo stesso Vallecchi offriva a Papini a inizio Agosto:

Cosa facciamo di Lacerba? Mi pare che di fronte alla maestosità del momento sarà impossibile continuare a pubblicare parole in libertà o ricerche grafiche. Perché non dedica questi numeri alle questioni del momento? Perché non solleva lei la bandiera della civiltà latina tenuta in alto dalla vivezza del suo ingegno?¹¹

La riconversione politica – che per ora non implica automaticamente un allontanamento dal futurismo – riporta la rivista all'attenzione di un pubblico un po' più vasto e, paradossalmente, anche del pacifista Palazzeschi. Questo avviene alla fine

¹⁰ CARLO CARRÀ – ARDENGO SOFFICI, *Lettere*, Feltrinelli, Milano 1983, pag. 63.

Sul momento difficile di *Lacerba* abbiamo anche la testimonianza di Vallecchi in una lettera a Papini, risalente però all'anno successivo: "Ricorda cosa succedeva quando *noi si regalava* lo spazio agli articoli di Boccioni, Russolo e Pratella e compagnia? Succedeva che si stampavano i medesimi quantitativi di copie e ci se ne vedeva tornare indietro tante che sono bastate a completare due vagoni di carta da macero", (da VALLECCHI - PAPINI, *Carteggio 1914-1941*, Vallecchi Firenze 1984, pag. 30).

¹¹ *Ibid.*, pag. 19

dell'anno, quando svaniti i primi furori interventisti, Soffici e Papini cominciano a progettare per il 1915 una rivista "metà politica e metà d'arte". Stavolta Palazzeschi non rifiuta di partecipare, mettendo però le cose in chiaro sin dall'inizio: la sua nuova collaborazione si inaugura nel dicembre 1914 con un articolo *Neutrale* sin dal titolo.

Per riammettere l'arte e la letteratura sulle colonne di "Lacerba", tuttavia, occorre risolvere una volta per tutte le pendenze col futurismo. Non è dunque una coincidenza che lo stesso numero della rivista contenga l'ufficiale presa di distanza parte dei due direttori, con un editoriale che denuncia le due "opposte tendenze" dell'avanguardia milanese e fiorentina:

Le opposte tendenze si precisarono meglio nella lirica cogli ultimi manifesti di Marinetti sulle parole in libertà seguiti dal suo *Zang Tumb Tumb*, e nella plastica coll'apparizione del libro di Boccioni sulla *Pittura Scultura Futuriste*. Ci persuademmo di quello che avevamo sempre temuto. Il futurismo non era più un'azione concorde di sforzi paralleli e indipendenti per screditare l'arte passata e creare un'arte nuova ma si avviava a diventare una ricetta precisa, un metodo imposto sotto pena d'eresia, una marca di fabbrica. [...]

Quella tendenza di cui s'è fatto parola e che consisteva nel dare più valore alle innovazioni appariscenti che a quelle reali si andava via via aggravando. Marinetti faceva chiaramente capire che la letteratura non esisteva più al di fuori delle parole in libertà ma d'altra parte ci inviava parole in libertà di suoi discepoli dove gli esperimenti formali e spesso meramente tipografici mal nascondevano al nostro buon naso il vecchio puzzo della banalità, del romanticismo, del dannunzianesimo e delle più fruste e sfruttate sensibilità italiane. Marinetti tendeva personalmente a segnare un'epoca tra la vecchia e la nuova poesia: prima delle parole in libertà e dopo delle parole in libertà. Ma per quanto noi fossimo pronti a riconoscere il grande interesse di questi sforzi verso un dislogamento dell'usata sintassi non eravamo disposti a menar per buone certe rifritture descrittive all'antica, grossolanamente mascherate coi nuovi trucchi della stampa. ("*Lacerba*" *il Futurismo e "Lacerba"*, "Lacerba" II, 24; 1/12/1914).

Col primo numero del 1915, Palazzeschi inaugura addirittura una rubrica fissa (un impegno mai assunto fino a quel momento), la "Spazzatura". Nelle intenzioni dei redattori, probabilmente doveva rappresentare un elemento leggero nel menabò di una

rivista ancora piuttosto appesantita dalle discussioni politiche. Accade invece qualcosa d'impensato: il mite Palazzeschi, che finora alle polemiche ha preferito il silenzio, approfitterà del suo spazio su "Lacerba" per lanciare velenosissimi strali all'ex editore e amico Marinetti, complicando ancor di più i rapporti già tesi tra avanguardisti milanesi e fiorentini. Il futurismo diverrà oggetto di beffe (anche violente, e spesso di dubbio gusto) in quanto *bellicista* e, soprattutto *parolibero*.

La prima puntata è esemplare: dopo la presentazione della rubrica, un paio di riflessioni sulla guerra mondiale ("È un pezzo che non sento più parlare di palle "dum dum". Non se ne servono più i signori in guerra?"), e una lunga recensione dell'ultima raccolta di Luciano Folgore. I complimenti all'amico poeta si trasformano, nel finale, in un'aperta polemica contro la "poesia industrializzata" e colui che, non nominato, ne detiene i "brevetti".

Una cosa soltanto voglio domandare al mio valoroso fratello. Che cosa vogliono dire certe classificazioni di questo poema la cui omogeneità, la cui unità mi sembrano indiscutibili? *Versi liberi, lirismo sintetico, sensazione fisica, parole in libertà*. Sarebbero queste delle formule, delle ricette, delle chiavi? Come mai tante chiavi per aprire una porta sola? La prima metà del libro è scritta ad un modo, la seconda in un altro. Nessuna diversità sostanziale è saltata alla mia osservazione, potevano essere scritte tutte e due nella prima come nella seconda maniera. Una diversità tipografica, null'altro. A chi appartengono dunque quei brevetti di questa poesia così industrializzata? Sarebbe agevole saperlo, la loro enunciazione non serve che a confonderci non certo ad illuminarci.

E ancora: vedo nella seconda parte invalso l'uso di scrivere qua e là parole a grandi caratteri. Molto bene: Soffici, s'è servito di questo espediente per darci una sensazione, una misura visiva, pittorica, qui no, invece, nelle parole scritte in grande sembrami vorrebbe convergere la forza l'importanza della frase, l'accento tonico. Io ò provato questa sensazione: leggerle prima queste benedette parole, col pericolo di non leggere poi il resto.

Non so se ad altri à fatto lo stesso effetto. Amico mio, se quella tua parola à in sé la forza necessaria, assicurati, che scritta in piccolo carattere essa non la perderà, né tu glie l'aggiungerai scrivendola grande come una casa se disgraziatamente essa non l'avrà. A questo modo bisognerebbe concludere che la parola "Sapol" o "Glomeruli Ruggeri", sono la più grande profondità del pensiero moderno. Non bisogna confondere la loro

importanza pittorica nella nostra vita moderna. Se no si rischia di dire delle ingenuità da andare a far compagnia a certe altre che se pure dette al principio di questo secolo credo sicuramente debbano aver preso buon posto alla predica fino al 2000. E cioè: che per fare della poesia nuova, per creare cioè una nuova sensibilità, noi avremmo dovuto cantare (magari alla maniera di D'Annunzio o di Victor Hugo) l'ultimo strumento uscito dalle officine meccaniche. O se no quell'altra: fissare il movimento. Fu fissato infatti, e noi vedemmo, ahimè, le donne con tre nasi e i canini con quattro code.

L'ironia sul tentativo futurista di "fissare il movimento" non è una semplice reazione scandalizzata al *Dinamismo di un cane al guinzaglio* di Balla. Il dibattito sul dinamismo plastico era stato uno dei punti critici dell'alleanza futurismo-Lacerba: da una parte l'assoluta intransigenza di Boccioni, dall'altra lo scetticismo di Soffici che – se n'era già accorto Longhi – praticava in pittura, più che il futurismo, una variante toscana del cubismo¹².

Nell'ultimo numero di gennaio, Palazzeschi si rivolge direttamente a Marinetti.:

Gentilissimo signor Marinetti,

ò ricevuto in questo momento la sua bandierina, ovvero, la bandierina italiana rimodernata da lei. Come ringraziarla? La sua gentilezza, anzi, l'essenza più gentile della sua più squisita gentilezza a mio riguardo, m'ha turbato i sensi. Chi l'arriva non la passa! E lei sa bene che io sono tale uomo sempre in "raid" di cortesia, e capace di apprezzarle certe faccende. Questa volta debbo riconoscere che bisogna cederle il campionato. Pazienza. Ella, fra le tante sue quotidiane cure, ricorda ancora il mio indirizzo! È una cosa da lasciare perplessi. E com'è bellina la sua bandierina, che buon gusto nella rimodernazione. Un pochino di verde, un altro pochino di bianco, e poi tutta rossa! Avvezzi a vederla così geometricamente, instancabilmente uguale, fa un gran piacere, creda, per quelli che come me detestano la monotonia. Ecco, per mio gusto sarei stato un po' più vegetariano, avrei messo uno zinzino di verde in più, ma questo è un apprezzamento tutt'affatto personale. E grazie per avermi mandato, insieme, la sua enciclica per l'anno di grazia 1915¹³. L'ò letta d'un fiato, si assicuri, e ne ò provato un gusto, un gusto... che difficile assai mi sarebbe esplicarle.

¹² Si veda su *La Voce* del 10 Aprile 1913, la recensione longhiana della mostra di *Pittura futurista* tenuta a Roma nel ridotto del Palazzo Costanzi.

¹³ Si tratta probabilmente del volume *Guerra sola igiene del mondo*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano 1915

"*Marcciare e non marcire*" è il suo motto. Oh! s'ella marcia! Ella à marciato tanto quest'anno da doversi domandare s'ella non sia arrivato solo alla mèta. Ella è giunto a darci tale esempio di solidarietà artistica, com'ella la chiama, da poter gridare e stampare al plurale indisturbato: "Consideriamo futurista la sincerità assoluta di pensiero e di espressione. (Es.: *Mafarka il futurista e Roi Bombance*)". Era un gran passo, creda, al quale ella doveva mirare da un pezzo, coraggioso signore, e che soltanto nel 1915, dopo le numerose marce del 1914, poteva fare. [...]

Nella vita invece cambiamento di scenario, giustissimo: "*Noi vogliamo la guerra sola igiene del mondo!*" Bravi! Anche quella che bella frase! Io veramente l'avevo già sentita altre volte, ma in ogni modo è sempre piacevole sentirla ripetere specialmente in un momento come questo che ci stiamo tutti così bene disinfettando!

Una sola cosa m'ha meravigliato. Ella volge decisamente e definitivamente le armi contro i tedeschi! Ma è proprio vero? Oh, poveri tedeschi!

Povero Kaiser! Non gli resta che ripetere le parole del suo ex collega Giulio Cesare "*Tu quoque brute fili mi!*" Io ricordo, una volta, di aver dovuto intervenire contro un tale che la faceva addirittura figlio naturale di Guglielmone! Chissà per quali supposizioni, o errate informazioni era giunto a tale conclusione.... I suoi baffi forse.... tutti i suoi "*Zang-tumb tumb!*" Quel militarismo italo-prussia.... prusso-italia.... prusso-prussiano, ecco, ch'ella tanto ammira e vuole diffondere per il mondo, o meglio forse quella solidarietà adamantina alla quale ella sa arrivare coi suoi colleghi d'arte, non so insomma come quel povero sciocco fosse arrivato a dire tale assurdità, ricordo solo di avergli risposto, molto tranquillamente, presso a poco così: caro signore, è vero che Cristo a dodici anni fu trovato a discutere coi dottori, ma non risulta che il sia pure straordinario e cristiano uomo Guglielmo II fosse a molti meno trovato con delle dottoresse. Coi dottori si può andare a fondo con delle chiacchiere ma per andare in fondo con delle donne, capirà, ci vogliono dei fatti. E risi, risi, alle spalle di quello sciocccone.

Prima di ringraziarla un'ultima volta, gentile donatore, del gentile invio le domanderei uno schiarimento. Ella afferma nella suddetta enciclica che la guerra esautorerà tutti i suoi nemici diplomatici, professori, archeologi, critici... Ecco io sono un pochino più scettico di lei su questa questione. Ò una gran paura che la guerra diraderà l'umanità di parecchie centinaia di migliaia di giovinotti fra i venti e i trent'anni; e non lascerà nemmeno un posto vuoto in quelle puzzolenti poltrone universitarie il cui fetore insopportabile sembrami da qualche tempo abbia per lei una attrazione addirittura morbosa.

Una volta vivi sa, tutti quei signori che a lei danno così noia, seppure esautorati.... non so, finché c'è fiato c'è speranza. Lei che à proposto tante novità, anzi, che non fa altro mestiere che quello di proporle, proponga di portare la leva ai 40, e magari ai 50 anni

(offro il mezzo anche a lei di essere un baldo e regolare soldato d'Italia), eppoi guerra su guerra! Dopo avremo davvero un'Italia futurista.

E inviandole un ultimo ringraziamento le dirò di avere anche gustato molto quella sua frasettina "La guerra non ucciderà mai la guerra". Già, cane non mangia cane, à ragione anche lei, il proverbio è un po' vecchio ma se è proprio lei che ce lo dice...

Grazie, dunque, grazie, gentilissimo signor Marinetti, giacché ella vuol ricordarsi ancora di questo piccolo semi-furista, (anche questa dei semi-furisti è una trovata di prim'ordine, mi imagino la zucca), e non dimentichi. Le manderò via via il cambiamento d'indirizzo, la nuova di ogni sua manifestazione mi darà sempre una gioia... una gioia... che non si può descrivere. Per conto mio non mancherò di ringraziarla modestamente e di dedicarle, come questa volta, una puntata d'onore nella spazzatura.

Il suo riconoscente

Gli attacchi violenti di Prezzolini e Palazzeschi preludono all'ormai definitiva scissione, sancita dall'editoriale del 14/2/1915 (*Lacerba* III, 7) *Futurismo e marinettismo*. Palazzeschi lo firma con Papini e Soffici; ma se per questi ultimi l'addio al movimento era ormai niente più che una fastidiosa incombenza, per Palazzeschi la guerriglia settimanale proseguiva, senza esclusione di colpi. Qualsiasi argomento era buono:

Un arcivescovo futurista.

Girellando per Firenze (ville lumière) ò scorto ad una parete un piccolo manifesto in "parole in libertà" Mi sono avvicinato, non credendo ai miei occhi. Il manifesto parla di pane, di cristiana rassegnazione, di onnipotenza divina, di carità....

La sensibilità è delle più fruste (quasi duemila anni sulla schiena) ma la forma è davvero insolita, nuovissima. Come Marinetti, né più né meno. Il nuovo "parolibero" sarebbe Monsignor Alfonso Maria Mistrangelo arcivescovo nostro. Bravo, auguri! Figurarsi la gioia di Marinetti!¹⁴

¹⁴ Da *Spazzatura*, in *Lacerba* III, 6 (7/2/15, pag.48). Anche il terremoto di Avezzano ispirò a Palazzeschi una frecciata sul futurismo (del resto, in un insuperato gesto di cinismo, Papini titolava in prima pagina per l'occasione *Il gentile terremoto con / l'amabile suo moto* l'ennesimo editoriale contro la politica neutrale del governo: vedi *Lacerba* III, 4; 24/1/15).

Perché tanta insistenza, dopo un anno di silenzio? Tanto malinconico quando riflette sui casi della guerra, quanto acido e rancoroso quando tira frecciate al bersaglio preferito, Palazzeschi sembra voler ricorrere alla polemica coi futuristi semplicemente per un'esigenza di sfogo personale. È quello che ammette candidamente nel numero del 13 marzo:

Marinettismo

Incomincio davvero a dovere qualcosa a F. T. Marinetti: e siccome, checché se ne pensi in contrario, io sono un bravo ragazzo capace anche di riconoscenza, voglio che questo mio nobilissimo sentimento sia reso pubblico.

Io vi domando, a questo lume di luna, se non ci fosse lui, Marinetti, con le sue manifestazioni esterne... ed interne, come potrebbe fare un disgraziato come me a trovare dei pretesti per adempiere una razza d'impegno come il mio: farvi almeno sorridere per una colonnina, o buoni lettori di *Lacerba*. Siccome ormai m'avete veduto ricorrere assai di sovente a questa medesima, quasi unica fonte, e siccome mi ci vedrete ricorrere ancora per arrivare al 1° gennaio 1916 attraverso questo melanconicissimo 1915, è bene dunque, e onesto da parte mia, pagare il debito fin da principio.

Si può capitare più a sproposito di me, venire avanti a far della gaiezza: a fare dei ballonzoli, degli scodinzolamenti in mezzo a questo mare di desolazioni?

Stamani mentre ero proprio sul punto di telefonare al mio amico Papini che mi dimettevo dall'impiego, mi è giunto come la manna del cielo uno di quei... rmai [*sic*] noti, manifestini da Milano, impossibile che mi dimentichi il compito camerata dei tempi che furono, né io mancherò mai al dovere di rendergli pubblici ringraziamenti. Un raggio di sole si è alzato al mio orizzonte, una parentesi si è aperta nella ormai guerra europea.

Per essere chiari dunque diremo che questa volta non si tratta di una delle solite lettere pastorali; ai vecchi, o ai giovani, alle madri od ai fanciulli, ai vili o ai coraggiosi, no, questa volta si tratta di un anticipo lirico di saggi di un volume di liriche marinettiste (?). Quattro di queste poesie ci vengono ammannite prima misteriosamente, forse per stuzzicare il nostro appetito. E speriamo che il solerte Marinetti non ci farà tanto allargare il collo per il pranzo: questo vermuttino ci ha fatto venire l'acquolina in bocca.

Si tratta del volantino *Parole consonanti vocali numeri in libertà*, che annuncia la pubblicazione di un'antologia di *paroliberi futuristi*: come a smentire ufficialmente le

frecciate di Palazzeschi, che vedeva Marinetti ormai "solo alla metà", presenta un lungo elenco di questi nuovi poeti paroliberi: più d'una ventina.

Nella prima di queste quattro pagine c'è la lirica di Marinetti stesso, troppo giusto, niente in contrario e... senza commento. La quarta di queste pagine non è come le quarte pagine dei giornali piene delle cose più svariate e più interessanti. In essa invece uno spettacolo di pietà si apre ai nostri occhi: Paolo Buzzi dà anche lui un saggio ai suoi lettori. Noi vediamo questo povero uomo arrancare senza nessuna infantilità originaria, fare anche lui qualche linea torta come meglio può, qualche parola sbilenca come sa, per mettere insieme il compitino di lasciapassare, e mette i suoi più i suoi meno anche lui, disegna il suo aeroplanino, gli scappa un'immagine d'Annunziana ma non vuol dire, il compito è fatto, il maestro deve avergli dato il seino: passato, a scapaccione ma passato. Povero Paolo Buzzi! Che dolore doversi servire di te per fare dello spirito di cattiva lega, dovere dire proprio a te delle cose così poco divertenti! E credimi, che chi le scrive se le risparmierebbe con tanta felicità se non fosse sicuro di fare il proprio dovere, se non sapesse di giungere in tempo per addolorarti! Io non voglio che si dica che il verlibrista profeta del 1910 è quello stesso che ha scritto questa paginetta.

Io mi rifiuto di crederlo. Un capogiro non basta a distruggere la stima e il rispetto che si ebbe di una persona.

Eccoci, dove siamo venuti a cascare! Neppure il marinettismo è lieto nell'anno che corre!

Dopo aver diretto i suoi strali contro l'amico Buzzi, Palazzeschi passa ad esaminare la pagina firmata da Govoni.

Fin qui niente di nuovo non è da ricercarsi qui la ragione che ci procurò l'anticipo. La ragione unica e vera la si scuopre (per chi ci vede bene) a pagina 2. Nella quale pagina è riprodotta ribattezzata sotto il titolo di parole in libertà (io non so come Govoni abbia dato tanti consensi, ammesso che li abbia dati) una di quelle geniali *rarefazioni* di Corrado Govoni di cui *Lacerba* dette già un saggio ai suoi lettori e di cui altri ne darà in seguito.

La situazione di Govoni, in realtà, è molto delicata. Nell'anno precedente il poeta ferrarese aveva cercato invano di pubblicare un cospicuo volume di poesie inedite, *La corsa della fiaccola*, presso le Edizioni futuriste di "Poesia". Sull'onda di un genuino

interesse per le innovazioni grafiche di *Zang Tumb Tumb*, o più semplicemente per compiacere il gusto dell'autore-editore, dopo aver spedito il manoscritto in luglio, Govoni aveva successivamente inviato a Marinetti i suoi primi tentativi di poesia visuale, le quattro *Rarefazioni*, che avrebbero senz'altro reso più futurista una raccolta piuttosto lontana dalle parole d'ordine marinettiane, segnata com'era dallo struggimento del poeta per la perdita della casa e del potere paterno. Mentre il manoscritto, ribattezzato più futuristamente *Brividismi e medianità* (o *Poesie medianiche*), rimane per cinque mesi nel cassetto di Marinetti, da Firenze De Robertis fa sapere a Govoni che pubblicherebbero qualche inedito sulla "Voce", e magari anche un volume per la Libreria della Voce¹⁵. A questo punto il poeta ferrarese comincia a chiedere insistentemente il manoscritto indietro, riuscendo finalmente a riottenerlo a Natale. Pochi giorni sono passati dal primo articolo polemico dei lacerbiani contro le parole in libertà ("*Lacerba*", *il futurismo e "Lacerba"*): invece di preoccuparsi di rispondere in qualche modo, Marinetti prende l'automobile e va a trovare il poeta nella nuova casa di Ferrara, recando persino un "dono principesco" per i suoi bambini. La sua visita ottiene l'effetto sperato: tornato in possesso del manoscritto, ma riconquistato alla causa futurista, Govoni, nel giro di pochi giorni si mette a comporre nuove parole in libertà e addirittura una sintesi teatrale. Un mutamento improvviso per lui, che fino a pochi giorni prima manifestava il proposito di pubblicare le vecchie poesie senza neppure rivederle, soltanto per "non pensarci più", e di abbandonare la poesia per almeno una decina d'anni. La vitalità ritrovata lo spinge a un insolito sdoppiamento: le vecchie poesie, ricopiate e corrette (l'autore deve ammettere che alcune riserve espresse da Marinetti erano giustificate) vengono mandate a Firenze,

¹⁵ Cfr. questo biglietto di Govoni a Marinetti, datato 2 novembre: "Tu intanto mi faresti un grandissimo favore inviando al signor Giuseppe De Robertis (colto critico che assume la direzione della *Voce* rinnovandola e ringiovanendola) presso la *Libreria della Voce* il mio manoscritto, avendomi egli richiesto un gruppo di poesie per la rivista e non possedendo io più l'originale dei versi che esso contiene. Spero che tu non sospetterai nessun *tradimento* e mi accontenterai". E il 26 del mese: "Se non hai intenzione di pubblicare subito il mio libro, mi fai un vero favore a rimandarmelo subito perché ho chi me lo pubblica a condizioni per me vantaggiose". (CORRADO GOVONI, *Lettere a F. T. Marinetti*, Scheiwiller Milano 1990, pagg. 86, 87).

dove di lì a pochi mesi usciranno col titolo *Inaugurazione della primavera*. A Milano invece giungeranno le bozze delle *Rarefazioni e parole in libertà*, il volumetto che Govoni sognava di pubblicare sotto forma di fisarmonica. Il tentativo di tenere il piede in due scarpe, tuttavia, è complicato dalla crescente tensione tra futuristi e lacerbiani, che darà vita a una curiosa gara a chi pubblica prima gli inediti govoniani. Nel marzo del 1915 il famoso *Autoritratto* viene pubblicato su “Lacerba” con il sottotitolo “Rarefazione”. Il volantino *Parole consonanti vocali numeri in libertà* esce pochi giorni dopo, ma reca la data “11 febbraio”, e contiene in seconda pagina un’altra rarefazione, *Il palombaro*. Continua Palazzeschi:

Questa *rarefazione* altro non è che una collana di quelle incomparabili immagini che questo poeta unico ci sa dare, con fine sentita, squisitissima infantilità illustrata da questo sublime fanciullo. Govoni stesso sa, e disse qui fra noi che il suo tentativo bizzarro è cosa in margine alla sua stessa poesia. Da questa gente, da questi guastamestieri, già presa imitata pubblicata grossolanamente ribattezzata! (A pagina 3 voi ne potete ammirare già una seconda goffamente e malintestamente scimmiettata¹⁶ Sissignori! Un povero cristiano t’imbocca un’onomatopea bene assestata loro ti si mettono a fare onomatopee per tutta la vita, un’altro [sic] ti fa un geniale disegnino ti si mettono tutti quanti a disegnare). Tutto ciò viene messo in circolazione al 10 di Marzo con la data dell’11 Febbraio. E sapete perché? Perché appaia agli occhi degli imbecilli che da Milano venne pubblicata la nuova forma d’arte, 10 giorni prima che da *Lacerba*.

Ed è con questi mezzi, con questi truccarelli di ingenua disonestà, di questa negazione a tutti i principi dell’arte del buon gusto dell’intelligenza che si pretenderebbe di avere per compagni degli artisti, degli uomini di buon gusto e intelligenti. Se essi sono costretti a mettere in chiaro certe catastrofiche situazioni, allora gli fanno scrivere certe lettere... Io mi auguro che chi ne à la responsabilità, di certe manifestazioni... interne, se la prenda stavolta, da quel coraggioso che ama di essere, e che anche i mezzi interni vengano alla luce del sole. Dopo davvero non se ne parlerà più di marinettismo, io mi adatterò a fare della spazzatura romantica; drammatica addirittura.

Vedo con grande e vivo piacere che nella lista delle future esibizioni non figura più il nome di Enrico Cavacchioli, una stretta sincera. Quello di Folgore vi è ancora disperso.

¹⁶ Si tratta di una tavola di Francesco Cangiullo (*Le coriste*).

Attento amico! Il caso di Paolo Buzzi è doloroso, molto doloroso, ed è forse per lui solo che io mi sono assunta questa fatica particolare¹⁷.

"Chi ne ha la responsabilità, se la prenda": già precedentemente la redazione di *Lacerba* aveva avvisato che non avrebbe più pubblicato le risposte polemiche dei "marinettisti", finché non fosse intervenuto Marinetti stesso: "non prenderemo in considerazione né pubblicheremo lettere o proteste di nessuno all'infuori delle sue ammenoché egli non intenda assumersi formalmente la piena responsabilità di quelle che ci sono pervenute e ci perverranno"¹⁸. Marinetti, invece, tace: come nei casi precedenti di polemica interna, egli lascia che siano i suoi a parlare mentre continua, con olimpica serenità, a spedire al recapito di Aldo Giurlani volantini e libri futuristi¹⁹.

Forse era questo silenzio ad aver tanto innervosito Palazzeschi, costringendolo ad alzare la polemica ad un tono sempre più alto; fino a perdere, a tratti, quella compostezza ironica che aveva costituito la sua maschera inossidabile per tanti anni. Per questo motivo la *Spazzatura*, opera senza molte pretese sin dal titolo, contiene, assieme ad alcuni spunti indimenticabili (poi ripubblicati in *Due imperi... mancati*), altri francamente fastidiosi: sono i momenti in cui la maschera non tiene più, la *uis polemica* si è fatta eccessiva, l'ironia è troppo agra. Di questo probabilmente il poeta era il primo ad accorgersi.

¹⁷ La citazione da *Lacerba*. III, 11 (13/3/15) è tratta come le seguenti dall'edizione anastatica della rivista, edizioni Mazzotta, Milano, 1980.

¹⁸ Da *Marinettismo*, su *Lacerba* III, 11 (13/3/15, pag.86). Precedentemente era stata pubblicata un'offensiva lettera di rettifica di Balilla Pratella, che costituisce qui l'oggetto dello sdegno di Palazzeschi.

¹⁹ Anche se l'uomo privato F. T. Marinetti non poteva non risentirsi delle punzecchiature di Palazzeschi, come risulta da questa lettera, incompleta e senza data, indirizzata a Francesco Cangiullo (pubblicata in *Tavole parolibere futuriste II*, a cura di L. CARUSO, S. M. MARTINI, Napoli, Liguori, 1977, pag. 349): "L'ultima *Lacerba* fa veramente schifo! — Tutti, dovunque sono persuasi che i fiorentini hanno perso completamente la testa. Il Teatro sintetico ha dato loro il tracollo. Se ti salta il ticchio di scriver loro quattro insolenze, fallo pure. Hanno inventato il Portinerismo, diretto dalla portinaia della letteratura italiana, che è Palazzeschi". Dove si può notare anche l'atteggiamento di Marinetti nei confronti delle polemiche che, se proprio si debbono fare, è meglio lasciar fare agli altri.

Mi pare di aver letto nel numero passato di questa rivista di taluno che dopo aver cercato invano in tutti i possibili cantucci un alito di primavera quest'anno, aprendo il libro di Carrà "*Guerrapittura*" detto alito lo avrebbe miracolosamente, inaspettatamente investito.

Come su questa terra gli uomini non si somigliano!

A me l'apertura di quel libro à fatto l'effetto di un alito di autunno. Già, autunno del bell'ingegno di questo artista e... primavera sì, forse, ma della stupidità alla quale egli, sembra, non abbia saputo chiudere a tempo in faccia le porte... (*Lacerba* III, 19; 8/5/15).

Più veleno si merita Buzzi: nella sua *Ellisse* Palazzeschi doveva aver agevolmente riconosciuto quel "lavoro di prosa che potrebbe intitolarsi *L'algebra della Carne*" su cui l'amico lo informava sin dal gennaio 1914: "una cosa sconclusionata che non mi soddisfa, con degli aeroplani, delle donne che diventano chiese e degli uomini che diventano teatri...ecc. ecc. e con qualche squarcio... libertario del tipo apparso in *Lacerba*". Buzzi era già stato avvisato: Palazzeschi stavolta non gli userà riguardo.

"Il povero Buzzi!"

Tutti dicono: "il povero Buzzi!" Perché povero? Io lo trovo ricchissimo. Egli vi regala un libro pieno di grazia di Dio come questo: *L'Ellisse e la spirale* e voi gli dite povero. A me questi paiono gesti da signori. Senza contare che vi sono dentro i più grandi miliardari dello stile e dell'immagine dei più sontuosi tempi. Dalle piramidi a F. T. Marinetti in poi. E non basta, perché come conclusione l'autore piagnucola per la mancata pubblicazione di 743 ottave su Giuseppe Garibaldi.

Mio ricco amico, meglio davvero tu avessi pubblicato le 743 ottave su Giuseppe Garibaldi tu non saresti stato nessuno ma almeno saresti stato te. Tu vuoi essere tutti, mah! Questione di gusto! 743 ottave su Giuseppe Garibaldi! E altrettante anche per Vittorio Emanuele II° voglio sperare: tu non avresti fatto parzialità. E Mazzini? E Cavour? Non li avresti lasciati indietro nessuno [*sic*] sicuro. Eppoi... eppoi certe cose sono come le ciliegie, non è vero? Ci scommetto ci sarebbe entrata una collanina di sonetti anche per Anita! Mah! fatalità! (*Ibid.*)

La scissione del 1915 conferma che la cultura italiana sta procedendo a emarginare il futurismo: Palazzeschi ammonisce gli ex compagni ad abbandonare il carrozzone finché sono in tempo: come ha fatto lui, come faranno subito dopo Soffici e Govoni e

un po' più tardi Carrà. A partire dall'entrata in guerra, il movimento futurista inizia progressivamente a trasformarsi in un circuito alternativo (con le sue riviste, i suoi premi, il suo movimento politico, e i suoi santi patroni: Boccioni e Sant'Elia) che non cerca più il dialogo con la cultura ufficiale. Nemmeno la salita al potere di Mussolini, che alle strampalate iniziative dei futuristi doveva pure qualcosa, avrebbe rallentato questo processo di ghettizzazione.

2. Il selvaggio futurista: grottesco, allegoria, oscenità dal *Roi Bombance* al *Mafarka Processato*

Il terremoto grida: Alt!

Sui taccuini marinettiani della Grande Guerra, tra schizzi di vita al fronte, fantasie e memorie erotiche e appunti da artigliere, si trovano alcuni abbozzi di romanzo (non compresi dall'edizione del 1986) che costituiscono un naturale proseguimento fantastico delle riflessioni di trincea. In questo passo del 1917, ad esempio, la rabbia montante nei confronti degli “imboscati” prende le forme di un terremoto.

Romanzo: Gli imboscati
Descrivere le due parti della nazione. Quella che si batte e la massa degli imboscati
Questi – continuando la guerra – si fortificarono nelle città contro gli aeroplani sotto
volte di acciaio contro tutti tutto
Gli eserciti vittoriosi convergevano verso le città degli imboscati (nelle loro tane)
Ad un tratto il terremoto urla Alt! Faccio io
Gli imboscati mi appartengono. Il terremoto distrugge la città degli imboscati
Gli eserciti si governano da loro

Scritto su un letto d'ospedale²⁰, l'abbozzo ha la consistenza impalpabile delle trascrizioni oniriche. Oltre a costituire una delle rare proiezioni nel futuro di Marinetti, esso potrebbe considerarsi il primo abbozzo di quella pagina sulla “guerra elettrica”

²⁰ Sui taccuini (custoditi nel fondo Marinetti presso la Yale Beinecke Library di New Haven, CT, USA) l'abbozzo segue le annotazioni datate 22 maggio che si leggono a pag. 105 di F. T. MARINETTI, *Taccuini*, Il Mulino, Bologna, 1987. Ferito durante un'offensiva sul Carso, Marinetti è ricoverato nell'ospedale militare di Cividale.

che nel 1929 concluderà, come una piccola Apocalisse, l'edizione Augustea dei manifesti (*Marinetti e il futurismo*)²¹.

Da un punto di vista ideologico, il brano non contiene particolari sorprese: qui come altrove Marinetti si dimostra fedele alla sua idea di “guerra per la guerra”: quella che si sta combattendo non è già l'ultima, ma la prima di una serie infinita che porterà gli eserciti ad autogovernarsi. In questa piccola fantasia di morte universale, tecnologia e natura partecipano in egual misura, ed è la seconda ad avere l'ultima parola: le “volte d'acciaio” delle città degli imboscanti possono reggere le incursioni degli aeroplani, ma non il terremoto. Quest'ultimo, più che come una forza inconsapevole della natura, è schizzato come un antico Dio, che parla agli umani e reclama le sue proprietà. Ancora una volta, sotto lo smalto della tecnologia, constatiamo in Marinetti una persistenza di modelli antichissimi: l'abbozzo di romanzo fantascientifico contiene in realtà una preghiera agli dei ctonii, affinché la terra inghiotta le città degli imboscanti. Natura e tecnologia sono concepite come rivali, sì, ma in concorso tra loro: le invenzioni umane non servirebbero che a potenziare le capacità distruttive della natura, matrigna ancora ineguagliata per crudeltà. Il terremoto ne è il simbolo perfetto: il futurismo nasce nei giorni dello spaventoso sisma di Messina (la cui eco nella stampa convinse Marinetti a posticipare la nella pubblicazione del primo manifesto); due anni dopo il terremoto

²¹ "Oh! come invidio gli uomini che nasceranno fra un secolo nella mia bella penisola, interamente vivificata, scossa e imbrigliata dalle nuove forze elettriche! [...] Dalla lontana scoperta della telegrafia senza fili, la funzione dei dielettrici va di giorno in giorno crescendo. Tutte le leggi dell'elettricità nei gas rarefatti sono catalogate. Con una facilità sorprendente, gli scienziati governano le docili masse degli elettroni. La terra che già sapevamo interamente composta di particelle elettrizzate, è regolata come un enorme rocchetto di Rumkorff, Gli occhi e gli altri organi dell'uomo non sono più semplicemente ricevitori sensibili, ma veri accumulatori di energia elettrica. [...] Venticinque grandi potenze governano il mondo, disputandosi gli sbocchi dei prodotti industriali sovrabbondanti. Per questo, noi assistiamo finalmente alla prima guerra elettrica. [...] Ad un tratto il più agile dei due eserciti ha bruscamente rarefatta l'atmosfera del suo avversario mediante la violenta aspirazione delle sue mille macchine pneumatiche. [...] Venti esplosioni elettriche nel cielo, smisurato tubo di vetro pneumaticamente vuoto, hanno riassunti gli spasimi coraggiosi di due popoli rivali, coll'ampiezza e lo splendore delle formidabili scariche elettriche interplanetari". (*TIF*, pagg. 322-324).

viene invocato come "unico alleato" dei futuristi²². Più spesso Marinetti rappresenterà la violenza innovatrice della natura attraverso un altro archetipo a lui caro: il Vulcano. L'Etna, a cui il poeta aveva dato la parola nel *Monoplan du Pape*, affinché potesse proclamarsi come l'autentico padre del futurismo; il Vesuvio, protagonista nel 1927 del dramma *Vulcano*, che lo vede vincitore del confronto con il poeta e con lo scienziato (quest'ultimo inventore di una fallimentare "macchina fermalava").

La breve fantasia di morte dell'abbozzo del 1917 è anche una fantasia di onnipotenza: il terremoto che urla "Alt! Faccio io" è una sorta di gigantesco Marinetti, che seppellisce gli imboscati con le sue stesse mani. Come nel *Mafarka*, e più tardi negli *Indomabili*, in queste annotazioni estemporanee il confine tra io e natura è sfumato fino a risultare irriconoscibile, i sentimenti prendono le forme di fenomeni naturali, il microcosmo si specchia nel macrocosmo. Qualcosa di simile avviene nei racconti dei bambini, e *Gli imboscati*, più che un abbozzo di romanzo, sembra davvero la storia di una guerra immaginata da un bambino. Altrove Marinetti aveva riconosciuto nella "Conflagrazione" l'occasione per una seconda giovinezza; durante una delle prime corvées sul Carso aveva scritto: "Tutti i tramonti sanguinosi della mia adolescenza (nostalgia di battaglie) sono soddisfatti"²³, ma qui la regressione appare assai più radicale, tanto che sembra incredibile trovare un appunto così ingenuo nel taccuino di un intellettuale quarantenne. La guerra tanto sognata, e ora finalmente combattuta, fornisce a Marinetti la possibilità di rivivere, adulto, gli impulsi del bambino.

Marinetti il barbaro

Un Marinetti regressivo, antimoderno, ancora legato a una concezione magica dell'universo: cosa accadrebbe se, tradendo tutte le proteste di fiera italianità, volessimo accogliere il suggerimento di Alfredo Giuliani²⁴ e considerare per un attimo Marinetti come un autore africano, magari erede dei poeti egizi del periodo ottomano e

²² Nel manifesto *Contro i professori* (TIF, pag. 308).

²³ *Taccuini*, op. cit., pag. 32.

²⁴ Nella prefazione all'*Alcova d'acciaio*, Serra e Riva editori, Milano 1985, pag. XII, Giuliani parla di Marinetti come di un autore "islamico".

precursore *sui generis* della Negritudine? In lui, come più tardi in Senghor o Césaire, l'educazione classica di marca europea si sovrappone alle memorie lussureggianti dell'infanzia, non senza qualche choc²⁵.

È un'Africa fantastica, fortemente stereotipata (ma lo sono molti “Pays natal” del Novecento), mai però realmente rinnegata: l'Africa fantascientifica di Mafarka, in cui la tecnologia viene sommersa in un turbinio di polvere e sangue; quella già più storicamente definita del *Tamburo di fuoco* (che ha per protagonista un ulteriore alter ego africano di Marinetti, il nero Katango), metafora dell'Italia del primo dopoguerra, sospesa fra tradizione e modernità. In seguito, man mano che le rivendicazioni coloniali individueranno nell'Africa il futuro dell'Italia, Marinetti non si negherà la possibilità di riscoprire e rivendicare il continente della sua infanzia, negli elzeviri del *Fascino dell'Egitto* ma anche nel *Poema africano della divisione XXVIII ottobre*, fino al memoriale postumo (*Una sensibilità italiana nata in Egitto*). Se ora torniamo agli esordi del movimento, ci accorgiamo che malgrado tutte le proteste di modernità e di svecchiamento, le prime serate futuriste nei teatri italiani ed europei sono veri e propri riti regressivi, che offrono al pubblico la possibilità di smarrire la compostezza umbertina in una gazzarra liberatoria. Ma anche l'attenzione genuina che molti spettatori riservavano alla recitazione 'esplosiva' di Marinetti non era in fondo dissimile da quella che negli stessi anni destavano gli spettacoli dei 'selvaggi' afroamericani, che rompevano con la millenaria tradizione musicale europea. Gli anni in cui il poeta italo-africano calca i palchi gridando “tatatatà” sono gli stessi in cui l'avanguardia pittorica comincia a prendere lezioni di stile dalle maschere tribali. Il secolo delle avanguardie artistiche può anche essere raccontato come il secolo in cui

²⁵ Del resto ci fu un almeno un momento in cui il giovane Marinetti, già trasferitosi a Milano, continuava a considerarsi più africano che italiano: nel 1899, quando la poetessa Rachilde, in risposta a una recensione troppo entusiastica, ne traccia il quadretto stereotipato del poeta italiano vittima dell'*ivresse de la Beauté*, Marinetti replica rivendicando i suoi natali egiziani (cfr. CLAUDIA SALARIS, *Marinetti – Arte e vita futurista*, Editori Riuniti, Roma, 1997, pag. 18). L'episodio è interessante perché qui, per la prima volta, il retroterra africano è utilizzato dal poeta per smarcarsi da un'immagine eccessivamente sentimentale: e all'Africa Marinetti sarebbe tornato qualche anno più tardi con il *Mafarka*, allontanandosi per sempre dalla poesia sentimentale e *liberty* degli esordi.

l'arte assume sempre più i contorni di una regressione all'infanzia (anche intesa come infanzia dell'umanità): Marinetti si incontra all'inizio di entrambe le narrazioni. Lui stesso conierà, per definire sé e i suoi sodali, l'ossimoro di “barbari civilizzatissimi”²⁶, perfetta epitome non solo per i futuristi, ma per gran parte degli artisti delle avanguardie storiche. A una società che scopre, proprio in quegli anni, il “disagio della civiltà”, e che assiste con crescente preoccupazione a un'accelerazione delle innovazioni tecnologiche e sociali, Marinetti suggerisce che civiltà e barbarie siano le facce di una medaglia sola, destinate a marciare di pari passo. La brutalità della guerra in corso – il più grande massacro programmato della storia, fino a quel momento – era il migliore argomento a suo favore.

L'immagine di un Marinetti “barbaro” ci aiuta anche a capire il senso della sua reazione nei confronti della tecnologia. Gli intellettuali di solito recepiscono le innovazioni con l'inquietudine di chi teme la fine del proprio mondo, o con l'entusiasmo di chi vede l'affermazione del nuovo. Questo era stato ad esempio l'atteggiamento di Carducci quando nell’“Inno a Satana” aveva salutato il treno come l'araldo del nuovo mondo razionale e scientifico. L'atteggiamento di Marinetti è sensibilmente diverso. Le sue macchine perdono immediatamente ogni connotazione razionale per diventare componenti di un paesaggio preistorico. Di fronte all'aeroplano o all'automobile, la reazione di Marinetti è la stessa del selvaggio: la macchina viene subito equiparata a un animale (vedi le giraffe di guerra del *Mafarka*), e più spesso a un dio: il “veemente Dio di una razza d'acciaio” (*à mon Pégase*), o l'aereo-uomo-dio Gazurmah, figlio di Mafarka. Può stupire che il cantore del “futuro” non pratici nelle sue opere nessuna cesura tra natura e cultura, eppure per tutta la sua carriera Marinetti si troverà nella paradossale situazione di chi attacca l'*establishment* culturale sia da sinistra che da destra: da sinistra, in nome delle innovazioni scientifiche e industriali; da destra, in nome degli istinti primordiali che scienza e industria non sopprimeranno, ma potenzieranno. Il paradosso è evidente solo per noi, non certo per lui, persuaso che civiltà e barbarie non fossero che due momenti di un eterno ritorno, secondo una

²⁶ Si legge per la prima volta nella dedica autografa a *Come si seducono le donne*, Edizioni Da Centomila Copie, Firenze, 1917 (ripubblicato da Vallecchi nel 2003).

concezione ciclica del tempo che traspare nelle sue opere più 'filosofiche', il *Roi Bombance* e *Gli indomabili*.

Liberty e barbarie

Nato nell'Egitto ottomano, allevato in una famiglia che pratica un sincretismo culturale e religioso, Marinetti non smetterà di sentirsi barbaro una volta trapiantato a Milano, anzi: negli anni cruciali, tra il 1895 e il 1907, in cui perde i tre membri della sua famiglia, l'idea di italianità che andrà costruendo nella casa di via Senato, ingombra dei feticci africani e tappeti orientali ereditati dal padre, sarà orgogliosamente barbarica.

L'altro polo della sua esperienza è Parigi, la città della cultura e della raffinatezza. È stato Glauco Viazzi a inserire per primo il suo nome nella lista dei poeti liberty di area francese e italiana. Questo apparentamento, indiscutibile da un punto di vista stilistico, rischia di fuorviarci se concordiamo con la definizione di liberty come "impossibilità del simbolismo", fornita da Fausto Curi.

Il liberty, voglio dire, nasce quando i due maggiori poeti simbolisti italiani, Pascoli e D'Annunzio, ripiegano su un esercizio meno intenso o più lambiccato e decorativo delle loro facoltà verbali, finendo per indurre una parte non piccola dei poeti "minori" che operano negli ultimi anni dell'Ottocento e nei primi del Novecento (e che, certo, per loro contro non dispongono di rilevanti risorse) a un analogo abbandono della ricerca di strumenti simbolici e a una fin troppo agevole riduzione del lavoro poetico a un'industriosa elaborazione di placche ornamentali. [...] Posto, insomma, che la poesia abbia a che fare con la conoscenza, il liberty sorge come rinuncia all'attività conoscitiva e come estensiva descrizione di oggetti, reali o immaginari, o come dissipazione sfarzosa dei mezzi linguistici in un'opera meramente decorativa. Inventato o riprodotto, non acquisito, il mondo del poeta liberty è un microcosmo saturo di parole che rimane però ai margini della vera vita verbale, giacché le parole sono cercate non come agenti della significazione ma come i simulacri gentili del mondo²⁷.

²⁷ FAUSTO CURI, *La poesia italiana nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1999, pag. 64.

Genere ipocrita per eccellenza, il liberty pretende di occultare sotto lussureggianti decorazioni l'ammissione di un fallimento: la parola ha smesso di essere simbolo, veicolo di conoscenza, e non rimanda più ad altro che a sé. È chiaro che, in questa situazione, l'arte cede il passo al mestiere: i padri del liberty italiano sono gli ultimi due grandi fabbri della lingua poetica.

Detto questo, il liberty non si presenta come un insieme monolitico di stilemi e contenuti (e la stessa versatilità di Pascoli e D'Annunzio è lì per dimostrarlo). C'è il liberty gelido, parnassiano o preraffaelita, di certe pagine dell'*Alcyone*; c'è quello surreale ed esotico di *Gog e Magog*. Il liberty dei primi tre libri marinettiani (*La conquête des étoiles*, *Destruction*, *La ville charnelle*) più che a questi modelli guarda ai versolibristi francesi contemporanei, assumendo uno stile ornato, certo, floreale, ma assai meno sorvegliato: un liberty torrenziale, funambolico e visionario, in bilico tra grottesco e sublime, che ha radici nella hughiana *Legende des siècles* e nel simbolismo francese più estremo e *sorcier*, incarnato meglio di ogni altro da Mallarmé. Si veda la risposta di Marinetti a un sondaggio letterario del 1901²⁸, in cui *L'après midi d'un Faune* e *Hérodiane* sono indicati come i "poemi più puri" del secolo appena finito: una scelta che dimostra allo stesso tempo il gusto sicuro e l'ingenuità del giovane poeta, i cui risultati poetici effettivi resteranno tanto inferiori al modello. Le sue versioni di Mallarmé, forse i primissimi suoi componimenti in lingua italiana, si fanno notare per le scarse concessioni al gusto estetizzante e dannunziano dei tempi; Franco Fortini vi ravvede la "tipica oltranza costitutiva del gusto estremizzante, estroverso, aggressivo che era stato o stava per essere di un'area assai vasta e contraddittoria, di cui facevano parte Lucini come Buzzi o Folgore, Govoni (di allora) e persino, per qualche tratto, Campana": un'area che vive una "coesistenza guerreggiata" col gusto tardo simbolista, e che prelude all'espressionismo italiano ed europeo²⁹. Potremmo dire che Marinetti è *liberty* suo malgrado, dal momento che la sua fiducia nelle proprietà magiche e conoscitive della parola, all'alba del Novecento, è intatta: l'adozione di numi tutelari

²⁸ Si legge nell'introduzione (a cura di P. A. Jannini) a F. T. Marinetti, *Scritti francesi*, Mondadori, Milano, 1983, pag. 23.

²⁹ Dalla prefazione di Fortini a STÉPHANE MALLARMÉ, *Versi e prose*, trad. di F. T. Marinetti, Einaudi, Torino, 1987, pag. VIII

come Mallarmé o Hugo tradisce una posizione tutto sommato di retroguardia rispetto a quella di altri poeti come Palazzeschi o Gozzano, che da lì a pochi anni cominceranno la sistematica demolizione degli stilemi liberty attraverso l'ironia. Viceversa per Marinetti la poesia è ancora deputata alla decifrazione della foresta dei simboli che avvolge il mondo. C'è da dire che l'universo di quest'ultimo, assai meno enigmatico e sofisticato di quello di Mallarmé, è un mondo di archetipi personificati che spesso parlano in prima persona (il Sole, il Vento, il Mare), e che rivelano un panteismo solare, con qualche concessione al macabro.

Il liberty marinettiano può essere liquidato col medesimo giudizio con cui Marinetti bollava il D'Annunzio del *Fuoco*, malato a suo parere di un'"*apoplexie verbale qui manque ses effets*"³⁰. Eppure in esso si trovano già gli elementi che caratterizzeranno l'evoluzione proto-futurista dell'autore: il grottesco e l'allegoria. Perché prima ancora di inventare il futurismo, Marinetti è già un autore grottesco e allegorico, e continuerà ad esserlo per lunga parte della sua carriera poetica. Ancora prima della scoperta del mito delle macchine, è l'elemento grottesco-allegorico a provocare gli scandali della *Ville charnelle* e del *Roi Bombance*. Una componente sostanzialmente anti-moderna nella quale ci è concesso di individuare il retaggio dell'educazione africana di Marinetti.

Rabelais e il grottesco

Marinetti: Vous dites, Monsieur, que la littérature française est une immense cathédrale?

Interlocutore: Oui, Monsieur, je le soutiens, je l'affirme et je le confirme

M: Vous avez lu, sans doute, votre Rabelais?

I: (balbettando): ...mais ...oui

M: Et bien, vous vous rappelez sans doute la page 187 du premier volume de Pantagruel (si je ne me trompe pas), la rappelez vous?... Et bien, moi je vous le dis, dans la dite page Rabelais énumère les cents différentes façons de se torcher le c... Voilà votre cathédrale mon cher Monsieur...³¹

³⁰ In *Les Dieux s'en vont, D'Annunzio reste* (1908), ora in *Scritti francesi* (op. cit.), pag. 402.

Una morbida venere *Belle Époque* (chiome al vento, l'arco in mano) posa impettita in cima a un picco, in alto a sinistra. Dovrebbe essere il fulcro della composizione; l'attenzione scivola però invariabilmente sull'immonda creatura a sei mammelle, agonizzante, i cui intestini pencolano fuori dalla cornice del disegno. Volendo definire il grottesco in Marinetti con un'illustrazione, non potremmo trovare di meglio di quella famosa da lui stesso scelta per la testata di "Poesia"³². È il 1905, e Marinetti sta oscillando tra le mollezze liberty della *Ville Charnelle* e gli incubi epigastrici del *Bombance*.

Come è noto il termine "grottesco" deriva dall'antico stile ornamentale riscoperto nel Cinquecento durante gli scavi della *domus aurea*: una libera fantasia di associazioni tra mondo animale e vegetale che può anche essere considerata come un lontanissimo antecedente dei fregi liberty. Allo stesso modo il grottesco marinettiano può anche essere letto come una deriva espressionista del liberty, o piuttosto un anti-liberty che mantiene però tanti aspetti del suo opposto e complementare: uno stile prolioso, incontrollabile; un processo di metamorfosi che coinvolge mondo organico e fenomeni inorganici. Ma mentre il sublime liberty è destinato a decadere con una velocità impressionante, quello *d'en bas*³³ rimane ancora oggi uno dei tratti più interessanti di Marinetti.

L'autore aveva mostrato già nelle sue prime prove in prosa (*La momie sanglante*) un gusto per lo scabroso che contribuiva ad allontanarlo dall'area liberty italiana, e avvicinarlo ad autori d'oltralpe come Catulle Mendès³⁴. La mescolanza di sublime e mostruoso che ravviva molti dei poemetti in francese deriva chiaramente dall'esempio e dalle teorie del nume tutelare Victor Hugo³⁵ (e in misura assai minore di un altro amore giovanile, lo "scandaloso" Émile Zola, che mise nei guai il giovane scolaro dei

³¹ Lo scambio di battute tra Marinetti e un ignoto interlocutore di mezza età è registrato da Nelson Morpurgo durante una conferenza al Cairo nel 1938; cfr. P. TONINI, *Per una disordinata storia del Futurismo*, introduzione al *Catalogo n. 26. Futurismo* (L'Arengario S.B., Giussago, 1997).

³² L'autore è Alberto Marini (1905).

³³ La fortunata espressione *sublime d'en bas* si trova in un celebre biglietto di Flaubert a Louise Colet, in GUSTAVE FLAUBERT, *Correspondance*, edizione Conard, Paris, 1926, vol. I, pag. 291.

³⁴ Vedi nota 62.

gesuiti³⁶, e che aveva dimostrato come fosse possibile offrire una trattazione grottesca della realtà contemporanea, senza indietreggiare di fronte ai particolari più scabrosi). Attraverso Hugo il giovane Marinetti probabilmente giunge a Rabelais, uno dei pochi autori che non finirà in nessuna delle periodiche liste di autori passatisti in proscrizione, e al quale il fondatore del futurismo continuerà a richiamarsi, tributandogli omaggi intertestuali più o meno evidenti. Il più celebre è probabilmente l'accento al priapismo del Mafarka, costretto ad arrotolare il suo membro ai piedi del letto "come una gomena", in uno degli episodi che valse all'autore l'accusa di pornografia, e che richiama in realtà (come fu fatto notare in sede processuale) il primo capitolo del *Pantagruel*³⁷. Persino quando inventa le parole in libertà, Marinetti reinterpreta forse inconsapevolmente le gesta del suo gigante tutelare, nel brano in cui getta sui passanti "manate" di "parole" senza senso apparente: come osserva Claudia Salaris³⁸, la stessa espressione, "manate di parole", tornerà nel manifesto *Distruzione*

³⁵ L'ammirazione per l'autore della *Legende des Siècles* è dichiarata nel sonetto del 1906 *A Victor Hugo* (in AA. VV., *Marinetti futurista*, Guida Editori, Napoli, 1977): "Mais l'adore entre tous, le lourd fracas d'amarre / Brisée par la rafale et cette immense voile / Largure par ton génie, Hugo, vers les Etoiles!"

³⁶ "Degli scrittori parigini preferisco Zola i cui romanzi mi appassionano anche perché so l'origine veneziana dell'autore e per la sua denunciata immoralità che m'impegna fino ai cazzotti quando voglio imporne il genio in classe

Fu scandalo grave e denuncia di espulsione da parte dei Padri ai quali mi ero già ribellato non volendo assoggettarli a leggere ad alta voce in refettorio una storia di Pio IX gonfia di odio per l'Italia" (F. T. MARINETTI, *La grande Milano tradizionale e futurista / Una sensibilità italiana nata in Egitto*, Mondadori, Milano, 1969, pag. 206).

³⁷ Nel primo capitolo del *Pantagruel*, le origini della stirpe dei giganti vengono fatte risalire all'anno in cui la terra, fecondata dal sangue di Abele, produsse enormi mele. Tra gli effetti collaterali di queste mele vi è anche un eccezionale priapismo: "Ad altri gli s'enfiava in lunghezza il membro che chiamasi lavoratore della natura: per modo che l'avevano meravigliosamente lungo, grande, grasso, grosso, rubizzo e incretato alla moda antica, e tale che se ne servivano di cintura torcendolo cinque o sei volte intorno al corpo. E se avveniva che s'inalberasse e lo spingesse vento in poppa, avreste detto, di veder guerrieri con la lancia in resta pronti a giostrare alla quintana". FRANÇOIS RABELAIS, *Gargantua e Pantagruel*, vol. I, Torino, Einaudi, 1966

³⁸ Cfr. Claudia Salaris, *Marinetti. Arte e vita futurista*, Ed. Riuniti, Roma, 1997, pagg. 133-134: il brano si legge in Rabelais, *Gargantua e Pantagruel*, vol. II, op. cit., pag. 40.

*della sintassi / Immaginazione senza fili / Parole in libertà*³⁹. Nel periodo della guerra, quando la sua produzione diventerà sempre più esplicitamente autobiografica (*Come si seducono le donne, 8 anime in una bomba, L'alcova d'acciaio*), sarà Marinetti stesso ad assumere proporzioni pantagrueliche, per la vera ingordigia con cui si dedica alla guerra, all'amore, e anche al cibo.

Alcune scuole igieniche insegnano a mangiare poco ma spesso, altre consigliano di mangiare poco ma di rado. Marinetti afferma con energia che occorre mangiare molto *ma* spesso.

Delizioso conversatore dà sapore alle vivande con la celerità e la disinvoltura con cui le mangia.

Una colazione con Marinetti non è affatto un riposo. Si mangia e si discute animatamente.

Qualche volta abbiamo al nostro fianco delle grosse trombe megafoniche con le quali annunciamo al pubblico di quando in quando lo spettacolo futurista prossimo.

Questo modo di mangiare potrebbe apparire antigienico. Invece la gioia sviluppata da una conversazione tanto allegra e veloce dà allo stomaco delle possibilità digestive incredibili. (Dalla prefazione di Bruno Corra ed Enrico Settimelli a *Come si seducono le donne*, Ed. da Centomila copie, Firenze, 1917).

L'opera più rabelaisiana di Marinetti resta comunque il *Bombance*, in cui l'empatia con lo scrittore francese va ben oltre la ripresa di alcuni temi narrativi. Marinetti lo ammetterà pubblicamente, lo abbiamo visto, all'indomani del fiasco: il suo errore capitale è stato pensare di adattare Rabelais alle scene, concepirlo "in funzione della Comédie Française"⁴⁰. Mentre il *Bombance* poteva ancora funzionare come testo romanzesco sui generis, polifonico, con frequenti digressioni dei personaggi che hanno il sapore degli aneddoti di Panurge o Fra Giovanni. Si veda per esempio la storia di Fra Gozzoviglia, narrata da Fra Trippa, ristampata poi (1927) come un racconto a se stante in *Scatole d'amore in conserva (Una favolosa indigestione)*:

³⁹ Cfr. *TIF*, pag. 70.

⁴⁰ Dall'auto-stroncatura pubblicata sull'*Intransigent* il 12/4/1909, qualche giorno dopo la prima parigina del dramma. Si rilegge in F. T. MARINETTI, *Teatro*, Oscar Mondadori, Milano, 2004. vol. I, pag. 174.

Gozzoviglia, a pancia all'aria come un grosso maiale coloro di rosa, protendeva, ora a destra ora a sinistra, il suo grugno grinzoso sorretto dai festoni di una quadrupliche pappagorgia, e le pietanze prelibate svanivano come miraggi nei deserti sconfinati del suo ventre!... Non si era mai vista, né mai più si potrà ammirare una simile ingordigia! Fraticelli smilzi, dal muso acuto apparivano e sparivano ratti fra i battenti degli usci, puntando le orecchie come fanno i conigli. Si chinavano a raccogliere ordini, e li facevano echeggiare per tutta la badia, dalle cantine ai granai...[...]

Finalmente, a metà della quarantesima notte, le campanelle del refettorio si misero a squillare tutt'a un tratto, all'impazzata!... Fu un grande allarme... Gozzoviglia si contorceva nella sua poltrona, singhiozzando ed invocando aiuto... "Muoio di freddo!" – gridava – "Sto per render l'anima a Dio!... Oh, fratelli miei! Portatemi subito nella cappella, perché io possa pregare per la mia salvezza [...]"

Frattanto, lontane marmitte, dimenticate in fondo alle cucine, borbottavano oleosi paternostri... Ad un tratto, un alto grido di angoscia!... Il priore sussulta e poi urla: "Oh, mie pernici!... Perché volete lasciarmi... No! No!... Chetatevi, pernici ribelle, e dormite nel mio ventre!... Ah!... La catastrofe!..." [...] Tutti prevedevano, infatti una formidabile inondazione, tanto la pancia di Fra Gozzoviglia era divenuta monumentale!... I preti e gli abati si allinearono in lunga catena, facendo passare dalle mani dell'uno a quelle dell'altro enormi bacinelle di rame, che venivan disposte rapidamente sotto il grugno minaccioso del priore... Ma, fra tanta rumorosa confusione, nessuno si avvide di una monachina tutta grazia che, guidata da Domineddio, venne ad accoccolarsi sulle ginocchia di Fra Gozzoviglia!... Quella cara piccina si slacciò la ruvida tonaca – *pro pudor!* – dal collarino in giù, con squisita civetteria... e poi si diede a strofinare languidamente il sommo della pancia gelida del priore, colle sue mammelline ardenti di vergine saggia! Gozzoviglia sussultò, si contorse... S'udi un grido acutissimo, cui seguì un profondo silenzio... Che cosa era avvenuto?... La monachina giaceva stesa, insanguinato il seno, sulle ginocchia di Gozzoviglia, che si era addormentato! Un diacono, allora, salì prontamente sul pergamo e gridò: "Miei carissimi Mangioni... *Te Deum laudamus!*... Il priore ha potuto turarsi lo stomaco, mangiando per frutta la rosea fragola di una poppa virginale!..."⁴¹

L'episodio è interessante in quanto attesta la profondità delle reminiscenze letterarie del Marinetti pre-futurista, o meglio di una fase liminare tra il liberty e il futurismo (1905-1908); sia il *Bombance* che il *Mafarka*, come vedremo, sono opere intessute di

⁴¹ Dalla versione italiana di Decio Cinti (*Re Baldoria*, 1910), in *ibid.*, pagg. 88-90.

legami intertestuali con la letteratura mondiale: ci si trovano tra gli altri riferimenti alle *Mille e una notte*, a Shakespeare, Omero, e in questo caso senz'altro a Rabelais. Non solo, ma attraverso l'opera rabelaisiana Marinetti individua non sappiamo quanto consapevolmente un *topos* della letteratura medievale sul quale attirerà l'attenzione Michail Bachtin sessant'anni più tardi.

Nella letteratura ricreativa latina del XII e del XIII secolo le immagini conviviali, legate a quelle della virilità, sono incentrate di solito sulla figura di un monaco ubriacone, goloso e lascivo. È un'immagine molto complessa e ambigua. Da una parte abbiamo infatti il monaco che, troppo dedito alla vita materiale e corporea, è in forte contraddizione con gli ideali ascetici che, in quanto monaco, serve. Dall'altra c'è la sua ghiottoneria smisurata, che è il parassitismo del mangiaminestra ozioso; ma, nello stesso tempo, agli occhi degli autori di queste opere egli appare come il portatore del principio positivo del "grasso": mangiare, bere, virilità, gioia. Gli autori riuniscono simultaneamente nella sua immagine i tre elementi: non è possibile precisare dove finiscano le lodi e cominci il biasimo. Gli autori non sono affatto pervasi dall'ideale ascetico, e l'accento cade quasi sempre sull'elemento "grasso"⁴².

La scelta di riprendere un autore così inattuale come Rabelais, negli anni delle raffinatezze liberty, rivela non solo un certo coraggio, ma un intuito sorprendente. Nel corpo grottesco del Re Baldoria, divorato e vomitato dai sudditi, Marinetti mette a fuoco il tema del banchetto carnascialesco come metafora del rovesciamento dei rapporti sociali, anticipando di sessant'anni proprio le tesi di Bachtin. E tuttavia l'episodio di Fra Gozzoviglia appare del tutto depurato da quella giocosità che era tipica delle rappresentazioni del banchetto medioevo-rinascimentali. Altrove il parossismo di Marinetti ottiene effetti di comico involontario, qui accade il contrario: l'episodio turba e sconcerta lo spettatore senza riuscire a muoverlo al riso. Vale per il *Bombance*, e in generale per il grottesco marinettiano, la stessa riserva espressa da Bachtin per il grottesco di Hugo e dei romantici: la *joie de vivre* che aveva animato le rappresentazioni carnevalesche e il romanzo di Rabelais si trasforma nelle loro pagine

⁴² MICHAÏL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 1995, trad. it. di Mili Romano, pag. 321.

in una smorfia raggelata che suscita ribrezzo o terrore⁴³. Il carattere liberatorio della rappresentazione popolare del banchetto medievale è totalmente rovesciato nel terzo atto del *Bombance*, intitolato provocatoriamente *I cuochi della felicità universale*, dove i capipopolo della rivoluzione, dopo aver preso i posti migliori al tavolo del re detronizzato, cadono prigionieri dei loro deliri (come precisa una nota di scena: "*La seconda parte del terzo atto non è che l'incubo fumoso dei invitati in preda all'ubriachezza. I movimenti d'insieme, i gesti e le voci, sognati piuttosto che vissuti, dei Citrulli devono svanire a poco a poco ed affondare in un sinistro nebbione di terrore allucinante*"⁴⁴). Il carnevale democratico del popolo dei Citrulli non è che un momento dell'eterno ritorno: al vitalismo medievale Marinetti sostituisce un gusto del macabro tipicamente gotico (si pensi alla scena finale, col vampiro Ptiokarum che, appollaiato sul braccio di Santa Putredine, rifiuta di mangiare altri "citrulli" e vomita un "immenso torrente" di "sangue densissimo", che "inondando la scena, cala sulla tragedia come un sipario supremo"⁴⁵).

Ciononostante, l'influenza di Rabelais sull'opera e sulla sensibilità di Marinetti non va sottovalutata.

Unico autore italiano del periodo a poter vantare un'esplicita ascendenza rabelaisiana, l'autore del *Bombance* e del *Mafarka* sembra mutuare dal grande predecessore

⁴³ "A differenza del grottesco medievale e rinascimentale, direttamente legato alla cultura popolare e che aveva un carattere universale e pubblico, il grottesco romantico è un grottesco *da camera*: è come un carnevale vissuto in solitudine, con la coscienza acuta del proprio isolamento. È come se la percezione carnevalesca del mondo si fosse trasposta nel linguaggio del pensiero filosofico soggettivamente idealistico, e avesse cessato di essere una sensazione vissuta concretamente (si potrebbe dire "corporalmente") dell'unità e dell'inesauribilità dell'esistenza come accadeva nel grottesco del Medioevo e del Rinascimento. [...]"

La degenerazione del principio comico che organizza il grottesco, la perdita della sua forza rigeneratrice portano a molte altre differenziazioni sostanziali del grottesco romantico da quello medievale e rinascimentale. Le differenze più evidenti si manifestano in rapporto a *ciò che fa paura*. Il mondo del grottesco romantico è più o meno spaventoso ed *estraneo* all'uomo". (*Ibid.*, pagg. 44-46).

⁴⁴ *Re Baldoria*, op. cit., pag. 101.

⁴⁵ *Ibid.*, pag. 173

qualcosa di più di uno stile o di un'aneddotica: un'intera concezione dell'uomo e del mondo, anch'essa incredibilmente inattuale.

Ricordiamo inoltre, come fenomeno parallelo, la concezione medica di Paracelso. Secondo quest'ultimo la base di ogni teoria e pratica medica sta nella totale corrispondenza fra il macrocosmo (l'universo) e il microcosmo (l'uomo). Primo fondamento della medicina è, secondo Paracelso, la filosofia, quindi l'astronomia. *Il firmamento si trova nell'uomo stesso*; senza conoscere il primo, il medico non può conoscere il secondo. Il corpo umano, secondo Paracelso, è di una ricchezza eccezionale: è arricchito da tutto ciò che esiste nell'universo: *è come se l'universo fosse concentrato nel corpo dell'uomo, in tutta la sua molteplicità: tutti i suoi elementi si incontrano e si toccano sulla superficie del corpo umano*⁴⁶.

Questa "concezione grottesca del corpo" che il primo Rinascimento riprende dalle tradizioni medievali, ha naturalmente radici nell'animismo panteista e pagano. È una concezione destinata a soccombere, dal Seicento, al paradigma scientifico moderno: tanto più appare singolare il fatto di ritrovarla quasi intatta in un poeta di inizio Novecento, e proprio nel momento in cui un nuovo paradigma interpretativo si sta per imporre sull'interiorità dell'individuo occidentale: quello della psicologia freudiana. Di Freud, e in generale di ogni "psicologismo", Marinetti sarà sempre un aperto avversario, il che contribuirà ancor di più a estraniarlo dalle avanguardie europee, che dal surrealismo in poi faranno tesoro dei nuovi strumenti offerti dalla psicoanalisi. Ma questa ostilità, che verso la fine della carriera di Marinetti assumerà i toni della xenofobia culturale, non significa che il poeta futurista non sia interessato ai materiali inconsci: al contrario sogni, fantasie, illuminazioni popolano il suo taccuino e sono alla base di gran parte delle sue opere (basti pensare al lungo sogno che preannuncia personaggi e trama de *Gli indomabili*⁴⁷). Quello che istintivamente Marinetti rifiuta nella psicologia moderna è il trattamento scientifico a cui sottopone questo materiale, laddove il seguace di Rabelais propone un trattamento radicalmente diverso:

⁴⁶ *Ibid.*, pagg. 397, 398.

⁴⁷ La prima parte del sogno si legge in F. T. MARINETTI, *Taccuini*, op. cit., pagg. 503-504; la seconda parte è inedita.

l'inconscio è il microcosmo da sviscerare perché cogliere i segreti del macrocosmo. È un atteggiamento che possiamo vedere all'opera nel suo testo più visionario, il *Mafarka*.

Gli strumenti inconsci

Durante il processo del 1910 Marinetti si lascia scappare un'ammissione importante: il *Mafarka* è il racconto di un sogno.

Nello scriverlo, io naturalmente obbedii ai principi dell'alta letteratura, i quali si riassumono nell'esprimere il proprio sogno con la massima efficacia, considerando le immagini non già come fronzoli o gemme decorative, ma come elementi essenziali dell'espressione, strumenti incoscienti per fissare l'inafferrabile verità e per precisare l'indefinito e l'indefinibile⁴⁸.

Giustamente Alfredo Giuliani fa notare l'importanza di una dichiarazione che non solo anticipa il surrealismo⁴⁹, ma smentisce almeno in apparenza il forte pregiudizio anti-psicologico presente in tanti manifesti futuristi successivi. Pregiudizio che in effetti non impedì a Marinetti di sfruttare intensamente il proprio lavoro onirico, durante tutta la sua carriera letteraria: dal *Mafarka* agli *Indomabili*, "romanzo sognato", fino all'estrema prova dell'autore, quel *Quarto d'ora di poesia della Decima Mas*, che secondo la testimonianza della moglie nasce nel dormiveglia⁵⁰. Nel sogno (e nella sua successiva rielaborazione), egli riversa materiali del proprio vissuto di cui in parte è consapevole, e in parte no. Quando per esempio narra della morte di Magamal, fratello di Mafarka, Marinetti ha senz'altro in mente la morte prematura del fratello Leone, e l'oscuro senso di colpa confessato esplicitamente solo molti anni più tardi⁵¹. Sulla battaglia di Mafarka e Magamal contro i Cani del Sole si proietta l'ombra della

⁴⁸ F. T. MARINETTI, *Mafarka il futurista*, Oscar Mondadori, Milano, 2003, pag. 240.

⁴⁹ Nella prefazione a *L'alcova d'acciaio*, op. cit., pag. XI.

⁵⁰ *TIF*, pag. 1198.

⁵¹ In F. T. MARINETTI, *La vecchia Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, Milano, Mondadori, 1969, pag. 14; vedi anche CLAUDIA SALARIS, *Marinetti, arte e vita futurista*, op. cit., pagg. 13, 14.

"lotta a palle di neve" che fu forse fatale al fratello ventunenne: non è difficile riconoscere Marinetti nell'eroe che si reca nell'Ade con le spoglie del fratello, desideroso prima di ogni cosa di allontanare da sé il sospetto dei genitori ("Non credete che io l'abbia ucciso! Non è colpa mia, se egli è morto!", pag. 151). In realtà Mafarka parla sempre e solo con la madre, Langurama: il padre si limita a guardarlo torvo ("fai pesare su di me il tuo sguardo come una pietra sepolcrale"). Il fatto di non conoscere le teorie di Freud (che proprio nel 1908 ha appena licenziato alle stampe la prima trattazione compiuta del complesso di Edipo⁵²) permette a Marinetti di elaborare la situazione forse più platealmente edipica della letteratura italiana: Mafarka, come Amleto, ha ucciso il padre impostore (lo zio Bubassa) perché desidera la madre: nello stesso Magamal, Mafarka riconosce un possibile rivale ("Ahimè", dice, "tu non ami più che Magamal"). Ora che nessuno si frappone più tra sé e la madre, Mafarka può coronare il sogno inconfessabile di congiungersi a lei. Di fronte a questo tabù, Marinetti compie un atto di rimozione, facendo promettere al suo eroe che il figlio sarà generato senza il concorso di una donna; giacché non può confessare, né al pubblico, né a sé stesso, l'identità dell'unica donna in grado di dare un figlio a Mafarka. Non solo, ma lo stesso eroe africano si sente in qualche modo investito della maternità: in alcuni momenti sembra essere lui *la madre* di Gazurmah. "Egli è qui, fra le mie braccia", dice a Langurama; e arrivando agli Ipogei aveva effettivamente sentito un sussulto nel grembo.

Un dolore al petto lo fece sussultare...

Non sentiva colpi di becco accaniti, di sotto in su, contro il guscio del suo cuore?

— Figlio mio! Figlio mio ! — gridò. Sei tu, che domandi di nascere!... Tu, figlio mio, sublime uccello del cielo, dalle ali melodiose!...⁵³ (pag. 148)

"Dal mio cuore covato dal Sole nascerà il mio figliuolo", dichiarerà in seguito. Il figlio è offerto a Langurama come compensazione per la perdita di Magamal: ma allo

⁵² Con la pubblicazione dell'*Analisi della fobia di un bambino di cinque anni (Caso clinico del piccolo Hans)*, ora in SIGMUND FREUD, *Opere*, Torino, Boringhieri, 1986, Vol. V

⁵³ *Mafarka il futurista*, op. cit., pag. 148.

stesso tempo è anche una versione perfezionata di sé stesso. Il tutto è detto nel libro con un'eloquenza e un'ingenuità che non possono non sorprendere il lettore post-freudiano: in questa sua mitopoiesi Marinetti aveva veramente messo il cuore a nudo; molto più a nudo di quanto forse lui stesso non poteva immaginare nel 1910. I tagli dell'edizione Sonzogno risparmiarono del tutto l'episodio: del resto nessun atto sessuale viene qui descritto o verbalizzato. Ancora nel 1920 l'incontro con la madre doveva essere considerato da autore e lettori come un episodio commovente, anch'esso intessuto di reminiscenze classiche, e non come la confessione di una passione morbosa. Per inciso, nell'*Interpretazione dei sogni* Edipo appare accanto ad Amleto, l'eroe pallido che non sa risolversi a uccidere lo zio: ora lo stesso Mafarka per certi versi è lo specchio di Amleto: non importa che al pallore del secondo risponda la "pelle chiazzata" brunita del secondo, all'incertezza e angoscia del principe la "disinvoltura e robustezza" del re africano: entrambi hanno però un padre impostore, uno zio da uccidere. Comune ad entrambi è anche l'ambivalente atteggiamento di violenta ritrosia nei confronti dell'altro sesso (che attirò l'attenzione di Freud): anche se i costumi sessuali di Mafarka, come vedremo, sono ben diversi da quelli del principe danese.

Nella letteratura che verrà dopo Freud, sarà sempre più difficile rintracciare triangoli edipici evidenti (e grotteschi) come quello del *Mafarka*. La diffusione della psicoanalisi, imponendo un paradigma di semiosi dell'immaginario, ha tracciato una cesura importante nella storia della letteratura: c'è stata, prima di Freud, un'era in cui gli scrittori hanno potuto sviscerare il loro immaginario senza temere, senza nemmeno sospettare la possibilità di essere interpretati e giudicati per le proprie pulsioni incestuose, o sadiche, etc.; e c'è, dopo Freud, una nuova era della reticenza, che in Italia inizia con Svevo. È Zeno, infatti, il primo eroe consapevole di dover depistare i suoi interpreti (in primis, significativamente, il suo analista). Tra Zeno e Mafarka c'è quella frattura che Marinetti avrebbe voluto tracciare tra sé e Omero. Zeno è già un nostro contemporaneo, mentre il supereroe Mafarka rimane confinato in una sorta di limbo. Per Marinetti e Capuana era il simbolo delle più alte aspirazioni umane; per noi contemporanei è la proiezione di un narcisista ancora alle prese con l'eredità di una

sessualità infantile problematica. Storicamente il *Mafarka* appare come un bizzarro *unicum*, raro esemplare di un genere letterario stroncato sul nascere: il simbolo di una possibilità che la letteratura del Novecento aveva appena intravisto, prima che la rivoluzione freudiana la spingesse su altre rotte: non l'indagine dell'inconscio, ma il suo sfruttamento a fini ideologici: la sua mitopoiesi.

L'anti-psicologia di Marinetti

Accennavamo sopra al pregiudizio anti-psicologico del fondatore del futurismo, enunciato per la prima volta nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* del 1912: all'ultimo punto si afferma la necessità di "Distruggere nella letteratura l'«io», cioè tutta la psicologia"⁵⁴. Questo pregiudizio non contraddice necessariamente l'intenso sfruttamento del materiale onirico, a patto di rammentare che per "psicologia" Marinetti – che a questa altezza ancora ignora la teoria freudiana – intende qualcosa che ha ben poco a vedere con l'esplorazione dei sogni (anzi, per certi versi ne rappresenta l'antitesi). È più probabile che egli abbia in mente i romanzi 'psicologici' dell'Ottocento, gli *études psychologiques* di Balzac, i romanzi sperimentali dell'amato Zola e degli epigoni decadentisti, tra cui in Italia il sempre incombente D'Annunzio. Un tipo di introspezione psicologica che Marinetti avverte come "ormai esaurita", e che in un certo senso lo era: solo dopo Freud avrà inizio per il romanzo europeo una nuova fase d'introspezione più profonda (e di reticenze e dissimulazioni più scaltrite). Ma il fondatore del futurismo resterà irrimediabilmente al di qua di questa soglia, disprezzando apertamente la nuova letteratura di stampo psicologico che si rifà alle teorie di Freud, i "lunghi vomiti freudiani di banalità"⁵⁵. Rifiutando la "psicologia dell'uomo", in realtà, Marinetti si preclude un tipo di indagine che considera negativa perché è introspettiva, centripeta, laddove il futurismo si vuole estroverso, centrifugo. A differenziarlo maggiormente dai suoi contemporanei è quella concezione 'rinascimentale', grottesca dell'universo, di cui si parlava più sopra. Marinetti trascrive

⁵⁴ *TIF*, pag. 50.

⁵⁵ Dal manifesto *Contro il teatro morto – contro il romanzano analitico – contro il negrismo musicale* (1937; si rilegge in MARINETTI, *Teatro*, op. cit. vol. II pag. 787).

volentieri i suoi sogni, e cerca di decifrarli, non perché creda che abbiano qualcosa da dire sulla sua interiorità, ma perché è persuaso che essi contengano verità assolute che in quanto poeta (ossia, sciamano), egli è in grado di percepire e trasmettere ai suoi lettori. Quando ad Antignano, nel 1922, sogna "carcerieri musicali vestiti di carta scritta e stampata" che portano libri ai carcerati, una volta sveglio annota:

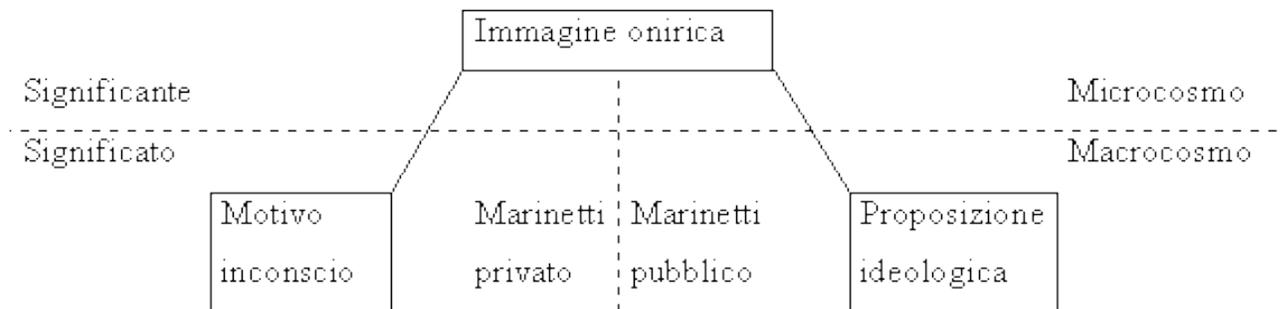
I libri sono emanati dalle Accademie Filosofiche. Mode spirituali. Ideologie imperanti, tutte libertà, ferocie demolizioni spirituali immuseruolate dallo Spirito di Contraddizione unico imperatore che governa il Mondo⁵⁶.

Uno psicanalista a questo punto si sentirebbe tenuto a sollecitare il paziente sul significato recondito dell'immagine dei "carcerieri musicali"; ma Marinetti psicanalista non ne ha, e chiarimenti col proprio inconscio non intende averne: in un secolo di scrittori più o meno animati da malesseri interiori, è un corpo che si ritiene sano, e non cessa un istante di credere che i malati siano gli altri: i passatisti, i sentimentali, i preti, gli austriaci, i moralisti, i professori, i socialisti, gli esterofili... Il sogno di Antignano non porta alla luce nessun ricordo del passato, nessuna rimozione: gli permette bensì di scoprire, all'interno di sé (nel microcosmo) nientemeno che una forza universale "che governa il mondo" (macrocosmo). L'interpretazione dei sogni non conduce all'inconscio, ma alla formulazione di un'ideologia. Il procedimento utilizzato è l'allegoria.

⁵⁶ *Taccuini*, op. cit., pag. 505

Il procedimento allegorico

L'allegoria è il meccanismo con cui Marinetti estrae un'ideologia dal proprio materiale onirico, nel modo descritto in questo schema:



Sostituire una proposizione ideologica a un moto dell'inconscio equivale, secondo la nostra mentalità, al procedimento di rimozione: ma occorre segnalare che Marinetti lo compie in buona fede, in quanto non gli è affatto chiara la discriminazione che qui operiamo nell'area del significato. Per lui l'inconscio non esiste: i sogni gli parlano del mondo, non della propria interiorità. Il corpo (microcosmo) è immagine dell'universo (macrocosmo): perciò ideologia e inconscio combaciano perfettamente. Solo la relazione presente sul lato destro dello schema ha per lui importanza: e non si tratta di una relazione arbitraria (secondo lui), ma naturale. Marinetti è stato definito un moderno mitografo: è una definizione che possiamo sottoscrivere, a patto di sottolineare che si tratta di un mitografo in buona fede che crede profondamente alle mitologie che produce. L'allegoria consente così all'autore di associare a un'immaginazione esuberante, anticonvenzionale e talvolta ossessiva, contenuti più socializzabili: nel caso del *Mafarka*, ad esempio, la misoginia e l'ossessione fallica che sono parte del mondo interiore di Marinetti diventano didascalie dell'ideologia del maschio creatore, e del disprezzo della donna, tale quale veniva enunciata nel primo Manifesto del 1909.

In quanto associazione arbitraria di immagini e significati, l'allegoria svolge spesso una funzione selettiva nei confronti dei lettori. In certi casi si tratta di un espediente per affrontare argomenti che la morale o il potere del tempo non consentirebbero di comunicare direttamente. In ogni caso, un testo allegorico presuppone sempre un pubblico di iniziati. Nel caso di Marinetti, però, questo aspetto del procedimento allegorico viene a scontrarsi con una concezione per nulla esoterica, anzi, persino pubblicistica della letteratura. Il fondatore del futurismo non teme particolarmente la censura, né guarda a un determinato *happy few*: le sue opere fruiscono di un 'lancio' commerciale commisurato alle attese del suo autore (si pensi alla lungamente attesa prima parigina del *Bombance*). Gli impianti allegorici dei testi sono così sottoposti a un'ulteriore tensione didascalica, perché oltre a voler parlare figurato, Marinetti ha anche l'ossessione di essere sempre compreso da un pubblico più vasto possibile. È questa la ragione che lo spinge, per esempio, a dedicare l'edizione italiana del *Bombance* ai “cuochi della felicità universale” Turati, Ferri e Labriola, precisando così senza più margini di dubbio la natura dei personaggi satirici Torta, Soffione e Béchamel.

Ascesa e declino dell'allegoria

Di allegoria, intesa come procedimento artistico, Marinetti paradossalmente parla assai poco: e mai nei manifesti tecnici. Eppure fino al 1911 essa appare un tratto dominante del futurismo marinettiano. Allegorici erano già diversi poemetti del periodo liberty; scopertamente allegorico è il *Roi Bombance*, che come abbiamo visto non appartiene precisamente al triennio 1909-1911, ma è comunque il primo tentativo di Marinetti di evadere dalla gabbia dorata del liberty. Allegorico è il primo grande *opus* futurista, il *Mafarka* – se si conviene con Capuana che si tratti del poema "della conquista del pieno possesso della libertà spirituale dell'individuo". Una forte tensione allegorica è presente nel poemetto in prosa *Uccidiamo il chiaro di luna!* e nel romanzo in versi *Le Monoplan du Pape*. E in generale tutte allegoriche sembrano essere le figure messe in circolo da Marinetti nell'immaginario collettivo futurista del periodo: il chiar di luna, il sole creatore, l'aeroplano, le città di Podagra e Paralisi, etc.

Questa prima fase allegorica si interrompe bruscamente nel 1912. Nel *Manifesto tecnico* l'allegoria, come abbiamo visto, viene sostanzialmente ignorata; il suo posto viene preso da un'altra figura di similitudine: l'analogia. Marinetti parla di "catene ininterrotte di analogie", sogna di giungere "un giorno ad un'arte ancor più essenziale, quando oseremo sopprimere tutti i primi termini delle nostre analogie per non dare più altro che il seguito ininterrotto dei secondi termini".

La cesura del 1912, come abbiamo visto nel capitolo precedente, andrà rimarginandosi nel tempo: dieci anni più tardi Marinetti tornerà al grottesco e all'allegoria in grande stile con un altro romanzo di origine onirica, *Gli indomabili*. E tuttavia una crisi c'è stata, e spetta a noi interrogarsi sui motivi che spinsero Marinetti a invertire bruscamente la rotta (nonché a ravvedersi qualche anno dopo).

Una possibilità è che il *Mafarka*, pur presentato come primo grande romanzo futurista, rappresenti per il suo autore una fine più che un inizio: dopo aver detronizzato il sole, e sviscerato a fondo i propri rapporti col fratello e i genitori, era difficile pensare di andare più in là. Una seconda ipotesi parte dall'ammissione di un fallimento: un'ammissione che non arriva subito (si pensi all'appassionata difesa del romanzo durante il processo del 1911), ma che è implicitamente contenuta nella decisione di acconsentire ai feroci tagli dell'edizione "processata" del 1920, e di non fornire una nuova edizione negli anni successivi, quando pure la situazione politica muta a suo favore.

A un certo punto, come abbiamo visto, anche Marinetti deve essersi convinto dell'aspetto inattuale, a volte francamente ridicolo delle sue allegorie. Ed eccoci davanti al solito interrogativo: perché esse risultano così inattuali, ridicole, grottesche? Potremmo rispondere che grottesco è il metodo utilizzato da Marinetti, la pretesa saldatura tra le sue proposizioni ideologiche (l'ottimismo superomistico nel *Mafarka*, il pessimismo storico del *Bombance*) e il suo materiale immaginario. Soprattutto una volta varcata la soglia freudiana, il lettore non può impedirsi di interpretare le sue allegorie come espressioni di un mondo interiore (è persino troppo facile): a quel punto il meccanismo ideologico si inceppa, e i personaggi marinettiani si muovono sulla scena come attori impettiti, inconsapevoli di aver perso i loro pantaloni.

Un'altra possibilità: l'effetto grottesco scatta quando il meccanismo allegorico non funziona del tutto. Ideologizzare e socializzare il proprio inconscio non è evidentemente così semplice: sia nel *Mafarka*, sia nel *Bombance*, che ne *Gli indomabili*, l'allegoria non riesce a disciplinare totalmente il materiale a disposizione. Non riesce, cioè a fornire un significato ideologico a tutti i significanti che Marinetti pesca dal suo immaginario (onirico o meno).

Una recente (e per molti versi convincente) interpretazione degli *Indomabili* mette l'accento sull'"intento allegorico scoperto ed *iperazionalistico*" del romanzo (che pure, ricordiamolo, nasce da un'ispirazione onirica), "in cui ogni elemento – nome, situazione, maschera, paesaggio – è sorvegliatissimo, artificialmente determinato a priori e finalistico"⁵⁷. Ora, non c'è dubbio che nel comporre i suoi impianti allegorici Marinetti dispieghi una volontà iperazionalistica di sorveglianza stretta sul proprio immaginario. Quello che a mio parere è discutibile è il successo di questa pratica di controllo, nei confronti di un'immaginazione che troppo spesso elude le censure e la strategia di significazione messe in atto dall'autore. C'è sempre qualcosa che non torna: l'ossessione antropofaga del *Bombance*, che si vorrebbe metafora sociale, ma è insistita con un parossismo tale da creare nello spettatore un autentico senso di nausea; l'eroticismo insistito della prima edizione del *Mafarka* (un romanzo misogino pieno di scene di sesso, peraltro scritte con percepibile partecipazione); il sadismo esagerato de *Gli Indomabili*... Alla prova dei fatti, le allegorie di *Bombance*, *Mafarka* e *Indomabili* finiscono per affrancarsi dai significati ideologici e politici che Marinetti assegna loro, rimandando alle private ossessioni dell'autore: ossessione erotica nel *Mafarka*, sadica negli *Indomabili*, epigastrica nel *Bombance*. E questo malgrado le intenzioni di Marinetti, che nelle orge alimentari del *Bombance* aveva preteso rappresentare il conflitto sociale, nel sadismo di Mirmofim la crudeltà degli istinti che la Poesia avrebbe pacificato; e nella scene erotiche del *Mafarka* quella "fornace torrida di lussuria" da cui il suo superuomo doveva divincolarsi. Il grottesco di Marinetti non

⁵⁷ CECILIA BELLO, *Tra paroliberoismo e prosa d'arte. Utopia e delusione politica negli Indomabili di Marinetti*, in AA. VV., *Quando l'opera interpella l'autore. Poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant'anni*, Pendragon, Bologna, 2000.

sarebbe altro dunque che il suo materiale immaginario che gli sfugge di mano, resistendo almeno parzialmente ai suoi ripetuti sforzi di allegorizzazione (e mitopoiesi). Come se Marinetti, nel tentativo di ribadire il significato ideologico delle proprie immaginazioni, cercasse di potenziarle calcando la mano, rendendole sempre più pazzesche, incredibili, e ottenendo così l'effetto opposto: distraendosi del messaggio ideologico, il lettore si sofferma sull'aspetto grottesco delle figurazioni. L'erotismo del *Mafarka* è l'esempio migliore di questo 'effetto collaterale' che Marinetti probabilmente volle evitare acconsentendo nel 1920 alle censure che aveva ferocemente avversato dieci anni prima.

La (brevissima) rivoluzione allegorica

Più che uno stadio embrionale del futurismo, il proto-futurismo del *Mafarka* merita veramente di essere considerato un genere a sé. Per quanto la confezione del romanzo fosse tutto sommato convenzionale (specie rispetto alle tavole parolibere che sarebbero seguite di lì a poco), il testo aveva comunque di che stupire e scandalizzare i contemporanei di Marinetti. In parte, certo, lo scandalo era dovuto all'immissione di espliciti riferimenti sessuali in un libro di letteratura 'alta', "concepito e scritto per pochi intenditori"⁵⁸. In effetti è a quest'aspetto che il *Mafarka* deve quel poco di popolarità che ottenne al tempo (specie in seguito al sequestro e al primo processo).

Nessuno, viceversa, attribuì molta importanza alla rivoluzione cui Marinetti sottoponeva la forma-romanzo, liberandosi progressivamente delle convenzioni di verosimiglianza consolidate lungo tutto l'Ottocento, per proporre un impianto chiaramente allegorico. Gli unici a seguire Marinetti su questo versante furono davvero i suoi 'seguaci': il Palazzeschi del *Codice di Perelà* e (più prossimo all'esempio marinettiano, ma con esiti decisamente inferiori) il Buzzi de *L'ellisse e la spirale*. Lo stesso Marinetti, come abbiamo visto, era portato piuttosto a insistere sulla "plurivocità", la commistione di generi diversi ("epopea, lirica, romanzo d'avventura"...), che rappresentava anch'essa una novità di rilievo.

Allegoria e "plurivocità" accomunano le prime tre opere dichiaratamente futuriste di Marinetti: il manifesto *Distruggiamo il chiaro di luna!* (un allegorico poemetto in prosa), il *Mafarka* e il "romanzo in versi" *Le Monoplan du Pape* (a cui possiamo aggiungere quel catastrofico tentativo di "teatro totale" che fu il *Roi Bombance*). Allegoria e "plurivocità", come abbiamo visto, scompaiono rapidamente dall'orizzonte programmatico futurista a partire dal 1912, quando il *Manifesto tecnico* imprime non già un'accelerazione, ma una vera e propria svolta alla letteratura futurista. Nel giro di due anni, il preteso "capolavoro" del 1910 è già considerato dal suo autore un testo superato: se non sul piano artistico, perlomeno su quello teorico. Questa convinzione sarà poi ratificata in un manifesto molto tardo, *Il romanzo sintetico*, in cui il *Mafarka*

⁵⁸ Secondo quanto affermato dallo stesso Marinetti durante il primo processo (*Mafarka*, op. cit., pag. 240)

verrà accomunato al *Trionfo della morte* di D'Annunzio, nella categoria (ovviamente da superare) dei "romanzi poetici o poemi narrativi"⁵⁹.

L'accostamento al romanzo dannunziano è un indizio importante. Dal *Trionfo* il *Mafarka* mutua, oltre al lirismo, il tema narrativo: come Giorgio Aurispa, Mafarka è l'immagine di un artista-eroe che tenta di affrancarsi dai vincoli della lussuria. Ma rispetto al solito ingombrante precedente dannunziano, il *Mafarka* aveva contenuto due novità di rilievo: la prima è appunto il rifiuto dell'impianto realistico ottocentesco, a favore di un procedimento allegorico (già sperimentato nel *Roi Bombance*, ma sostanzialmente una novità per Marinetti e per il suo pubblico). La seconda novità è che se Aurispa, come il Cantelmo delle *Vergini delle rocce* e tanti altri eroi dannunziani, era destinato a vedere frustrate le proprie ambizioni superomistiche, Mafarka, pur pagando con la sua vita, riusciva a invece a concretare la sua volontà di potenza nella creazione di un semidio alato.

Ora, queste due sostanziali novità non sono indipendenti tra loro. In realtà, volendo ritrarre finalmente un superuomo riuscito, Marinetti non aveva altra scelta che ricorrere al procedimento allegorico. Laddove gli eroi dannunziani sono per così dire sconfitti dalla struttura stessa della narrazione, che al di là degli artifici stilistici di volta in volta adoperati, non si discosta dallo schema tipico del romanzo decadente, già tracciato compiutamente da Huysmans con *à rebours*. Questo tipo di romanzo è intimamente ambiguo, in quanto sospeso tra due sistemi di valori non conciliabili. L'eroe del romanzo decadente è solitamente un intellettuale, o un artista, il cui stile di vita non è

⁵⁹ Cfr. *TIF*, pag. 224: "Vogliamo superare o perfezionare: 1. Il romanzo a sfondo materno per signorine e il romanzo d'ambiente provinciale (*Mastro Don Gesualdo* di Verga); 2. Il romanzo poetico o poema narrativo (*Mafarka il futurista* di Marinetti *Il trionfo della morte* di d'Annunzio)". Come sopra accennato, la lista prosegue fino ai canonici "undici punti", includendo sia romanzi futuristi di Marinetti e sodali, sia classici dell'Ottocento (*Promessi sposi*, *Ivanhoe*, *I miserabili*, sia le più recenti evoluzioni del romanzo novecentesco, che Marinetti stigmatizza come degenerazioni del futurismo (vedi il punto 10: "Il romanzo analitico socialpessimista comunisteggiante (Thomas Mann Jules Romains) degenerazione del "monologo interiore" di Dujarden che Proust e Joyce corrompendo le nostre parole in libertà sintetiche dinamiche simultanee trasformarono in una sciolta di parole"). Il manifesto è datato 25 dicembre 1939, ed è firmato, oltre che da Marinetti, da L. Scrivo e P. Bellanova.

solo una semplice ricerca del piacere, ma una sfida prometeica alla società del suo tempo. Se il sovversivismo di Des Esseintes o Aurispa rimane tutto sommato limitato all'ambito estetico, Claudio Cantelmo, che cerca una madre per il futuro "Re di Roma", vagheggia in qualche modo uno sbocco politico di questo modello. E tuttavia le aspirazioni esistenziali, estetiche e politiche di questi personaggi, vanno a cozzare contro una forma narrativa ancora solidamente ottocentesca, i cui principi di verosimiglianza impediscono ad Aurispa o Cantelmo di dare un esito concreto alle loro aspirazioni: perché quell'esito concreto porterebbe a una palingenesi sociale, e questo il romanzo d'impianto realista (e naturalista) non lo consente; finché questa palingenesi non si compie nella realtà, l'eroe che la preannuncia sulle pagine di questi romanzi è destinato a sperimentare una sconfitta individuale.

Al contrario, l'universo allegorico permette all'eroe marinetiano di realizzare l'utopia prometeica, e di rigenerare davvero il mondo (un mondo immaginario, certo) con il proprio sacrificio. In questo senso, la proposta proto-futurista rappresenta una fuga in avanti rispetto all'impianto ancora tradizionale dei romanzi decadenti: nell'allegoria Marinetti trova (provvisoriamente) lo spazio per realizzare quel trionfo superomistico che il romanzo realista, intrinsecamente borghese, non poteva accogliere. Eppure Marinetti, dopo aver inventato e proposto ai propri sodali questa fuga in avanti, sarà il primo a rinunciarvi, dal 1912 in poi. Come mai? Forse perché, con lo scoppio della guerra di Libia, il fondatore del futurismo è tentato da una strategia ben più radicale: le proprie idee non saranno più tradotte in allegorie, ma direttamente in prassi: nel proemio della *Battaglia di Tripoli*, "Poeti, pittori, scultori e musicisti futuristi d'Italia" sono invitati "a lasciar da parte i versi, i pennelli, gli scalpelli e le orchestre", giacché "son cominciate le rosse vacanze del genio"⁶⁰.

Viceversa, Marinetti tornerà al procedimento allegorico solo all'inizio degli anni Venti, in quella fase estremamente delicata della sua carriera, in cui si troverà a dover scontare una situazione di isolamento da un punto di vista sia politico che artistico. Mentre le utopie della sua "democrazia futurista" sono rifiutate dal fascismo, il suo *Tattilismo* è fischiato a Parigi: in questa condizione, il fondatore del futurismo è

⁶⁰ F. T. M. MARINETTI, *La battaglia di Tripoli*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano, 1912

costretto, almeno provvisoriamente, a segnare il passo, e a rifugiarsi in quelle fantasia allegoriche che gli consentono di esprimere le proprie convinzioni ideologiche in assoluta libertà. E sarà la volta degli *Indomabili*, del *Tamburo di fuoco* (altra allegoria più o meno trasparente)... e della ristampa del *Mafarka*. Un *Mafarka*, tuttavia, “processato”⁶¹, mondato dei suoi tratti più osceni, a cui Marinetti non saprebbe più dare le giustificazioni ideologiche che aveva fornito alla giuria del processo del 1910.

Marinetti pornografo

Prendiamo una delle scene incriminate: i giochi erotici simulati dalle due ballerine durante il banchetto della vittoria.

Libahbane si chinò su di lei simulando lente carezze. Le sue mani passavano e ripassavano sulle anche e sul ventre tondo di Babilli, senza toccarlo... Poi, lentissime, le sue dita vagarono sulle mammelle puntute della compagna, tutte grondanti di bagliori di fosforo. E la pelle vellutata della piccola almea giacente vibrava sotto quella carezza come il mare sotto la brezza della sera.

Lungamente Babilli tremò di piacere con la deliziosa monotonia di uno spasimo continuato...(Mafarka, op. cit., pagg. 113-114)

Notiamo intanto che, al di là dell'effettivo scandalo che un passo del genere poteva suscitare nel lettore italiano benpensante del tempo, la scrittura erotica di Marinetti s'inseriva senza intoppi in un filone già piuttosto sfruttato (in Francia): quello dell'esotismo decadente degli epigoni di Baudelaire, o del Flaubert di *Salammbô*. Quella "specie d'età mitica della letteratura pornografica" cui si riferisce Praz ne *La carne la morte il diavolo*, "con ittiosauri e paleontosauri del sesso, capricci alla Goya e incubi alla Rops"⁶²; il brodo di cultura dei romanzi di Catulle Mendès⁶³, lo scopritore

⁶¹ “Romanzo processato” è il sottotitolo dell'edizione Sonzogno.

⁶² MARIO PRAZ, *La carne la morte il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze, 1996; pag. 298.

⁶³ Catulle Mendès e Gustave Kahn erano i fondatori del concorso dei *Samedis Populaires*, vinto nel 1898 dal giovane poeta milanese. Secondo Praz (op. cit., pag. 296) Mendès "mette in opera quei progetti di romanzi non più che ideati da Baudelaire per *épater les bourgeois* [...] Gli individui si muovono con

del giovane poeta milanese, che se non ispirarono direttamente il *Mafarka*, pure rappresentano precedenti coi quali Marinetti non poteva non fare i conti.

Il passo citato è inoltre un esempio limpido di un tipo di scrittura che si pretende evocativa e 'preziosa', laddove risulta spesso monotona e dozzinale. L'esotismo è risolto con l'onomastica, e qualche parola difficile qua e là ("almea"). Ansioso di comunicare la lentezza dello *strip-tease*, l'autore si lascia scappare lo stesso aggettivo ("lento") due volte in tre righe. Del resto l'aggettivazione è sparsa ovunque, a tappare i buchi: il ventre è, naturalmente, "tondo"; la pelle "vellutata"; le mammelle, "puntute". Con una ben diversa esuberanza metaforica e lessicale Marinetti aveva descritto un amplesso nel poemetto *La ville charnelle*: in effetti ciò che stupisce in questa e in altre pagine incriminate del romanzo è la *facilità*. Si sarebbe tentati di considerarle alla stregua di semplici "scene di sesso", come quelle che tuttora si inseriscono a intervalli regolari nei *best seller* per stimolare l'attenzione del lettore.

Ma il *Mafarka* non è (nelle intenzioni e negli esiti) un *best seller*: il suo autore lo considerava "un canto lirico, un'epopea, un romanzo d'avventure e un dramma"⁶⁴, ma non si fece mai illusioni sulle sue potenzialità commerciali⁶⁵. È piuttosto una curiosa chimera: un libro futurista con inserti licenziosi (o un libro licenzioso con inserti futuristi?) L'ambiguità è potenziata dal fatto che proprio mentre Marinetti indulge all'erotismo più 'facile', il verbo futurista promosso e difeso dal romanzo sta maturando il più netto rifiuto nei confronti del femminile: il famoso "disprezzo della donna", di cui il re africano è interprete e diffusore (sia pure con qualche esitazione). Si assiste così per tutto il romanzo a uno straordinario paradosso, dagli effetti involontariamente

convulsioni tetaniche, nei romanzi del Mendès: tutto è allucinato, isterico, di un frenetismo così deliberato e retorico [...] da riuscire in vera e propria parodia".

⁶⁴ *Mafarka il futurista*, op. cit., pag. 3

⁶⁵ Secondo la dichiarazione resa al processo: "Un pornografo avrebbe scelto un soggetto ben diverso, voglio dire un soggetto europeo, anzi cittadino, e avrebbe scritto per esempio un romanzo sui bassifondi milanesi invece di un poema africano, acceso di una sbrigliata fantasia, concepito e scritto per pochi intenditori e assolutamente precluso alla maggioranza delle intelligenze che disgraziatamente non hanno alcuna dimestichezza con la poesia" (Dagli atti del processo, nell'appendice a *Mafarka il futurista*, op. cit. pag. 242).

comici: il carisma e la prestantza del re attirano torme di donne imploranti le sue attenzioni; la sua debordante vitalità gliela fa desiderare; ma l'imperativo categorico futurista gli impone di disprezzarle.

Marinetti naturalmente poteva difendersi (e in sede di processo si difese) sostenendo che l'ambiguità era voluta: che il male doveva essere dipinto nel modo più accattivante per meglio far risaltare la virtù dell'eroe nel faticoso percorso verso la perfezione. In effetti dubbi ed esitazioni rendono forse Mafarka l'unico vero 'personaggio' di tutta l'opera romanzesca marinettiana (l'accostamento ad Amleto fu già suggerito durante il processo del 1910: e non poteva non aver pensato a Shakespeare l'autore, contrapponendo a un legittimo erede al trono uno zio impostore). Ma accanto alle oscillazioni di Mafarka, restano da spiegare quelle di Marinetti: che svela in questo romanzo un talento da pornografo forse non sempre raffinato, ma efficace. I gemiti delle "negre" stuprate, le sapienti carezze delle cortigiane, sono descritte nel libro con accenti che tradiscono più di un sospetto di compiacimento. E forse qualche sospetto venne pure a Marinetti, che nel 1920 li eliminò: preferì mandare alle stampe un'edizione monca e in certi punti incomprensibile, piuttosto che riproporre al suo eroe le insidie della carne in tutta la loro sensuale vividezza (un'implicita ammissione della critica mossagli dal Procuratore del Re, che quelle scene aveva ritenuto "non necessarie"). Non solo, ma di lì in poi non avrebbe scritto più una sola pagina 'erotica' vagamente paragonabile ai torridi amplessi eseguiti o rifuggiti da Mafarka. Questa particolare forma di erotismo marinettiano nasce e si esaurisce col *Mafarka* del 1909-10: ci troviamo dunque di fronte a un altro dei caratteri peculiari di quel "futurismo 1909" che la svolta del 1912 contribuirà ad occultare.

Il padre e il ragazzo terribile

Secondo una felice intuizione di Alfredo Giuliani⁶⁶, Marinetti è uno scrittore "padre": un fondatore più che un vero trasgressore; le sue opere non nascono tanto dalla necessità di sottrarsi alle vecchie regole e ai vecchi valori, quanto al bisogno di definire, illustrare, difendere, nuove regole e nuovi valori. È un atteggiamento psicologico che i fiancheggiatori di «Lacerba» colsero molto bene (e molto presto), coniando la definizione di "marinettismo"⁶⁷ per quel futurismo deterioro che invece di concentrarsi nella proverbiale missione di svecchiamento della cultura italiana, ricreava un micro-mondo gerarchico ruotante intorno alla figura del Capostipite. Laddove nel 1914 Soffici, Papini e Palazzeschi preferivano piuttosto qualificarsi come i "ragazzi terribili" del mondo letterario italiano (si pensi a tutta l'enfasi sul tema del saltimbanco palazzeschiiano, ripreso da Soffici e Papini, che contagiò lo stesso Marinetti del *Teatro di Varietà*).

Ma padri non si nasce. E a ben vedere anche Marinetti aveva giocato, per tutta la prima parte della sua carriera, un ruolo più affine a quello dell'*enfant terrible*: giovane promessa della poesia internazionale, curioso esploratore della repubblica delle lettere (con *l'Inchiesta sul verso libero*) ardito sperimentatore di tutte le possibilità verbali della poesia liberty (dalla *Momie sanglante* fino alla 'scandalosa' *Ville charnelle*). Quando diventa, allora 'padre', Marinetti? Se il primo gesto di capofamiglia è la fondazione notturna del Futurismo nel Manifesto, il vero riconoscimento della propria paternità è senz'altro il *Mafarka*. Qui per la prima volta Marinetti si pone il problema di creare un'opera vivente, secondo i principi della nuova arte-vita futurista. Come sottolinea Lorenza Miretti⁶⁸, c'è un parallelismo evidente tra primo Manifesto e *Mafarka*: come il re africano dà vita al suo figlio alato, così Marinetti dà vita al futurismo.

E tuttavia, quando il padre muove i primi passi, il ragazzo terribile è ancora in circolazione. Poco tempo prima aveva consegnato alle stampe un poemetto

⁶⁶ Sempre in F. T. MARINETTI, *L'alcova d'acciaio*, op. cit.

⁶⁷ La definizione è coniata nell'editoriale di «Lacerba» del 14/2/1915 (III, 7), *Futurismo e marinettismo*.

⁶⁸ LORENZA MIRETTI, *Mafarka il futurista. Epos e avanguardia*, Gedit, Bologna, 2005, pagg. 175-192

'scandaloso', come *La ville charnelle*, in cui l'organo sessuale femminile ispirava un profluvio d'immagini allegoriche, sì, ma a un passo dall'esplicito. Di lì a poco il Marinetti padre eruttava il suo perentorio "disprezzo della donna", destinato in breve a divenir celebre: ed ecco che Mafarka si trova sospeso tra queste due possibilità. Immerso in un mondo di tentazioni ancora simile agli ultimi lussureggianti poemetti liberty, il re africano dovrà lottare lungamente contro mille tentazioni prima di riuscire a coronare il suo sogno: generare un figlio senza contatto carnale. Sul piano narrativo Mafarka raggiungerà il suo scopo: sarà padre. Ma sul piano ideologico, Marinetti aveva meno ragioni per dirsi soddisfatto: i momenti più riusciti del suo romanzo non sono i ravvedimenti, ma le tentazioni. E di fronte a questa evidenza estetica, anche le proteste di buona fede dell'autore rischiavano di suonare false: meglio tagliare. Ma è tempo di vedere questi episodi, caso per caso.

Lo stupro delle negre

Il romanzo è appena iniziato, quando di fronte al lettore del Duemila si spalanca l'abisso: una scena infernale, una colossale orgia di guerra (tra parentesi quadre si segnalano, come nell'edizione di Ballerini, i brani espunti dalla ristampa del 1920).

Per indurre più facilmente alla ribellione i soldati e i marinai, essi li avevano rimpinzati di vettovaglie, ubriacati di bevande alcoliche, ed ora lasciavano in loro balia tutte le donne rapite all'esercito nemico!

[Sui corpi, appunto, delle giovani negre, stese supine in riva a quello stagno immondo, centinaia di guerrieri ignudi si accanivano in quel momento, con furore epilettico, mentre gli altri aspettavano in fila il loro turno.] (*Mafarka*, op. cit., pag. 27)

In poche pagine come queste l'avanguardista Marinetti riesce a mostrarsi in tutta la sua irredimibile inattualità. Per quanto sempre più discusso e irriso, il concetto di *politically correct* è penetrato abbastanza a fondo nelle nostre sensibilità da impedirci di concepire uno stupro di massa le cui vittime, in qualche modo, debbano mostrarsi *consenzienti*: (pag. 29: "sussultavano a quando a quando in un godimento tanto più aspro quanto era involontario, sotto il contraccolpo di uno spasimo forzato"). Forse

siamo più vittoriani dei lettori che applaudirono la prima assoluzione del romanzo. Ma allo stesso tempo, siamo più vicini alle fantasie di Marinetti di quanto vorremmo essere: quello che nel 1910 non era che un incubo esotico, nutrito di reminiscenze epiche⁶⁹ e coloniali, oggi suona molto più familiare, tanto da suggerirci una definizione coniata soltanto negli ultimi trent'anni: siamo davanti a uno stupro etnico, prassi non sconosciuta agli eserciti africani ed europei⁷⁰.

Abbiamo già accennato alla giustificazione fornita da Marinetti al processo: lo stupro era necessario, "perché da una gran fornace torrida di lussuria e di abbruttimento potesse balzar fuori la grande volontà eroica di Mafarka" (pag. 241) E bisogna riconoscere che in questo primo caso l'eroe non ha esitazioni a reprimere lussuria e abbruttimento, a furia di fendenti di scimitarra e fulminanti invettive:

Razza di scorpioni!... Fimo di gallina!... Non avete dunque altro che un'ulcera fetente, al posto del cervello, sotto le vostre fronti schiacciate, per vomitare così, dalla bocca e dalle fessure putrefatte dei vostri occhi, tanto marciume velenoso?... Delle vulve di donne incatenate!... Ecco! Ecco il nemico che vi piace combattere!... Le avete battute, sventrate, straziate?... Ah! Ah! Potete davvero esserne orgogliosi! [...]

[Poiché la vostra impotenza non è uguagliata che dalla vostra vigliaccheria!... Siete tutti degni l'uno dell'altro, soldati e generali, poiché del vostro sesso avete fatto la vostra spada preferita, la sola spada che sapiate maneggiare con arte!... Maneggiatela dunque ancora, per generar dei figli di bagasce e dei cani leccatori di vulva, quali voi siete!] (pagg. 30, 31)

E tuttavia, prima che arrivi l'eroe a interromperla, l'orgia si è protratta per diverse pagine, dando all'autore la possibilità di elaborare diverse forme di oscenità verbale, che torneranno in seguito nel romanzo. Vediamone due in particolare. In entrambi i

⁶⁹ Nel suo saggio (op. cit, pagg. 125-134), Lorenza Miretti mostra i punti in comune tra l'episodio e il passo del libro II dell'Iliade, in cui Ulisse impedisce a un gruppo di Achei di disertare.

⁷⁰ L'autore non si sofferma troppo sull'aspetto 'etnico' dello stupro: eppure i soldati sono arabi, mentre le donne, preda di guerra, "negre" (non si trova comunque nell'opera di Marinetti un'esplicita discriminazione tra neri e arabi; il secondo re africano di Marinetti, l'eroe del *Tamburo di fuoco*, sarà proprio un "negro").

casi (come anche nel caso dell'invettiva riportata sopra) si tratta di discorsi diretti: è in questa forma che il Marinetti 'osceno' dà il meglio di sé.

Il primo è il brevissimo monologo di Biba, "la più giovane" delle negre, l'unica tra loro che si permetta di gettare "grida di gioia dolorosa, tanto acute e strazianti da dominare il frastuono che empiva la cavità sonora".

[— Mahmud, ya Mahmud!... uccidimi!... Oh! tu mi riempi di un piacere caldo!... Tu colmi di zucchero e di *allahua* la bocca della mia gattina!... Ed essa è felice d'essere rimpinzata, così, di dolciumi!... Le sue labbra succhiano ora un grosso pezzo di zucchero ardente, che si fonderà fra poco, ad un tratto!...] (pag. 29)

Biba è la prima seducente incarnazione di quella donna-vampiro che in varie forme blandirà e minaccerà Mafarka fino alla fine del romanzo. La metafora-cardine (che ricorre in questa e altre scene) è quella della *suzione*: Biba e le compagne silenziose succhiano golosamente il valore dei soldati di Mafarka. Il quale non è venuto a interrompere un atto di violenza, ma a salvare le proprie truppe scelte dall'abbrutimento morale.

Ma gli stessi soldati non sono meno immaginosi nel loro descrivere in presa diretta l'atto sessuale. Zeb-el-Kibir (il nome evoca l'arabo *zubb* che indica il membro virile), celebre nella truppa "per il suo membro gigantesco" e per "l'inesauribile potenza genitale" elabora una seconda metafora: la regata.

[— Noi dobbiamo imbarcarci tutti sui corpi delle negre, e navigare così... Fingiamo d'essere sui flutti del mare, e facciamo le regate!... Ognuno salga a bordo della sua amante! Io tengo già sotto la pancia la mia, e vogo magnificamente. Il mio remo è robusto... Oh! Come si fila! [...] Nessuno saprà sorpassarmi! E si darà un premio a colui che avrà ucciso la sua barca prima di tutti gli altri! Allah! la mia non si muove più! Peggio per lei!... Deve camminare ancora!... Ah! ecco!... Scivola... Scivola!] (pag. 30)

Due metafore, due modi radicalmente diversi di descrivere lo stesso coito: due punti di vista che l'autore non vuole complementari, ma inconciliabili. Biba succhia, assorbe e (potenzialmente) uccide; Zeb voga, lavora, gareggia coi compagni; fino a uccidere

non la sua partner, ma il suo "materiale". Biba e Zeb non torneranno più nei capitoli successivi: ma nei loro discorsi hanno introdotto le due concezioni dell'atto sessuale che attraverso Mafarka e le sue nemiche/amanti si faranno guerra lungo tutto il romanzo. Lavoro contro piacere, tensione agonistica contro abbandono voluttuoso: lo stesso membro è, a seconda del contesto, "remo robusto", o "pezzo di zucchero" prossimo a liquefarsi.

In questo, e in altri momenti non meno scabrosi dello stupro, Marinetti dimostra una libertà e una felicità d'invenzione che si cerca inutilmente in altre pagine del romanzo. La protesta di moralità dell'autore non doveva risultare molto convincente nemmeno a quel tempo, se l'assoluzione fu revocata in appello: tanto più oggi, in cui l'intervento "eroico" di Mafarka suona più come l'inquietante tirata di un feroce misogino. In fondo la linea di difesa di Marinetti non è davvero meno ambigua di quella di certe *préfaces* libertine del Settecento, là dove avvertivano che in quei libri si trovava descritto il male, sì, e anche in dettaglio e con una notevole precisione; ma solo per aiutare le donne virtuose e le fanciulle a riconoscerlo da lontano e a non commetterlo.

È difficile capire se Marinetti fosse consapevole di questa ambiguità. Forse lo era molto più nel '20 che nel '10: fatto sta che nell'edizione Sonzogno l'invettiva è in parte conservata, mentre sono cassati i dettagli dello stupro (e i gemiti di approvazione di Biba). La misoginia maniacale è rimasta: a scomparire d'un tratto è la "gran fornace torrida". Forse, se dovessimo oggi censurare il *Mafarka*, compieremmo l'operazione opposta.

La favola dello Zeb

Rispetto al trionfo della lussuria del primo capitolo, le pagine incriminate del secondo non sembrano che un'innocua fantasia esotica e già pre-surrealista: Mafarka giunge nell'accampamento dei nemici travestito da anziano cantastorie: incoraggiato dal capotribù, racconta una favola che ha come soggetto Mafarka stesso.

La favola resta una delle pagine più divertenti del romanzo. All'inizio il protagonista gioca il ruolo di un mercante di cavalli che vende al Diavolo un

meraviglioso stallone. Dopo aver provato inutilmente a domarlo, il Diavolo decide di vendicarsi invitando il mercante a cena e servendogli lo *Zeb* (il membro) del cavallo, sotto forma di "pesce squisito". Mangiandolo, Mafarka viene colto da un irrefrenabile priapismo: improvvisamente pieno di energia, il futuro re possiede tutte le schiave del Demonio, mettendo in fuga quest'ultimo, per poi assopirsi su un terrazzo di fronte al porto. Al mattino un marinaio, scambiando il membro di Mafarka (lungo ormai undici metri!) per una fune, lo assicura a una vela: quando si sveglia, il re è già al largo.

E Mafarka, che dormiva ancora, fu così portato via, e navigò sui flutti del mare col suo membro rigido come un albero vibrante, sotto la sua vela gonfia di brezza favorevole (pag. 54).

In un romanzo come questo, dominato da una sequela di fantasie eccessive e grottesche – ma di solito anche fortemente determinate, appesantite dai loro significati allegorici – l'immagine del re trasformato in una barca, in virtù del suo "albero vibrante", risalta per leggerezza. Si tratta di un racconto nel racconto, una situazione in cui il lettore può deporre la convenzionale sospensione d'incredulità: quella che il re mascherato sta raccontando è evidentemente una favola, inventata per compiacere i gusti grossolani del suo pubblico (È il capotribù, per primo, a chiedere a Mafarka dettagli sullo *Zeb* del cavallo). E allo stesso tempo l'episodio sembra funzionare come un'autoparodia: il superuomo trionfante del primo capitolo si riduce a una figurina oscena da vaudeville africano⁷¹. Il suo priapismo non ha più nulla di eroico – con ben altri accenti Marinetti descriverà il membro di Gazurmah – del resto, com'ebbe a notare acutamente Palazzeschi, c'è un limite *misurabile* oltre il quale l'oscenità cede il posto al semplice grottesco.

⁷¹ È lo stesso Marinetti, nei verbali del processo, a citare una commedia "recitata nei teatri arabi e turchi [...] nella quale un vecchio, chino sui papiri, si commuove all'apparire di una donna velata che si denuda gradatamente, mentre egli inalbera a poco a poco un mostruoso membro virile di cartone, che suscita la più viva allegria ed il massimo compiacimento negli spettatori" (*Mafarka*, pag. 241).

Se si fosse trattata di una misura in centimetri, dosata abilmente, può anche darsi che quella descrizione rasentasse e magari sconfinasse addirittura nel campo delle oscenità, ma undici metri... signor Magistrato⁷².

Proprio perché libera da ogni sovradeterminazione ideologica, la favola dello *Zeb* non poteva essere difesa durante il processo con le stesse ragioni 'moralistiche' addotte per lo stupro delle negre o per l'episodio delle ballerine. Marinetti e i suoi legali giocano allora la carta dell'esotismo: l'oscenità dell'episodio è giustificabile in quanto 'africana'.

Come dichiarò l'autore tra l'"ilarità vivissima" degli astanti, "il membro virile, mostruosamente sviluppato e incessantemente operoso, costituisce il motivo centrale e ossessionante della letteratura e della vita africana" (pag. 241). In fondo è lo stesso argomento che avrebbe portato nel decennio successivo i bravi borghesi a teatro ad ammirare Josephine Baker e il suo casco di banane: l'oscenità "negra" non è vera oscenità: gli africani hanno un diverso concetto della decenza e della nudità. L'argomento in realtà si sarebbe potuto facilmente rovesciare: è l'ambientazione esotica a costringere Marinetti all'oscenità, o non è piuttosto il desiderio di scrivere oscenità a far scegliere a Marinetti un'ambientazione africana? Abbiamo già visto che l'Africa per Marinetti è il mondo dell'infanzia, dell'istinto, della violenza... ed è anche una dimensione in cui l'immaginario può prendersi licenze altrove non ancora ammissibili⁷³. Se cominciare un romanzo con uno "stupro delle negre" comportava nel 1910 un'accusa per oltraggio al pudore, un analogo "stupro delle bianche" sarebbe stato assai più difficilmente pubblicabile.

Mafarka multiculturale e... postmoderno?

⁷² Nella prefazione a *TIF*, pagg. XXIII-XXIV.

⁷³ Non è fuori luogo osservare qui che le prime pubblicazioni pornografiche, in Italia utilizzarono un espediente simile: quando la nudità femminile non era ancora tollerata, la nudità "nera" era in grado di aggirare la censura sulla base di una sorta di alibi antropologico (che era poi un pregiudizio razziale bello e buono).

In ogni caso la giustificazione "esotica", per quanto possa risultare ambigua, e implicitamente razzista, non è del tutto strumentale. Marinetti è onestamente persuaso di avere scritto un libro che oggi definiremmo 'multiculturale', in cui le tradizioni letterarie europee e africane si mescolano, portando alla luce radici in comune. La favola dello *Zeb* ne è l'esempio più felice: il "membro arrotolato" è allo stesso tempo una reminiscenza di Rabelais e un riferimento alla novellistica africana e alle *Mille e una notte*; non solo, ma come ha ampiamente dimostrato Lorenza Miretti⁷⁴, il capitolo è intessuto di reminiscenze dal libro XIII dell'Odissea.

Questa multiculturalità del *Mafarka* merita di essere segnalata anche perché è uno degli aspetti che sarebbero andati persi tra 1909 e 1912. Come la novella di Fra Gozzoviglia, inserita nel secondo atto del *Bombance*, la favola dello *Zeb* nel secondo capitolo del *Mafarka* è un vero e proprio inserto novellistico all'interno di un romanzo che si presentava "polifonico come le anime nostre" (cito sempre dalla *Dedica* del 1910), fusione di "un canto lirico, un'epopea, un romanzo d'avventure e un dramma". Questa rivendicazione – d'aver scritto cioè un libro che mescola generi letterari diversi – rischia di passare inosservata tra le tante dispensate da Marinetti in manifesti e prefazioni. Ma a ben vedere si tratta di un caso unico: mai più un'opera letteraria sarà definita futurista in quanto "polifonica", o meglio 'multi-genere'⁷⁵. In seguito Marinetti s'interesserà dei generi del passato solo per abolirli e superarli (e difatti dichiarerà superato anche il *Mafarka*). Il futurismo letterario – che comincerà ad essere codificato solo due anni più tardi – si annuncerà non come commistione di generi vecchi, ma come superamento e invenzione di generi nuovi.

Per marcare le differenze tra il futurismo del 1909 e quello del 1912 non potremmo addurre prova migliore di questa: ancora nel 1910 l'autore pensava al suo capolavoro come a una "polifonia" di romanzo, lirica, e dramma, una sorta di wagneriana "opera totale": si vedrà di lì a poco come cambierà drasticamente il giudizio di Marinetti sul

⁷⁴ Op. cit.: vedi in particolare le pagine 60-101.

⁷⁵ L'aggettivo "polifonico" in effetti è scelto male: nel *Mafarka* non è tanto questione di una pluralità di voci (ché tutte alla fine rassomigliano troppo spesso a quella stentorea ed esaltata dell'oratore Marinetti), quanto di generi.

già adorato Wagner⁷⁶. È come se il fondatore del futurismo fosse passato, nel giro di due o tre anni, da una poetica che oggi chiameremmo postmoderna (dove Omero e Salgari, accostati senza giudizio di valore, diventano elementi funzionali di una nuova narrazione) a una più spiccatamente *moderna*, inaugurata nel 1912 in quel *Manifesto tecnico* che annuncia a gran voce la prima frattura nella storia delle lettere dai tempi di Omero (quindi Marinetti transiterebbe brevemente nel postmoderno *prima* di entrare nel moderno).

Le nozze mistiche

Il quarto e più breve capitolo ("Il premio della Vittoria") non compare nell'elenco dei brani incriminati nel processo del 1910: ciononostante fu esso pure massacrato dai tagli nell'edizione Sonzogno. I brani censurati (tutti dialoghi) sono un'ulteriore dimostrazione di quanto detto sopra: l'oscenità del *Mafarka* è essenzialmente orale. Non potrebbe essere altrimenti in questo caso, dove nessun atto sessuale viene effettivamente compiuto.

Siamo in effetti di fronte a uno degli *adynata* del romanzo: ciò che Marinetti immagina in questo capitolo, non solo è fisicamente irrealizzabile, ma persino irraffigurabile: dopo aver difeso con successo la città dall'attacco dei Cani del Sole, Mafarka riceve l'omaggio di tutte le fanciulle della città, per esplicito desiderio dei loro genitori.

⁷⁶ All'inizio del 1914 Marinetti pubblica su "Lacerba" *Abbasso il tango e Parsifal*, una "lettera futurista circolare ad alcune donne cosmopolite che danno dei thè tango e si parsifalizzano", in cui si legge: "Come eviteremo *Parsifal*, coi suoi acquazzoni, le sue pozzanghere e le sue inondazioni di lagrime mistiche? *Parsifal* è la svalutazione sistematica della vita! Fabbrica cooperativa di tristezza e di disperazioni. Stiramenti poco melodiosi di stomaci deboli. Cattiva digestione e alito pesante delle vergini quarantenni. Piagnistei di vecchi preti adiposi e costipati. Vendita all'ingrosso e al minuto di rimorsi e di viltà eleganti per snobs. Insufficienza del sangue, debolezza di reni, isterismo, anemia e clorosi. Genuflessione, abbruttimento e schiacciamento dell'Uomo. Strisciare ridicolo di note vinte e ferite. Russare d'organi ubbriachi e sdraiati nel vomito dei leitmotivs amari. Lagrime e perle false di Maria Maddalena in décolleté, da Maxim. Purulenza polifonica della piaga di Amfortas. Sonnolenza piagnucolosa dei Cavalieri del Graal. Satanismo ridicolo di Kundry... Passatismo! Passatismo!... Basta!" (*TIF*, pagg. 96, 97).

— Certo tu ci disprezzi, perché siamo tanto fragili, inutili e timide!... I tuoi grandi occhi ci fanno paura!... ma se vuoi prenderci fra le tue braccia, tutte, l'una dopo l'altra, e avvicinarci, come rose, alle tue labbra, noi ti lasceremo fare... E questo farà piacere ai nostri parenti, e anche a noi, un poco... (pag. 91)

Mafarka (che ha ancora a fianco il fratello, ignaro d'essere mortalmente ferito) fa cenno di volerle abbracciare *tutte*: ma le fanciulle non riescono nemmeno a guardarlo; cantano "obliosamente, con la testa arrovesciata all'indietro, con gli occhi socchiusi per sorbire meglio il selvaggio odore di quel maschio trionfante e dominatore":

[— Oh! io vi prendo tutte!... Sì! Ed accarezzo in mille modi sapienti e gentili i vostri corpi, dopo averli liberati dalle loro seriche bucce. [...] anch'io so come si vezzeggia e come si addomestica la gattina furba che vi si cela fra le coscie, col suo musetto roseo, e il suo pelo vellutato, e il suo *ronron* sotto la carezza... [...] Io so quel che ci vuole per farvi contorcere nella voluttà solleticandovi dappertutto, dappertutto... sulla pianta dei piedi e nei ciuffetti osorosi delle ascelle, che gridano d'amore come cani alla luna d'aprile!... E so anche delle celie! Ne so a centinaia... E delle storielle allegre, da farvi arrovesciar la testa sui cuscini!... Sì! Sì! quando ve le racconterò, vi terrete a due mani la bella pancina rotonda, aprendo le gambe che s'agitano come per gli addii della partenza e si serrano sulla loro preda come le chele di un granchio...

Nel mese di agosto, quando dalle finestre entrano il colore giallo e l'odore acido della noia; quando il caldo vi ronza nelle orecchie con la sua voce di mosca: "Non basta non basta, esser nude! Bisogna che vi liberiate anche della seta scottante e della lana che avete nei vostri seni imbottiti di pruriti!" oh! io so bene, allora, mettermi all'opera, strofinando forte tra le coscie delle donne e battendo nella loro bucherella gentile, per uccidervi coi forti colpi della mia verga la gattina irritata che si stira, miagola, sbadiglia, si lecca il pelo e arde col suo alito tutti i dintorni!

Come vedete, non vi disprezzo affatto...] Vi amo e vi comprendo, con tutta la sete intelligente della mia carne, nella quale la vita scavò pozzi profondi, aridi e bui... Ma, dopo, sarete infelici!... infatti, ciò che gusto maggiormente, in voi, è il desiderio di uccidervi?... Che mai potete pretendere da un pugnale vivente quale io sono? [...] Ma è destino che voi siate straziate dalla ruvidezza della mia forza, scorticate e squarciate dalla ruota dentata di fuoco della mia lussuria egoista e rapace!... (pagg. 94-95).

Il discorso di Mafarka introduce una nuova metafora erotica, destinata a ritornare nel romanzo: la *donna-frutto*, da sbucciare e gustare (l'opposto dalla donna-vampiro Biba). Se questa immagine è destinata a essere sacrificata nell'edizione Sonzogno, lo stesso non vale per un'altra metafora, che alla nostra sensibilità risulta almeno altrettanto inquietante: l'uomo "pugnale vivente", che "scortica e squarcia" con la "ruota dentata di fuoco" della sua "lussuria".

In realtà l'episodio ci dà dell'eroe un'idea assai meno misogina di quella che avremmo potuto farci fin qui. Il suo discorso alle fanciulle non è solo un'*ars amandi*, ma un vero e proprio atto erotico: quando l'eroe pronuncia al presente "accarezzo in mille modi sapienti e gentili i vostri corpi", egli non sta semplicemente descrivendo l'atto amoroso, ma compiendolo, nell'unico modo in cui un tale gesto di onnipotenza erotica può essere compiuto e raffigurato: verbalmente. È attraverso il discorso che Mafarka celebra e consuma le sue nozze mistiche con le fanciulle: tanto che al termine non c'è bisogno di dare alle sue parole nessuna ulteriore illustrazione: non resta che ringraziare il popolo "per lo scettro che mi ha offerto e pei fiori vivi e profumati delle sue figliuole" e invitare tutti al banchetto dell'incoronazione, previsto per la sera stessa.

Le tentazioni di Mafarka

La scena del banchetto è quella più genuinamente 'bizantina' del romanzo. Intrighi di corte, supplizi crudeli, cibi esotici: in poche pagine è condensata tutta l'eredità del decadentismo orientaleggiante. Il culmine del capitolo è rappresentato dai giochi erotici delle due ballerine, cui abbiamo accennato sopra: anche in questo caso Marinetti ricalca, volente o no, i modelli messi in auge da quei "maestri simbolisti amanti della luna"⁷⁷ già rinnegati in linea teorica. Libahbane e Babilli non sono in fondo che le ultime incarnazioni di Salomé, il personaggio che dalla *Hérodiade* flaubertiana in poi aveva goduto di una crescente fortuna attraverso le rivisitazioni di Huysmans, Laforgue e Mallarmé, fino alla consacrazione definitiva nell'omonimo

⁷⁷ *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna* è il titolo di un manifesto inserito nella raccolta *Guerra sola igiene del mondo* (Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1914): oggi in *TIF*, pag. 302-6.

dramma di Wilde⁷⁸. Qui per la prima volta nel romanzo, Mafarka, perde il controllo della situazione, proprio come il satrapo Erode: quello che era cominciata come un'esibizione erotica da parte di due 'professioniste', finisce per spaventarlo a morte. Ma perché i veleni delle ballerine abbiano effetto, occorre che Mafarka sia già sovraeccitato, in seguito all'esecuzione in diretta di due nemici, dati in pasto ai pesci del grande acquario davanti agli occhi degli invitati (un'altra scena truculenta del tutto ignorata dai censori). Solo a quel punto Mafarka offre ai suoi invitati lo spettacolo lascivo delle due ballerine – non prima di aver abbassato le luci ("Bisogna coprire di tenebre la faccia dell'uomo, quando la brama carnale la gualcisce e la torce come un panno bagnato!", pag. 112).

Lo *strip tease* nella penombra si interrompe quando Mafarka propone un "giuoco molto divertente": Libahbane e Babilli (a cui è somministrato un afrodisiaco) dovranno scegliere "i maschi più forti e più belli", ma nell'"oscurità assoluta".

[— È appunto questo, il giuoco!... Per scegliere, obbedirete alle vostre narici, o piuttosto all'istinto della vostra vulva, poiché gli occhi potrebbero ingannarvi, e voi vi lascereste adescare dai ricami della mia tunica...] (pag. 114)

Nel buio le ballerine sono ridotte a "vulve". Ma questo avrà su Mafarka un effetto inatteso: l'eroe rimane vittima della suggestione da lui stesso creata. La sua reazione, impreveduta e violenta, resisterà ai tagli dell'edizione Sonzogno.

Ad un tratto, Mafarka si sentì scivolare fra le braccia di un corpo di donna ardente e gelido a un tempo... Non era il ventre squamoso di uno dei pescicani dell'acquario, scomparsi al declinare della luna?

Ma la bocca ignota che si addormentava sulla sua era soave e sinuosa, ed egli si sentì sconvolte le viscere dalla delizia e dal terrore. D'un balzo si rizzò, e, respingendo la donna, urlò:

— Basta!... Vattene!... Vattene!... Olà, schiavi! Accendete le torce!... Poi, incatenate queste femmine, e gettatele ai pesci! [...] Sì, sì!... Gettatele ai pesci!... Le amerete di più

⁷⁸ Il percorso è ricostruito da Mario Praz (op. cit.), pagg. 250-262.

quando saranno morte!... Ma vive, no! no!... Esse non possono passare vive in mezzo a noi! (pagg. 114-5)

Quello che Mafarka ha riconosciuto, nell'oscurità, è l'archetipo femminile che ha il potere di inibire la sua volontà di potenza: la donna-vampiro, che qui prende le forme dell'insetto o del mostro acquatico: davanti ad esso l'eroe è per un istante indifeso, come le sue vittime nell'acquario

— Maledizione! Maledizione!... Come le farfalle e le mosche, voi avete delle trombe, per pompare le forze e il profumo del maschio!... Come i ragni, voi vi colorite così da somigliare a bocciuoli di rose, ed esalate persino dei profumi inebbrianti per attirare insetti come noi, ghiotti di fiori!... Vi coprite di squame, per somigliare al mare imbrillantato dal sole, e la nostra sete di freschezza ci fa vostre vittime!... Vi coprite di oggetti tintinnanti, perché le tigri s'incantano col suono di una campanella!... Tutto il veleno dell'inferno è nei vostri sguardi, e la saliva, sulle vostre labbra, ha riflessi che uccidono... sì, che uccidono come pugnali! (pag. 115)

L'esecuzione viene interrotta (e non sapremo mai se avrà realmente luogo) dall'annuncio che rappresenta l'autentica svolta del romanzo: Magamal, il fratello di Mafarka, sta male. Il re lo raggiunge, soltanto per vederlo morire dopo che ha orrendamente straziato il corpo della sua sposa novella. Le avventure 'terrene' dell'eroe africano terminano qui: a partire dal "viaggio notturno" del settimo capitolo, comincia il lungo viaggio di purificazione di Mafarka, che attraverso gli Ipogei (e l'incontro con la madre defunta), lo porterà a dare vita all'uomo alato.

Abbiamo già avuto modo di osservare l'episodio dell'incontro con i genitori, che se ai nostri occhi può apparire come una delle più morbose del romanzo, non attirò l'attenzione dei censori né nel 1911 né in seguito. La definitiva consacrazione di Mafarka alla madre non gli impedisce tuttavia di godere ancora momentaneamente dei piaceri della carne. Anzi, a dire il vero gli amplessi dell'eroe con Habibi e Luba nell'undicesimo capitolo sono gli unici realmente *consumati* da Mafarka. Finora il sesso è stato evocato, verbalizzato, mimato (nella scena del banchetto); ma non fosse

per le due umili *fellahine*, l'eroe africano risulterebbe in definitiva un fanfarone più lesto a magnificare le proprie qualità che a metterle alla prova.

L'episodio è in qualche modo speculare a quello del quinto capitolo: in quel caso, un banchetto ricco di pietanze raffinate; qui, un semplice spuntino di frutta fresca. Là due esperte cortigiane, Libahbane e Babilli; qui due fanciulle del popolo, soggiogate dal fascino di Mafarka. Là uno strip tease lentissimo e angosciante: qui due brevi amplessi gioiosi. E ancora una volta, trascrivendo la scena tagliata dall'edizione Sonzogno, ci rendiamo conto di una caratteristica particolare del Marinetti 'erotico': se il suo stile descrittivo è quello di un mediocre, ma efficace pornografo ("E la sua bocca ansimò sotto il duro ammucchiarsi del piacere succoso che iniettava per tutte le sue membra un getto di calda beatitudine" ...), i passi più propriamente osceni sono quelli *parlati*. Più che osservare, il lettore ascolta:

[Mostrami, tu, le tue mammelle dure e diritte come se volessero dire a tutti delle insolenze!... Ridono, ridono, le tue mammelle, e ardono!... E le sento parlarmi, quando succhio la loro punta rosea!... E tu, anche, slacciati la veste, Luba... Mostrami il tuo bel ventre!... No! Aspetta!... Voglio alzarti io stesso la gonna!... Lasciami fare!... Mi piace insinuare la mano fra le tue cosce calde e lisce... Oh! il tuo ventre, sotto la mia mano aperta... Com'è piccolo, com'è infantile! È timido e fedele come una giovane domestica, come un bel pane caldo, come il sole sotto la mano di Dio!... E la tua piccola vulva?... Oh! si nasconde, la piccina, come una bestiola che voglia e non voglia!... Come i granchi, quando l'onda si ritira... e poi subito, *vlan!*, nell'acqua... o *pfutti!*, in un buco!... Ma ti voglio, ti voglio!... E t'acchiapperò, piccola vulva!...] (pag. 175)

Se Libahbane e Babilli impersonavano il polo negativo della femminilità (quello delle donne-vampiro), con le due *fellahine* torna alla ribalta il polo positivo: non solo esse recano frutta per l'eroe spossato dal lavoro, ma come le fanciulle di Tell-El-Kebir, Habibi e Luba sono *esse stesse* frutta: Mafarka le sbuccia rapidamente e le possiede con golosità, tra una banana⁷⁹ e l'altra.

⁷⁹ Nel (breve) intervallo tra i due amplessi, Mafarka è effettivamente descritto "con un banano in bocca".

Infine: se in presenza delle donne-vampiro Mafarka si lascia provvisoriamente contagiare dalla frenesia erotica, finché non si riscuote prorompendo in energiche invettive, le donne-frutta sortono su di lui l'effetto apposto: dopo aver placato la fame, Mafarka piomba in uno stato di acuta prostrazione. Come era stato prefigurato alle fanciulle-spose di Tell-El-Kebir, Mafarka e le fellahine sono vittime della tristezza post-coitale.

— Basta!... Andate!... Via di qui!... Sono stufo!... No! No, piccina!... Ecco che tu piangi!... perché sei tanto triste, ora?... Mi ami?... Oh! perché amarmi così!... È una pazzia!... non lo sapevi, di non poter darmi la gioia!... E d'altronde, che ne farei, della gioia, se mi resta sempre qui, nel cuore, il suo volto... il volto del fratello mio adorato?...
(pag. 176)

La scena è concepita come un momentaneo riposo del guerriero: nuove incessanti fatiche attendono infatti Mafarka, prima che Gazurmah riceva il suo soffio vitale: dovrà sedare le rivolte tra i suoi operai, fabbri e tessitori; appiccare un gigantesco incendio, per domare un uragano che minaccia il primo decollo del figlio; ma soprattutto dovrà vincere le insidie dell'ultima donna del romanzo: Colubbi.

La guardiana delle jene

Negli ultimi due capitoli il romanzo è sottoposto a una progressione delirante, al termine della quale anche la terra e il cielo avranno perso consistenza. In queste pagine personaggi e azioni perdono ogni residua apparenza realistica: Mafarka si trasforma in un gigante, con "mani formidabili", in grado di sradicare rapidamente "trecento alberi giganti". La stessa verosimiglianza narrativa è messa a dura prova: i personaggi, ridotti a mere allegorie, compaiono e scompaiono senza una logica che non sia quella delle apparizioni oniriche. Colubbi, emersa dal nulla senza un motivo, non è già l'ulteriore incarnazione di un archetipo, ma l'archetipo fatto e finito. I suoi primi approcci con Mafarka, per quanto non esenti da una certa morbosità, passarono totalmente inosservati ai censori del 1910: del resto la situazione qui descritta da Marinetti è oggettivamente difficile da visualizzare. Cerchiamo di ricostruirla.

Mafarka sta tornando agli Ipogei, quando sente che "un'ombra nera gli era accanto": una donna, dal "viso madreperlaceo, come abbagliato, lavato dal ricordo di un chiaro di luna goduto nell'infanzia lontana...". Capelli neri e ondeggianti, "grandi occhi lucenti di seta violetta", "sguardo puerile", sorriso enigmatico: le basta sussurrare il nome dell'eroe perché questi si senta "già preso, già imprigionato per sempre... Non desiderava più nulla al mondo". Colubbi richiama pericolosamente l'immagine materna ("E si lasciava sollevare, in alto, dal sottile profumo di quella donna, come, un tempo, dalle braccia di sua madre"); ma anche quella del pescecane nell'acquario:

E infatti si vide piccolo, non più grande di un frutto, entro la bocca di quella donna, fra i suoi denti, che ella mostrò ad un tratto, come si estrae un pugnale dalla guaina (pag. 183).

Le metafore già incontrate nel libro sono qui invertite: il frutto ora è Mafarka, tra le fauci della donna; quest'ultima è il pugnale. All'eroe, sul punto di piangere, la donna dichiara di chiamarsi Colubbi, e di provenire "dalle profondità azzurre della tua adolescenza". Mafarka accetta la spiegazione e ritrova il coraggio: "d'un balzo... le fu sopra, e se la prese tra le braccia sì violentemente che le pesanti trecce di lei si snodarono, fluendo. Ella non vi badò, si lasciò fare, flettendosi alle violenze per aderire al corpo". Ma l'amplesso con la personificazione della nostalgia si rivela difficile, sia per l'eroe che per il narratore che dovrebbe riferirlo. Seguono quattro dense pagine in cui Mafarka sospeso tra attrazione e ripulsa, continua a stringere e accarezzare in qualche modo il corpo di Colubbi, mentre pronuncia un lungo monologo sconnesso

— Ah! No!... Vieni! Vattene!... Avvicinati!... Di più... di più!... Tra le mie braccia! ... Il vento del desiderio mi scuote l'anima come la porta di una casa abbandonata!... Ho freddo!... Vienmi sul petto!... Oh! il tuo corpo ha modi tanto graziosi di farsi nido nel mio cuore, come in un letto!... No!... No!... Allontana la tua bocca!... Allontànala!... Sorridi, sorridi soltanto, con lentezza, così, come si solleva il velo di una lampada!... (pag. 185)

In Colubbi Mafarka riconosce tutti i suoi amori giovanili: poi si dà del pazzo ("Ma sono pazzo, io, per parlarti così!... Nulla! Nulla! Non c'è assolutamente nulla dietro il vetro dei tuoi occhi, nella torre della tua fronte!"). Quindi si ripromette di "mordere le tue poppe lucenti di gomme saporose"; ma quando Colubbi tradisce un gesto troppo materno, la abbandona con furia:

E, frattanto, con un movimento lentissimo del suo braccio morbido e terribile, Colubbi attirava ancora verso il suo seno la bocca di Mafarka... Ma ad un tratto egli sussultò inorridito, gridando:

— Oh! Non fare il gesto di mia madre!... Le tue poppe sono maledette ed esauste... Vattene! (pag. 187)

Nel concitato finale Colubbi ricomparirà più volte con fastidiosa insistenza. Sul piano allegorico, Marinetti non potrebbe essere davvero più chiaro di così: la donna misteriosa è la giovinezza, la nostalgia, il chiaro di luna (e, verso la fine, la terra e la morte): in breve, tutto ciò che Marinetti si è volontariamente lasciato indietro con l'invenzione del futurismo, e che qui è rappresentato nell'archetipo femminile. Mafarka si affanna a tenerla lontana da Gazurmah: ci tiene a ribadire che il figlio alato è soltanto suo.

Vattene lontano di qui, col tuo gregge nutrito di sessi putrefatti!... Io non ti permetterò di veder mio figlio!... Mio figlio appartiene a me solo!... Io, io gli ho fatto il corpo!... Io, gli do vita con il solo sforzo della mia volontà!... E non ti ho chiamata per aiutarmi!... [non ti ho stesa supina per iniettarti nell'ovaia, con degli sfregamenti di piacere,] la divina semenza!... [Essa] è ancora qui, nel mio cuore, nel mio cervello!... E bisogna che io sia solo, per dar la vita a mio figlio!... Vattene! (pag. 204)

Lo scontro tra i due culmina in uno dei vertici di comicità involontaria del romanzo. Quando Mafarka, prima di iniettare il soffio vitale in Gazurmah, lo osserva per l'ultima volta, decantando le virtù di ogni suo organo (il cranio, impermeabile al sonno, i muscoli sempre tesi, il ventre e le viscere capienti, ecc.): giunto al membro virile,

"formidabile e bronzato"⁸⁰, il figlio, ancora inanimato, ha un moto di pinocchiesca ribellione:

Come Mafarka ebbe pronunciate queste parole, il membro affumicato e metallizzato di Gazurmah s'irrigidì come una spada. [...] I suoi occhi scatenarono uno sguardo selvaggio verso un punto invisibile, laggiù, fra le rocce.

Mafarka, morso da gelosia, si voltò (pag. 210)

Dietro le rocce, naturalmente, c'è Colubbi, che reclama la sua maternità: "Egli è mio figlio, lo sai, poiché il suo primo sguardo fu per me!... Io mi sentivo fondere dal piacere, sotto la rude carezza dei suoi occhi!..." L'atteggiamento di Colubbi, in verità, è tutt'altro che materno:

— Ed è anche il mio amante, tuo figlio, ed io mi sono abbandonata a tutti i suoi capricci, in quel primo sguardo!... Lo vedi: ora godo atrocemente, da me sola, sotto la sua forza di maschio che già sogna di uccidermi vuotando nelle mie le sue vene!...

E Mafarka, vide, con l'orrore di uno spaventevole disgusto, Colubbi stesa supina e con la testa arrovesciata, con le guance tese dallo spasimo, sotto il riverbero di un incendio di passione! Le sue narici fremevano, rosee, e il suo petto ansimava!... Ella stringeva le gambe, l'una sull'altra, in uno sforzo di contatto voluttuoso, e le sue braccia sole nuotavano, respingendo le onde troppo pesanti del piacere...

— Sì! [...] Ho visto colui che è ad un tempo mio amante e mio figlio! (pag. 211).

Disgustato, Mafarka prorompe nell'invettiva finale: Colubbi non è che una "bestia ingorda", le sue orecchie non sono che "povere conchiglie assordate dal terribile urlo della lussuria", il suo corpo "non ha che bocche affamate". Fino all'ultima immagine, che, forse per una pura coincidenza, riprende esattamente la metafora con cui nel libro si era introdotta la prima donna-vampiro, Biba: la canna da zucchero.

"Se ti offro una idea eroica, tu provi, confessalo, il desiderio di succhiarla come un pezzo di canna da zucchero!..."

⁸⁰ Nell'edizione 1910: "formidabile e bronzato, *che saprà sfondare il pube umido e ardente delle vergini*". Mafarka, benché immortale, è progettato per la riproduzione.

Colubbi in realtà non sembra aver paura di Mafarka. Prima di scomparire lo ammonisce: se la uccide, ella rinascerà nel cuore di suo figlio, "come un impuro veleno di terrore e d'amore!" Queste parole gettano Mafarka in uno stato d'incoscienza ("come se egli avesse fumato dell'haschich dopo aver mangiato"). Quando l'eroe si risveglia, ode il rumore degli sciacalli di Colubbi dal fondo degli Ipogei: terrorizzato, si precipita a salvare la mummia della madre, che prende vita e lo bacia. Qui Marinetti è davvero a un passo dal rivelare il rimosso: chiedendo a Mafarka di baciare "anche per me tuo figlio sulla bocca", Lagurama sta in effetti accettando di partecipare alla fecondazione di Gazurmah, di essere la sua autentica madre⁸¹. L'eroe reagisce con un "grido di gioia":

— Gazurmah! Gazurmah!... Ecco, accanto a te, il volto sacro di mia madre!... È qui, mia madre; è qui sulla spiaggia, e ti contempla!... [...]

— O carezzevole fiato di mia madre!... Tu mi spingi tra le braccia di mio figlio!... Tu mi comandi di annientare il mio corpo, dando a lui la vita! (pag. 216)

Gazurmah, appena nato, si libererà delle spoglie del padre "come un toro infuriato si libera del giogo". Ma non tarderà a dare la morte anche alla sua presunta madre-amante, Colubbi:

— Da te, da te, aspetto la morte! O figlio mio! O amante mio!... Uccidimi, poiché io sola ho assistito alla tua nascita divina!

Qui l'allegoria rivela un certo slittamento di significato: se all'inizio era l'immagine dichiarata della giovinezza e della nostalgia, nel corso del capitolo³ Colubbi è divenuta guardiana di jene e sciacalli, madre del lato più 'animale' di Gazurmah, simbolo della natura, della terra... "Uccidendomi, hai ucciso la Terra", dice al figlio che ha esaudito il suo desiderio. Gazurmah del resto non si cura molto degli improvvisi movimenti

⁸¹ O il *padre*? Certi indizi, come abbiamo visto, ci portano a pensare a Mafarka come alla madre di Gazurmah. La stessa Lagurama, risvegliandosi, ha chiesto al figlio di essere cullata "come io ti cullai bambino": quasi a preparare l'eroe alla sua maternità.

tellurici che sconvolgono il pianeta: sta puntando alla "capitale dell'Imperatore Scarlatto", il Sole, per detronizzarlo.

Il disprezzo della donna

Apparentemente l'approccio del fondatore del futurismo al mondo femminile è sintetizzabile in una delle più celebri formule del primo Manifesto: il "disprezzo della donna". In realtà, come si è già visto esaminando il *Mafarka*, le cose sono ben più complesse. Lo stesso Marinetti, pur mantenendo lungo tutta la sua lunga carriera un'adesione formale al principio del "disprezzo", non cesserà di effettuare correzioni di tiro e di avallare interpretazioni sostanzialmente restrittive del medesimo principio. Questa sorta di revisionismo comincia proprio col proemio della prima edizione del *Mafarka*:

Quando io dissi loro: "Disprezzate la donna!" tutti mi lanciarono impropri triviali, come altrettanti tenitori di postriboli, inviperiti da una retata poliziesca! Eppure, io non discuto già del valore animale della donna, ma dell'importanza sentimentale che le si attribuisce.

Io voglio combattere l'ingordigia del cuore, l'abbandono delle labbra semiaperte a bere la nostalgia dei crepuscoli, la febbre delle chiome oppresse da stelle troppo alte, color di naufragio... Io voglio vincere la tirannia dell'amore, l'ossessione della donna unica, il gran chiaro di luna romantico che bagna la facciata del Bordello! (pag. 4)

La *boutade* del nono punto del Manifesto comincia ad articolarsi in quello che appare un cenno di critica di costume. Il passo tuttavia è anche un classico esempio di quella accumulazione metaforica tipica dei manifesti marinettiani che testimonia tanto un'esigenza quanto una difficoltà di fornire spiegazioni: cuori ingordi, labbra semiaperte, crepuscoli, chiome oppresse da stelle (?), chiaro di luna sulla facciata del bordello: tutto questo vuole combattere Marinetti. Adoperando il lessico di un'altra epoca (meno evocativo, certo), potremmo dire che il fondatore del futurismo sta qui denunciando la natura alienante dell'ideale romantico – un dispositivo che, nella fase di piena decadenza, trasforma la donna in un oggetto artificiale. Ora, siccome i futuristi sono "barbari civilizatissimi", nel loro futuro è prevista in buona dose anche un

ritorno a una concezione primitiva dei rapporti tra i sessi, e la riscoperta del "valore animale della donna". La provocazione sortirà i suoi effetti: di lì a poco Valentine de Saint-Point reagirà col suo *Manifesto della donna futurista* (e il successivo *Manifesto futurista della lussuria*), in cui l'opposizione uomo e donna è 'superata' in nome di una contrapposizione tra "femminilità e mascolinità": quest'ultimo inteso come polo positivo a cui sia uomini che donne devono tendere.

Ma se torniamo al romanzo del 1910, ci accorgiamo che esso non soddisfa molto le premesse del proemio. Quella a cui assistiamo, nel *Mafarka*, è una vera guerra di archetipi: il sole dominatore contro il chiar di luna, il maschio eroe e creatore contro la femmina vampira; l'aspirazione al volo contro il richiamo della terra. La struttura a-storica e allegorica del romanzo toglie ogni spessore all'antinomia tra "valore animale" e sentimento artificiale: persino il romanticismo, nel libro, perde ogni connotazione storica per divenire un assoluto, incarnato nella figura archetipica di Colubbi, guardiana di jene e sciacalli, ma anche personificazione della nostalgia. Le uniche donne con le quali l'eroe africano consente di avere rapporti sono le fanciulle-frutta, Habibi e Luba: più che il "valore animale" delle donne, costoro rappresentano l'immagine della donna subalterna, premio e riposo del guerriero. In generale, comunque, per *Mafarka* l'eros è sempre una debolezza: debolezza momentanea e perdonabile nell'episodio delle fellahine; pericolosa e mortale quando la virtù dell'eroe è minacciata da Libahbane e Babilli o da Colubbi. Ma in questo sta l'aspetto più contraddittorio del *Mafarka*: è infatti questa debolezza a ispirare all'autore i resoconti più dettagliati e coinvolgenti del romanzo. Più dei successi bellici e tecnici dell'eroe, più della violenza e delle immagini di morte che sono profuse a piene mani (e che non destarono l'attenzione di nessun censore, né nel 1910 né in seguito), è l'eros ad animare il personaggio e il suo mondo. La contraddizione è tipica anche dell'altro testo proto-futurista, *Le Monoplan du Pape*, che vive le sue (rare) pagine felici non certo nei bombardamenti finali, quanto piuttosto nel ricordo commosso dei turbamenti religiosi dell'infanzia, o dell'amore per la poetessa Térésah: questi libri, che sono intesi come congedo dal mondo sentimentale dell'epoca liberty, sono in realtà più convincenti

quando evocano il passato da cui si allontanano che quando annunciano gli sviluppi futuri.

Un sistema per ribilanciare ideologicamente il *Mafarka* (anche a scapito della sua qualità) poteva essere quello effettivamente adottato nel 1920: eliminare le scene erotiche. Il Marinetti che optò per questa scelta aveva comunque da tempo abbandonato la scrittura erotica adoperata nel *Mafarka*, che a dieci anni di distanza probabilmente gli appariva come estranea, non più sua. In effetti, dal 1910 in poi, anche la donna marinettiana si era sempre più discostata dall'archetipo iniziale, diventando qualcosa di profondamente diverso: un campo di battaglia (politica e militare), un territorio da conquistare. Vale la pena di fissare alcuni momenti di questa evoluzione.

"Non vi è di naturale e d'importante che il coito..."

Un'ulteriore precisazione del "disprezzo della donna" è contenuta in un manifesto d'incerta datazione⁸², *Contro l'amore e il parlamentarismo*. Il titolo è uno degli esempi più surreali dello stile dialettico marinettiano, che procede sempre per coppie di termini antinomiche: l'"intuizione" contro l'"intelligenza", la "libertà" contro la "democrazia", la "precisione" contro la "vaghezza", l'"Italia" contro l'"Austria"... in breve, il futurismo contro il passatismo. Raramente i suoi manifesti scendono molto più in profondità nell'analizzare quelle che lui stesso ritiene "convinzioni intuitive difficilmente dimostrabili"⁸³. Detto questo, il titolo è anche un esempio perfetto dell'osmosi di politica, estetica e critica di costume peculiare dei testi marinettiani: l'"amore" non si combatte solo in poesia, ma anche in politica. Né Marinetti accosta "amore" e "parlamentarismo" per puro gusto della provocazione. In realtà è costretto ad esaminare entrambi i punti nello stesso discorso perché la sua apertura al

⁸² Nel volume *Futurismo e fascismo* (1924), il manifesto indica sotto il titolo l'indicazione "giugno 1910" che, per motivi di ordine stilistico, non appare del tutto convincente. Il manifesto è comunque stato scritto prima del 1914: compare per la prima volta nell'antologia di manifesti pubblicata da Marinetti in quell'anno, *Guerra sola igiene del mondo*. Si legge oggi in *TIF*, pagg. 292-7

⁸³ L'espressione è tratta dal manifesto *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, (*TIF*, pag. 102).

movimento delle suffragette rischierebbe altrimenti di apparire in tutta la sua contraddittorietà: la prima rivendicazione del movimento femminile, infatti, è proprio il diritto a votare e accedere a quel parlamento che i futuristi sognano di chiudere. Marinetti ne esce con un ardito *escamotage*: le donne, entrando in parlamento, "ci aiuteranno così, involontariamente, a distruggere quella grande minchioneria, fatta di corruzione e di banalità, a cui è ormai ridotto il parlamentarismo"⁸⁴.

Ciò che più importa, ai fini del nostro discorso, è che nel manifesto – forse sollecitato dagli interventi già citati di Valentine de Saint-Point – il "disprezzo della donna" assuma definitivamente connotati politici. La liberazione che si tratteggia qui non è più quella dell'artista-eroe dai vincoli della lussuria e dall'archetipo femminile, ma è la liberazione della stessa donna da un mondo di orpelli tardo-romantici che sono qui dichiarati come inautentici e (anche se Marinetti non avrebbe certo usato questa parola) alienanti. Su questo terreno il fondatore del futurismo sapeva ormai di poter trovare alleanze anche presso una frangia del pubblico femminile.

Noi disprezziamo la donna, concepita come unico ideale, divino serbatoio d'amore, la donna veleno, la donna ninno tragico, la donna fragile, ossessionante e fatale, la cui voce, greve di destino, e la cui chioma sognante si prolungano e continuano nei fogliami delle foreste bagnate di chiaro di luna. [...]

Disprezziamo l'orribile e pesante Amore, guinzaglio immenso col quale il sole tiene incatenata nella sua orbita la terra coraggiosa che certo vorrebbe balzare a casaccio, per correre tutti i suoi rischi siderali.

Noi siamo convinti che l'amore – sentimentalismo e lussuria – sia la cosa meno naturale del mondo. Non vi è di naturale e d'importante che il coito il quale ha per scopo il futurismo della specie.

L'amore – ossessione romantica e voluttà – non è altro che un'invenzione dei poeti, i quali la regaleranno all'umanità... E saranno i poeti che all'umanità la ritoglieranno come si ritira un manoscritto dalle mani di un editore che si sia dimostrato incapace di stamparlo degnamente (pagg. 292,293).

L'amore è da superare perché artificiale, non naturale, pura invenzione poetica che ha fatto il suo tempo. Qui, come in altri casi, il futurismo mostra sotto l'infarinatura

⁸⁴ *TIF*, pag. 294

progressista il suo pelo reazionario: il brano è dei primi anni Dieci, ma l'accento a un "futurismo della specie" getta già un'ombra su sviluppi eugenetici e totalitari ancora molto al di là da venire: dopo averle negato, nel *Mafarka*, l'esclusiva della riproduzione, ora è disponibile a riconoscerle un diritto-dovere a riprodursi; non per "sentimentalismo" né per "lussuria", ma per dare figli al futurismo (come dire: alla Patria).

In questo nostro sforzo di liberazione, le suffragette sono le nostre migliori collaboratrici, poiché quanti più diritti e poteri esse otterranno alla donna, quanto più essa sarà impoverita d'amore, tanto più essa cesserà di essere un focolare di passione sentimentale o di lussuria.

La vita carnale sarà ridotta unicamente alla funzione conservatrice della specie, e ciò sarà tanto di guadagnato per la crescente statura dell'uomo

Eppure Marinetti è sinceramente convinto di lavorare per la liberazione della donna: sentimentalismo e lussuria non sono più, come in Colubbi, tratti fondamentali dell'archetipo femminile, bensì forme di schiavitù "intellettuale ed erotica" che le impediscono, storicamente, di raggiungere nell'immediato la piena eguaglianza con l'uomo. Eguaglianza che le spetta di diritto, magari "attraverso una lunga serie di generazioni", fermo restando che "se il corpo e lo spirito di questa avessero subito, attraverso una lunga serie di generazioni, una educazione identica a quella ricevuta dallo spirito e dal corpo dell'uomo, sarebbe forse possibile parlare di eguaglianza fra i due sessi". Nella richiesta di diritti politici da parte delle suffragette, Marinetti tenta di leggere qualcosa di più profondo: l'insofferenza delle donne verso l'istituzione familiare, che il futurismo (è qui detto per la prima volta) nei tempi lunghi intende abbattere.

"Tutti i diritti, tutte le libertà devono essere accordati alla donna, gridate voi, ma la famiglia sarà conservata!..."

Permettetemi di sorridere con un po' di scetticismo e di dirvi che se la famiglia, soffocato delle energie vitali, scomparirà, cercheremo di farne a meno.

È indiscutibile che se la donna sogna oggidi di conquistare dei diritti politici, è perché, senza saperlo, essa è intimamente convinta di essere, come madre, come sposa e come amante, un cerchio ristretto, puramente e assolutamente privo di utilità (pagg. 296, 297)

Rispetto a quel laconico "disprezzo" del 1909, la posizione del futurismo sulla questione femminile si è fatta molto più articolata. Quel che più c'interessa, è che la tesi paradossalmente 'emancipatrice' di *Contro l'amore e il parlamentarismo* trasforma radicalmente l'approccio marinettiano nei confronti della figura femminile. La donna-archetipo, da fuggire o combattere, cede il passo alla donna-madre-sposa-amante, soggetto oppresso da condizionamenti che sono ritenuti naturali, e che il futurista rigetta invece come artificiali e inautentici: la famiglia, il sentimentalismo, la stessa lussuria. Non si tratta più di lottare contro di lei, ma di *liberarla*. Come? Per prima cosa, *spogliandola*.

"La donna nuda non piace più..."

Al gennaio del 1914 risale la "lettera futurista circolare" *Abbasso il tango e Parsifal*. L'accostamento del titolo non suona oggi meno arbitrario di *Contro l'amore e il parlamentarismo*: cosa c'è in comune tra la danza argentina e l'opera wagneriana? Per Marinetti si tratta semplicemente di due mode (femminili) da contrastare. La lettera è infatti indirizzata "ad alcune amiche cosmopolite che danno dei thè-tango e si parsifalizzano". Essa si segnala prima di tutto per la definitiva liquidazione di tutto l'armamentario tardoromantico, ridotto a bric-à-brac o, peggio, a merce industriale.

Monotonia di anche romantiche, fra il lampeggio delle occhiate e dei pugnali spagnuoli di De Musset, Hugo e Gautier. Industrializzazione di Baudelaire, *Fleurs du mal* ondegianti nelle taverne di Jean Lorrain, per "voyeurs" impotenti alla Huysmans e per invertiti alla Oscar Wilde. Ultimi sforzi maniaci di un romanticismo sentimentale decadente e paralitico verso la Donna Fatale di cartapesta⁸⁵. [...]

⁸⁵ *Ibid.*, pagg. 94-5

Il tango (e Wagner) sono considerati massime espressioni di un erotismo sofisticato e inautentico, da rigettare "in nome della Salute, della Forza, della Volontà e della Virilità":

Possedere una donna, non è strofinarsi contro di essa, ma penetrarla.

– Barbaro!

Un ginocchio fra le coscie? Eh via! Ce ne vogliono due!

– Barbaro!

Ebbene, sì, siamo barbari! Abbasso il tango e i suoi cadenzati deliqui. Vi pare dunque molto divertente guardarvi l'un l'altro nella bocca e curarvi i denti estaticamente l'un l'altro, come due dentisti allucinati? Strappare?... Piombare?... Vi pare dunque molto divertente inarcarvi disperatamente l'uno sull'altro per sbigottirvi a vicenda lo spasimo, senza mai riuscirvi?... o fissare la punta delle vostre scarpe, come calzolai ipnotizzati?... Anima mia, porti proprio il numero 35?... Come sei ben calzata, mio soogno!.... Anche tuuuu!...

Tristano e Isotta che ritardano il loro spasimo per eccitare Re Marco. Contagocce dell'amore. Miniatura delle angosce sessuali.[...] Mimica del coito per cinematografo. Valzer masturbato. Pouah! Abbasso le diplomazie della pelle! Viva la brutalità di una possessione violenta e la bella furia di una danza muscolare esaltante e fortificante. [...] Tango, lenti e pazienti funerali del sesso morto! Oh! non si tratta certo di religione, di morale, né di pudore! Queste parole non hanno senso, per noi! Noi gridiamo Abbasso il tango! in nome della Salute, della Forza, della Volontà e della Virilità⁸⁶.

In questa pagina non si tratta più semplicemente di rinnegare i "maestri simbolisti amanti della luna": per la prima volta Marinetti riesce non solo a prendere le distanze dalla sensibilità decadente, ma a ridicolizzarla. Non è un caso che la lettera compaia su "Lacerba": c'è, nell'invettiva, un'eco dei fulminanti editoriali di Papini, così come nel coevo manifesto del *Teatro di Varietà* c'è un'anticipazione del *Controdolore* di Palazzeschi. A contatto coi futuristi fiorentini, Marinetti ha corretto in parte i suoi eccessi di eloquenza, guadagnando in incisività e riscoprendo il procedimento dell'ironia. Se le donne vampiro di *Mafarka* erano simboli negativi, ma ancora molto seducenti, i ballerini di *Abbasso il tango* non sono che inconsistenti fantocci

⁸⁶ *Ibid.*

palazzeschi. Ora che la pericolosa Colubbi è definitivamente accantonata, Marinetti può permettersi di riscoprire i piaceri della carne: ma solo in chiave antisentimentale: se, come dichiarato in *Contro l'amore...*, "non vi è di naturale e d'importante che il coito", la sua *ars amandi* sarà sbrigativa ed efficiente: l'opposto delle complicate schermaglie dei ballerini di tango.

Vale la pena di accostare ad *Abbasso il tango* un testo più tardo, che riprende sostanzialmente lo stesso argomento. Invitato nel marzo del 1920 a una conferenza presso i saloni della rivista *Donna*, Marinetti non si fa pregare e pronuncia un discorso *Contro il lusso femminile*⁸⁷. Non c'è più spazio, qui, per l'ironia: la passione delle donne per la cosmesi e l'abbigliamento è considerata una vera piaga sociale, che conduce l'uomo alla pederastia e la donna alla prostituzione.

2. Questa mania morbosa costringe sempre di più la donna a una prostituzione mascherata ma inevitabile. Avviene, in tutti i ceti, l'incosciente e vanitosa offerta del corpo femminile abbellito dalla toilette. Cambiare tre toilettes al giorno equivale a mettere il proprio corpo in vetrina per offrirsi ad un mercato di maschi compratori. L'offerta ribassa il valore di preziosità e di mistero. L'offerta allontana il maschio, che disprezza la donna facile e vuole scoprire e lottare per godere.[...]

L'obiettivo polemico di Marinetti è ciò che oggi chiameremmo la donna-oggetto. Eppure qui l'obiettivo non è più l'emancipazione: il fondatore del futurismo paventa che una donna sempre più artificiale si allontani da quello che resta il suo fine ultimo: piacere al maschio, e dargli figli.

6. Questa mania morbosa distrugge l'attrazione epidermica e il piacere carnale.

La mania morbosa del lusso annienta il fascino del corpo della donna quanto l'uso della nudità nei bordelli.

I gioielli e le stoffe dolci al tatto distruggono nel maschio l'assaporamento tattile della carne femminile. I profumi sono ugualmente contrari al vero desiderio, perché raramente collaborano cogli odori della pelle, spesso si combinano con essi spiacevolmente, sempre distruggono e astraggono l'olfatto-immaginazione del maschio.

⁸⁷ Pubblicato poi in *Futurismo e fascismo* (1924); ora in *TIF*, pagg. 546-9.

Il maschio perde a poco a poco il senso potente della carne femminile e lo sostituisce con una sensibilità indecisa e tutta artificiale, che risponde soltanto alle sete, ai velluti, ai gioielli, alle pellicce.

Diventano sempre più rari i maschi capaci di prendere e gustare una bella donna senza preoccuparsi del contorno e del contatto di stoffe scintillii e colori. La donna nuda non piace più (pag. 547).

Nel finale l'invettiva assume i toni del manifesto politico:

Parliamo in nome della razza, che esige maschi accesi e donne fecondate. La fecondità, per una razza come la nostra, è in caso di guerra, la sua difesa indispensabile, e in tempo di pace la sua ricchezza di braccia lavoratrici e di teste geniali.

In nome del grande avvenire virile fecondo e geniale dell'Italia, noi futuristi condanniamo la dilagante cretineria femminile e la devota imbecillità dei maschi che insieme collaborano a sviluppare il lusso femminile, la prostituzione, la pederastia, e la sterilità della razza (pagg. 547, 548).

In cosa differisce il furore misogino di Mafarka davanti alle ballerine Libahbane e Babilli dai toni esaltati di questa requisitoria? Il furore forse è lo stesso, ma l'oggetto dell'invettiva non è più la "donna" in sé, bensì una "mania morbosa" che contagia in ugual modo uomini e donne. In secondo luogo, il sogno di escludere il sesso femminile dal processo riproduttivo è definitivamente tramontato, per cedere lo spazio tuttavia a un "mito della razza" che è conseguenza manifesta delle stragi della Grande Guerra. In questa utopia futurista la donna ha trovato un posto per sé, che ai tempi del *Mafarka* le era precluso: ma unicamente nel ruolo di madre. Dopo la parentesi ironica di *Abbasso il tango*, Marinetti è di nuovo mortalmente serio: ebbene, è in questa disposizione d'animo che esce, di lì a poco, il "*Mafarka* processato". E qui torniamo ancora una volta alla nostra ipotesi iniziale: quando pronuncia questo discorso a un pubblico femminile probabilmente attonito⁸⁸, nel 1920, Marinetti si ritiene alla vigilia di una rivoluzione, ed è al vertice della sua carriera di scrittore militante; il suo apostolato

⁸⁸ In F. T. MARINETTI, *Taccuini*, Bologna, il Mulino, 1987 (pag. 476), Marinetti annota: "Emozione grande. Agitazione applausi e disapprovazioni. Poi Caimi mi risponde cremacemente. Poi parlano molte donne. Le belle sono tutte favorevoli. Le brutte ostili".

futurista è divenuto ormai una missione eminentemente politica, al punto che persino una conferenza per le lettrici di *Donna* diventa occasione di una tirata sul futuro della razza. In questa situazione, la torbida sensualità del *Mafarka*-1910 poteva in effetti sembrargli un anacronismo. È possibile che egli sentisse la necessità di attenuare quegli accenti sensuali che nel 1910 – almeno in teoria – erano stati introdotti solo per far meglio risaltare la virtù del protagonista, ma che nella prospettiva del "grande avvenire virile, fecondo e geniale dell'Italia" erano ormai considerati fuori luogo.

Spogliare la parola

Fin qui abbiamo portato alla luce la motivazione 'politica' che poteva spingere l'autore ad accettare i tagli imposti dai censori. In realtà la questione deve essersi posta a Marinetti anche – e soprattutto – da un punto di vista estetico. Del resto, come abbiamo già avuto occasione di vedere, in Marinetti non c'è vera separazione tra estetica e politica (e, come vedremo, tra politica e pratica della sessualità). Quando intorno al 1912 Marinetti sottopone a una radicale revisione il verbo letterario futurista, il risultato più eclatante di questa revisione è la nascita di una nuova pratica letteraria (le parole in libertà) che in sostanza smentisce tutte le innovazioni proposte fino a quel momento in ambito letterario. All'eloquenza torrenziale del *Mafarka* subentra la concisione criptica di *Zang Tumb Tumb*; se il *Mafarka* era il frutto di una programmatica commistione di generi, tratti dalle epoche e dalle tradizioni letterarie più disparate (*Mille e una notte*, *Odissea*, *Salgari*, *D'Annunzio*, ecc.), *Zang Tumb Tumb* fa tabula rasa di tutta la tradizione "da Omero e oggi", per ripartire dalle onomatopee elementari.

Se esaminiamo da vicino i motivi che portano Marinetti a questa svolta spettacolare, scopriamo un particolare interessante: nell'inseguire il suo nuovo ideale linguistico, Marinetti si comporta proprio come il nuovo seduttore futurista teorizzato a partire da *Contro l'amore e il parlamentarismo*. L'insofferenza verso le forme verbali troppo tornite è descritta con gli stessi accenti usati nel discorso *Contro il lusso femminile*: se là si trattava di spogliare la donna, qui di spogliare la parola.

Io ho, d'altronde, un'assoluta fiducia nel sentimento di orrore che provo pel sostantivo che si avvanza seguito dal suo aggettivo come da uno strascico o da un cagnolino. Talvolta quest'ultimo è tenuto al guinzaglio da un avverbio elegante. Talvolta il sostantivo porta un aggettivo davanti e un avverbio di dietro, come i due cartelloni d'un uomo-sandwich. Sono altrettanti spettacoli insopportabili⁸⁹.

Il "sentimento di orrore", che guida Marinetti nella sua crociata anti-sintattica non solo è immune ormai da tutte le esitazioni che avevano afflitto Mafarka davanti alle ballerine, ma è già molto simile nei toni a quello che porterà l'autore, otto anni dopo, a stigmatizzare il lusso femminile e la "sensibilità indecisa e tutta artificiale, che risponde soltanto alle sete, ai velluti, ai gioielli, alle pellicce". In quel caso, come in questo, il futurismo si trasforma in istanza moralizzatrice, destinata a purificare la parola (e il corpo femminile) da tutti i mascheramenti artificiali. Se il decadentismo aveva avuto inizio, nella storia del costume, con l'*éloge au maquillage* di Baudelaire, gli strali marinettiani contro "i festoni variopinti", "i parapetti e le balaustre del vecchio periodo tradizionale" vorrebbero sancirne la fine.

L'obiettivo perseguito (radicalmente diverso dalla "plurivocità" barocca del *Mafarka*) è un linguaggio *nudo*: eliminati gli aggettivi "cagnolini" e gli avverbi "fibbie", sulla scena non resta che il "sostantivo nudo", con il suo "colore essenziale"⁹⁰.

A questo punto però la nuova poetica di Marinetti si scontra con un limite strutturale del linguaggio. Asserire di voler spogliare la parola significa infatti ammettere che la parola sia un oggetto composto di più strati, di cui uno solo essenziale (mentre il resto è *maquillage*, abbigliamento, decorazione). Ma qual è questo "grado zero" della parola? Sia nei manifesti che nelle opere d'invenzione, Marinetti non riesce mai a individuarlo in modo univoco. Come sottolineato da Fausto Curi⁹¹, il paroliberismo teorizzato tra il 1912 e il 1914 e realizzato in *Zang Tumb Tumb*

⁸⁹ La citazione è tratta dalla *Risposta alle obiezioni* (datata 11/8/1912), supplemento al *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, ora in *TIF*, pag. 58.

⁹⁰ *TIF*., pag. 46

⁹¹ Cfr. FAUSTO CURI, *Tra mimesi e metafora*, Bologna Pendragon 1995, (pagg. 50, 51), "mentre Saussure rivendica l'arbitrarietà e quindi l'autonomia del segno linguistico in qualunque tipo di messaggio, Marinetti nega di fatto tale arbitrarietà e tale autonomia proprio nel messaggio poetico..."

o *Dune*, persegue due utopie linguistiche, due modi diversi di "spogliare" la parola, contraddittori e inconciliabili tra loro: mimesi e metafora.

La mimesi si verifica quando "presa dal demone dell'identico, la scrittura aspira allora a riprodurre le cose, a costruirne i simulacri"⁹². Dal momento che Marinetti – contemporaneo di Saussure – crede nell'esistenza di nessi non arbitrari tra significanti e significati, la sua parola sarà tanto più nuda quanto si spoglierà degli orpelli del significante per restituire senza più mediazioni il significato. Come ebbe a osservare molto presto Giovanni Papini⁹³, l'istanza mimetica delle parole in libertà era in qualche modo affine ai *papier collé* cubisti: in entrambi i casi si trattava di sostituire la 'parola' con la 'cosa' (o con frammenti di essa) a cui la 'parola' faceva riferimento. In Marinetti ciò avviene, ad esempio, con la deformazione delle parole a scopo onomatopeico, o con la creazione di onomatopee prive di un significato 'altro' che non sia il rumore che descrivono. In questo senso la mimesi può essere considerata un'utopia regressiva: il ritorno a una condizione primigenia del segno, antecedente all'arbitrarietà della significazione.

Quanto alla metafora – che Marinetti chiama più spesso "analogia" – essa rappresenta l'opzione inversa. Quando prefigura una poesia ideale che "non sarebbe più che il susseguirsi dei secondi termini delle analogie"⁹⁴, Marinetti allude a una libera concatenazione di significanti il cui significato ultimo è taciuto, perché irrilevante o impoetico: si tratta, appunto, dell'inessenziale vestito di cui il corpo della parola deve disfarsi. In un certo senso Marinetti, senza avvedersi della sua contraddizione – o forse proprio non avvedendosene – ci dà una dimostrazione della nozione saussuriana di arbitrarietà del segno: infatti, ciò che nel primo caso è il corpo nudo ed essenziale (il significato), nel secondo è il vestito inutile da eliminare; e viceversa. Se veste e corpo sono intercambiabili, evidentemente la nudità vagheggiata da Marinetti è un'illusione: e nei fatti è spesso illusoria la sua pretesa di rendere, nella fuga d'immagini o nel martellamento onomatopeico di *Zang Tumb Tumb*, l'"ossessione lirica della materia".

⁹² *Ibid.*, pag. 98.

⁹³ Nel celebre articolo *Il cerchio si chiude* («*Lacerba*» II, 4)

⁹⁴ Nella *Risposta alle obiezioni* (op. cit.), *TIF*, pag. 56.

Davanti al lettore Marinetti spoglia progressivamente le proprie parole in libertà sia della funzione significante sia del significato ultimo; sicché spesso la sensazione è di restare, al termine di questo strip-tease, con nulla in mano.

Se il risultato finale è deludente, tuttavia le due pratiche individuate da Marinetti sono interessanti. Entrambe sono, lo abbiamo visto, utopie linguistiche: entrambe producono, in *Zang Tumb Tumb* e oltre, nuove forme di oscenità verbale, in parte diverse da quelle che abbiamo incontrato nelle 'scene di sesso' del *Mafarka*. Ma in cosa consiste, poi, l'"oscenità verbale"? Qui è forse il caso di aprire una digressione.

Erotismo e pornografia (in Marinetti)

Prima di essere categorie teoriche – e ammesso che lo siano – "pornografia" ed "erotismo" sono due definizioni merceologiche. Vale a dire che anche in mancanza di una teoria rigorosa su cosa si possa definire "erotismo" e cosa "pornografia", è indubbio che la distinzione fra i due concetti abbia un significato, avallato da più di un secolo di pratica commerciale. Anche durante il processo del 1910, in fondo, si trattava per Marinetti e i suoi legali di difendere il *Mafarka* dall'accusa infamante di "pornografia", che volentieri si sarebbe sostituita con la definizione più accettabile di "erotismo". Cerchiamo di fissare in breve il significato che qui assegneremo ai due termini.

Con "pornografia" si è soliti definire una produzione grafica o visiva mirata a esibire l'atto sessuale. E già questa semplice definizione ci pone un problema: la pornografia – che senza dubbio esiste nelle arti visive – può essere praticata in letteratura? Può veramente la scrittura *mimare* il sesso? Che possa farlo o no, molti libri, prima e dopo il *Mafarka*, hanno subito la stessa accusa: dunque per la legge – e per il mercato – la pornografia letteraria esiste: è soggetta a divieti e regolamentazioni.

La definizione di "erotismo" è più problematica. L'accostamento con la definizione anglosassone di *softcore* rischia di essere fuorviante. Il *softcore* (contrapposto all'*hardcore*) è semplicemente una forma di pornografia attenuata che, per rispetto a una norma di legge, si pone determinati limiti nell'esibizione di organi o pratiche

sessuali. Ma quel poco che può mostrare, il *softcore* lo esibisce più o meno con le stesse caratteristiche formali dell'*hardcore*.

Anche l'erotismo nasce come risposta alle censure più o meno codificate dalla legge. Esso tuttavia sostituisce la semplice esibizione difettiva del *softcore* con una strategia più scaltrita. È come se la rinuncia a mostrare l'atto in sé permettesse di erotizzare tutto ciò che viene prima: l'incontro, la seduzione, i preliminari. Proprio perché non può permettersi di esibire, l'erotismo è costretto a sedurre. Le modalità di fruizione cambiano radicalmente: mentre di solito la pornografia è concepita come sostitutiva di un atto sessuale (e condivide, dell'atto sessuale, la fondamentale ripetitività), l'erotismo è spesso finalizzato ad accendere le fantasie di chi a un atto sessuale si sta preparando.

Inoltre: laddove la pornografia non può, per definizione, lasciare nulla all'immaginazione, lo scrittore erotico (come il pittore, o il fotografo...) sa di dover giocare sui chiaroscuri; laddove la pornografia è, se non sempre rapida, comunque ben ritmata, l'erotismo ha tra i suoi caratteri distintivi la lentezza estenuante. Se la pornografia esige la nudità, l'erotismo ha necessità di mostrare corpi vestiti e di dilungarsi in infinite variazioni sul tema dello strip-tease. E ancora: da una parte un linguaggio brutalmente ostensivo, fatto di precisione, enumerazione, chiarezza – è tipicamente pornografica l'ossessione per gli elenchi (si pensi soltanto al Sade delle *120 giornate*): per garantire la soddisfazione del fruitore, ogni amplesso deve essere definito in base alla posizione, all'eventuale perversione, al genere e alle altre qualità fisiche dei partecipanti – il tutto immerso in una luce clinica. Dall'altra parte il linguaggio dell'estasi: evocativo, vago, metaforico, sfuggente; ma anche fondamentalmente ipocrita; giacché il suo compito è prolungare all'infinito la promessa di qualcosa che non può realmente esibire. Se la pornografia non può non essere volgare, l'erotismo corre spessissimo il rischio del *kitsch*. D'altro canto, se la pornografia è intrinsecamente noiosa, la bravura dello scrittore erotico consiste proprio nel riuscire a trasformare l'ennesimo amplesso in qualcosa di nuovo e intrigante. Ed è proprio la ricerca (affannosa) di elementi che consentano di differenziare e valorizzare una scena erotica, a portare alla ribalta elementi che la pornografia ignora: ad esempio,

la caratterizzazione psicologica dei personaggi. Di modo che mentre di solito la pornografia si esaurisce nel descrivere singoli amplessi, l'erotismo finisce per strutturarsi in una vera e propria narrazione, in cui il piacere dell'esibizione (promessa, ma in realtà negata) viene progressivamente occultato dal piacere per il racconto. In uno schema:

Pornografia	Erotismo
Esibizione	Allusione
Ostensione	Seduazione
Sucedaneo	Stimolante
Ritmo	Lentezza
Nudità	Strip-tease
Coito	Preliminari
Piena luce	Penombra
Precisione, enumerazione	Vaghezza
Volgare	Kitsch
Monotonia	Varietà
Impersonalità	Originalità
Frammento	Racconto
Mimesi	Metafora

In realtà – malgrado siano praticate con varia soddisfazione da migliaia di anni – la pornografia e l'erotismo non possono esistere in senso assoluto: si tratta di due utopie. Scopo della pornografia, infatti è mostrare qualcosa che davvero non può essere mostrato – il coito. Per funzionare, dunque, anche la forma estrema di pornografia ha bisogno di colorarsi di erotismo e concedere qualcosa alla fantasia. Per contro, non vi può essere erotismo senza l'inserimento di qualche dettaglio pornografico: qualcosa prima o poi deve essere mostrato, e una certa ripetitività, alla fine, è inevitabile.

Nel linguaggio il paradosso è ancora più grande, tanto che distinguere un lessico "pornografico" da un lessico "erotico" è oggettivamente impossibile. Infatti, come può una parola essere realmente pornografica? In che modo un segno arbitrario può mimare l'atto sessuale? Non solo, ma come i linguisti ci insegnano, anche le parole in apparenza più crude della nostra lingua hanno tutte un'origine metaforica (come del

resto buona parte dei termini usati in medicina per indicare i genitali, e in generale quasi tutto il lessico sessuale)⁹⁵.

Tornando a Marinetti, possiamo osservare come i suoi sforzi di produrre l'osceno in letteratura corrano in entrambe le direzioni: per esempio si assiste (soprattutto dopo il 1912) al tentativo di spezzare la barriera arbitraria del linguaggio, ricorrendo a forme prelinguistiche mimetiche: le onomatopee. Anche il ricorso ai discorsi diretti suggerisce una forte connotazione mimetica – specie nei monologhi sconnessi e intervallati di interiezioni dei personaggi: il parlato sembra aggiungere una maggiore 'genuinità' al testo. In questi dialoghi, come abbiamo visto, Marinetti allenta ulteriormente i propri freni inibitori, allo scopo di fornirci frammenti di linguaggio (apparentemente) non formalizzati in letteratura: veri e propri inserti della realtà nel testo. Si veda questo esempio, da *8 anime in una bomba*:

Perché sia felice ancor più felice, ancor più mia, ancor più mia, ancor più mia! mia! mia! mia! mia! Ora sento sul viso il prolungamento flessuoso della sua mano lunghissima di 200 chilometri che m'imbavaglia e dice: Ancora! no! Basta!... Ancora!...⁹⁶

Altrove Marinetti pratica l'oscenità verbale mediante il procedimento opposto: l'esuberanza metaforica. Se l'istanza mimetica, e l'uso ripetuto di onomatopee e discorsi diretti, sono espedienti che mirano a creare una sorta di pornografia verbale, il ricorso a doppi sensi e metafore sempre più colorite corrisponde a una forma di

⁹⁵ A tal proposito, vedi VALTER BOGGIONE, *Per una retorica contro l'eufemismo*, (introduzione a BOGGIONE-CASALEGNO, *Dizionario del lessico erotico*, Torino, UTET, 2004, pag. XVII: "Il lessico erotico si riferisce a una funzione elementare dell'organismo umano, che, pur nel mutare delle concezioni dell'amore e della stessa sessualità, è fondamentalmente rimasta inalterata nel corso dei secoli. Come ha sempre mangiato e bevuto, così l'uomo ha sempre fatto l'amore: e [...] si è scontrato con la necessità di nominare l'innominabile. Per far questo, ha fatto innanzi tutto ricorso ai termini che gli erano messi a disposizione dalle altre funzioni corporali: il mangiare e il bere appunto, il dormire, il muoversi e il camminare; poi dalle attività quotidiane, il lavoro, la guerra, il divertimento; e dal mondo circostante, gli elementi naturali, le piante, gli animali. Proprio questa connessione immediata con la vita di tutti i giorni [...] ha fatto sì che a distanza anche considerevole di tempo le stesse voci siano state usate in senso equivoco, spesso in maniera autonoma e senza consapevolezza dei precedenti".

⁹⁶ *TIF*, pag. 852

erotismo verbale. Per avere esempi di questo secondo tipo di oscenità, è sufficiente ricordare il famigerato "Stupro delle negre", in cui Zeb e Biba si distinguono per il linguaggio figurato, toccando forse alcune vette di oscenità del romanzo. S'intende che in questo caso "pornografia" ed "erotismo" non sono forme più o meno attenuate o efficaci della stessa oscenità. In realtà si tratta di due oscenità diverse, scaturite da pratiche contrapposte (e non complementari), che è possibile riscontrare in gran parte dei testi di Marinetti. Per esempio, nel poemetto *La ville charnelle* (1908)⁹⁷, l'amplesso è occultato dietro una cascata di immagini allegoriche per la verità piuttosto esplicite (la donna è una città, il poeta ne penetra la "grotta vermiglia", ecc.), che tuttavia assolvono la funzione di 'erotizzare' tutto il racconto. Eppure, quando finalmente il poeta trova il coraggio di scrivere "*Vulve*", il lettore può finalmente tirare fiato: la comparsa del termine crudo, al termine di un lungo *climax* di termini evocativi e metaforici, piuttosto che accendere ancor più l'immaginazione, sortisce un effetto liberatorio.

Tornando al *Mafarka*, possiamo finalmente stabilire se considerarlo o no di un libro pornografico. Per gran parte delle scene incriminate, la risposta è negativa: l'episodio di Libahbane e Babilli, ad esempio, è un classico esempio di scena erotica: comincia in penombra e finisce al buio, contiene uno strip-tease, viene narrata con un linguaggio evocativo (o che almeno aspirerebbe a essere tale); finisce sul più bello... e non manca nemmeno la cornice esotica. In tutte le scene erotiche del romanzo, la forte presenza di un dato 'mimetico' come il discorso diretto, potrebbe far pendere la bilancia dalla parte della pornografia: ma in realtà i discorsi di Mafarka e degli altri personaggi sono spesso talmente coloriti e intessuti da metafore, da poter essere considerati come veri e propri tentativi di erotizzazione del linguaggio (forse l'esempio più efficace è il già citato discorso di Biba, a pag. 29). Si prenda però la scena con le *fellahine*: qui il coito (anzi, i due coiti) sono descritti con meno allusività e maggior precisione; il fatto che le partner di Mafarka siano due introduce inoltre una certa ripetitività. Insomma, la dialettica tra donne-vampiro e donne-frutto è anche una dialettica tra erotismo e pornografia. Risolta, in ogni caso, a favore del primo: solo l'episodio delle *fellahine*

⁹⁷ Ora in F. T. MARINETTI, *Scritti francesi*, Milano, Mondadori, 1983, pagg. 273-295

sembra introdurre un tipo di scrittura erotica meno evocativa e relativamente più pornografica.

Marinetti pornografico: Zang Tumb Tumb e Dune

A partire dal 1912 il paradigma pornografico, minoritario nel *Mafarka*, diventa il procedimento dominante nei testi erotici marinettiani. Le ragioni ideologiche di questa svolta dovrebbero ormai esserci noti: in verità l'erotismo del *Mafarka* era un congegno liberty da cui Marinetti stava già cercando, faticosamente, di disfarsi. La nuova morale sessuale futurista, descritta a partire da *Abbasso il tango e Parsifal!*, impone al poeta di cantare "la brutalità di una possessione violenta e la bella furia di una danza muscolare esaltante e fortificante": il vademecum sessuale *Come si seducono le donne* e i *Taccuini* della Grande Guerra ci mostrano che l'assunto ideologico è modellato sui gusti e i costumi sessuali dello stesso Marinetti. ("Non posso vivere più di 1 giorno con una donna! Sono sempre l'uomo del coito veloce e violento. Poi il sonno e il distacco⁹⁸") La donna non è più considerata un'avversaria, ma una preda da conquistare alla nuova "religione-morale della velocità".

A dire il vero le prime parole in libertà composte tra 1912 e 1914, poi raccolte in *Zang Tumb Tumb*, danno l'impressione di una rimozione degli argomenti sessuali. La nuova musa è la violenza della guerra moderna, esplorata in tutti i suoi aspetti (battaglia campale, artiglieria, sabotaggio di un ponte, bombardamento, contrabbando di guerra, treno di soldati feriti, ecc.). Ora, non c'è dubbio che nel furor panico di molte pagine di *Zang Tumb Tumb* si possa riconoscere un'oscenità verbale ben superiore per intensità a quelle del *Mafarka*: ma la nostra ricognizione è limitata alle scene di argomento sessuale, laddove *Zang Tumb Tumb* meriterebbe di essere analizzato in un saggio riguardante l'altra grande dominante della scrittura marinettiana: la pulsione sadica. Queste poche righe tratte da una tavola parolibera di *Contrabbando di guerra (Rotterdam)* (*TIF*, pagg. 753-4) dovrebbero tuttavia essere sufficienti a farci capire che la musica è radicalmente cambiata: il lessico evocativo – senza essere del tutto soffocato – ha ceduto il posto a una cruda retorica dell'ostensione:

⁹⁸ Dai *Taccuini* (op. cit.), pag. 71.

Caucchiù e Guttaperca		Giava copula dei maschi e delle femmine sotto rami foreste notte coito coito notte coito coito coito coito coito coito coiiiiito coooooi la madre trattenere marito offrendogli la figlia nel suo vasto letto cooperativo vanta all'uno le virtù erotiche dell'altra perché non seguano consigli della notte adultera copulativa perché restino rannicchiati accanto alla vulva- capanna-materna-ospitale
-----------------------------	--	--

[...]

Caucchiù e Guttaperca		<p style="text-align: right;">mammelline</p> d'ambra frutti tropicali d'una piccola giavanese bel culino ambrato perfettamente tondo resistenza di caucchiù succosità pelle saporosa pimentata bel gesto elegantemente veloce per levarsi la camicia offrendo le ascelle poi tuffo felice nel gorgo tiepido delle lenzuola dove io l'aspetto ecc.
-----------------------------	--	---

Anche in *Dune* – la composizione parolibera che un futurista ormai eretico come Ardengo Soffici nel 1915 considerava il capolavoro di Marinetti, l'eros è sottoposto a una medesima demistificazione: dopo le pagine dedicate alle sensazioni rivissute sotto il "ferocissimo sole sentimentale" africano, nel finale (*TIF*, pagg. 789-790) il protagonista si concede il 'riposo del guerriero' a... Parma, in un "letto di provincia". Il passo è interessante perché è un esempio di *décor* crepuscolare soggetto a un trattamento futurista (qualcosa di non dissimile dai *Chimismi lirici* dello stesso Soffici). Il coito è qui mimato mediante l'iterazione di frammenti pre-linguistici (i rumori del letto); anche le analogie (le "campane bagnate mature cadenti") contribuiscono all'effetto anti-estetico dell'insieme. *L'anticlimax* termina con l'evocazione post-coitale delle "dune".

(andante grazioso con pizzicato)	COSTA il POSTALE 8 GIORNI GENOVA Parma eccomi baci zingzing zingzing tradizionale di un letto di provincia Karazuc – zucruc Karazuc – zucruc sei- statuneroe zingzingzuic Naldl Naldl AAAAAAaaaa zingzingcuic floscezza di cam- pane bagnate mature cadenti cadeenti
Tempo di Cake-Walk	daal ramo altissimo antichiiiiissimo odore-di-bucato – acacie – muffa – legnotarlato cavolicotti-zing-zang-di-casseruole Buio ammoniacale d'una tenda di beduini dune dune dune

Brute en amour

La figura del novello libertino futurista, amante sbrigativo, ma ardente e coraggioso, viene messa a fuoco nel pamphlet *Come si seducono le donne*. A lungo questo libretto – dettato rapidamente da Marinetti a Bruno Corra durante una licenza e ricorretto durante la degenza nell'ospedale militare – ha sofferto dell'oblio dei critici, in quanto opera minore ed estemporanea, nonché di difficile collocazione. Tra le infinite contraddizioni marinettiane, in effetti, vi è anche questa: che la sua opera forse più 'leggibile' e discorsiva appartenga cronologicamente proprio alla fase più sperimentale della sua carriera (quella compresa tra il 1913 di *Zang Tumb Tumb* e il 1919 di *Les mots en liberté futuristes*).

In realtà, se non è un capolavoro (nemmeno *Zang Tumb Tumb*, del resto, lo è), *Come si seducono le donne* è un libro di primaria importanza nella storia di questo autore, giacché il successo commerciale contribuì forse più delle stesse serate futuriste

a fissare il "fenomeno Marinetti" nei tratti che resteranno riconoscibili anche ben oltre la fine della guerra, quando il futurismo come movimento letterario e di costume sarà finito, e lo stesso autore avrà smesso da tempo i panni consumati del seduttore. Pubblicando quello che oggi chiameremmo un *instant-book*, speculando sulla sua stessa fama di cascamoto internazionale, Marinetti scopre – forse inavvertitamente – un nuovo pubblico potenziale che fino a quel momento era sostanzialmente rimasto escluso dalla pubblicistica futurista. È il pubblico inquieto e incolto delle ridotte, degli ospedali di campo e dei lunghi treni verso il fronte e verso casa, che non hanno (e non avranno ancora fino a Caporetto e alla rimozione di Cadorna) un prodotto giornalistico pensato appositamente per loro. Un pubblico a cui Marinetti sa di non poter proporre sperimentazioni verbali troppo ardite, ma al quale non si limita a servire una semplice raccolta di situazioni piccanti: in realtà *Come si seducono le donne* è un vero e proprio catechismo futurista. Così come i manifesti "tecnici" sono prontuari in parte concepiti per dimostrare che chiunque può diventare un letterato futurista con un po' di coraggio e qualche sforzo, così lo scopo del libretto è dimostrare che tutti possono diventare futuristi, se non in letteratura, almeno in amore (e in guerra, dal momento che le doti dell'amatore futurista coincidono con quelle del buon soldato: coraggio, rapidità, intelligenza strategica, rifiuto delle complicazioni...)

Forse quel "ritorno del rimosso" rilevato da De Maria già a partire da *8 anime*⁹⁹ è dovuto anche alla scoperta di questo nuovo pubblico, che se rappresenta un'opportunità da non sfuggire, richiede comunque al fondatore del futurismo un allentamento della tensione sperimentale delle sue opere. Ferma restando la capacità di Marinetti di distinguere i suoi lettori tra pubblico esteso (a cui sono indirizzati i manifesti – redatti in sintassi tradizionale) ed *élites* in grado di 'digerire' le tavole parolibere di *Les mots en liberté futuristes*. Questa distinzione è, in fondo, quella tra il Marinetti ideologo (che propone un ideale di vita futurista sempre meno elitario e sempre più 'politico') e il Marinetti artista, che continua a condurre ardite sperimentazioni verbovisive. E allora forse *Come si seducono le donne* va considerato non come un'opera del Marinetti 'scrittore', ma come il vero e proprio esordio del Marinetti pubblicista

⁹⁹ *TIF*, pag. LXXXII.

politico (quello di *Democrazia futurista*, *Al di là del Comunismo*, *Futurismo e fascismo*). Il libro svela nel finale il primo embrione di quello che sarà, a guerra finita, il programma del Partito Futurista, quando già nel 1916 alla donna-Italia il bombardiere Marinetti vuole offrire: "Diritto di voto. Abolizione della autorizzazione maritale. Divorzio facile. Svalutazione e abolizione graduale del matrimonio. Svalutazione della verginità. Ridicolizzazione sistematica e accanita della gelosia. Libero amore"¹⁰⁰.

In *Come si seducono* Marinetti corregge la sua immagine di artista geniale e mattoide, cercando di trasformarla in quella dell'avventuriero raffinato (ma non *troppo* raffinato) che sa godersi la vita e ha condotto osservazioni 'dal vero' su nobildonne francesi, tedesche, russe, ebre... S'intende che i suoi strali contro le "complicazioni" femminili, oltre a essere assolutamente in linea con la morale sessuale futurista dichiarata in *Abbasso il tango* e in *Contro il lusso femminile*, sono anche esplicite strizzate d'occhio al lettore d'estrazione medio-bassa, che poteva vedere finalmente infranto il mito della gran dama sofisticata di genere dannunziano (un mito su cui Gozzano e Palazzeschi avevano infierito già a suo tempo: ma il libretto di Marinetti dichiara esplicitamente quello che nei grandi poeti crepuscolari rimaneva confinato all'ironia).

L'ottavo capitolo (*La donna e la complicazione*, ristampato anche nell'antologia *Scatole d'amore in conserva*) è una miniera di aneddoti che hanno tutti lo stesso obiettivo: demistificare una volta per tutte "la donna dei romanzi di D'Annunzio: snob, vana, vuota, superficiale, culturale, annoiata, disillusa, ossessionata da Parigi"¹⁰¹. Lo snobismo parigino è demolito in uno degli episodi più pungenti del libro, quando a casa di "un industriale miliardario, nell'occasione di una festa che doveva superare tutto ciò che si era inventato di più strano e piccante", Marinetti assiste a una sfortunata *performance* teatrale.

Barbe rosse, dorate, quadrate, a pizzo sfioravano globi di seno colorati come cirri al tramonto. Lunghi capelli grigiastri di vecchio decadente tra le scapole feroci di una

¹⁰⁰ F. T. MARINETTI, *Come si seducono le donne*, Vallecchi, Firenze, 2003, pag. 110.

¹⁰¹ *Ibid.*, pag. 110.

scheletrita pianista bandeaux neri con una bocca forata dal rosso. Miscela di fiati. Ansare. Sarà molto interessante! Eccezionale! Il ritorno alla terra, poema drammatico... Non c'è palcoscenico! Una cosa assolutamente nuova! La divina Lettecot Livy sarà nuda! O quasi! vestita di foglie!... I versi sono suoi! Nel centro vi sarà della terra, della vera terra! La folla era infatti disposta, assiepatissima, tutta in cerchio, come in un'arena. Silenzio! Silenzio! [...]

Lo spettacolo incominciava. Non si vedeva nulla. Dei pezzi diversi schizzavano fuori dal brusio che non poteva cessare data la ressa. Ad un tratto, tra il fogliame umano, vidi la celebre Livy rizzarsi tutta verde, e spargere intorno a sé col grasso braccio nudo, della terra nera. Poi, riempirsene la bocca. E finalmente gridare con irruenza drammaticissima: "Bisogna mangiare la terra! Nutrirsi, nutrirsi, nutrirsi di terra!... per non morire!"

Intanto una finestra si apriva al primo piano davanti a noi ed apparve una vasta portinaia francese una di quelle tipiche portinaie che presero tanta parte nelle battaglie tra inquilini Dreyfusisti e inquilini anti-Dreyfusisti. Aveva sotto l'ascella una lunga scopa, le larghe mani aperte sul ventre e ridendo a crepapelle, disse nel silenzio generale: "Ah, questa è grossa! Manicomio! Manicomio!..." Tutti risero, ma meno di me perché ero forse il solo a sentire la necessità urgente della conflagrazione generale. La mia amica mi guardò negli occhi, comprese e disse: "avete ragione di trovare tutto questo idiota... Dopo questo spettacolo non c'è altro che il diluvio" (pagg. 85, 86).

In Madame Livy trova la sua definitiva liquidazione parodica l'immagine di Colubbi, la donna-terra. L'archetipo femminile contro cui Mafarka aveva dovuto lottare per pagine e pagine è qui ridotto a una macchietta, fotografata nel momento di massima in autenticità: quando cerca di re-impossessarsi goffamente della terra, della "vera terra", in un interno parigino.

Che cosa manca a completare il ritratto di un'alta società vacua, assorta nei suoi rituali naturistico-decadenti (oggi diremmo *radical chic*) che attende timorosa e rassegnata la "conflagrazione generale"? L'emblema definitivo della decadenza: l'anziano pederasta.

Due voci flebili e smorfiose mi ronzavano nelle orecchie da dieci minuti. Scambio di parole tenere che rivelavano dei semi-contatti erotici simili a quelli che mi univano alla mia amica. Mi voltai e vidi un signore panciuto sessantenne che stringeva col braccio destro amorosamente un giovanetto oscenamente effeminato, guance a pastello, labbra

enfiate di vecchia prostituta, occhi azzurri sciupati malaticci e paurosi sotto dei bellissimi capelli biondi (pag. 86).

Come i più coerenti libertini del secolo dei lumi, Marinetti vive anche le sue avventure più estemporanee con attitudine di moralista. In questo senso va letta la sua insofferenza per le perversioni femminili ("complicazioni", le chiama lui), censurabili in quanto diversioni dal "coito veloce e violento", implicite minacce all'autorità del maschio dominatore.

...aveva alcune manie seccanti, tra le quali quella d'implorare da me ogni sera un identico e sempre entusiastico elogio dei suoi seni. Bellissimi, in realtà. Ma dopo un mese mi rifiutai energicamente di rispondere al suo grido monotono:

— Dimmi che sono belli i miei piccoli seni! Dimmi che sono belli!

— Sì, sono belli! Sono belli! Ma basta!...

La trascurai e ruppi la relazione, meritandomi una volta più l'accusa più volte lanciaiami:

— Tu n'es qu'une brute en amour, tu ne comprends rien aux finesses (pag. 82).

È una reazione difensiva, la sua, di fronte alle manifestazioni di una libido femminile che in realtà teme di non padroneggiare, e che rischia non solo di mettere in crisi la sua posizione di dominatore, ma di annullare totalmente la sua presenza: come nel caso della "Signorina di Saint-Cloud", che declassa l'amante futurista al rango di osservatore:

...aveva una strana facoltà di sdoppiarsi nell'amore. E mentre si abbandonava alle più violente carezze [sic], incominciava talvolta uno strano fantastico dialogo, con la punta inturgidita e accesa del suo seno destro che fissava con degli sguardi magnetizzati. Gli balbuziava delle piccole parole incomprensibili che dovevano essere tenerissime. A quando a quando s'interrompeva per dirmi:

— Guarda il mio seno come ingrossa la sua punta, l'animale!

Mi divertii due notti. Poi dissi ancora una volta; basta! E fui senza dubbio giudicato un uomo troppo semplice e brutale in amore, che non comprendeva le complicazioni (pag. 83).

Il ritorno dell'eros

In *Come si seducono le donne* Marinetti lo confessa con candore: la guerra, tanto esecrata e temuta dai pacifisti, è stata per lui quarantenne una "seconda giovinezza": dalla conflagrazione ha tratto l'energia e gli spunti per prolungare quell'esperienza futurista che nel 1909 si era data una scadenza precisa: dieci anni¹⁰². Inoltre il conflitto, allontanando gli uomini dalle mogli, offre anche nuove opportunità al seduttore – opportunità che Marinetti altruisticamente vuole illustrare ai suoi lettori, mostrando le strategie estemporanee per un corteggiamento rapido (su misura per una licenza). Per questo il manuale di seduzione futurista "sarebbe apparso un anacronismo se fosse apparso prima o dopo la guerra"¹⁰³.

In realtà il ritorno progressivo all'erotismo, negli anni del conflitto, non ha un senso soltanto didattico. L'impressione suggerita dai *Taccuini* editi dal Mulino, è che il fondatore del futurismo viva gli anni della guerra in uno stato di perenne eccitazione sessuale – specie nel periodo successivo alla ferita all'inguine, nel 1916¹⁰⁴. L'immagine è forse falsata dal fatto che gran parte del materiale raccolto appartiene al triennio 1917-1919: può darsi che anche prima Marinetti, oltre agli arditi approcci nei vagoni letto, vivesse episodi di vero e proprio esibizionismo, ma non ne abbiamo testimonianza; mentre a partire dal 1919-1920 a subentrare sarà un altro tipo di censura, come vedremo a suo tempo.

¹⁰² È ciò che si legge chiaramente nel passo già citato del primo *Manifesto* (*TIF*, pag. 13): "Quando avremo quarant'anni, altri uomini più giovani e più validi di noi, ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili. – Noi lo desideriamo!"

¹⁰³ *Come si seducono le donne*, op. cit., pag. 21.

¹⁰⁴ Sull'argomento vedi anche questa riflessione di Ezio Raimondi, ne *Il testimone come attore*, testo introduttivo ai *Taccuini* (op. cit., pag. XLIX): "Da sempre guerra e sessualità appaiono strettamente correlate fra loro. La vicinanza della violenza, osserva il Fussel per gli anni che ci interessano, provoca un allentamento delle inibizioni che si traduce in un erotismo a un tempo epidermico e ossessivo, mentre l'astinenza legittima e impone, alla luce del sole e senza pudore, il regime del bordello. L'ansia e l'orgasmo possono convivere allora in un medesimo eccesso pulsionale e consegnarsi anche, quando tutto diventa discorso, divertimento mimico e verbale, all'iperbole, che mobilita tutto il corpo, del riso collettivo".

Il testo narrativo che documenta questo parossismo è il "romanzo esplosivo" *8 anime in una bomba*, una sorta di *collage* di appunti per un memoriale sulla guerra, deformati grottescamente e inframmezzati da frammenti lirici e altro materiale eterogeneo (una lettera al commilitone Settimelli dalla rotta di Caporetto, i ricordi di una manifestazione interventista con Boccioni e di un soggiorno "in carcere per interventismo"): insomma, una raccolta di materiale messo assieme qua e là (qualcosa era già apparso sull'«Italia futurista») per sfruttare l'interesse suscitato nel pubblico per il personaggio Marinetti. Nel tentativo di contrabbandare questa materia eterogenea come 'romanzo', l'autore ha una trovata interessante: invece di ricomporre gli appunti sparsi in un racconto unitario, ne esalta ancora di più il carattere eterogeneo, differenziando i vari scritti con caratteri tipografici diversi e attribuendoli a più autori: le "8 anime" che soltanto nel finale si ricompongono (ma per un breve istante) nella "Bomba da 92 chili / ditta Marinetti".

Considerato dai critici al più come un *divertissement* (De Maria), il romanzo esplosivo cela in realtà tra le sue pagine schegge di un Marinetti più problematico (se non inquietante). È il caso, ad esempio, delle pagine della sezione riservata alla 5° *anima* (la *Lussuria*), in cui il protagonista racconta in simultaneità un amplesso e un bombardamento. Sin dall'inizio il registro di Marinetti è essenzialmente metaforico (erotico): l'autore rispolvera persino la vecchia analogia del "remo", già adoperata ai tempi dello *stupro delle negre*:

Ventre verde purissimo di una rada vergine solitaria pudicamente celata dai promontorii... Scoprirlo corromperlo sverginarlo, collo sbarco brutale chiassoso di cento equipaggi.

Giù tutti dal ponte del pudore imbecille! In barca, a nuoto.

Potenza del remo nel mare scodellato qua e là su le spiagge tutte a tavola in famiglia.

Oro solare bollente sulle regate azzurre.

Riccioli biondi dell'alto mare che invita a cancellare sulla vecchia lavagna alberature sbagliate e geometrie sconquassate di costellazioni.

L'Infinito viene a scuola tra le mie cosce.

Lieve ansare metodico dei seni meccanici del mare-Pirelli dove si bagnerà il mio ottimismo di pesce metallico.

Donna, voglio navigarti tutta, nuotarti dentro, pescarti il cuore, mangiarti come un'ostrica.

Ti voglio mettere in un bicchiere, diluirti come lo zucchero poi cristallizzarti perché la voluttà dei denti giunga all'assoluto! In una bacinella, in un mortaio, in un tino, in un frantoio. Il letto non basta. Sei il buon lievito per impastare la mia nuova pasta d'uomo. Ma tu sei sotto vetro chiusa. Spaccherò. Nuda, sincera, apriti! Visitarti con nuovi trapani di carezze. Voglio sconvolgere l'ordine dei tuoi nervi. Arruffare la matassa. Poi ripettinarli tutti con la lingua coi denti e con le parole taglienti, e con le parole unte¹⁰⁵.

A un certo punto la pulsione erotica trascolora in furor panico, e la "donna" si trasforma senza soluzione di continuità nel paesaggio carsico, terreno di conquista per il seduttore-bombardiere.

Ammucchiate, ammucciate, miei ardenti cannoni da campagna, nella trincea aperta che s'incurva a mezza costa dell'Hermada, i vostri shrapnels che s'allungano di desiderio e sembrano gonfi di tutto il sangue che scende dal cervello dell'Italia! Volete, lo so, il dilaniamento radioso e lo schianto del buio-noia-attesa della carne nemica! Volete conoscere l'abbandono assoluto sfondato a cosce larghe di tutti i reticolati, ritegni, difese, pudori, ricordi?

Ruvide ondate di rombi... Quanto fragorosi i vostri amori! Quanto chiasso nel vasto letto! Siete brutali! Vi piace rotolare con gran fracasso il corpo di montagna preferito baciandolo e leccandolo tutto! E penetrate in tutti i più dolci buchi!

Presto! E non gli sia risparmiato nulla, al di là di ogni sforzo. Furrenti pacchetti di lussuria scoppiaante nella stoffa incendiata della carne! Scardinare ogni pensiero! E che tutti gli osservatori del cervello presto siano colpiti, accecati, inebriaati da mille baci micidiali!... Sì, cretina, mi piaci così cretina di piacere!... Sei una piccola cosa che gode...

Con le tue ingenuità balbuziate mentre rantoli! Uccidete a cannonate il pensiero la volontà, il passato di quella montagna!

Tu sei già trafitta in croce sotto i chiodi della lingua e del pensiero scavante... (pagg. 850, 851)

Che cosa vuole fare, esattamente, qui, Marinetti? Forse l'effetto desiderato è semplicemente quello manifesto: paragonare un coito a un bombardamento, 'erotizzare' l'artiglieria. E tuttavia cantando le gioie del bombardamento, l'autore ha avuto la

¹⁰⁵ TIF, pagg. 845-6

possibilità di contrabbandare in un libro futurista quello che non faceva più dai tempi del *Mafarka*: una scena erotica.

Il parassita e il cavolo verzotto

In altri passi del romanzo, Marinetti appare ancora intento alla missione intrapresa con *Come si seducono le donne*: la demistificazione dell'eros. È il caso della *Lettera di Bianca, vergine grassoccia e professoressa di Botanica, ad un futurista* (pagg. 807-812):

Amore mio, sei dolce, divino! Ti amo, ti odio. Voglio, non voglio. Il tuo amore brutale mi fa paura. Lo combatto come bisogna combattere la *Phytomyza Flavicornis* che divora le radici dei cavoli verzotti.

Ho notato più volte che i cavoli malati presentavano le foglie più rossicce e gialle e le interne piccolissime, quasi completamente atrofizzate. Esaminati questi esemplari, potei constatare che erano tutti attaccati nelle radici da un parassita la cui larva, molto sottile, ne aveva danneggiata la parte esterna. Le lesioni fatte dall'animale erano pochissimo profonde, corte e strettissime, ed apparivano assai meno rilevanti di quelle che producono gli Antomiini.

Su parecchie piante ammalate potei seguire lo sviluppo di questo parassita. La larva, senza dubbio appartenente a un dittero, dapprima molto sottile (mm.1 circa di diametro) e della lunghezza di mm. 5 a 6 (fine di settembre, nella prima quindicina di ottobre si fece più robusta e raggiunse il diametro massimo di mm.2, raccorciandosi di mm. 1. [...])

Non ho notizie che fino ad oggi sia stato notato questo dittero sulla radice del cavolo, per cui credo possa trattarsi di un parassita adattatosi per necessità a vivere su questa pianta.

Con mille baci,
tua Bianca

E la relativa risposta del Futurista:

Cara amica,
finalmente ricevo da una donna una lettera veramente geniale.
Amo gli "Antomiini" e anche il parassita studiato da te. Tu dunque vivi nel verde umido ronzante d'un bosco, bombardato ma non vinto dal sole.

Il bosco è una gonna di verdura sulla collina flessuosa agilissima. Sete delle piante. Solidità dei tronchi. Inquietudine vibrante dei riflessi eleganti sulle tue mani. Odore selvaggio crudo carnale che sfiora la tua bocca e morde le tue nari. [...]

Dormi? Non so. Sogni... Sei perduta in un sogno confuso e preciso. Senti, ma non vedi una bestiolina stranissima che si muove tra i tuoi piedini...

Topolino? No.

Talpa rosea? No.

Sembra di gomma. Ti sfiora la caviglia, poi il polpaccio.

È un vero e proprio beffardo funerale del gusto floreale e *liberty* quello che si celebra in queste pagine, dove l'automatismo di Bianca, che prosegue per cinque densi paragrafi la sua lezione di botanica per terminare "con mille baci" è di una comicità surreale. Perché Bianca è, secondo il futurista, "geniale"? Perché la sua lezione costituisce un'autentica poesia futurista, intesa come "seguirsi ininterrotto dei secondi termini delle analogie". Bianca intuisce il rapporto analogico che lega il mistero della sessualità (primo termine) all'esuberanza vegetale (secondo termine). Si direbbe che il suo dilungarsi su questo solo secondo termine significhi la rimozione del primo. In realtà la flessuosità sensuale del liberty era il risultato di una libido che, non potendo riversarsi sui significati, si rifletteva e sublimava in un'elaborazione stilistica ricercata. Ma in Bianca questa ricercatezza e vaghezza del significante non esiste più: la metafora è svelata come artificioso legame tra due oggetti senza nulla in comune. "Fiore" sta ancora, qui, per "amore", ma il rapporto tra i due termini dell'analogia è esibito in tutta la sua arbitrarietà (il raffronto cela anche alcune osservazioni imbarazzanti: il corteggiatore futurista è "un parassita"? Egli si è adattato a vivere sul cavolo verzotto "per necessità?")

Al *pastiche* scientifico di Bianca, il futurista risponde riprendendo la sua analogia: non più per occultare, bensì per mimare l'amplesso sessuale.

Ecco ecco..... Ora certamente (non lo vedo ma ne sono sicuro) la tonda ruvida testa violenta s'insinua nel bosco. Vi penetra un poco. Il bosco s'apre. Tu, tu apri il piccolo bosco al tuo amico..... Vuoi? (pagg. 811, 812)

Alla metafora liberty, elusiva e ricercata, si sovrappone la metafora futurista, volutamente facile e deliberatamente oscena.

La spaventosa tenerezza

Ma l'episodio più interessante di *8 anime* è senza dubbio *La spaventosa tenerezza*, una prosa in cui Marinetti rimette in gioco i fantasmi famigliari che sembrava essersi lasciato indietro all'altezza del *Mafarka*, riscoprendo accenti sentimentali da lì in poi banditi. In questo caso la pretesa pluri-schizofrenia dell'opera consente a Marinetti di contrabbandare in un romanzo futurista una pagina intimista, che poteva senza dubbio essere apprezzata da molti lettori anche al di fuori del movimento (nel 1917 il brano faceva parte del "repertorio" sfoderato da Marinetti ogni qual volta, nelle retrovie o in licenza, gli si chiedeva di ottemperare ai suoi doveri sociali di poeta).

Io vidi una sera staccarsi dagli estremi lembi della luce crepuscolare le lunghe ciglia di mia madre, e scendere sui geometrici canali lombardi che tagliano fulgidamente le campagne grasse. Inquietudine. La mia gola acre strozzata dall'angoscia:

Dove sei?...

Mi chiami? (pag. 857)

In una notte d'artiglieria, i fuochi dei bengala illuminano nel firmamento il viso della madre morta. ("Terrore.. Terrore... Unico terrore nella grande guerra").

L'incontro con lo spettro ricalca l'episodio di *Mafarka* agli Ipogei: alla madre defunta che gli chiede una conversione alla monogamia ("voglio che una sola donna ripeta sul tuo cuore i battiti lontani del mio"), Marinetti risponde rivelando, sotto lo smalto della "spaventosa tenerezza", un complesso di Edipo fatto e finito.

— Madre, credo in te unica donna, non donna. Voglio ciò che vuoi. Rispetterò la donna scelta da te. [...] Farò quel che tu vuoi. So che mi perdonerai. Pensa che t'adoro, il resto è rude mestiere, che non può interessarti. Pigio alla meglio l'uva nel tino del mio letto... Prendo una donna e subito apro un varco di luce chiara nella foresta buia dei suoi istinti. La fenderò come si fende una folla ammutinata di capricci menzogne fantasie

carezze ardori astrazioni epidermiche. Per passar oltre o fermarmi se vuoi. Non guardare. Farò bene.

Perché piangi? Vuoi ch'io sia quel che non sono? Vuoi che mi fermi per dare a lei vuota piccola ineguale scivolante fialetta di profumi, un grosso cuore forte impetuoso preciso che tentacola con le sue vene arterie venti sistemi planetari? Tutta la mia vita a lei?... Ebbene sì, se vuoi, perché no? Straripi sul mondo tutta la tenerezza tua e mi trascini! E la piccola donna sia per me culla barca saggezza ristoro bara aeroplano stella! Lei, lei, lei soltanto lei soltanto lei, la tua, scelta da te! Per farti piacere, mamma! (pagg. 861)

Come Mafarka, Marinetti si trasforma in un gigante "che tentacola con le sue vene arterie venti sistemi planetari", mentre confessa il suo inconfessabile amore per la madre. A questo punto interviene (troppo tardi, si direbbe) una singolare forma di censura interiore: una "voce rauca" che "geeeeeeme. Poi uuuuuurlaaa..."

È la quarta anima che si arrampica dal fondo tropicale di una stiva di nave piena di spezie e detriti.

Sganasciamento di carnevale. Scoppi di gola. Rutti e sputacchi. S'arrampica la quarta anima, e piomba coltello sguainato bocca vulcanica, baffi in tempesta, occhi schizzati, piomba nella rissa-vortice sul ponte:

Nooo! Nooo! Nooo! No! ti scanno! Perdio! Ti scanno, ti scanno, ti scanno, ti scanno

VILE!...

TI SCANNO!....

CANAGLIA!....

IMPOSTORE!... PASSATISTA!...

RUFFIANO!

L'esplosione d'ira della "quarta anima" (l'anima di "elasticità-contradizione", che "ha passato due terzi della sua adolescenza in tutte le carrozzelle erotiche del mondo", pag. 824) deborda oltre i limiti della pagina, chiedendo a caratteri di scatola "un coltello" da conficcare nel "cuore cristiano", "clericale", "gesuita", "bigotto", "purulento", "smisurato indigesto insopportabile cuore infinito", per spaccarlo in "trecentomila libri passati"(pag. 870):

(DA Sempre cosiii
 CANTAR Sempre cosiii
 E) ri-for-nirem di cartaaa!...
 le latrine
 latine
 cretine
 carine
 biricchine
 di tutte le caserme del mondoooo!...

In questo modo Marinetti raggiunge inconsapevolmente l'obiettivo paradossale di mettere in scena un meccanismo di rimozione. La confessione alla madre non viene veramente rimossa, ma rimontata in un oggetto poliedrico e irrisolto come la *Bomba Marinetti*, le cui varie anime non chiedono di trovare un equilibrio, ma piuttosto di deflagrare le proprie contraddizioni "contro lo stesso lurido trincerone austro-tedesco pieno di colera pidocchi preti moralisti spie professori e poliziotti"¹⁰⁶

In questo modo la confessione alla madre viene degradata a un *pastiche* ancora vagamente liberty, di cui l'autore si libera tra un coro di caserma e uno schizzo di fango di latrina. Come se Marinetti avesse provvisoriamente riaperto la porta all'eros soltanto per sceneggiare la rivincita della pornografia.

Il ritorno del liberty

Ne *L'alcova d'acciaio* – pubblicata nel 1921, quindi o immediatamente precedente o di poco successiva alla ristampa del *Mafarka*, i frammenti memoriali, ancora montati in modo sperimentale in *8 anime*, vengono riorganizzati in una narrazione distesa, tutto sommato di impianto tradizionale. La stessa scrittura – per quanto spigliata e frizzante, ben diversa dalla prosa raggelata degli *Indomabili* – ha perso ormai quasi tutte le sue caratteristiche parolibere. Infine, il ritorno del rimosso investe anche i contenuti: il libertino rapido e inflessibile di *Come si seducono le donne* si scopre, in più pagine,

¹⁰⁶ TIF pagg.836-7

succube del fascino della donna liberty e delle sue eterne "complicazioni": che sia la marchesa Casati, amica salottiera ma futurista della prima ora, o Bianca, la donna capricciosa che strega il futurista al punto da scambiarsi con lui ("Travisamento d'anime. Bianca è la futurista. Io sono il passatista sentimentale dei nervi lacerati che si aggrappa vuole la continuità, l'eternità, l'assoluto del cuore"¹⁰⁷).

Ha colto il segno Alfredo Giuliani, parlando di uno "scrittore più umano"¹⁰⁸ per un'opera che, paradossalmente, celebra la guerra-lampo delle autoblindate. In realtà tutto il libro è illuminato dalla gioia della vittoria finale, che libera l'autore dalla necessità di difendere a ogni pie' sospinto la propria ideologia.

Due sono le scene più propriamente erotiche dell'*Alcova*. Nella prima, ancora una volta, l'oscenità viene evocata mediante il discorso diretto di Bianca (ripreso effettivamente dai Taccuini), che solletica la libido del suo amante con le retorica dei vezzeggiativi e delle prosopopee infantili:

— Mi piacciono, mi piacciono i tuoi baci sulla schiena, ma non li voglio... Per carità non toccarmi il puff... Il mio puff è scemo, resterà scemo, non capisce nulla... In quanto a lei! Lei!... Elle est très délurée... Lei è pazza, pazza da legare. Colpa tua! Ora è pazza!... Veramente pazza!...

Allora Bianca diventava frenetica, moltiplicava i suoi baci e le sue carezze rivelando di tanto in tanto una sapienza sensuale da cortigiana. Diceva con voce puerile:

— Queste sono le rotelle del carrettino!

Poi facendomi ammirare il suo ventre perfetto e, con un dito sull'ombelico, soggiungeva:

— Questa è la piccola buca delle lettere tutte per me.

[...] Ero torturato, inquieto. Ma il mio petto si sfasciò dalla delizia quando Bianca mi ridonò la sua prima anima infantile, vergine, con queste parole:

— Ed ora stiamo buoni. Voglio soltanto che tu mi mangi un po' la boccuccia (pag. 103).

Se questa scena è un bozzetto dal vivo, l'altra è il puro frutto dell'immaginazione dell'autore, che la notte della vittoria accoglie l'Italia nella sua autoblindo, "alcova

¹⁰⁷ *L'alcova d'acciaio*, op. cit., pag. 109

¹⁰⁸ Nella prefazione all'*Alcova d'acciaio*, op. cit., pag. XII.

d'acciaio". Come nel caso delle nozze mistiche di Mafarka, ci troviamo di fronte a un *adynaton*: l'unico modo per dare una consistenza all'impossibile amplesso è consumarlo verbalmente, in un'esplosione di retorica *liberty* di ritorno.

Sì, sì, diventerò un oceano di lava, più vasto e più cocente degli oceani di fuoco rabbioso che l'Etna e il Vesuvio mal contengono sotto montagne pesanti! Io mio oceano d'amore fumante sarò libero, libero, libero! Ogni capriccio sarà concesso! Ogni sanguinaria carezza potrà sollazzarsi in libertà! [...]

Ti piacciono, ti piacciono i miei baci, lo sento! Vieni! Vieni! Vieni! Entrami nel cuore, o Italia! Godi, godi, godi, amore mio. Sento l'anima tua più intima che dal fondo mi chiama, vuole tendermi le braccia, ma non può, è troppo giù giù, nell'imperscrutabile mistero degli amori sovrumani. Dal fondo la tua anima implora una stretta, una piccola stretta delle mie mani! Mi tuffo, affondo nella tua carne per toccarle, toccarle quelle tue piccole mani bianche, tremanti! (pagg. 250, 251)

Benedetta

La fine del 1919 aveva segnato una svolta fondamentale nella vita di Marinetti. Dopo la pesante sconfitta elettorale dei Fasci di Combattimento, il fondatore del futurismo era stato arrestato con Mussolini¹⁰⁹ e altri fascisti per detenzione d'armi da fuoco. Per una coincidenza suggestiva, la prima annotazione di Marinetti dopo la scarcerazione è proprio il telegrafico annuncio di un appuntamento con Benedetta, che sui *Taccuini* compare qui per la prima volta. Con la carcerazione termina l'impegno diretto del Marinetti pre-squadrista, animatore politico, improvvisatore di manifestazioni e sommosse di piazza, che tra Fiume e Milano aveva vissuto tutto il 1919 come una continuazione della guerra in territorio urbano¹¹⁰. Tanto che si può

¹⁰⁹ Del gruppo di fascisti arrestati, solo Mussolini fu immediatamente rimesso in libertà..

¹¹⁰ Cfr. questa interessante annotazione, risalente all'estate del 1919 (e prova di un certo distacco ironico, anche nel periodo più intenso dell'attivismo politico": "Dopo tanti avvenimenti – dopo tanta guerra movimentata piena di sorprese vittorie catastrofi ritirate la folla ama ancora e più d'ogni cosa le dimostrazioni stradali e i cortei rumorosi e colorati. Credo che la razza nostra (le altre pure ma forse meno) adorerebbe fare *sempre* dimostrazioni violente o tragiche anche rivoluzionarie, con battaglie anche cruento sempre nelle strade (perché dopo lo spettacolo pigiapigia cazzotti legnate poliziotti arresti pugnalate e revolverate può andare a mangiare raccontare ciò che ha visto e fatto e chiavare a

ipotizzare che Marinetti avesse bisogno della 'sospensione' del carcere per accorgersi, come capita talvolta ai reduci, che la guerra era davvero finita. In carcere Marinetti aveva composto *Al di là del Comunismo*, vibrante pamphlet politico privo però degli accenti pragmatici dei manifesti di *Democrazia futurista*, che qui venivano in parte smentiti da un'ammissione importante: l'arte non può cambiare il mondo, ma al massimo "rallegrarlo" ("Non avremo il paradiso terrestre, ma l'inferno economico sarà rallegtrato e pacificato dalle innumerevoli feste dell'arte"¹¹¹). A partire dal 1920 (anzi già dal dicembre del 1919) la quotidianità del fondatore del futurismo ritorna a essere quella di un febbrile animatore culturale: sui taccuini il dibattito politico cede lo spazio ai resoconti di mostre, conferenze, balletti, opere teatrali, e all'abbozzo di progetti letterari: tra questi, *L'alcova d'acciaio*, l'epos in prima persona che in un primo momento Marinetti aveva pensato di narrare in un lungo flash-back dal carcere¹¹²: come se solo l'esperienza carceraria sancisse realmente la fine dell'avventura bellica, il punto fermo da cui recuperare la distanza necessaria per trasformare la guerra in ricordo e il ricordo in racconto.

Il segno più eclatante della svolta è il cambio di rotta imposto (già nel dicembre 1919) a "Roma Futurista", che da organo politico del futurismo veniva a trasformarsi in "giornale a sorpresa"¹¹³, con la chiusura almeno momentanea del "monotono e abbruttente rubinetto di articoli politici"¹¹⁴. Al congresso dei Fasci di Combattimento,

letto!)" (*Taccuini*, op. cit., pag. 418).

¹¹¹ *TIF*, pag. 488

¹¹² "Dare al principio di *Alcova d'acciaio* l'autore che incomincia a scrivere a San Vittore Veneto sulle cartine del veronale, bevendo sorsi di bromuro fra le visite di Occhipinti e di Gioia e i gridi di *Sentinellallerta*". *Taccuini*, op. cit., pag. 463..

¹¹³ *Taccuini*, op. cit., pag. 464.

¹¹⁴ Secondo il *Programma a sorpresa per 1920*, pubblicato su "Roma Futurista" il 4 gennaio del 1920 e riportato da EMILIO GENTILE ne *Il futurismo e la politica. Dal nazionalismo modernista al fascismo (1909-1920)*, nel volume AA. VV, *Futurismo e cultura politica*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino (1988), pag. 139. Dalla stessa pagina citiamo anche un'interessante testimonianza epistolare di Bottai, datata 2/2/1920: "Ti basti dire che avendo osato mettere nel n. 4 un articolo di politica, Marinetti si è ieri precipitato a Roma e à tempestato per 2 ore: niente politica! politica niente! Politica un c..."

nel maggio del 1920, Marinetti arriva in realtà con le dimissioni già in tasca¹¹⁵; eppure il divorzio dal fascismo non significa un rifiuto a misurarsi con l'attualità: il *Tattilismo* è, a suo modo, un tentativo di rilancio del Futurismo anche sul piano della prassi sociale. E soprattutto, il Tattilismo rappresenta una brusca revisione dei valori del futurismo: con una disinvoltura che deve aver sbalordito molti dei suoi sodali, Marinetti sospende le classiche invocazioni alla sola igiene del mondo, e si preoccupa di "intensificare le comunicazioni e le fusioni degli esseri umani", suggerendo "la necessità di trasformare la stretta di mano, il bacio e l'accoppiamento in trasmissioni continue del pensiero". L'influsso del pensiero e della sensibilità di Benedetta è evidente, a tal punto che si è quasi tentati di condividere le drastiche conclusioni di Gramsci sul definitivo "ritorno al privato" dell'ex rivoluzionario. ("Marinetti si dedica poco al movimento", scrive a Trockij. "Si è sposato e preferisce dedicare le sue energie alla moglie"¹¹⁶). Le cose sono in realtà più complesse; il Tattilismo del 1921 a suo modo non è meno rivoluzionario del futurismo guerrafondaio del 1909, anche se lo è in un modo sensibilmente diverso. Esso però pone l'accento su valori che il futurismo misconosceva, o riteneva disvalori: l'amore, l'amicizia, l'empatia con la natura.

Tra il 1920 e il 1922 (la datazione non è sicura) esce anche il "Mafarka processato". Come abbiamo visto, da quasi un decennio Marinetti aveva maturato una visione profondamente diversa dell'eros, sviluppando a partire da *Zang Tumb Tumb* forme di oscenità verbale che ben poco avevano in comune con quelle del romanzo africano. A questo punto Marinetti non aveva certo bisogno del parere della moglie per trovare datato il languido erotismo liberty dell'edizione del 1910 (e in particolare delle scene incriminate): ma non è nemmeno da escludere che nell'autocensura dell'edizione Sonzogno anche la moglie abbia messo del suo. Perché – al di là di ogni facile ironia sull'ex conquistatore ormai soggiogato da una ragazza giovane e bella (e a suo modo

¹¹⁵ Ci si appropria, qui, della tesi esposta da Emilio Gentile (*Ibid.*, pag. 137): "I dissensi fra Marinetti e Mussolini, durante il congresso, furono soltanto un pretesto per recidere clamorosamente un'alleanza che, per i futuristi, era in crisi da tempo, anche se nulla lasciava prevedere la scissione".

¹¹⁶ Nella lettera a Trockij dell'8/9/1922 in cui dà quest'ultimo un quadro complessivo del movimento futurista italiano (ANTONIO GRAMSCI, *Le opere*, Roma, Editori Riuniti 1997, pagg. 139-140).

un po' bacchettona¹¹⁷), il sodalizio umano e artistico dei due cambia oggettivamente l'approccio di Marinetti alla sfera sessuale, sia nella vita che nella letteratura. Nel 1921 il manifesto del *Tattilismo* si propone tra l'altro di "intensificare le comunicazioni e le fusioni degli esseri umani. Distruggere le distanze e le barriere che li separano nell'amore e nell'amicizia. Dare la pienezza e la bellezza totale a questa due manifestazioni essenziali della vita: l'Amore e l'Amicizia"¹¹⁸. Come si vede, siamo ad anni luce dall'ideale superomista e misogino del *Mafarka*. Che doveva dunque apparire al suo autore, proprio negli anni della ristampa Sonzogno, irrimediabilmente superato. Se questo non basta a dimostrare l'intima approvazione dell'autore per i tagli, nondimeno può spiegare il perché Marinetti non volle mai una terza e definitiva edizione del suo... ex capolavoro; il quale, rimane, oggi, emblema di una letteratura perfettamente inattuale, e testimonianza di un'epoca in cui i libri invecchiavano molto prima dei loro autori.

¹¹⁷ Si veda per esempio la reazione di Benedetta in seguito all'incontro con la vecchia fiamma del marito, Valentine de Saint-Point (in Egitto, già negli anni Trenta): "Una donna che esalta la prostituzione e che canta la lussuria, non mi pare che stesse al suo posto in mezzo a noi!" (da CLAUDIA SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, op. cit., pag. 123).

¹¹⁸ *TIF*, pag. 161.

3. Il futurista senza futuro: Marinetti, le macchine e la morte

In caso di emergenza declamare una poesia

Prima guerra balcanica, inverno del 1913. Un vecchio treno bulgaro carico di feriti attraversa la campagna gelata, diretto a Sofia. I passeggeri hanno la sensazione che fili troppo veloce. Un ufficiale dell'esercito percorre gli scompartimenti, con la notizia di un guasto ai treni. In un vagone incontra un gruppo di corrispondenti esteri: quando afferrano il senso delle sue parole, sui volti già contratti dal gelo prende forma il terrore. D'un tratto uno di loro si accende una sigaretta, e fissando il vuoto comincia a gridare a gran voce parole in francese. È Marinetti.

Io non voglio fare qui l'elogio del mio coraggio. Sono un vero futurista italiano, e tanto basta. Tale mi palesai in un furgone-bagagli del più sgangherato e sconquassato dei treni bulgari, zeppo di feriti che mi riportava da Mustafà-pascià a Sofia dopo la battaglia di Lule Burgas. Molti corrispondenti di guerra d'ogni paese pigiati con me nel furgone gelato. [...] Ad un tratto un ufficiale bulgaro traversò il furgone e, uscito fuori, si mise a parlare rabbiosamente col guardafreno. La velocità cresceva. Diventò impressionante. Inquietudine. Tutti in piedi. Il furgone sobbalzava. Tatutum. Tatutumtatutum, come per balzare fuori dalle rotaie. L'ufficiale bulgaro ci comunicò che i freni non funzionavano più. Alcuni colleghi apparivano terrorizzati. [...] La catastrofe sembrava inevitabile, la morte sicura. Io mi alzai e dopo aver acceso una sigaretta mi misi a declamare i miei versi liberi in onore dell'automobile da corsa. Il pericolo gravissimo durò dieci minuti. Tutti si rianimarono, ma nessuno ebbe la forza di applaudire. Fu l'unica volta che quella lirica rimase senza applausi.¹¹⁹

Lo sbigottimento dei compagni di viaggio è in fondo il nostro: cosa intendeva fare, realmente, Marinetti? Se il suo intento era quello di rassicurare o distrarre i

¹¹⁹ F. T. MARINETTI, *Come si seducono le donne*, Vallecchi, Firenze, 2003, pagg. 61, 62.

colleghi, non avrebbe potuto scegliere una poesia meno indicata: nel “Dio veemente di una razza d'acciaio”, mostro spietato dalle “gambe colossali come stivali da sette leghe” gli ascoltatori potevano riconoscere un'automobile da corsa, ma anche un treno assassino lanciato a gran velocità. Si direbbe che nel momento del panico egli si palesi per quello che è sempre stato, che non ha mai smesso di essere, neppure dopo aver abolito il verso libero e la psicologia dell'uomo: un romantico fuori tempo massimo, pronto a gettare le sue poesie nella furia degli elementi, incurante del pericolo e del ridicolo. Forse sta semplicemente dando il tocco d'artista alla sua bella morte? In fondo il Dio d'acciaio della *Ville charnelle*, come Gazurmah, da vicino rivela i tratti di un idolo affamato di carne umana. Se nel capitolo precedente abbiamo voluto riconoscere in Marinetti qualche carattere del selvaggio, in questa sua reazione al pericolo possiamo intravedere un aspetto sciamanico: la sua orazione alla divinità futurista non serve a calmare gli animi, ma a placare il meccanismo selvaggio di biella e stantuffi. Gli applausi finali non arrivano: poco male, oscuramente Marinetti sa di aver salvato i passeggeri. Ma soprattutto (ed è la spiegazione più banale, che non esclude le altre, ma in un certo senso le racchiude) ha salvato *la sua faccia*: ha vinto la paura. Perché questa pagina di *Come si seducono le donne* è precisamente quello che nella prima riga Marinetti protesta di non voler fare: un elogio del proprio coraggio. Per conquistare il coraggio, tuttavia, bisogna in qualche modo avere attraversato l'esperienza della paura. Ora, questo sentimento è in realtà quasi del tutto assente nelle opere di Marinetti – soprattutto in quelle del primo decennio futurista. Anzi, una delle principali differenze tra l'autore di *Zang Tumb Tumb* e quello più tardo, per esempio, del *Poema africano della Divisione “28 ottobre”*, è proprio la sopraggiunta capacità di quest'ultimo nell'esprimere sulla carta sentimenti magari poco futuristi ma assolutamente umani, come appunto la paura. L'età senz'altro avrà imposto all'ormai sessantenne avanguardista una più serena accettazione dei propri limiti: ma è difficile pensare che Marinetti abbia scoperto la paura solo dopo avere assistito a tre guerre, di cui una mondiale. In realtà un quarantenne fanatico di macchine sportive ed aeroplani, arruolatosi volontario, che una volta ferito decorato e congedato decida di arruolarsi di nuovo (e nell'artiglieria), in qualche modo la paura deve conoscerla – anche soltanto per il gusto di dominarla. Eppure

sarà impossibile sorprenderlo nel momento del panico, fino agli *Indomabili*: a dar retta a *8 anime in una bomba*, l'unica “grande paura” provata in trincea sarebbe stata l'apparizione del fantasma della madre in un firmamento illuminato dai bengala¹²⁰. La paura è ugualmente bandita dalla solare epopea dell'*Alcova d'acciaio*, forse l'unico memoriale di guerra in cui nessuno si fa prendere dal panico (tranne i bestiali soldati austriaci, ovviamente), e tutti corrono decisi verso il trionfo finale. Di fronte a un'assenza così vistosa, il critico non può che sospettare la presenza di un meccanismo di rimozione.

Il futurista nel fossato

Nello stesso anno in cui Marinetti rielabora questo ricordo per il suo manuale di seduzione futurista, a Vienna, il professor Freud affronta per la prima volta il problema delle nevrosi di guerra.

Casi simili si presentavano naturalmente anche prima della guerra, in seguito a scontri ferroviari e ad altri spaventosi rischi mortali. Ma le nevrosi traumatiche non sono sostanzialmente la stessa cosa delle nevrosi spontanee che siamo soliti indagare e curare analiticamente; finora non siamo nemmeno riusciti a ricondurle nel nostro quadro teorico e io spero di potervi spiegare un giorno da che cosa dipenda questa limitazione. In un punto però possiamo rilevare una completa concordanza. Le nevrosi traumatiche offrono chiari indizi che alla loro base vi è una fissazione al momento dell'incidente traumatico. Nei loro sogni questi ammalati ripetono regolarmente la situazione traumatica; dove compaiono attacchi di tipo isterico, che permettono un'analisi, si viene a scoprire che l'attacco corrisponde a una trasposizione completa nella situazione anzidetta¹²¹.

L'ipotesi del seguente capitolo è che l'attività poetica più spiccatamente futurista di Marinetti sia il risultato di una simile fissazione al trauma. Ma che genere di

¹²⁰ "Due, tre, gelide rose bianche sbocciano in cima a tre lunghi razzi. Una quarta più bianca. Un'altra rosa.

Sfiorano in alto il viso argenteo tenerissimo di mia madre morta.... È lei.... Terrore.... Terrore.... Unico terrore nella grande guerra!..." Da *8 anime in una bomba* (1917), in F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, I Meridiani Mondadori, Milano 2005 (d'ora in poi *TIF*), pag. 859.

¹²¹ SIGMUND FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi* (prima serie di lezioni), Bollati Boringhieri, Torino, 1978, pag. 249. Si tratta della diciottesima lezione.

trauma? L'esperienza della modernità, lo choc culturale sperimentato nel passaggio da Alessandria d'Egitto alle brume industriali di Milano e Parigi, persino la lucida percezione del tramonto della civiltà letteraria di cui faceva parte, sono esperienze che possiamo definire traumatiche solo per metafora. Ma se la coazione a ripetere che porta Marinetti ad arruolarsi in tutti i fronti d'Europa fosse il risultato di un trauma reale? Esiste nella biografia dello scrittore un'esperienza interpretabile in questo modo? Esiste, e non è nemmeno difficile da reperire. Come la lettera ritrovata da August Dupin, essa è lì, da sempre, davanti ai nostri occhi. Il futurismo nasce in seguito a un incidente stradale: forse il primo della letteratura italiana.

[...] girai bruscamente su me stesso, con la stessa ebrietà folle dei cani che vogliono mordersi la coda, ed ecco ad un tratto venirmi incontro due ciclisti, che mi diedero torto, titubando davanti a me come due ragionamenti, entrambi persuasivi e nondimeno contraddittorii. Il loro stupido dilemma discuteva sul mio terreno... Che noia! Auff!... Tagliai corto, e, pel disgusto, mi scaraventai colle ruote all'aria in un fossato...

Oh! materno fossato, quasi pieno di un'acqua fangosa! Bel fossato d'officina! Io gustai avidamente la tua melma fortificante, che mi ricordò la santa mammella nera della mia nutrice sudanese... Quando mi sollevai – cencio sozzo e puzzolente – di sotto la macchina capovolta, io mi sentii attraversare il cuore, deliziosamente, dal ferro arroventato della gioia!

Una folla di pescatori, armati di lenza e di naturalisti podagrosi tumultuava già intorno al prodigio...¹²².

Una circostanza particolarmente suggestiva: la poesia delle macchine stava per perire, sul nascere, ad opera della macchina stessa. Come se il culto futurista servisse a ingraziarsi un Dio che sin dalle sue prime manifestazioni ha dimostrato la propria terribilità. E tuttavia bisogna riconoscere che nel *Manifesto* composto nel 1908 il resoconto dell'incidente non è particolarmente 'violento': l'impressione generale è di assistere a una banale uscita di strada, deformata con le lenti (ancora *liberty*) del mitografo: lo choc provocato dall'incidente è reso con l'immaginosa perifrasi di quel cuore trafitto dal "ferro arroventato dalla gioia".

¹²² *Fondazione e Manifesto del futurismo* (1908, pubblicato nel 1909); ora in *TIF*, pag. 9

In realtà in quel fossato Marinetti si prese un bello spavento. Ma se lo sappiamo è soltanto grazie a un secondo resoconto assai tardo, scritto trent'anni dopo e pubblicato postumo nel memoriale *La vecchia Milano tradizionale e futurista*:

Rasentare un canale di fangosa acqua di officina e scorgere a 100 metri due incauti ciclisti già promessi alla furente ingordigia delle mie ruote ed eccomi pietoso al punto di roscchiare colle mie ruote di destra l'orlo del fosso mentre ricordo d'aver letto la morte del mio amico Simon parigino sventratosi in un rovesciamento di automobili

Istintivamente per questo scarto il mio ventre dal volante quando sento planetariamente capovolgersi lenta meno lenta prestissimo la mia centocavalli su me

Tattilismo olfattivo di mota bava mentastri petrolio untume forfora sudori olio benzina sterpi fieno moscaio formicaio scorie limature carbone con il corpo inerte di 80 chili del meccanico a caldo liquido premente sempre più quintale

Atroce impasto che spera rispera

E sotto sotto sotto torcersi di una seconda imbottitura tattile di plumbeo destino che ha sapore-odore di aceto melassa spinaci in bocca e nei bronchi catarrhi a furente tubo di scappamento e acidi gas fischianti corpo a corpo collo smisurato cetaceo ruote all'aria roteanti

Pesantissimo cielo che mi schiaccia coi suoi blocchi di cobalto

No no no no non dilaniarmi la schiena

Faticosamente a rantoli mentre operai accorrono

— Prest prest ciapa i cord che se dev tirà su i reud prima che el motor ciapa feug
Giovan porta il cric e i cord

— Sunto mort sotta prest tira su

Mi estraggono straccio fangoso elettrizzato da una gioia acutissima che collauda con spasimosi rigurgiti di orgoglio volitivo il Futurismo

Orestano la definirà giustamente poesia ad ogni costo¹²³

In questa seconda versione scompare il procedimento allegorico che nel *Manifesto* aveva trasfigurato i due ciclisti in "ragionamenti"; la tensione metaforica è sostituita da un efficace iper-realismo che permette al lettore di condividere, fotogramma per fotogramma, le sensazioni e i pensieri del narratore: paura compresa. L'autore che nel 1909 precipitava con orgogliosa impazienza nel fossato

¹²³ F. T. MARINETTI, *La grande Milano tradizionale e futurista – una sensibilità italiana nata in Egitto*, Mondadori, Milano 1969, pag. 88. Un secondo e ancor più spaventevole incidente stradale avvenuto in Germania è narrato con dovizia di particolari a pag. 103.

confessa ora di aver pensato alla morte, e di aver implorato assai prosaicamente il suo Pegaso di non spezzargli la schiena. Nulla di tutto questo era filtrato nella trasposizione allegorica di trent'anni prima. Ennesima dimostrazione del funzionamento del dispositivo allegorico marinettiano, che affrancando una drammatica esperienza vissuta (l'incidente) dai motivi interiori rimossi (l'impoetica paura di morire), dà all'episodio un significato nuovo: nel fossato nasce il futurismo, "poesia ad ogni costo". Sottoscrivere la definizione di Orestano significa ammettere che il futurismo nasca in condizioni disperate, nel crepuscolo dei vecchi Dei e della vecchia poesia e nell'imminenza di un mondo nuovo che Marinetti sospetta "non umano". Caduto sulla sua personale via di Damasco, adottato dalla macchina omicida e ribattezzato nel fango, il poeta traumatizzato non si converte alla vecchia fede positivista nel progresso scientifico o sociale, ma a un idolo metallico, assassino e cannibale. In questa vocazione improvvisa, che porta il giovane poeta liberty a far tabula rasa dei traguardi raggiunti, Giorgio Celli riconosceva "il passaggio dalla disperazione tecnologica al consenso "assurdo" di Sisifo, la trasformazione della nevrosi in una scelta entusiastica del "*principio di realtà*":

È pensabile, allora, con qualche legittimità che anche l'accettazione del mondo moderno da parte di Marinetti non sia stata immune da un senso sotterraneo, criptico, di incertezza e di paura¹²⁴.

Che questa accettazione abbia una forte componente masochistica lo dimostra non solo la coerenza con la quale Marinetti distruggerà il proprio bello stile, approdando nel 1912 con la scelta della lingua italiana a una nuova scrittura brutale e "non umana", ma anche la quantità impressionante di alter-ego narrativi che a partire dal 1909 manderà al macello: primo fra tutti Mafarka, che dopo avere esortato i suoi discepoli a "morire di voluttà", perisce lui stesso stritolato dall'abbraccio mortale del figlio d'acciaio; segue il Marinetti 'esplosivo' di *8 anime in una bomba*, deflagante nel finale contro una trincea austriaca, mentre gli Indomabili dell'omonimo romanzo non muoiono soltanto perché l'isola "al centro

¹²⁴ GIORGIO CELLI, *In margine al futurismo: storia di una ambivalenza*, "Il verri" 33/34 (1970), pag 121.

di un Vulcano” che li accoglie è già probabilmente un mondo d'oltretomba: ma è proprio nella prima parte di questo romanzo, come vedremo, che Marinetti dà forma più compiuta alle proprie pulsioni autodistruttive. Pulsioni comunque presenti, seppure allo stato latente, in gran parte della sua produzione, e che non sempre hanno ottenuto dai lettori di Marinetti (comunque pochi) le attenzioni che meritavano.

Le rimozioni di Marinetti (e dei suoi critici)

La ricezione delle opere letterarie di Marinetti, durante tutto il secolo che ci separa dal primo Manifesto, è fortemente dipesa da due postulati che non sempre i critici si sono presi la briga di verificare. Il primo dava per dimostrato che l'autore fosse più interessante nei testi teorici che nelle opere “creative”: Marinetti sarebbe in sostanza uno “scrittore di manifesti”. Il secondo, direttamente dipendente dal primo, riconosceva alle opere di invenzione dell'autore qualche qualità solo quando si allontanavano dalla normativa dei manifesti stessi: in pratica Marinetti sarebbe stato in grado di scrivere poesie e prose interessanti solo in deroga al futurismo. Questo paradosso è stato definito da un lettore attento come Luciano De Maria con una formula dalla curiosa ascendenza freudiana: "il ritorno del rimosso". Per De Maria, che pure era interessato alle opere più schiettamente sperimentali (tanto da escludere il *Mafarka* e l'*Alcova d'acciaio* dall'antologia mondadoriana), il Marinetti che stende i manifesti sta sostanzialmente operando una serie di rimozioni, stilistiche e interiori: no alla sintassi, no al bello stile, no alla psicologia, no ai chiari di luna, eccetera. E se la "Teoria" di Marinetti è interessante e degna di essere riprodotta proprio in quanto atto di rimozione, in fondo l'"Invenzione" lo sarà proprio nella misura in cui Marinetti vi approfitterà per recuperare progressivamente la psicologia, la prosa "tradizionale", etc., fino a farsi sfuggire che “la prosa degli *Indomabili* regge il confronto con la miglior prosa d'arte del tempo”¹²⁵

La formula di De Maria aveva comunque il merito di segnalare lo scarto, di notevoli proporzioni, tra Marinetti teorico e scrittore 'creativo'. Il primo appare un instancabile compilatore di manifesti, lunghe liste di precetti perentori, che il

¹²⁵ *TIF*, pag. LIX

secondo non accetta supinamente, ma spesso aggira o rimette in discussione. Siccome poi per De Maria di "ritorno del rimosso" si poteva iniziare a parlare già dal 1917, l'effetto della formula era quello di sdoganare praticamente tutte le opere italiane del fondatore del Futurismo, eccezion fatta per quel *Zang Tumb Tumb* che rimaneva testimone di una brevissima stagione di oltranza stilistica. In questo modo nel 1968 De Maria poneva le basi per la riscoperta delle opere d'invenzione proprio perché mostravano un Marinetti inatteso, non futurista o meno futurista di quanto ci si sarebbe aspettato.

L'operazione permetteva anche di aggirare la pregiudiziale ideologica che gravava (e non può non gravare) su Marinetti. Per quanto possano essere interessanti, sorprendenti e a tratti godibili, i suoi testi sono testimoni troppo partecipi ed entusiasti degli orrori del primo Novecento per poter essere rivalutati senza riserve: ma da De Maria in poi era possibile isolare l'"estro inventivo" e lo "humour"¹²⁶ di Marinetti tra le risse e i bombardamenti di *8 anime in una bomba*; l'idillio nascosto nella "corrusca allegoria"¹²⁷ degli *Indomabili*: o ancora aggirare le "pose truculente e provocatorie", quasi onnipresenti ne *L'Alcova d'acciaio*, arrivando a scoprire uno scrittore "più umano" (Giuliani¹²⁸).

Alla "rimozione" praticata da Marinetti nei suoi manifesti, il critico rischiava così di opporre un'analoga rimozione di segno opposto, distogliendo lo sguardo da tutto quel che v'era di effettivamente truculento e tutt'altro che "attenuato" nell'immaginario dell'autore. Nel frattempo, mentre gran parte del catalogo marinettiano restava fuori commercio (alcune opere lo sono tuttora), un episodio privato e tutto sommato minore come le *Poesie a Beny* trovava un'inattesa accoglienza nella collana poetica einaudiana¹²⁹: un autentico colpo basso postumo per l'ideologo della guerra e del disprezzo della donna, fotografato nel momento in

¹²⁶ *TIF*, pag. LXXXII.

¹²⁷ *TIF*, pag. XCI

¹²⁸ Nella sua bella prefazione a F. T. MARINETTI, *L'alcova di acciaio*, Serra & Riva Editori, Milano, 1985, pag. XII, si legge: "...di tutti i libri eroici di Marinetti è sicuramente il più leggibile, godibile e vario. [...] E forse, dato che qui risultano fortemente attenuate se non del tutto dimesse le pose truculente e provocatorie, è l'opera che ci fa capire meglio una sfumatura non trascurabile della polemica marinettiana".

¹²⁹ F. T. MARINETTI, *Poesie a Beny*, traduzione di Vera Dridso, Torino, Einaudi, 1970.

cui cede all'amore muliebre e alla tenerezza domestica, riscoprendo per l'occasione lingua francese e frasario liberty.

Oggi la maggior distanza che ci separa dai tempi di Marinetti ci permette forse di guardare alle stesse opere con uno sguardo diverso, e riconoscere per esempio che le pagine più interessanti degli *Indomabili* non sono quelle idilliache del “Lago della Bontà”, ma quelle dove più evidente traspare la pulsione sadomasochistica dell'autore; che anche nelle pagine più distese dell'*Alcova* traspare una ferocia non inferiore a quella liberata nelle esplosioni tipografiche di *Zang Tumb Tumb*; e che in definitiva se Marinetti merita di essere ricordato, non è tanto come lirico “suo malgrado”, ma perché con lui irrompono nel Novecento italiano pulsioni violente e autodistruttive già preannunciate dalla Scapigliatura, ma rese con un parossismo che è tuttora in grado di sorprendere lettori assuefatti a ben altre violenze, letterarie e non.

La morte prende il volante

“L'accademico Marinetti mi mostri una sua opera dove c'è l'esaltazione della macchina!”, scrive nel 1931 il futurista 'eccentrico' Ruggero Vasari al collega Jannelli, “Non solo non ne ha prodotte, ma aggiungo è impotente a produrle”¹³⁰. Per la verità qualche pagina di schietta esaltazione della macchina Marinetti avrebbe potuto esibirla, ma certo molte meno di quante ci si aspetterebbe da colui che aveva programmaticamente abbracciato la causa della modernità. Una rapida ricognizione delle opere composte tra 1908 e 1922 è destinata a confermare questa impressione: nei romanzi, così come nei testi paroliberi, la macchina è per così dire nell'occhio del ciclone; il vortice creativo di Marinetti vi ruota intorno, sfiorandola appena. Nessuna pagina è destinata ad eguagliare il vero e proprio “culto della macchina” che il poeta celebrava, prima della svolta futurista, in due componimenti de *La ville charnelle* (1908).

Il poemetto in prosa *La mort prit le volant* descrive la sfida tra i piloti e la Morte stessa, che appare all'orizzonte sul suo “tourpilleur (torpediniera?) funèbre” e si lascia raggiungere, anzi, mordere, dalla “Jaguar métallique” che conduce la corsa.

¹³⁰ Citato da LUIGI BALLERINI, in *La legge dell'ingratitude: letteratura e industria tra le due guerre*, testo introduttivo a F. T. MARINETTI, *Gli indomabili*, Oscar Mondadori Milano, 2000, pag. XXXVII.

L'enfasi immaginosa che pervade tutto il poemetto tradisce l'intenzione di assorbire il moderno e trasformarlo immediatamente in mito – col rischio di cadere nel pittoresco salgariano: l'autodromo di Brescia viene trasportato nel far west, il pubblico diventa un'“assemblea notturna di negri, cow-boys e ricchi piantatori”; l'automobile stessa viene descritta come un impetuoso animale dotato di volontà propria.

Quelques instants après, des nègres s'avancèrent en traînant un grand jaguar métallique encor engourdi de sommeil. Vite, on lui frotta à tour de bras le poitrail à manivelle. D'autres jouaient sur les graisseurs de sa croupe pour calmer les prurits de la bête¹³¹.

La riverenza dei “negri” per la Jaguar non è dissimile dall'adorazione che Marinetti stesso aveva riservato all'automobile nel ditirambo *A mon Pegase*, che come abbiamo visto Marinetti si sarebbe portato come un talismano sui fronti d'Europa.

Dieu vehement d'une race d'acier,
Automobile ivre d'espace,
qui piétines d'angoisse, le mors aux dents stridentes!
O formidable monstre japonais aux yeux de force,
nourri de flamme et d'huiles minérales,
affamé d'horizons et de proies sidérales,
je déchaîne ton coeur aux teuf-teufs diaboliques,
et tes géantes pneumatiques, pour la danse
que tu mènes sur les blanches routes du monde¹³².

In queste prime apparizioni la macchina compare già come un essere fatto e finito, e *vivente*: un animale (la jaguar-giaguaro) o un Dio; se non un “formidabile mostro” che racchiude in sé le caratteristiche di dei e animali. Manca inoltre qualsiasi accenno all'abilità degli uomini che l'hanno progettata e assemblata: la macchina non ha inventori. Il pilota, Marinetti o gli *chauffeurs* de *La Mort prit le*

¹³¹ F. T. MARINETTI, *Scritti francesi*, Mondadori, Milano, 1983, pag. 386

¹³² *Ibid.*, pag. 346

volant se ne servono per violare le regole dell'universo, e, nel caso di *A Mon Pégase*, per ascendere addirittura agli astri.

Hurrah! Plus de contact avec la terre immonde!
Enfin, je me détache et je vole en souplesse
sur la grisante plénitude
des Astres ruisselants dans le grand lit du Ciel!¹³³

Si direbbe che Marinetti, messo per la prima volta davanti a una novità tecnologica, reagisca (per ora senza grossi traumi) inserendola in una mitologia personale e in un sistema archetipico (la terra immonda, gli astri perfetti, il sole creatore, ecc. ecc.) già collaudato nei poemi precedenti, *La Conquête des Étoiles* e *Destruction*. Il risultato è che queste prime automobili marinettiane di meccanico hanno poco o nulla: la fantasia barocca del poeta seleziona unicamente i dettagli che favoriscono la trasfigurazione del dettaglio realistico in sublime. Tutto è poi pronunciato (sia in prosa che in versi) con quell'intonazione salmodiante ed estatica che è la principale cifra stilistica del Marinetti *liberty*, quell'eloquenza ininterrotta che sopravvivrà alla svolta romanzesca del *Mafarka*, e a cui l'autore avrebbe definitivamente torto il collo solo con la frattura del 1912. Eppure, malgrado questi accenti, siamo molto lontani da un inno al progresso in stile *Excelsior*¹³⁴: i traguardi indicati da Marinetti ai suoi veicoli (gli Astri, la Morte) sono assolutamente 'fuori scala', slegati da ogni vincolo con la realtà. Intorno a loro il poeta imbastisce un mito della volontà individuale che è versione fiorita e tutto sommato volgarizzata del superomismo nietzscheano – del resto i debiti contratti con Nietzsche sono parecchi, anche se tutti occultati a partire dal 1909¹³⁵.

¹³³ *Ibid.*, pag. 348

¹³⁴ Presentato alla Scala di Milano nel 1881, il *Ballo Excelsior* di Luigi Manzotti, per la musica di Romualdo Marengo, è comunemente ricordato come uno dei documenti più significativi dell'entusiasmo ottocentesco per i progressi della scienza.

¹³⁵ I conti con Nietzsche, Marinetti li fa nel manifesto *Contro i professori*, raccolto in *Guerra sola igiene del mondo* (1914; in *TIF*, pag. 306), dove il futurista in realtà finisce col confermare i suoi debiti nei confronti del filosofo: il suo superuomo ha il solo grande difetto di essere un "prodotto dell'immaginazione ellenica, costruito coi tre grandi cadaveri putrefatti di Apollo, di Marte e di Bacco", "nato nella polvere delle biblioteche": Marinetti intende sostituirlo con "l'Uomo moltiplicato per opera propria, nemico del libro, amico dell'esperienza personale, allievo della

Sur l'arc-en-ciel!... Sur les rayons de lune!... Il s'agit de vouloir! Se détache qui veut!... monte al ciel qui désire!... Triomphe qui croit!... Il faut croire et vouloir!... O désir, o désir, éternelle magnéto!... Et toi, ma volonté torride, grand carburateur de rêves!...Transmission de mes nerfs, embrayant les orbites planétaires! Instinct divinateur, o boîte des vitesses!... O mon coeur explosif et détonnant, qui t'empêche de terrasser la Mort?... Qui te défend de commander à l'Impossible?... Et rends-toi immortel, d'un coup de volonté!....

Il discorso è immediatamente precedente all'apoteosi finale, in cui la Jaguar, con uno scatto assolutamente smisurato (“avalant d'un seul trait l'immense serpent du circuit”), morde lo scafandro della Morte, “vitré des diamants”. Esso anticipa un passo del Mafarka talmente importante per il suo autore da essere ripubblicato a parte nella prima raccolta italiana dei manifesti, come il “discorso futurista di Mafarka”. Il re africano si rivolge ai suoi veterani, venuti a cercarlo agli Ipogei:

“Voi dovete credere nella potenza assoluta e definitiva della volontà, che bisogna coltivare, intensificare, seguendo una disciplina crudele, fino al momento in cui essa sprizzi dai nostri centri nervosi e si lanci oltre i limiti dei nostri muscoli con una forza e una volontà inconcepibili.

“La nostra volontà deve uscire da noi, per impossessarsi della materia e modificarla a nostro capriccio. Così noi possiamo plasmare tutto ciò che ci circonda e rinnovare senza fine la faccia del mondo... Presto, se pregherete la vostra volontà, farete figli, anche voi, senza ricorrere alla vulva della donna¹³⁶.

Che le teorie di Nietzsche, semplificate e colorate delle tonalità *naïves* della prosa di Marinetti, assumessero un aspetto magico, doveva forse averlo capito lo stesso autore, che decise di ambientare nell'Africa animista l'apoteosi del suo superuomo alato.

Macchina..."

¹³⁶ TIF, pag. 262. Il *Discorso futurista di Mafarka* fu ripubblicato da Marinetti in *Guerra sola igiene del mondo* (1914)

Giraffe e uccelli meccanici

Insieme con *Le monoplan du Pape* e gli *Indomabili*, il *Mafarka* è il testo di Marinetti che maggiormente si potrebbe accostare alla narrativa fantascientifica – e tuttavia anche in questo caso la distanza dai modelli narrativi proposti da Wells e Verne è rilevante. Come l'isola degli *Indomabili*, l'Africa di *Mafarka* non è né nel futuro né nel passato: si tratta piuttosto di un *altrove* narrativo che trattiene elementi dell'uno e dell'altro a discrezione del suo creatore. I manufatti meccanici (quasi sempre armi) compaiono sin dalle prime pagine, senza attirare più di tanto l'attenzione su di sé, anche perché – questa è la novità più interessante – essi sono spesso indistinguibili dal lussureggiante mondo animale in cui si trovano. È il caso delle “giraffe di guerra”, di cui realmente non si riesce a cogliere la natura meccanica o animale: la loro forza devastatrice non viola nessun eden pre-umano, ma interpreta piuttosto una pulsione distruttrice che appartiene alla stessa natura. Si direbbe che *Mafarka* non solo abbia anticipato alcuni aspetti del genere oggi denominato *heroic fantasy* (il primo Tarzan di E. R. Burroughs esce nel 1912, mentre il primo romanzo 'barbaro' di R. E. Howard, il creatore di Conan, è del 1929), ma anche quell'immaginario fantascientifico decadente con il quale i lettori e gli spettatori familiarizzeranno solo nel secondo dopoguerra: un paesaggio selvaggio, a volte postatomico, in cui armi, autoveicoli e aeroplani appaiono già antichi, o piuttosto *anticati*. Luigi Ballerini¹³⁷ vi ha voluto cogliere qualche anticipazione degli universi di George Lucas, altro moderno autore di miti rivestiti di una patina fantascientifica, e dei fumetti del gruppo di *Métal Hurlant*¹³⁸. Dei quali effettivamente l'autore del *Mafarka* condivide l'abolizione del discrimine tra organico e inorganico: l'acciaio che costituisce il corpo di Gazurmah è flessibile, elastico, permeabile ai fluidi vitali; secondo le tassonomie in vigore il figlio di Gazurmah potrebbe essere considerato un cyborg¹³⁹, in quanto “uccello meccanico”, automa e semidio: e sarebbe forse il primo della letteratura mondiale.

¹³⁷ Per queste suggestioni vedi l'introduzione di Luigi Ballerini a F. T. MARINETTI, *Mafarka il futurista*, Oscar Mondadori, 2003.

¹³⁸ Dalla testata della rivista francese di fantascienza (1975-1987) che rivoluzionò l'immaginario fantascientifico cinematografico alla fine degli anni Settanta, proponendo una tecnologia sempre più ibridata con la realtà organica.

Come accennato nell'introduzione, la reinvenzione mitica dell'aeroplano, a pochi anni dal primo volo dei Wright, può anche essere interpretata come una sorta di reazione dell'uomo di lettere di fronte a una rivoluzione in atto alla quale sembra non essere stato invitato. Trasformare la macchina in un Dio, in un miracolo, significa letteralmente sottrarla alla paternità e al controllo della scienza e della tecnologia: sarà dunque il re Mafarka, e non i fratelli Wright, a far decollare il primo aeroplano, e non in seguito a una lunga serie di tentativi e insuccessi, ma "per il solo sforzo della volontà esteriorizzata"; e sarà, Gazurmah, ben più di un semplice oggetto volante: un essere vivente con "membra", "muscoli", "polmoni", e finanche un "membro formidabile e bronzato": a ben vedere l'eroe del nuovo mito marinettiano rassomiglia ancora molto al modello di una statua classica. Così l'oggetto volante di legno ferro e tela, che Marinetti ha già visto decollare a Brescia (con D'Annunzio a bordo!) è stato riconvertito in un arredo neoclassico o liberty che l'autore è in grado di maneggiare a suo piacimento: la poesia ha vinto ancora una volta la sua gara contro la scienza.

Il mito mafarkiano della macchina, tuttavia, è più complesso e stratificato di quanto non appaia a prima vista: se da un lato l'invenzione dell'aeroplano è veramente deprivata di ogni aspetto tecnico e scientifico, essa tuttavia a partire dal decimo capitolo è intrecciata in modo quasi profetico con un'allegoria dei conflitti operai. A differenza dei Wright, che lavorano ancora su scala artigianale, Mafarka per creare il suo figlio d'acciaio ha mobilitato due popoli interi: i fabbri di Milmillah ("lavoratori dalle braccia possenti come leve") e i tessitori di Lagahourso ("gracili e tremanti"), in apparenza complementari (Mafarka stesso spiega ai fabbri che i tessitori "hanno l'ingegnosità sottile che manca a voi"), ma destinati a massacrarsi a vicenda mentre il protagonista è distratto da Colubbi. Nell'episodio Marinetti ripete in uno spazio più esiguo l'esperimento di allegoria politica già tentato col *Bombance* (e che sarà ritentato con gli *Indomabili*); rispetto al dramma satirico l'adozione del punto di vista del protagonista tradisce l'atteggiamento tra il paternalistico e il rassegnato dell'autore-imprenditore miliardario di fronte alla lotta di classe: così nel romanzo spetta all'individuo creatore regolare la convivenza tra

¹³⁹ Il termine indica (non solo in letteratura) un essere costituito da un insieme di organi biologici ed artificiali, "metà uomo e metà macchina". Derivato dall'inglese *cybernetic organism*, fu coniato dagli scienziati Manfred E. Clynes e Nathan S. Kline nel 1960.

fabbri e tessitori (operai e quadri?), indispensabile alla produzione, ma allo stesso tempo il conflitto è inevitabile: dopo aver impedito ai fabbri di eliminare i tessitori, tornando al cantiere Mafarka scoprirà che questi ultimi si sono sbarazzati dei fabbri con l'inganno, e li castigherà con durezza. L'enorme aeroplano non è dunque solo il figlio della “volontà esteriorizzata” del re, ma anche un manufatto che richiede diverse abilità tecniche e un'attenta progettazione, nato nel fragore di un conflitto sociale. Lo spunto, purtroppo, non viene più ripreso: una volta rimontate le ali che erano cadute durante lo scontro, anche i tessitori lasciano il campo, e Mafarka riprende la sua schermaglia con l'archetipo femminile. Vale comunque la pena di notare quanto presto in Marinetti il tema della macchina si intrecci con quello dei conflitti sociali, che qui e negli *Indomabili* hanno una posizione non secondaria, ma per così dire tangenziale rispetto all'azione dei protagonisti.

Il professor Matrimonio e la signora Famiglia

Negli annali della fantascienza Marinetti è fuggevolmente ricordato per aver inserito nel breve dramma *La donna è mobile* (1909) due “fantocci elettronici” in un interno borghese, undici anni prima dell'invenzione narrativa dei robot da parte di Karel Čapek¹⁴⁰. Ma piuttosto che anticipare le saghe robotiche del Novecento, il “professor Matrimonio” e la “signora Famiglia” che occupano il palco coi loro tic meccanici e inoffensivi paiono gli ultimi sopravvissuti degli automi del Settecento fantastico o dell'Ottocento romantico, discendenti tra gli altri dell'Olimpia di E.T.A. Hoffmann. Il loro inventore, “Riccardo Marinetti”, li tiene accesi nel soggiorno e se ne serve per rendere più piccante la propria vita coniugale con Maria (come avverte nelle prime battute la serva Rosina: “Il signor Marinetti e la moglie si divertono ad ingannare il *Professor Matrimonio e la Signora Famiglia*, che tengon loro il lume!”¹⁴¹). Il titolo originale della pièce, *Poupées électriques*, allude con maliziosa

¹⁴⁰ I robot (dal ceco “robota”, schiavitù) compaiono nel romanzo *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*, pubblicato da Čapek nel 1920. La supposta 'precedenza' di Marinetti su Čapek è attestata per esempio dall'enciclopedia Microsoft Encarta, che pure al fondatore del futurismo dedica non più di trenta righe: “Una delle sue prime opere teatrali, *Elettricità sessuale* (1909), introdusse sulla scena i robot dieci anni prima che Karel Čapek inventasse la parola 'robot'” (http://it.encarta.msn.com/encyclopedia_981523301/Marinetti_Filippo_Tommaso.html).

¹⁴¹ F. T. MARINETTI, *Teatro*, Oscar Mondadori, Milano, 2004, vol. I, pag. 179.

ambiguità sia ai due automi sia alle donne, “fantocci” irrazionali e ipersensibili in balia degli sbalzi di elettricità – il dramma si svolge durante una tempesta sulla Costa Azzurra – che l'inventore cerca di controllare, con minor fortuna.

MARIA Lo so che disprezzi le donne!... (*Esagerando la sua malinconia*) E mi consideri come uno dei tuoi fantocci!...

RICCARDO Come il più bello di tutti! (*scherzando*) Infatti, i vostri meccanismi sono identici... L'elettricità fa vibrare i nostri nervi come fili buoni-conduttori di voluttà... Perciò appunto mi piace aver con noi questi due (*indicando i fantocci*) nelle sere burrascose come questa... La loro presenza, secondo me, è un ottimo eccitante pel cuore!... è come un alcool, pel mio amore... lo tien desto e lo inebria...

Il paragone tra la donna e i “fantocci” è bruscamente smentito dall'intreccio: Maria è nervosa, instabile, tormentata dalla morte di un'amica, Giulietta, suicidatasi forse dopo avere scoperto la relazione adulterina di lei col marito. Per contro la prevedibilità e la meccanicità delle azioni dei fantocci fa di loro la personificazione del decoro borghese, un mondo morale ridotto a mera apparenza che l'inventore Marinetti mette in scena per il puro gusto della profanazione.

RICCARDO Guarda... Eccone qui, della gente!... (*indicando ancora i fantocci*) Ecco i simboli di tutto ciò che esiste fuori dal nostro amore, ecco i simboli di tutta l'orribile realtà: dovere, denaro, virtù, vecchiaia, monotonia, noia del cuore, stanchezza della carne, stupidità del sangue, leggi sociali... e che so altro!...

MARIA Per me, preferirei cacciar via tutti quei brutti personaggi!

RICCARDO Impossibile, poiché sono in noi!... Bisogna invece far loro dei brutti tiri, obbligandoli ad agire a modo nostro. Proprio dietro alle loro spalle, e quasi sotto al loro naso, bisogna godere di tutto l'amore, con la sua febbre d'avventura e d'ignoto, col suo profumo di ribellione, di pericolo e d'impossibile, con la sua violenza e coi suoi modi rapidi di ladro colto in flagrante...¹⁴²

Da una parte, dunque, il mondo dei fenomeni naturali, esplorati con una scienza nuova, in grado di descrivere le connessioni tra le tempeste elettriche e la volubilità femminile; dall'altra, il mondo chiuso delle convenienze sociali, con il quale l'inventore Marinetti decide di tagliare i ponti nel finale, gettando a mare i fantocci

¹⁴² *Ibid.*, p. 189.

(e attirando l'ira dei pescatori, che lo scambieranno per un assassino). È interessante rilevare come nel dramma, assolutamente coevo al *Mafarka* e al *Manifesto del futurismo*, i congegni meccanici non siano emblemi del futuro, bensì incarnazioni del passatismo, di cui riproducono le fattezze vacue. L'autore, da sempre affezionato alle “trovate” teatrali¹⁴³, inserendoli nella pièce doveva avere in mente soprattutto l'effetto scenico dei due anziani borghesi che contemplanò impassibili l'intreccio erotico e drammatico, fino a farsi gettare dal protagonista come corpi morti, resti di una civiltà che l'individuo futurista ha definitivamente soppresso.

1100 madri decapitate

Con *Le monoplan du Pape* Marinetti ritorna al verso libero fiorito ed eloquente. Il “romanzo politico” mantiene ancora una volta caratteri del mito e dell'allegoria politica, ma rispetto al *Mafarka* la distanza tra il mito e la realtà a cui allude si è oltremodo ristretta. Il ruolo dell'eroe non è più delegato a un alter-ego: il pilota del monoplano, voce narrante, è chiaramente Marinetti stesso. Il *monoplan* del titolo non è più, come Gazurmah, un essere animato, ma un aeroplano vero e proprio – benché il pilota gli si rivolga con le affettuosità che un cavaliere riserva al destriero – dotato di un'autonomia di volo e di una manovrabilità assolutamente inconcepibili per il 1912.

Le Monoplan è forse l'unico romanzo di Marinetti a essere ambientato sicuramente nel futuro: un futuro peraltro prossimo, in cui si prospetta una guerra tra Italia e Austria. Oppresso dal “tetro cubo” della sua camera, “da sei lati chiusa come una bara”, il pilota decolla in direzione della Sicilia e si tuffa nel cono dell'Etna. Il “grande padre” vulcano riconosce nell'aeroplano il suo figlio diletto e lo sprona a una missione politica e militare: “mordere a sangue / nella schiena montuosa della mia penisola, / perché subitamente s'alzi sulle zampe / e si lanci all'assalto dell'Austria!”. Senza fare scalo, il poeta si riavvia verso Roma: lungo la strada ha occasione di domare una rivolta di madri pacifiste, che seguendo l'esempio dei socialisti alla Mussolini cercano di fermare i treni, decapitandone più

¹⁴³ A tal proposito si ricorda l'importanza che rivestono le “trovate” nelle recensioni, o meglio *Misurazioni teatrali* compilate da Marinetti per il quotidiano “L'Impero” nel 1926-1927 (si leggono in *Ibid.*, vol. II, pagg. 657-690).

di un migliaio con le ali del suo aeroplano. Giunto in Vaticano, con un gancio rapisce con facilità il pontefice, che resterà poi per tutto il resto del poema penzolante dal carrello; sopra il Parlamento esorta i titubanti politici alla guerra (l'aeroplano non gli impedisce di essere udito, anzi, gli fornisce una tribuna privilegiata); quindi riprende quota e raggiunge Milano, dove di nuovo il suo eloquio alato è decisivo a far prevalere gli studenti antiaustriaci contro gli operai socialisti e anarchici che si oppongono al conflitto. È ormai notte: dopo aver colto l'occasione per prendere congedo dalla donna amata (e da tutta la poesia del chiaro di luna), l'aviatore riparte: al mattino è sul fronte. La furia dei “rossi volontari” garibaldini sbarcati a Monfalcone lascia ben sperare, ma l'ostensione del Papa come ostaggio è decisiva per la ritirata degli austriaci; a quel punto non resta che disfarsi del “Santo Padre / fetido sterco nero e greve, / caldo uscito dal mio sfintere di grande uccello d'Italia!” gettandolo ai pescecani dell'Adriatico, “gran lago italiano”.

L'opera, terminata nel novembre del 1911 sul fronte libico, è chiaramente ispirata agli scontri tra fautori e oppositori della guerra italo-turca; essa tuttavia anticipa in modo così impressionante il clima della campagna interventista di tre anni più tardi che, ripubblicandolo per l'occasione nella versione italiana, Marinetti cambiò la denominazione del romanzo, da “politico” a “profetico”. Il fronte italiano sarebbe stato per la verità ben altra cosa rispetto alla *Blitzkrieg* trionfale fino a Vienna qui prospettata: eppure nel romanzo gli squarci davvero profetici non mancano; Marinetti, che fin qui non ha ancora volato – o ha volato una volta sola – s'ingegna con una certa efficacia a mostrarci il paesaggio da un punto di vista tanto nuovo, dipingendo verso il finale un bombardamento di sottomarini che davvero colpisce, per la capacità del poeta di immaginare scene che soltanto la tecnologia bellica del secondo conflitto mondiale avrebbe potuto realizzare. Tra gli altri, il dettaglio del protagonista che premendo un pulsante sgancia una bomba da una botola (in un testo del 1912!), è piuttosto impressionante.

Trecento metri mi separano dal mare.... / Il periscopio dei sottomarini non può / denunciare la mia presenza.... / Oh! il torcicollo degli ufficiali in vedetta / sotto le troniere orizzontali!... / Potrebbero vedermi soltanto / se salissero alla superficie!... / Sembrano oziar spensierati, i sottomarini.... / Strana manovra: i due più grandi si

sffiorano / come se stessero per accoppiarsi, / grandi squali in amore!... / Ah! ah! ora vedrete!... Ho venti bombe / ben piene, ed ognuna contiene / cento chili di melinite! / Due sole basterebbero a spopolare rapidamente / un gran lago pescoso. / Ecco ho premuto un bottone: s'è aperta la botola, / le mie bombe piombano su di voi!... / Urrà! Che bel pennacchio! E che fracasso / tonante che si lacera in sibili di rabbia!... / Ciclone di vapore e di schiuma schiaffeggiante! / Il mare s'incava... Vortici innumerevoli.... / Poi tutto si ricompone.... Guardiamo!...

Il sottomarino è sventrato. La prua / affonda a vista d'occhio.... / Oh! che fortuna!... / Ecco: il secondo sottomarino anch'esso / s'inchina sempre più.... ferito a morte? / Ma dov'è la ferita?... / Vedo, vedo una gran buca / ornata d'un fascio nero di teste e di braccia! / E' il pànico.... Tutti si scagliano / ferocemente verso un'uscita!... / La stiva s'empie d'acqua, / e l'acqua sale rapida.... / sale, allaga il ponte chiuso, / giunge alla macchina.... La macchina s'arresta.

Oh! divertente e spaventevole angoscia! / Gettate, gettate pure tutti i piombi di soccorso! / Non potrete mai chiudere il portello / dello scafo sottomarino?... / L'acqua vi cade sul capo dalla cupola del chiosco. / Le turbine di poppa rimandano meno acqua / di quanta ne beve la falla.... / Non vi stancate inutilmente!... Vedete: è semplicissimo! / Faccio un cerchio nell'acqua con la dinamite, / e il terzo sottomarino / verrà a raggiungere gli altri due già morti!...

Ecco un altro pennacchio abbagliante d'acqua scarlatta. / Lugubre detonazione nelle budella / sonore, interminabili del mare.... / Le case della riva son brutalmente lavate / da tutte le macchie che le insozzano: tetti e finestre!... / Il terzo pescecane vuoi pagliaccescamente morire.... / Mi mostra il suo culo, fuori dall'acqua, / grondante, convulso. Tre marinai, un guardamarina / aggrappati al balconcino del chiosco. / La prua scomparsa nella sabbia? È possibile? / Ho decapitato il gran pesce.... Il suo collo reciso / beve golosamente tutto il mare. / Ma le alghe lo soffocano.... Si riempie / lentissimamente. S'ode ancora il motore, / o son piuttosto i ballasts d'acqua russante / che si dibattono tra i due scafi di ferro.... / Automaticamente l'aria compressa delle stive / vorrebbe respingerle e far risalire / a galla il sottomarino. / E finitela col vostro monotono e stolido gridio!... / Crepate, / crepate alfine in silenzio, o pescicani austriaci / che non avevate il coraggio / di navigare alla superficie!...¹⁴⁴

¹⁴⁴ F. T. MARINETTI, *L'aeroplano del Papa*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano, 1914. Il testo, tradotto da Decio Cinti, è citato nella versione elettronica del Progetto Gutenberg (<http://www.gutenberg.org/etext/17838>); recentemente è stato ristampato per la prima volta dal 1914 (Liberilibri, Macerata, 2007).

L'assenza di schermi narrativi, il fatto che a pronunciare queste parole sia Marinetti, e non un suo personaggio, rende la violenza diffusa nel *Monoplan* anche più inquietante di quella africana e manierata del *Mafarka*. Ben pochi scrittori al mondo si sono attribuiti, anche solo nella finzione, un gesto efferato come la decapitazione di un migliaio di madri.

Su, su, motore, centuplica / i battiti focosi delle tue arterie metalliche! / Io mi slancio orizzontalmente, / quasi rasente terra, / fra questa vasta mèsse di femmine, / zucche e meloni chiomati.... / Ecco: la mia ala destra, con un gran colpo di falce / ne decapita un centinaio!...

Oh! rabbia!... E' troppo tardi! Odo il grido / straziante, straziato, / della prima locomotiva.... / Grido verdegiallo, getto di bile e di veleno / che sale dritto nella luce viva! / Grido guerriero della prima locomotiva, / ferro rovente che brucia / il corpo convulso del treno! / Treno carico di soldati.... Cinquanta vagoni, / anelli colossali di una formidabile catena / che risuona lugubrementemente nell'uscir dalla terra! / Giro velocemente, / e con un altro colpo roteante di falce / la mia ala sinistra riprende con gioia / la sanguinosa mietitura, / decapitando 1000 femmine in fila / lungo il binario che vibra. / Urrà! E' finito!... La terra ha paura / e trema.... Il convoglio sale, / gonfiando il suo gran dorso di rumore / e il suo pennacchio di fumo che vela per un momento / i 200 soli puntati, / vomitanti la morte....

Vicino, a 50 metri, ecco il petto / favolosamente tragico della macchina!... / O gran petto opprimente che ti gonfi / colle scosse e i sussulti / d'un'asma di gigante! / Singulto tuonante che respinge le nubi / con urti bruschi, in uno sforzo continuo / di soffiare, per respirar meglio, / tra i grossi materassi del caldo / che crollano giù in valanga!... / Il treno rallenta cauto, sprizzando dai finestrini / 10000 teste che urlano....

A destra e a sinistra, le folte file / delle donne decapitate, / come altrettanti inaffiattoi agitati / piovono un roseo squisito tepore di sangue / sopra i vagoni, ceste di ferro ricolme di frutti vivi. / Avanti, treno rosso! / I due grandi ventagli di donne scarlatte / schizzano orrore sulla folla in delirio / che avvolge la casa del cantoniere.... / La folla s'ingolfa per la porta scoppiata, / come una tortuosa gomena / che s'accanisce a passare per la cruna d'un ago.... / Il primo gruppo che entra riempie la casa / d'un albero bizzarro, mostruoso, / agitato da un vento di follia. / Albero dalle liane vive, / che s'annodano e s'intrecciano destramente / per espandersi alfine

sulla terrazza / e giù dal parapetto, / in grappoli vermigli dagli àcini urlanti!... / Ma è tanto violenta la spinta, / che la terrazza, come un vaso, / subitamente trabocca....

È una cascata umana che precipita / giù / accelerando così la marea che sale e poi ricade / giù. / Nulla può fermare, oramai, / il getto forte della fontana di sangue / e il suo pennacchio abbondante / e la sua grandine enorme di facce sfracellate / sull'immensa campagna assetata che la beve.

In entrambi i lunghi brani citati si segnala la tendenza di Marinetti a descrivere il manufatto tecnologico come parte viva della natura: i sommergibili vengono a galla come pesci, l'aeroplano è dotato di “arterie” metalliche, ecc.. In un certo senso il poeta non ha scelta: dovendo descrivere al suo pubblico le nuove creature d'acciaio, alcune osservate ancora soltanto da lontano, le uniche immagini su cui possa sorreggersi sono quelle del mondo naturale. Ma questa continua oscillazione tra acciaio e natura è anche profondamente consona al sentire di Marinetti, per il quale la Natura non è una nemica delle macchine, quanto piuttosto una loro alleata nella missione distruttiva, da ingraziarsi magari con cruentissimi sacrifici umani (si veda, nell'ultimo verso citato, quell’“immensa campagna assetata” che beve il sangue delle millecento madri).

Ritorna nel *Monoplan* anche il tema della lotta operaia. Compagno qui, ovviamente nel capitolo milanese, le prime vere fabbriche di Marinetti: si tratta di raffinerie di concime (ancora una volta, tra organico e disorganico non vi è opposizione ma osmosi), intente a deturpare futuristamente il chiar di luna.

Eh! via!... Noi vogliamo puzzare / per appestare il chiaro di luna / vile, soave e tutto intriso / di ricordi piangenti!... / Per questo ergiamo il cespuglio colossale / dei nostri atroci odori, / alimentati senza fine dalla macerazione / e dalla dissoluzione irritata / delle materie organiche, / immerse in vasti bagni d'acido solforico.

Nelle soste a Roma e Milano il pilota dialoga dall'alto del suo aeroplano con parlamentari, sindacalisti e operai caparbiamente avversi alla guerra, riuscendo spesso a portare la folla sulle sue posizioni: la guerra è la vera rivoluzione, il vero sciopero. Come gridano gli studenti, i più sensibili al messaggio del protagonista:

Cessate di tremare. Sappiate che la guerra / è un modo qualunque di far sciopero!
/ La guerra cambierà tutto, completamente! / Guerra vuoi dire officine chiuse, aria
aperta. / Guerra è libertà d'uccidere chi si voglia!... / Non più capi operai! [...] / La
guerra è la rovina del padrone, / che mentre essa dura non può continuare / ad
arricchirsi!... / Vittoria o sconfitta, il padrone sarà povero / come voi!

Quando però studenti e operai arriveranno al fronte, lo troveranno curiosamente
simile a un'officina. La descrizione della battaglia come una fonderia merita
un'ultima citazione, perché è un altro dei momenti di inconsapevole verità del testo.
Marinetti stava assistendo all'assedio di Tripoli, ma i carnai della Grande Guerra
erano ancora lontani.

La battaglia mi suggerisce / la visione d'una fonderia smisurata... / Quei villaggi
fiammeggiano come alti forni! / Quella cavalleria lanciata a corsa / par che lavori
come un'officina: / le zampe hanno movimenti di ruote / sotto gli ordini gridati,
cinghie di trasmissione, / fra tutti gli obici vomitati come volanti, / dalla mischia
fumante, grande caldaia!...

Nello stampo delle colline, i reggimenti / arroventati si fondono e si sformano. /
Un battaglione si schiaccia / come un pezzo di ghisa. Eccolo piatto / sul suolo, e
sussultante. / Ad un tratto si spezza / sotto i piloni invisibili degli shrapnels. / Ed
ecco la colata dei fuggiaschi fumanti, / che si perdono là, nel ribollimento / di quella
cavalleria liquefatta!

È dunque il sole, che esaspera / la follia della battaglia? / Poiché in quella
fantastica fonderia / di razze martellate, scoppia la ribellione! / Tutte le macchine
rivoltose / sembran scagliarsi contro i macchinisti. / Alcuni son presi fra i denti /
degl'ingranaggi di mitraglia, / e sminuzzati, sparpagliati a ventaglio.

Una descrizione della battaglia come questa, in cui l'inorganico prende il
sopravvento sull'organico, prelude alla svolta “realistica” della *Bataille de Tripoli*.

Danzando con gli obici

Le virgolette sono d'obbligo, non essendo la *Bataille* un testo realistico in senso
stretto: eppure con questo breve testo in prosa, un reportage poetico a puntate
scritto dal fronte per il quotidiano *L'Intransigeant*, termina per Marinetti la fase
delle guerre inventate, e ne comincia un'altra di esplorazione delle guerre vere,
destinata a durare una trentina d'anni. Osservare finalmente la guerra da vicino

significa per Marinetti colmare una “nostalgia di battaglie”¹⁴⁵ sofferta sin dall'infanzia: ma il prezzo da pagare, dal punto di vista letterario almeno, è la rinuncia alle esagerazioni più clamorose. Così, man mano che Marinetti si avvicina alle macchine vere e alla guerra vera, le macchine e le guerre che descrive sulla carta perdono quei tratti gargantueschi che tuttavia mantenevano un legame con il mondo naturale. Quando il racconto dell'assedio libico (fino a quel momento ancora "umano", con frequenti incursioni di discorso diretto) esplose nel furor panico dell'artiglieria, gli “obici danzanti e pazzi” vengono descritti senza più l'ausilio di metafore animaliste, come emissari alieni di un nuovo mondo di violenza e distruzione che Marinetti contempla affascinato e addirittura invidioso:

V'invidio, v'invidio, obici danzanti e pazzi! Perché non sono con voi?... Uno di voi?... Oh! come dev'esser bello far saltare così le innumerevoli schegge del proprio corpo metallico, negli occhi, nel naso, nel ventre orribilmente aperto dei nemici! [...] Poich'io sono furiosamente giovane come voi, e pieno di violenza repressa. Bisogna che io dilati bruscamente le pareti del mio corpo... No! no!... Più ancora!... Oh! salti la mia testa come le vostre spolette a percussione, sull'infinito...¹⁴⁶

È questa la rivoluzione copernicana di Marinetti: fino a quel momento non c'è stato artefatto tecnologico, macchina aereo o sottomarino, che per quanto nuovo e mostruoso non fosse in qualche modo riconvertibile e descrivibile come un oggetto della natura o della mitologia tradizionale, uccello, pesce o giaguaro. A partire da qui Marinetti comincerà l'opzione inversa: in luogo di trasformare la macchina in uomo o animale, cercherà di infondere nell'uomo (in primis sé stesso), la sensibilità delle macchine. Sensibilità non più vaga, ma “precisa”, oggettiva, misurabile, numerica. Scartato il verso libero, e la stessa prosa eloquente della *Bataille*, nel *Manifesto tecnico* il nuovo stile escogitato da Marinetti per aggirare le pastoie della “psicologia dell'uomo” prenderà il nome di Parole in Libertà. È una scrittura centrifuga, che in nome di un'oggettività radicale abolisce lo stesso soggetto e la

¹⁴⁵ "Tutti i tramonti sanguinosi della mia adolescenza (nostalgia di battaglie) sono soddisfatti", scrive sui taccuini del Carso nel 1916 (F. T. MARINETTI, *Taccuini*, Il Mulino, Bologna, 1987, pag. 32).

¹⁴⁶ F. T. MARINETTI, *La battaglia di Tripoli*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano, 1912, pagg. 40-41 (la traduzione si deve probabilmente a Decio Cinti, il cui nome però non compare).

sintassi che ne deriva. Così, nel giro di poche settimane si consuma il passaggio dal superomismo del *Mafarka* e del *Monoplan* alla “distruzione dell'io”:

11. **Distuggere nella letteratura l' “io”**, cioè tutta la psicologia. [...] Sorprendere attraverso gli oggetti in libertà e i motori capricciosi la respirazione, la sensibilità e gli istinti dei metalli, delle pietre, del legno, ecc. Sostituire la psicologia dell'uomo, ormai esaurita, con **l'ossessione lirica della materia**.

Guardatevi dal prestare alla materia i sentimenti umani, ma indovinate piuttosto i suoi differenti impulsi direttivi, le sue forze di compressione, di dilatazione, di coesione, e di disgregazione, le sue torme di molecole di massa o i suoi turbini di elettroni. Non si tratta di rendere i drammi della materia umanizzata. È la solidità di una lastra d'acciaio, che c'interessa per sé stessa, cioè l'alleanza incomprensibile e inumana delle sue molecole o dei suoi elettroni, che si oppongono, per esempio, alla penetrazione di un obice. Il calore di un pezzo di ferro o di legno è ormai più appassionante, per noi, del sorriso o delle lagrime di una donna¹⁴⁷.

La poesia non umana

Nel capitolo precedente abbiamo descritto la frattura del 1912 come un passaggio da una scrittura metaforica ed erotica (che evocava la nudità senza poterla mostrare) a una pornografica, dominata da un'ostensione brutale dei significati (e dei corpi). Ciò che avviene a partire dal *Manifesto tecnico*, e di cui si potevano notare le avvisaglie già nella *Bataille de Tripoli*, è in effetti il brusco passaggio da una scrittura di tipo fiorito e allegorico a uno stile sgrammaticato e martellante, basato sugli espedienti retorici più elementari e brutali, come l'onomatopea e l'iterazione. All'inizio di questo capitolo si è formulata l'ipotesi che per Marinetti l'avvento delle macchine sia uno choc, e l'elaborazione ideologica, poetica e narrativa del futurismo sia un'inconsapevole strategia per rielaborare questo choc in una sorta di coazione a ripetere. Finora questa strategia era allegorica: l'autore aveva in un qualche modo sublimato il suo rapporto di amore-odio per le macchine, trasformandolo in un'ideologia estetica e politica. Così la paura provata durante l'incidente stradale si era riconvertita in entusiasmo per il mondo nuovo veloce e iperviolento. Ebbene, a partire dal 1912 la strategia cambia radicalmente: l'allegoria cede spazio alla mimesi. Alle immaginose costruzioni allegoriche che avevano reso *Bombance*, *Mafarka* e il *Monoplan* dei testi così non-

¹⁴⁷ TIF, pag. 50.

realistici da riuscire in alcuni passi persino irrealizzabili o irraffigurabili, subentra a partire da *Battaglia Peso + Odore* una scrittura talmente piegata all'esigenza mimetica da non essere più scrittura, diventando “non umana”. Marinetti esce dal suo mondo mitologico e grottesco popolato da uccelli e pesci metallici ed esplosivi, per entrare in un universo che forse è il nostro, ma contemplato dal punto di vista oggettivo e macro- o microscopico di un congegno meccanico privo di sentimenti e complicità per la carne umana che osserva o dilania.

carne-madida sporcizia soavità etere Tintinnio zaini fucili cannoni cassoni ruote benzoino tabacco incenso anice villaggio rovine bruciato ambra gelsomino case sventramenti abbandono giara-di-terracotta **tumbtumb** violette ombre pozzi asinello asina cadavere sfracellamento sesso esibizione¹⁴⁸.

Il libro-manifesto del nuovo corso marinettiano è *Zang Tumb Tumb*, reportage parolibero dalla guerra balcanica, un *work in progress* che Marinetti si porta con sé in una lunga tournée attraverso l'Europa nel 1913¹⁴⁹ prima della pubblicazione nell'anno successivo. Nella prima composizione, *Correzione di bozze + desiderî di velocità*, che ha una funzione introduttiva, Marinetti immagina di non riuscire a correggere le bozze del libro perché sopraffatto dalla nausea¹⁵⁰ durante un *raid* automobilistico a Messina. Ma quando la macchina ha una panne, le bozze “come sono” tornano utili per pulire il “CARO carburatore superstite”¹⁵¹. Il carburatore è l'autentico correttore di Marinetti: le macchie d'inchiostro che cospargono il poema sono tracce di morchia del motore, che non si limita a ispirare il poema, ma lo emenda. “Morte dell'io letterario”, ribadisce nel complemento al manifesto del 1913 (*Distruzione della sintassi / Immaginazione senza fili / Parole in libertà*)¹⁵²:

¹⁴⁸ *TIF*, pag. 60.

¹⁴⁹ Come risulta dal testo introduttivo: “Le diverse parti di questo libro (in italiano e in francese) furono declamate dal Poeta Marinetti...” seguono le date delle serate a Berlino, Roma, Rotterdam, Delft, Parigi (due serate), Bruxelles (tre serate), Londra (cinque), di nuovo Roma, Pisa, Firenze e Bologna (tre serate). L'elenco è riportato in *TIF*, pagg. CLV-CLVI.

¹⁵⁰ Cfr. *TIF*, pag. 647: “luce sufficiente correggere bozze del mio libro su Adrianopoli / no no nausea”.

¹⁵¹ Cfr. *TIF*, pag. 653: “Correggere bozze no no ecco / **ECCO** / le bozze come sono per RIPULIRE il mio CARO carburatore superstite”.

Morte dell'io letterario

Materia e vita molecolare

Il mio manifesto tecnico combatteva l'ossessione dell'io che i poeti hanno descritto, cantato, analizzato e vomitato fino ad oggi. Per sbarazzarsi di questo *io* ossessionante, bisogna abbandonare l'abitudine di umanizzare la natura attribuendo passioni e preoccupazioni umane agli animali, alle piante, alle acque, alle pietre e alle nuvole. Si deve esprimere invece l'infinitamente piccolo che ci circonda, l'impercettibile, l'invisibile, l'agitazione degli atomi, il movimento Browniano, tutte le ipotesi appassionate e tutti i domini dell'ultra-microscopia. Mi spiego: non già come documento scientifico, ma come elemento intuitivo, io voglio introdurre nella poesia l'infinita vita molecolare che deve mescolarsi, nell'opera d'arte, cogli spettacoli e i drammi dell'infinitamente grande, poiché questa fusione costituisce la sintesi integrale della vita.

L'auto-annullamento radicale della propria soggettività, che Marinetti si impone col gesto simbolico delle bozze offerte al motore, è un degno contrappasso dell'esaltazione superomistica trionfante nelle sue opere fino al 1912. Esso in fondo non è dissimile da quel *cupio dissolvi* che porta Mafarka, dopo mille titubanze, ad abbracciare il figlio metallico in un bacio mortale. E tuttavia la chimera di una lingua meccanica, impersonale e totalmente “non umana” è perseguita con scarsa coerenza anche in *Zang Tumb Tumb*, dove si assiste in realtà a un cauto ritorno all'antropomorfizzazione degli oggetti, quando per esempio si affida la prima persona ai ponti bombardati, alle molecole di vapore o ai rimorchiatori ("*tutta la Mosa pesare sulla mia elica no no sst ssst ho 3 mortai Krupp rimpinzati di grano sotto il grano nella stiva...*")¹⁵³. Tanto che l'interesse che dovrebbe suscitare ancora oggi il poema di Adrianopoli – testo sempre più citato che letto, e citato quasi unicamente per le sue particolarità tipografiche – meriterebbe di concentrarsi sulla sua natura polifonica, che mescola il “canto dei motori” alle voci dei soldati turchi e bulgari, ai discorsi dei passeggeri dei treni, ai volantini di propaganda, eccetera, in un caos che a dispetto delle intenzioni dell'autore è molto più “umano” di quanto le furiose onomatopée meccaniche dominanti sin dal titolo lascerebbero indovinare.

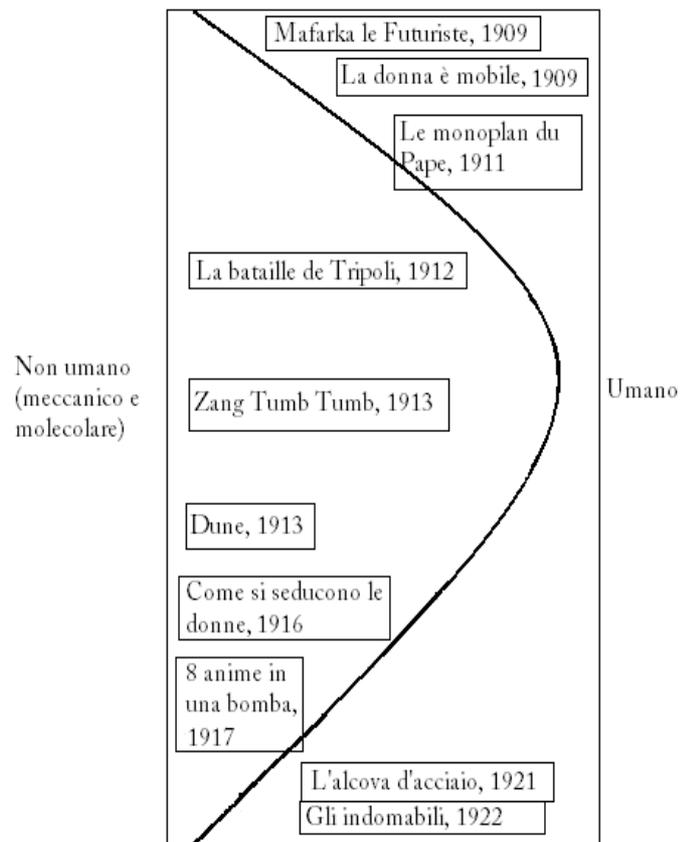
¹⁵² *TIF*, pag. 73. Datato “15 maggio 1913”, il manifesto è pubblicato per la prima volta su “Lacerba” in due puntate (rispettivamente nel n. 12, 15/613; n. 22, 15/11/1913).

¹⁵³ Da *Contrabbando di guerra (Rotterdam)*, *TIF*, pag. 759

L'opera immediatamente successiva, *Dune*, conserva e accentua l'impaginazione sperimentale, ma è un deciso ritorno all'introspezione e alla soggettività, magari in un senso pre-surrealista (Marinetti parla per l'occasione di "accordi onomatopeici psichici"¹⁵⁴, attingendo a ricordi e fantasie infantili; le stesse "dune" che ritornano all'improvviso nel congedo poistcoitale delle ultime righe sono quasi certamente rivisitate nel ricordo o nel

sogno). L'utopia linguistica della mimesi totale e della poesia "non umana" è stata brevissima: l'autore ritroverà negli anni successivi la sua maniera più congeniale, eloquente e barocca; anche se l'intonazione salmodiante e gli eterni punti esclamativi e di sospensione risulteranno perduti per sempre nel bagno anti-retorico (e salutare, almeno da questo punto di vista) di *Zang Tumb Tumb*.

Il "ritorno del rimosso" di cui parla Luciano De Maria è un ritorno alla soggettività e all'"umanità" che rimette in subordine macchine e motori. Dopo essersi sforzato di vedere il bombardamento di Adrianopoli dal loro astratto punto di vista, Marinetti riprende la strada inversa: l'utilizzo poetico o narrativo della macchina come allegoria dell'umanità. A partire da *8 anime in una bomba* i congegni meccanici tornano ad avere atteggiamenti e sentimenti umani (a partire dalla "bomba" del titolo, che è poi Marinetti stesso, sezionato nelle sue esplosive



¹⁵⁴ Di un "accordo onomatopeico psichico", "fusione di 2 o 3 onomatopee astratte", parla Marinetti nel manifesto (coevo a *Dune*) *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (1914), in *TIF*, pag. 106.

contraddizioni); progressivamente lo spazio dedicato ad essi si riduce, e il polo umano dell'allegoria prende sempre più il sopravvento. È un'evoluzione che possiamo notare osservando lo sviluppo in tre testi diversi, *La Bataille de Tripoli* (1912), *Zang Tumb Tumb* (1914) e *L'alcova d'acciaio* (1921), di un'analogia tanto poco intuitiva quanto cara al poeta: la donna-mitragliatrice.

Donna-mitragliatrice: storia di un'analogia

Il primo tentativo di istituire un rapporto tra i due oggetti risale alla *Battaglia di Tripoli*:

Eh sì! voi siete, piccola mitragliatrice, una donna affascinante e sinistra, e divina, al volante di un invisibile centocavalli, che rugge con scoppii d'impazienza. Oh! certo fra poco balzerete nel circuito della morte, verso il capitombolo fracassante o la vittoria!... Volete che io vi faccia dei madrigali pieni di grazia e di colore? A vostra scelta, signora...¹⁵⁵

Non è più questione di madrigali quando Marinetti ripubblica questo brano, nel *Manifesto tecnico*, come esempio di "catena di analogie ancora mascherate e appesantite dalla sintassi tradizionale". Di lì a poco l'autore risponderà alle obiezioni dei critici pubblicando il primo brano parolibero: *Battaglia peso + odore*. All'umanizzazione della mitragliatrice subentra un panorama impersonale, in cui la stessa presenza umana è scomposta in frammenti meccanici. Più in là di così, nella direzione di un'"ossessione lirica della materia", è piuttosto difficile andare. Ma si veda ora questo brano dell'*Alcova di acciaio*, composta nove anni dopo:

Ricordo di avere per il primo nella mia *Battaglia di Tripoli* paragonato la mitragliatrice a una donna seducentissima perfida capricciosa e crudele con la sua lucente cintura di cartucce. Trovo ora che l'immagine è precisa specialmente se si tratta di caratterizzare queste nostre mitragliatrici S. Etienne vendute dalla Francia all'Italia, più parigine e più femminili di ogni altra mitragliatrice, più passionali e più perfide. La mitragliatrice S. Etienne è un'arma perfetta, ma esige cure tali da stancare qualsiasi amante devoto. Sarebbe docile e continua, se ben fissata sul candeliere in terra. Ma soffre di affacciarsi alle finestre troppo strette della blindata. Non ama gli scossoni polverosi della velocità, esige una oliatura leggerissima, dirò meglio una

¹⁵⁵ TIF, pag. 49.

toilette da Istituto di bellezza. Altrimenti si inceppa, mastica le cartucce invece di spararle e si ingombra lo stomaco con la polvere.

Brutto affare sentirsi accerchiati mentre la S. Etienne ha le bizzie. Il mio sergente ha svestito interamente una delle due S. Etienne in cupola. L'aiuto, seconda cameriera affaccendata intorno al corpo della dama che andrà al ballo. Eccola rivestita. Spara; poi di nuovo si inceppa. Il mio sergente bestemmia:

— Accidenti, ora fa la matta! Questa stupida non ama l'olio!¹⁵⁶

Quella che sul fronte libico era sembrata un'analogia del tutto arbitraria e *sui generis*, assume sul Carso una consistenza narrativa. Invece di "sopprimere tutti i primi termini delle nostre analogie per non dare più altro che il seguito ininterrotto dei secondi termini", come raccomandava il Manifesto tecnico, Marinetti continua a rimbalzare tra i due termini, intessendo un parallelismo sempre più concettoso. Per di più, se nella *Battaglia* l'analogia serviva a conferire un aspetto femminile e desiderabile a un'arma, qui finisce per assolvere la funzione opposta: descrivere l'incostanza pericolosa di una donna. Il gioco si svela nel passo successivo, quando il narratore si confessa inquieto a causa di Bianca, una donna "bizzarra piena di svolte misteriose". "Sarei contento di non vederla più", dice, "È una mitragliatrice graziosa, precisa, ma turbolenta e piena d'inceppamenti". Eppure, appena il capitano gli batte sulla spalla per comunicargli una licenza inaspettata, egli "scatta di gioia" e decide di raggiungere Bianca a Napoli. E il capitolo si conclude nell'ambiguità di questa frase: "Parto perché non temo le mitragliatrici". Finora Marinetti aveva chiamato le mitragliatrici col nome di donne: solo ora compie l'operazione opposta. Fino a quel momento la mitragliatrice era un sostituto meccanico della donna, preferibile proprio in quanto meccanico; ma col procedere della guerra evidentemente la sostituzione non funziona più: Marinetti (che a giudicare dai *Taccuini* è sempre più in preda alle sue ossessioni erotiche) a furia di oliare, manovrare mitragliatrici (e scrivere di mitragliatrici) si eccita, e deve andare in licenza. Il ritorno del liberty, nel romanzo del 1921, segna anche il ritorno dello scrittore carnale e passionale. Non si può parlare di un ritorno della libido, perché la libido non se n'era mai andata: in *8 anime e una bomba* Marinetti l'aveva scatenata in una notte di artiglieria sul Carso. A ritornare sono i sospiri e le voluttà del contatto umano, a cui il poeta delle macchine non riesce a rinunciare.

¹⁵⁶ F. T. MARINETTI, *L'alcova d'acciaio*, op. cit., pagg. 84-85

— Ho paura, dice Bianca, penso che mi farai soffrire, terribilmente soffrire.

Si rituffa nell'incosciente abbandono, soffocando le sue grida sotto le ondate pesanti del piacere. Poi un tremito convulso l'assale. Mi ricordo che questo tremito non cessava più. Mormorava e implorava:

— Ho freddo, freddo, tanto freddo, riscaldami, amore!¹⁵⁷

Ritorno al corpo umano

L'Alcova arriva al termine della Grande Guerra, ultimo di una serie di volumi (*Come si seducono le donne*, 1916; *8 anime*, 1917; *L'isola dei baci* con Bruno Corra, 1918; *Un ventre di donna* con Enif Robert, 1918) che testimoniano il rinnovato interesse del futurista al fronte per il tema del corpo umano – spesso femminile, ma non solo. Quanto alle macchine, esse sono presenti, ma senza occupare tuttavia più come in *Zang Tumb Tumb* una posizione centrale: spesso la loro forma o il loro funzionamento viene adoperato come allegoria di una forma o di un comportamento umano, come nel caso delle mitragliatrici citate sopra.

L'alcova, cronaca trionfante dell'offensiva di Vittorio Veneto, è l'opera maggiormente realista scritta da Marinetti fino a quel momento, eppure mantiene i suoi momenti grottesco-allegorici, come appunto quando l'autoblindo si dilata fino a trasformarsi nell'"alcova d'acciaio" in cui il poeta raggiano giace con la sua amante prediletta: l'Italia intera. La cruda oggettività di *Zang Tumb Tumb* è un ricordo lontano, il superomismo dell'autore è tornato quasi ai massimi livelli. Altrove la macchina è di nuovo animalizzata, come ai tempi del *Mafarka*, e l'autoblindo "74" è descritta con gli stessi accenti affettuosi che l'autore dedica alle sue amanti¹⁵⁸ o ai suoi animali; ma senza raggiungere l'empatia riservata alla cagna fedele Zazà, che partorisce nell'autoblindo durante il combattimento finale¹⁵⁹, o il

¹⁵⁷ *Ibid.*, pag. 101.

¹⁵⁸ "Fu la sorte a designarmi come compagno della bella 74. Subito le baciai i fianchi d'acciaio, la grande palpebra metallica e lei mi ringraziò con un mezzo giro della sua cupola ornata d'un fascione tricolore. Volli, allora, penetrare nella sua anima. Tutta affettuosa, la mia 74 mi aprì sportello destro e sportello di sinistra cosicché occupando il seggiolino della sua volontà e impugnando il volante dei suoi segreti pensieri la slanciai fuori a bella volontà giù per la strada tortuosa che scende al porto di Genova. Sento la gioia gonfiare le arterie della mia 74 che mi porta cantando. [...] Sarà bello amarla e stringerla con passione, o meglio viverle nel cuore quando si batte" (*Ibid.*, pagg. 52, 53).

piccione portaordini futurista Pagiolin, protagonista di un piccolo epos tutto suo¹⁶⁰. Persino la scoperta che la decorazione mimetica delle navi da guerra nell'arsenale di Genova imita il futurismo plastico di Boccioni¹⁶¹ non ispira all'autore un racconto altrettanto felice; così, proprio nel libro che doveva celebrare il trionfo della guerra futurista, Marinetti si riconferma scrittore più a suo agio con gli animali che coi meccanismi.

La guerra futura

L'Alcova è tuttavia anche il testo che conserva nella sua versione più estesa uno dei rari frammenti più propriamente fantascientifici di Marinetti, quella pagina sulla “guerra futura” che ricompare in varie raccolte di manifesti, e che a detta del suo autore risalirebbe addirittura al 1910, ma è probabilmente composta da un Marinetti che ha già avuto esperienze di guerra dal vero¹⁶². Nell'*Alcova* essa è inserita in un lungo dialogo tra l'autore e altri ufficiali sull'opportunità di sopprimere la “cavalleria medioevale” sostituendola con le “blindate futuriste”. La fantasia di Marinetti prende il volo soltanto dopo un paio di pagine di riflessioni assai realiste e pragmatiche sulla tattica della guerra moderna, frutto di riflessioni

¹⁵⁹ “- Signor tenente, la Zazà partorisce!

Emozione travolgente. Vocio e tumulto all'interno. Feritoie e sportello, tutto è aperto. Ed ecco fra le coperte, che Ghiandusso solleva maternamente, la mia piccola Zazà coricata sul dorso tutta tremante, cogli occhietti neri pieni di implorazioni, colla lingua fuori, palpita affannosamente. Tra le gambe aperte della povera bestia un grappoletto nero viscido si agita”. (*Ibid.*, pagg. 203, 204).

¹⁶⁰ Nel capitolo XXVI, *Pagiolin colombo viaggiatore* (*Ibid.*, pagg. 226-239). Sull'episodio vedi Alfredo Giuliani nell'introduzione al testo (pagg. XVI-XVII): “a proposito di Pagiolin: con ingenuità visionaria, Marinetti si è calato nei pensieri volanti e nella sensibilità dell'animale (la simpatia per gli animali è evidente e notevole anche in altre opere dello scrittore). Ma, anziché lasciarsi interamente guidare dal colombo, ha approfittato del viaggio meraviglioso per fargli compiere la patriottica impresa di salvare un aereo ferito indicandogli la rotta. La favola di Pagiolin è un pezzo di bravura dove vediamo l'inguaribile paternalismo marinettiano congiurare contro gli “istrumenti incoscienti” del suo immaginario. Il quale, comunque sia, è talmente assuefatto alla grandiosità planetaria e cosmica da non accorgersi nemmeno di tali minuscole differenze”.

¹⁶¹ *Op. cit.*, pagg. 46, 47.

¹⁶² Una versione molto diversa (si legge in *TIF*, pagg. 319-325) era comparsa in *Guerra sola igiene del mondo* (1914); viene ristampata poi su “L'Italia Futurista”. II, n. 11, 29/4/1917 con l'avvertenza *N.B. Da Guerra sola igiene del mondo pubblicata nel 1910!* Di questa edizione non v'è traccia.

di trincea e dell'istruzione tecnica ricevuta prima come artigliere e poi come conducente d'autoblindo.

Nella guerra futura però non si potranno equipaggiare milioni di uomini. Vi saranno piccoli eserciti di 100 mila uomini agguerriti e scelti, in azione dinamica davanti alla nazione che tutta lavorerà a produrre per loro.

Questi piccoli eserciti saranno costituiti di truppe celeri e specialmente di artiglieria d'assalto cioè tanks terrestri e tanks anfibia che colla solita striscia scabra o ventre di bruco supereranno boschi, colline, fiumi sorprendendo il nemico. Vi saranno inoltre aeroplani-fantasma carichi di bombe e senza piloti, guidati a distanza che scoppieranno con le loro bombe, diretti anche da terra con una tastiera elettrica. Avremo dei siluranti aerei. Avremo un giorno la guerra elettrica.

Grideremo allora: “Finiamola coi vecchi esplosivi! Noi non sappiamo che fare, ormai, della ribellione dei gas imprigionati che sussultano rabbiosamente sotto i pesanti ginocchi dell'atmosfera!”

Vedo in sogno, sul confine di due popoli avanzarsi, dalle due parti, rotolando sui binari le enormi macchine pneumatiche – elefanti d'acciaio irti di proboscidi scintillanti puntate sul nemico.

Quei mostri bevitori d'aria sono guidati facilmente da macchinisti appollaiati su in alto, come cornacs, nella loro cabine tutte a vetri. Le loro piccole figure sono arrotondate da una specie di scafandro che serve loro a fabbricare tutto l'ossigeno necessario per la respirazione.

La potenzialità elettrica cosciente e raffinata di quegli uomini, sa utilizzare l'amicizia e la forza dei temporali, per vincere la stanchezza e il sonno.

Ad un tratto il più agile dei due eserciti ha bruscamente rarefatta l'atmosfera del suo avversario mediante la violenta aspirazione delle sue mille macchine pneumatiche.

Queste filano via, subito dopo, a destra e a sinistra, sui loro binari, per lasciar posto a delle locomotive armate di batterie elettriche. Eccole puntate come cannoni verso il confine. Degli uomini, ossia dei domatori di forze primordiali, regolano il tiro di quelle batterie che lanciano fra le dighe di un nuovo cielo irrespirabile e vuotato d'ogni materia, grandi grovigli di fulmini irritati.

Li vedete voltolarsi nell'azzurro, codesti nodi convulsivi di serpenti tonanti? Strangolano gli innumerevoli fumaiuoli branditi nelle città operaie; infrangono le mascelle aperte dei porti; schiaffeggiano le cime bianche delle montagne, e spazzano il mare color di bile, il mare urlante, che s'incava e si rizza follemente per atterrare le città marittime. Venti esplosioni elettriche nel cielo, smisurato tubo di vetro

pneumaticamente vuoto, hanno riassunti gli spasimi coraggiosi di due popoli rivali, coll'ampiezza e lo splendore delle formidabili scariche elettriche interplanetari. —

Il mio sogno di guerra suscitò un uragano di applausi¹⁶³.

Il fatto che l'unico futuro seriamente prospettato da Marinetti, nell'*Alcova* e altrove, sia un futuro di guerra totale, dovrebbe aiutarci a correggere parzialmente la sensazione, espressa da Giuliani e per certi versi condivisibile, che il Marinetti dei romanzi di guerra sia “più umano”. Indubbiamente in queste opere anche il fondatore del futurismo, come molti altri scrittori europei arrivati in trincea, ha l'occasione per riscoprire l'umanità nei volti dei commilitoni: dolenti, spaventati, inferociti o eccitati, e spesso sfigurati da schegge e granate. Si potrebbe addirittura iscrivere l'oggettivo *refoulement* dell'autore da *Zang Tumb Tumb* agli *Indomabili* nel vasto movimento di Ritorno all'Ordine che coinvolse gran parte degli artisti cubisti e futuristi (e vociani in Italia) sopravvissuti al conflitto. Con l'avvertenza che il *refoulement* di Marinetti è abbastanza circoscritto, e non prevede nessun tipo di sconfessione dell'ideologia artistica e politica consegnata ai manifesti fino a quel momento: non è una svolta clamorosa, come la conversione di Papini o il primitivismo di Carrà, ma è quanto meno una cauta apertura a un pubblico più esteso di quello a cui erano rivolti i romanzi e i poemi scritti fino al 1914, e che viene a coincidere con la stagione di massimo impegno militare e politico.

Questa revisione non arriva a intaccare il nocciolo dell'ideologia marinettiana, che conserva intatta, come un insetto preistorico nell'ambra, una concezione ciclica dell'universo e della Storia che potrebbe rifarsi a Vico ma è più probabilmente un distillato delle conversazioni giovanili con il padre, appassionato di religioni e filosofie orientali¹⁶⁴, e delle letture giovanili di Nietzsche.

Questa concezione ciclica della Storia, che assai prima degli *Indomabili* aveva già ispirato il *Bombance*, contrasta solo apparentemente con l'entusiasmo per il futuro che diventa programmatico a partire dal *Manifesto* del 1909. In realtà, come forse abbiamo dimostrato, l'approccio di Marinetti al futuro è anti-progressista: non ci sarà una civiltà futura (e infatti egli, a differenza di Verne o Wells, non si dà nessuna pena di immaginarla), perché non c'è futuro che non coincida con la guerra

¹⁶³ *L'Alcova d'acciaio*, op. cit., pagg. 121, 122.

¹⁶⁴ Cfr. *La grande Milano tradizionale e futurista*, op. cit., pag. 58.

e con la fine di questo ciclo di civiltà; i futuristi, “barbari civilizzatissimi”, si votano al futuro come alla guerra e alla morte, senza nutrire eccessive speranze di vedere il mondo primitivo che sorgerà dalle ceneri di quello che distruggono: così come Mafarka non può conoscere il destino del dio alato a cui dona la vita morendo. E tuttavia questo radicato pessimismo cosmico, mascherato da “ottimismo ad ogni costo”¹⁶⁵, in qualche modo si addolcisce negli anni della Grande Guerra, che Marinetti vive con grandissima partecipazione emotiva. Dal momento in cui il conflitto, immaginato nel *Monoplan* come una trionfale guerra lampo, comincia a prospettarsi come un massacro senza precedenti, alla necessità di mantenere alto il morale suo e della truppa futurista si aggiunge lo stress di dover difendere la scelta interventista, sempre meno popolare presso l'opinione pubblica. La scelta di scrivere opere meno sperimentali e più popolari è anche dovuta a questa missione apologetica che tra 1916 e 1918 diventa per Marinetti la priorità del movimento futurista, e porta alla composizione di opere del tipo di *Come si seducono le donne*: una raccolta di aneddoti piccanti di facile ricezione, che però contiene al suo interno il manifesto *Donne, preferite i gloriosi mutilati!*, un'apologia dell'ibridazione tra acciaio e corpo organico che ha il preciso e disperato intento di rovesciare in positivo il dramma dei corpi martoriati dalla guerra.

In questo meraviglioso tempo infedele, veloce, dissonante, asimmetrico e squilibrato, crolla e muore finalmente l'idiotissima armonia del corpo umano.

Il cannone ha decapitate le statue della Bellezza antica [...]

Donne, dovete preferire ai maschi intatti più o meno sospetti di vigliaccheria, i gloriosi mutilati! Amateli ardentemente! I loro baci futuristi vi daranno dei figli d'acciaio, precisi, veloci, carichi di elettricità celeste, ispirati come il fulmine nel colpire e abbattere uomini, alberi e ruderi secolari.

¹⁶⁵ "Ottimismo ad ogni costo" è il titolo marinettiano di un romanzo di Bruno Sanzin (1938). "Il mio primo romanzo [racconta Sanzin] lo avevo intitolato: *Lui, storia di uno fra i tanti*, che poi modificai, probabilmente per un'ispirazione spavalda, in *A fronte alta*; ma F. T. Marinetti, dopo aver letto con attenzione il manoscritto, mi propose l'*Ottimismo ad ogni costo*. Accettai il suggerimento dell'amico confidando soprattutto nella sua esperienza in fatto di psicologia del lettore, ma anche perché l'"ogni costo" ammetteva implicitamente un coefficiente di pessimismo [...]" (B. SANZIN, *Ricordo Marinetti*, in AA.. VV., *Marinetti futurista*, Guida Napoli 1977, pag. 376).

Il proiettile è come un secondo padre del ferito. Gli impone il suo carattere. Gli insinua nelle fibre un atavismo di violenza feroce e di velocità incendiaria.

Gloria alla pelle umana straziata dalla mitraglia! Scopritene lo splendore scabro! [...]

Donne, fate che ogni italiano dica partendo: Voglio offrirle al mio ritorno una bella ferita degna di lei!... Voglio che la battaglia mi riplasmì il corpo per lei!... Voglio essere così modificato dalle granate e dalle baionette nemiche per lei!... [...]

Questo non è Romanticismo che disprezza il corpo in nome d'una astrazione ascetica. Questo è il futurismo che glorifica il corpo modificato e abbellito della guerra.[...]

La chirurgia ha già iniziato la grande trasformazione. Dopo Carrel la guerra chirurgica compie fulmineamente la rivoluzione fisiologica. Fusione dell'Acciaio e della Carne. Umanizzazione dell'acciaio e metallizzazione della carne nell'uomo moltiplicato. Corpo motore alle diverse parti intercambiabili e rimpiazzabili. Immortalità dell'uomo!...¹⁶⁶

La ferita di Caporetto

Questa tensione culmina nel terzo grande trauma della vita di Marinetti: dopo quello sperimentato in seguito alla morte, nel giro di pochi mesi, di fratello e madre, fondamentale all'ispirazione del *Mafarka*, e dopo l'incidente milanese del 1908 trasfigurato nel *Manifesto*, Caporetto. Un'esperienza che lo scrittore vive in prima persona con un'angoscia tale da non poter diventare materia di racconto: il pur interessantissimo memoriale (una delle migliori pagine di Marinetti in assoluto) non esce dai taccuini di guerra¹⁶⁷. Solo una volta "rimarginata la ferita" con la controffensiva del Piave, lo scrittore può iniziare ad abbozzare l'epos dell'Italia di Vittorio Veneto, l'*Alcova d'acciaio*.

SC* mi fa osservare che non sono più l'uomo di prima. Infatti prima della vittoria meravigliosa ero inquieto agitato febbrile con una espansione sistematica di

¹⁶⁶ *Come si seducono le donne*, op. cit., pagg. 101-103.

¹⁶⁷ Si legge in *Taccuini 1915/1921*, op- cit., pagg. 155-162, ed è datata 18 dicembre 1917.

Altrettanto interessante *La ritirata delle 5 autoblindate del tenente Raby* (pagg. 565-568), datata il primo ottobre 1918, che si basa sulla testimonianza orale di Guido Raby, diretto superiore di Marinetti nella squadriglia di automitragliatrici. La cura con cui Marinetti trascrive i ricordi di Raby a quasi un anno di distanza contrasta con la decisione di non pubblicare né questi né i propri, e anzi di cominciare l'epos dell'*Alcova* solo dal giugno 1918.

ottimismo artificiale, un po' esaurito dallo sforzo di dare a tutti dell'energia e del coraggio – mentre avevo al fianco la ferita aperta e purulenta di Caporetto.

Oggi si rimargina¹⁶⁸.

Caporetto tuttavia, come l'incidente stradale del 1908, rimane un trauma da rovesciare in positivo: così a partire dalla fine del 1917 l'impegno apologetico di Marinetti si accrescerà ulteriormente, inaugurando la fase di massimo coinvolgimento del fondatore del futurismo nella politica attiva. Le riviste futuriste di Firenze e Roma pubblicano i suoi articoli politici che mescolano teoria e polemica, chiedendo a gran voce denaro ai combattenti e riforme agrarie, avanzando proposte curiose come "l'azionariato sociale", osando una sintesi inedita di Marx, Mazzini ed Henry George¹⁶⁹, e prospettando una centralità dei combattenti nella politica del dopoguerra, in perfetta sincronia con la “Trincerocrazia” proposta da Mussolini sulle colonne del Popolo d'Italia¹⁷⁰. Gli articoli confluiranno in un altro testo a suo modo fantascientifico: quella *Democrazia futurista* che racchiude allo stesso tempo il Marinetti più pragmatico e quello più utopista, dove le proposte più fantasiose (la sostituzione del Senato con un “Eccitatorio” rigorosamente formato da giovani, l'istituzione di “Scuole di coraggio” per i giovani che anticipa in qualche modo l'Opera Balilla, nonché la grande idea per fare cassa: la vendita del patrimonio artistico) non vengono lanciate come provocazioni d'artista, ma difese come proposte realizzabili. Sospinto dall'entusiasmo per la vittoria (che è profuso a piene mani nell'*Alcova*), Marinetti vive poi l'immediato dopoguerra con l'allegria del veterano in licenza tra una guerra e una rivoluzione, dando anche un contributo notevole all'invenzione dello squadristo (con lo sfascio della sede

¹⁶⁸ *Ibid.*, pag. 273

¹⁶⁹ Economista americano (1839-1897), autore di *Progress and poverty* (1879), a cui si ispira la riforma fondiaria auspicata da Marinetti in *Democrazia futurista* (*TIF*, pag. 426). Marinetti arriva a George presumibilmente attraverso la mediazione di "Magamal", alias Eva Kühn Amendola.

¹⁷⁰ Il termine compare nel titolo dell'editoriale del 15 dicembre 1917.

dell'Avanti¹⁷¹ e l'azione di disturbo a un comizio del Popolari¹⁷²). L'idea di un'imminente palingenesi rivoluzionaria lo porta a organizzare concretamente quel "Partito Politico Futurista" che nei volantini pre-bellici era poco più di una sigla immaginaria, e di partecipare alle prime adunate fasciste, Piazza San Sepolcro inclusa. L'importanza dell'adesione di Marinetti al fascismo in questa fase è testimoniata dalla sua presenza nella lista fascista del 1919. La sconfitta elettorale, e il successivo arresto per detenzione di armi da fuoco, lo turbano profondamente (si tratta forse di un'altra esperienza traumatica, o comunque abbastanza spiacevole da essere oggetto di rimozione; soltanto in un memoriale più tardo confesserà di avere seriamente temuto di essere vittima di un assassinio politico in carcere¹⁷³).

Futurismo, amore e amicizia (all'ombra delle bandiere rosse)

¹⁷¹ La "battaglia di Via Mercanti" che culminò nella distruzione della sede de "l'Avanti", salutata come "prima vittoria del Fascismo" nell'epico resoconto di *Futurismo e Fascismo* (1924; ora in *TIF* pag. 515), ebbe luogo il 15 aprile 1919 ed è riconosciuta dagli storici come uno spartiacque importante: essa "rese incolmabile – se ancora ve n'era bisogno – l'abisso tra fascisti e socialisti e strinse tutta la classe operaia attorno al partito socialista" (RENZO DE FELICE, *Marinetti il rivoluzionario*, Torino, Einaudi, 1965, pag. 519). In realtà in una lettera a "L'Ardito" del 1° agosto 1920, all'indomani delle sue dimissioni dalla direzione dei Fasci, Marinetti aveva smentito di aver preso parte almeno all'incendio.

¹⁷² L'episodio risale al 31 agosto 1919: "quel giorno Marinetti se ne sta in casa a suonare l'organo mentre sotto le sue finestre sfila un corteo del Partito popolare al grido di "Viva il papa!", "50.000 cattolici con prete, musiche e bandiere italiane crociate". Assiste alla sfilata dal balcone, opi scende in strada e improvvisa con Vecchi, Settimelli, Mario Dessy e altri un controcorteo al grido di "Abbasso il papa". Il gruppetto futur-ardito giunge poi in via Montenapoleone, dove sequestra la banda musicale dei cattolici, obbligandola a cantare l'inno di Garibaldi, mettendo così in fuga i preti e gli altri manifestanti che cercano rifugio nel Duomo" (CLAUDIA SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, Editori Riuniti, Roma, 1997, pag. 215. L'episodio è riportato in *Taccuini*, op. cit. pag. 429).

¹⁷³ Nell'*Aeropoema vissuto della rivoluzione fascista*, composto sicuramente dopo la guerra d'Etiopia, inedito (Fondo Marinetti presso la Beinecke Library, Yale, New Haven (CT), USA, box 18, folder 1164): "Potevamo anzi dovevamo essere trucidati nel carcere di San Vittore per ordine o taciturna acquiescenza di Nitti ansioso di sfruttare una governativa vittoria socialcomunista a suo vantaggio personale"; "Pensavo ascoltando anch'io all'imminente fatalità di essere accoppiati in prigionia".

Con la batosta elettorale e l'arresto si interrompe bruscamente la fase 'ardita' della vita di Marinetti. Che i facili entusiasmi siano finiti lo dimostra anche il breve *pamphlet* che l'autore aveva cominciato a scrivere a San Vittore, *Al di là del Comunismo*. La scelta del marxismo come unico obiettivo polemico all'indomani delle elezioni tradisce la percezione che l'iniziativa rivoluzionaria ormai spetti comunque a socialisti e sindacati. Nel testo Marinetti compie uno slittamento sensibile, parlando ancora come difensore dei combattenti, ma sempre meno da politico e sempre più da artista. La nuova rivoluzione futurista, spiega, "non promette paradisi terrestri". L'ideale dell'"arte-vita" (ma anche "arte-alcool"), con l'obiettivo di "ingigantire la facoltà sognatrice del popolo", a ben vedere rappresenta un piccolo passo indietro rispetto alle riforme sociali prospettate in *Democrazia futurista*: un passo denunciato con franchezza nella chiusa: "non avremo il paradiso terrestre, ma l'inferno economico sarà rallegato e pacificato dalle innumerevoli feste dell'arte"¹⁷⁴.

Scarcerato dopo 21 giorni di detenzione, Marinetti manterrà gli impegni politici assunti in precedenza, ma con un coinvolgimento personale assai minore. I taccuini del 1920 documentano il ritorno a una quotidianità di letture pubbliche e *vernissages*, senza quasi più traccia di riunioni politiche. Se il distacco formale dai Fasci di Combattimento avverrà soltanto nel maggio dell'anno successivo, col fiero discorso repubblicano e anticlericale tenuto al secondo congresso ("*Noi veniamo dal Carso. Ma non andremo verso la reazione!*"), la decisione di sospendere il "monotono e abbruttente rubinetto di articoli politici"¹⁷⁵ sulla rivista "Roma futurista" testimonia la volontà di tornare alla sua missione più congeniale di apostolato artistico. È la rivendicazione di un'autonomia artistica, ma non necessariamente una sconfessione dell'impegno politico precedente: anzi, quello che Marinetti compie tra 1920 e 1921 è una vera e propria rifondazione del

¹⁷⁴ *TIF*, pag. 488.

¹⁷⁵ Secondo il *Programma a sorpresa per il 1920*, pubblicato su "Roma Futurista" il 4 gennaio del 1920 e riportato da EMILIO GENTILE in AA. VV., *Futurismo e cultura politica*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino (1988), pag. 137., pag. 139. Dalla stessa pagina citiamo anche un'interessante testimonianza epistolare di Bottai, datata 2/2/1920: "Ti basti dire che avendo osato mettere nel n. 4 un articolo di politica, Marinetti si è ieri precipitato a Roma e à tempestato per 2 ore: niente politica! politica niente! Politica un c..."

futurismo, che muove però da un'analisi originale del momento storico, nel quale l'artista si ritaglia un ruolo autonomo, ma del tutto funzionale a un rinnovamento sociale e universale. È la brevissima e inattesa stagione del *Tattilismo*, che lasciò spiazzati gli stessi pochi discepoli rimasti fedeli a Marinetti, alla cui formulazione diede senz'altro un contributo importante la nuova compagna di vita, Benedetta Cappa. Il nuovo manifesto, letto a Parigi e Ginevra durante i viaggi del 1920, esordisce con un “punto a capo” e annuncia l'invenzione dell'arte tattile compiuta da Marinetti sulla spiaggia di Antignano, sullo sfondo di “officine occupate dagli operai”, sulle quali “garrivano bandiere rosse”. Segue una pagina in cui le “malattie del dopo-guerra”, la crisi politica e il riflusso esistenziale e artistico degli intellettuali, vengono analizzati con una lucidità che per Marinetti è tanto impreveduta quanto inattesa sono le soluzioni prospettate: una disponibilità a qualsiasi iniziativa rivoluzionaria della “maggioranza” (l'evocazione delle bandiere rosse è dunque tutt'altro che un semplice dettaglio cromatico) e un invito agli artisti e ai pensatori a una nuova pratica artistica in grado di esprimere le “due manifestazioni essenziali della vita: l'Amore e l'Amicizia”. Questo rarissimo Marinetti cantore dell'amore e dell'amicizia universale merita una citazione abbondante:

Ecco le mie riflessioni di nuotatore:

La maggioranza più rozza e più elementare degli uomini è uscita dalla grande guerra coll'unica preoccupazione di conquistare un maggior benessere materiale.

La minoranza, composta di artisti e di pensatori, sensibili e raffinati, manifesta invece i sintomi di un male profondo e misterioso, che è probabilmente una conseguenza del grande sforzo tragico che la guerra impose all'umanità.

Questo male ha per sintomi una svogliatezza triste, una nevrasenia troppo femminile, un pessimismo senza speranza, un'indecisione febbrile d'istinti smarriti e una mancanza assoluta di volontà.

La maggioranza più rozza e più elementare degli uomini si slancia tumultuosamente alla conquista rivoluzionaria del paradiso comunista e dà l'assalto finale al problema della felicità, con la convinzione di risolverlo soddisfacendo tutti i bisogni e tutti gli appetiti materiali.

La minoranza intellettuale disprezza ironicamente questo tentativo affannoso, e non gustando più le gioie antiche della Religione, dell'Arte e dell'Amore, che costituivano i suoi privilegi e i suoi rifugi, intenta un crudele processo alla Vita, di cui

non sa più godere, e si abbandona ai pessimismi rari, alle inversioni sessuali e ai paradisi artificiali della cocaina, dell'oppio, dell'etere, ecc.

Quella maggioranza e questa minoranza, denunciano il Progresso, la Civiltà, le Forze meccaniche della Velocità, della Comodità, dell'Igiene, il Futurismo, insomma come responsabili delle loro sventure passate, presenti e future.

Quasi tutti propongono un ritorno alla vita selvaggia, contemplativa, lenta, solitaria, lungi dalle città aborrite.

Quanto a noi futuristi, che affrontiamo coraggiosamente il dramma spasimoso del dopoguerra, siamo favorevoli a tutti gli assalti rivoluzionari che la maggioranza tenterà. Ma alla minoranza degli artisti e dei pensatori, gridiamo a gran voce:

- La Vita ha sempre ragione! I paradisi artificiali coi quali pretendete di assassinarla sono vani. Cessate di sognare un ritorno assurdo alla vita selvaggia. Guardatevi dal condannare le forze superiori della Società e le meraviglie della Velocità. Guarite piuttosto la malattia del dopo-guerra, dando all'umanità nuove gioie nutrienti. Invece di distruggere le agglomerazioni umane, bisogna perfezionarle. Intensificate le comunicazioni e le fusioni degli esseri umani. Distruggete le distanze e le barriere che li separano nell'amore e nell'amicizia. Date la pienezza e la bellezza totale a queste due manifestazioni essenziali della vita: l'Amore e l'Amicizia¹⁷⁶..

Nella lunga e tortuosa traiettoria artistica di Marinetti, la breve stagione del Tattilismo è veramente un momento a sé: a un'opinione pubblica disorientata e sconvolta dalle tensioni del dopoguerra, il “barbaro civilizatissimo”, dismessi per una volta i panni del teppista culturale e politico, propone un'idea di arte democratica e persino progressista, utile alla crescita emotiva e intellettuale di maggioranze e minoranze. È un'arte addirittura educativa, che renderà “grandi servizi pratici, col preparare buoni chirurghi dalle mani veggenti e coll'offrire nuovi modi di educare i deficienti”¹⁷⁷. Qui Marinetti, come fa notare Claudia Salaris, attraverso la mediazione di Benedetta attinge addirittura dalle esperienze della Montessori¹⁷⁸. Il Tattilismo è il punto massimo di collaborazione artistica tra i due futuri sposi (se non l'unico di qualche rilievo); se nel memoriale postumo Marinetti attribuisce alla moglie la composizione delle prime tavole tattili, le osservazioni sensoriali su cui si basano i manifesti erano già contenute sui taccuini di guerra, forse originate da un evento perturbante sperimentato una notte in trincea.

¹⁷⁶ *Il tattilismo* (primo manifesto), *TIF* pagg. 160, 161.

¹⁷⁷ *Tattilismo* (secondo manifesto), *TIF* pag. 178.

¹⁷⁸ *Marinetti. Arte e vita futurista*, op. cit., pag. 217

Una notte dell'inverno 1917, scendevo tastoni nel sotterraneo buio di una batteria di bombarde per raggiungere senza candela il mio giaciglio. Mi preoccupavo di non urtare ma urtavo baionette, gavette e teste di soldati dormienti. Mi coricai, ma non dormii, ossessionato dalle sensazioni tattili che avevo provate e catalogate. Quella notte per la prima volta pensai a un'arte tattile¹⁷⁹.

Infine, il Tattilismo è anche il più memorabile *flop* di Marinetti, che con questo tentativo di rifondazione futurista fallì su entrambi i fronti: quello interno, dove i seguaci già divisi e demoralizzati per l'involuzione reazionaria dei Fasci rimasero del tutto spiazzati da questo "balzo in avanti" compiuto senza consultarli in nessun modo¹⁸⁰; e quello esterno, dove il tentativo di rilancio del futurismo sui palchi europei s'infranse contro lo scetticismo dei parigini, sobillati dal nuovo verbo avanguardista di Dada. L'esperienza naturalmente non sarà mai rinnegata in modo esplicito nei manifesti, dove anzi, l'aggettivo "tattile" entrerà a far parte di quel frasario marinettiano un po' stereotipato e burchiellesco (insieme a "simultaneo", "parolibero", "discato", "aereo-", ecc.): eppure è un fatto che Marinetti non produrrà più tavole tattili di rilievo dopo il 1921-1922; non solo, ma la brevissima "stagione dell'amicizia" si conclude con la pubblicazione, nel 1922, di uno dei più violenti libri marinettiani, dall'autore stesso chiamato "Libro della Ferocia e della Contraddizione imperante"¹⁸¹: *Gli indomabili*.

Marinetti 'sorvegliato'?

Una recente (e per molti versi convincente) interpretazione degli *Indomabili* mette l'accento sull'"intento allegorico scoperto ed *iperazionalistico*" del romanzo, "in cui ogni elemento – nome, situazione, maschera, paesaggio – è

¹⁷⁹ *TIF*, pag. 175.

¹⁸⁰ Vedi questa lettera di Mario Carli a Marinetti, citata in GENTILE, op. cit., pag. 157: "poiché tu hai dimostrato di poter fare da solo un Movimento artistico che finora era imperniato anche su di noi, io credo che non vorrai offenderti se anch'io mi decido a lasciare solamente a te il peso e la gloria del Movimento Futurista. [...] Ripeto: tu hai tanto genio, tanta energia e tanto fascino personale, che puoi fare a meno della nostra collaborazione. Lo hai dimostrato eloquentemente. E poi: anch'io credo che bisogna oltrepassare il Futurismo, e fare punto a capo".

¹⁸¹ *Taccuini*, op. cit., pag. 504.

sorvegliatissimo, artificialmente determinato a priori e finalistico"¹⁸². Ora, non c'è dubbio che nel comporre i suoi impianti allegorici Marinetti dispieghi una volontà iperazionalistica di sorveglianza stretta sul proprio immaginario. Quello che a mio parere è discutibile è il successo di questa pratica di controllo, nei confronti di un'immaginazione stravagante che troppo spesso elude le censure e la strategia di significazione messe in atto dall'autore. Così, alla prova dei fatti, le allegorie di *Bombance*, *Mafarka* e *Indomabili* finiscono per affrancarsi dai significati ideologici e politici che Marinetti assegna loro, rimandando alle private ossessioni dell'autore: ossessione erotica nel *Mafarka*, sadica negli *Indomabili*, epigastrica nel *Bombance*. E questo malgrado le intenzioni di Marinetti, che nelle orge alimentari del *Bombance* aveva preteso rappresentare il conflitto sociale, nel sadismo di Mirmofim la crudeltà degli istinti che la Poesia avrebbe pacificato; e nella scene erotiche del *Mafarka* quella "fornace torrida di lussuria" da cui il suo superuomo doveva divincolarsi per "staccarsi finalmente dalla terra e schiudere le grandi ali che dormono nella carne dell'uomo" (sono le parole dell'autore davanti alla giuria del suo primo processo per oscenità)¹⁸³. Il grottesco di Marinetti non è altro che il suo materiale immaginario che gli sfugge di mano, resistendo almeno parzialmente ai suoi ripetuti sforzi di allegorizzazione (e mitologizzazione).

Nel cielo congestionato di fuoco

In un'isola tropicale, forse "nell'interno mare di lava di un vulcano", due 'negri', dal volto costretto in una museruola di ferro, Vokur e Mazzapà, fanno la guardia agli *Indomabili*: uomini sapienti e abietti, già "importanti e ricchi", che ora giacciono nudi e incatenati in un fossato. Unico sollievo concesso agli *Indomabili*, nella calura del mezzogiorno, è ricordare i crimini commessi nel passato, torturandosi le piaghe a vicenda con le punte aguzze dei loro collari. Tanta furia è però destinata a placarsi come ogni giorno verso il tramonto, col sopraggiungere dei misteriosi e leggerissimi *Cartacei*, padroni dell'Isola. Sono loro a condurre ogni

¹⁸² CECILIA BELLO, *Tra paroliberoismo e prosa d'arte. Utopia e delusione politica negli Indomabili di Marinetti*, in *Quando l'opera interpella l'autore. Poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant'anni*, Pendragon, Bologna, 2000.

¹⁸³ Cfr. F. T. MARINETTI, *Mafarka il futurista*, Mondadori 2003, pag. 241

sera gli Indomabili e i loro carcerieri attraverso una grande Oasi verde, a un meraviglioso Lago, di cui però nulla potranno ricordare la mattina dopo. Immergendosi nelle acque del Lago, gli Indomabili riscoprono la dolcezza e la bontà e si riappacificano coi loro carcerieri, unendosi a loro in un girotondo acquatico. Al termine di questo rito di purificazione, la voce del "Grande Cartaceo" li invita a entrare nella Città "di Carta e di Luce".

È proprio nella città che si chiarisce la natura dei Cartacei, esseri nati dalle pagine di grandi libri, che bruciando costruiscono la loro casa "di vapore e luce". Ma i Cartacei non sono i soli abitanti della Città: vi sono anche "uomini semiluminosi", simili agli Indomabili, e "Fluviali", esseri "flosci e serpentini" che lavorano senza posa agli enormi macchinari della Città.

Gli Indomabili hanno la ventura di arrivare proprio nel momento di una sollevazione: in una piazza un Cartaceo perora la causa dei Fluviali, che chiedono di poter accedere anch'essi alle gioie del Lago. L'ex chirurgo Mirmofim, il più carismatico degli Indomabili, si improvvisa capo della sommossa, guidando Fluviali e Cartacei alle chiuse di cartone che impediscono alle acque dell'Oasi di arrivare in città. La rivoluzione ha successo, ma Indomabili e carcerieri per sfuggire alle acque devono percorrere a ritroso il percorso nell'Oasi, fino a tornare alla "fornace solare" da cui erano partiti. Nel frattempo l'avventura notturna è già stata dimenticata: Mirmofim e Mazzapà si azzuffano, e il primo uccide il secondo a morsi. La storia sembra finire dove era cominciata; ma non tutto è andato perduto: Mirmofim scopre di aver conservato il ricordo dell'Oasi e del Lago, e di poterlo comunicare ai compagni.

Così, più forte delle crudità cacofoniche del Sole e del Sangue, finalmente la sovrumana frescalata Distrazione dell'Arte operava la metamorfosi degli Indomabili¹⁸⁴.

Fantascienza contro mito

¹⁸⁴ TIF, pag. 1012.

Sebbene il paragone innervosisse Marinetti¹⁸⁵, è difficile smentire il sospetto che l'intreccio degli *Indomabili* conservi qualche suggestione di *The Time Machine* di H. G. Wells. Che il rapporto intertestuale sia qui consapevole o no, ci troviamo senza dubbio nel punto di massima convergenza tra il canone fantascientifico e l'immaginario futurista di Marinetti. Vale la pena di segnalare le caratteristiche che anche in questo caso mantengono gli *Indomabili* fuori dal genere fantascientifico, nel limbo autarchico in cui rimane confinata tanta parte dell'opera marinettiana.

A prima vista non si tratta di una questione ideologica, anzi, questo è (inaspettatamente) l'aspetto più simile delle due opere: i *Morlocks* di Wells e i *Fluviali* di Marinetti sono due proiezioni distopiche della classe operaia. I primi nel corso dei secoli hanno definitivamente trovato rifugio nel sottosuolo, continuando a lavorare per nutrire un'umanità parassitaria di cui a loro volta si cibano. I secondi, ormai ridotti a ingranaggi industriali, non cessano però di soffrire la perdita della loro individualità, e finiranno per provocare una rivoluzione dagli esiti disastrosi. Come si vede, anche il pessimismo è un tratto comune ai due autori. Le differenze risiedono piuttosto nella struttura formale: il romanzo vittoriano ha ancora una solida struttura romanzesca, quello di Marinetti è un curioso esperimento che, ancora una volta, mette insieme un po' di tutto: tentativi di prosa d'arte con derive parolibere, ricordi di guerra, favole, discorsi politici.

Quel che però maggiormente distingue i due libri è la concezione del *tempo*: lineare in *The Time Machine*, ciclico negli *Indomabili*. Equiparando il tempo allo spazio, con la geniale invenzione della "quarta dimensione", al narratore/viaggiatore del romanzo di Wells non resta che esplorare il futuro come altri eroi vittoriani avevano già esplorato le miniere di Re Salomone o il centro della terra. Il futuro di Wells è un luogo remoto, ma ferocemente determinato dal presente e dal passato: i *Morlocks* sono gli eredi degli operai che già a fine

¹⁸⁵ Al recensore Silvio Benco, che richiama il "mondo di Wells", Marinetti replicò: "Wells è assolutamente privo di lirismo, incapace di dare una vita plastica coloristica e musicale ai suoi personaggi e paesaggi [...] Io procedo per immagini create nuovissime. Queste qualità mi fanno apparire oscuro ai lettori di Wells e piacevole a coloro che in genere non amano Wells" (riportato nell'introduzione di Luigi Ballerini a *Gli indomabili*, op. cit., pag. XXIV. In compenso Wells conobbe Marinetti a Londra nel 1914, quando durante un brindisi lo salutò bonariamente con le parole (riportate da Marinetti stesso): "I am a king, but Marinetti is a lion" (*Una sensibilità italiana nata in Egitto*, op. cit., pag. 298).

Ottocento stanno perdendo il contatto con la luce del sole. Il futuro di Wells non è un sogno, ma una previsione il più possibile accurata, con tanto di data (la vicenda si svolge nell'802.701). Solo al Viaggiatore è concesso di tornare indietro, al suo presente. Il futuro prefigurato non è ancora stato realizzato: la sua testimonianza potrà aiutare gli umani a cambiare strada.

Ben diversa è la struttura cronologica degli *Indomabili*, prigionieri incatenati in un'isola al centro di un lago di lava, liberati nottetempo e guidati dai loro carcerieri in un'oasi e poi in una città di carta. Diversi indizi disseminati nel testo lasciano intuire che ciò che accade nel racconto è già accaduto innumerevoli volte: sin dall'inizio i personaggi si lamentano di non poter conservare i ricordi di quello che gli accade dal tramonto all'alba. Come l'Africa di Mafarka, o il regno gastronomico del *Roi Bombance*, l'Isola non ha precise coordinate geografiche: è un mondo a parte, una proiezione onirica (nei suoi taccuini Marinetti racconta in modo disteso il sogno che ispirò il romanzo). Gli Indomabili in realtà potrebbero essere contemporanei dell'autore: uno di loro, Mirmofim, ricorda di essere stato chirurgo a Torino durante la Grande Guerra. Eppure il contatto con il "mondo vero" sembra irrimediabilmente troncato: l'idea sottaciuta è che l'isola sia un'oltretomba, in fondo non dissimile dalle fantasie infernali e purgatoriali dantesche. E proprio come nel Purgatorio di Dante, l'isola d'oltretomba si trasforma verso la fine in un'allegoria della storia dell'uomo, anche se l'interpretazione che ne dà lo stesso autore non esaurisce, come vedremo, la fondamentale ambiguità del racconto.

Lo scarto dal modello di Wells non potrebbe essere più marcato. Da una parte abbiamo una previsione determinista, dall'altra una fantasia allegorica; da una parte una fuga di anni senza fine, dall'altra un ciclo sempre uguale di giorno e notte, rivoluzione e restaurazione. L'autore di *The Time Machine*, dopo un'analisi del passato e del presente, traccia una sua previsione del futuro; Marinetti ritaglia passato, presente e futuro dell'uomo in un universo a parte, circoscritto e circolare. I contenuti non sono così dissimili, ma la struttura temporale è discriminante; la fantascienza del Novecento continuerà ad applicare, con mille varianti, la struttura distopica proposta da Wells, che sotto la patina pessimistica trasmette una premessa tutta positivista: l'umanità è artefice del suo destino, o almeno può provare a disattendere le previsioni dei suoi profeti di sventura. Viceversa

l'opzione allegorica di Marinetti non avrà seguaci di rilievo. Un'innovazione fallita? Ma in che senso si può considerare innovativo un procedimento, come l'allegoria, che vanta una storia così nobile e antica? Abbiamo già citato Dante e potremmo aggiungere Thomas Moore, Francis Bacon, Jonathan Swift, il Baudelaire allegorico e scabroso del *Voyage à Cythère*. Questo per gli *Indomabili*, mentre per l'Africa fuori del tempo del *Mafarka* abbiamo già tirato in ballo Omero, Shakespeare, Rabelais. È un catalogo di riferimenti abbastanza sorprendente per un autore che sosteneva di aver tagliato i ponti del passato; per contro il romanzo di Wells, che avrà tanti imitatori, non esibisce espliciti debiti intertestuali. *The Time Machine* è l'opera di un pioniere, che con l'invenzione della Quarta Dimensione sancisce un autentico cambio di paradigma. Da qui in poi il futuro diventa uno spazio immaginabile, determinabile, esplorabile, una terra vergine che giustifica l'entusiasmo iniziale del Viaggiatore. Viceversa gli esploratori dell'isola di Marinetti si muovono in un universo senza futuro, esausto, permeato com'è di reminiscenze letterarie; al punto che la stessa città, la stessa volta stellata si riveleranno estensioni di una biblioteca. Di fronte al pionierismo di Wells, Marinetti rischia di passare per un reazionario. Ma forse aveva ragione quest'ultimo a dissuadere i lettori da un confronto simile: la contemporaneità dei due autori è soltanto un effetto ottico. Se nel 1895 Wells ha già scritto la prima opera della fantascienza moderna, nel 1922 Marinetti è ancora alle prese con la liquidazione di una tradizione allegorica pre-moderna. Il futurismo – almeno il futurismo praticato da Marinetti nelle opere narrative – lungi dall'assumere le forme di una variante locale della fantascienza, si rivela un genere del tutto diverso, seppure popolato da temi vagamente simili, e imparentato viceversa con opere pre-moderne allegoriche e grottesche

Allegoria e didascalia

Come è possibile osservare sin dalla trama, il testo rappresenta un ritorno deciso di quel 'modo allegorico' che Marinetti aveva utilizzato abbondantemente nella fase anteriore alla frattura del 1912. In seguito dimostreremo che Marinetti si serve dell'allegoria per gli stessi motivi per cui l'aveva adoperata dieci anni prima: per sublimare una serie di esperienze traumatiche, trasformando la grigia cronaca di

una sconfitta in mito. Tuttavia anche il mito degli *Indomabili* condivide assai poco delle pose trionfali del *Mafarka* e del *Monoplan*, mentre il pessimismo cosmico su cui si fonda il senso ciclico della storia e la dimensione corale richiamano direttamente il *Bombance* di 17 anni prima.

In quanto associazione arbitraria di immagini e significati, l'allegoria svolge spesso in altri autori una funzione selettiva nei confronti dei lettori. In certi casi si tratta di un espediente per affrontare argomenti che la morale o il potere del tempo non consentirebbero di comunicare direttamente. In ogni caso, un testo allegorico presuppone sempre un pubblico di iniziati. Nel caso di Marinetti, però, questo aspetto del procedimento allegorico viene a scontrarsi con una concezione per nulla esoterica, anzi, persino pubblicitaria della letteratura. Il fondatore del futurismo non teme particolarmente la censura (che pure in altri casi ha subito), né guarda a un determinato *happy few*: le opere allegoriche di Marinetti fruiscono di un 'lancio' commerciale commisurato alle attese del suo autore (si pensi al battage pubblicitario della prima parigina del *Bombance*). Gli impianti allegorici dei testi sono così sottoposti a un'ulteriore tensione didascalica, perché oltre a voler parlare figurato, Marinetti ha anche l'ossessione di essere sempre compreso da un pubblico più vasto possibile. È questa la ragione che lo spinge, per esempio, a dedicare l'edizione italiana del *Bombance* ai “cuochi della felicità universale” Turati, Ferri e Labriola, precisando così senza più margini di dubbio la natura dei personaggi satirici Torta, Soffione e Béchamel.

Queste due tensioni contrastanti – allegoria e didascalia – giungono a un vero corto circuito negli *Indomabili*: un libro in cui riferimenti piuttosto limpidi all'attualità politica si sovrappongono ad immagini non sempre immediatamente decifrabili, creando in certe pagine un'aura enigmatica che anticipa la poetica metafisica (se non ne è in parte già debitrice). Marinetti stesso deve aver temuto di disorientare il lettore, con un libro che rappresentava già un netto passo indietro sul piano formale rispetto alla sua produzione parolibera¹⁸⁶. Tanto che qualche anno

¹⁸⁶ Bisogna comunque considerare che tra il parolibero e *Gli indomabili* non c'è un vero e proprio 'stacco': anche negli anni più intensi di produzione parolibera, Marinetti aveva continuato a pubblicare testi in sintassi relativamente più tradizionale, come il best-seller *Come si seducono le donne* o *L'alcova d'acciaio*.

dopo sentirà la necessità di divulgare un'interpretazione autoriale del testo, in quella lettera a Bruno Sanzin già segnalata a suo tempo da De Maria¹⁸⁷.

Preciso ora il significato filosofico-simbolico degli *Indomabili*, citando le parole stesse di un mio amico intelligentissimo: Su una ferocia indomata (quella degli Indomabili) da ferocia meno cruda dei Carcerieri negri, ferocia guidata e utilizzata. Entrambe forze istintive, primordiali, crudeli, incoscienti.

Al di sopra i Cartacei, simboli delle idee e quindi del Libro che inchioda ma non doma gli istinti. Questi si annegano soltanto nella luce uguale calma del Lago della Bontà che annienta la diversità, distrugge le asprezze, illumina le ferite, valorizza il peccato-tormento. Ma se nel Lago della Bontà gli umani feroci divengono felici e luminosi, non per questo vi rimangono. La verità dell'umanità non è la stasi anche se felice né l'incoscienza anche se divina.

Gli Indomabili escono dal Sentimento per entrare nel regno delle idee, vita dello spirito, vita delle costruzioni astratte. D'altra parte le astrazioni luminose e dinamiche sorgono sulla realtà, ed è la massa uniforme opaca e triste dei lavoratori che le sostengono alte. Lavorano, e per lo stesso dinamismo generale delle Forze soffrono di lavorare, pur desiderando il prodotto ideale del loro lavoro atroce. Il loro povero desiderio è già pensieroso e li proietta nel gran lago meraviglioso della Poesia. Lago che è creazione divenuta realtà.

Essi si ribellano al ritmo imposto dal cervello che esige il loro lavoro sottomesso, e vogliono giungere al ritmo eterno e puro del sentimento costruito. Gli istinti domati degli Indomabili si scatenano e servono agli Indomati Fluviali. Le Forze si traspongono e si trasmettono così, senza limiti più, poiché le divisioni nette sono assurde.

Solo la ferocia, la crudeltà, la distruzione ieri domate oggi coscienti volitive possono guidare all'avvenire. Ma le forze domate un istante si sguinzagliano di nuovo anarchiche, individualistiche, feroci. Ridiventano istinti incoscienti e brutali, criminali che bisogna incatenare.

E tutto ritornerebbe alle origini. Ma nell'Umanità vi è la continuità della coscienza.

Sorge così dal libro la sintesi dell'individuo-uomo nel suo sforzo verso la pienezza emotiva che trabocca nella vita cerebrale. La quale talvolta diviene tiranna e sfrutta le forze materiali che ha già cercato di superare.

¹⁸⁷ Si riporta integralmente l'ampio stralcio pubblicato da De Maria nell'Introduzione a *TIF*, pagg. LXXXVI-LXXXVII. La lettera è pubblicata da Sanzin nel suo *Marinetti e il Futurismo*, Editore Bruno G. Sanzin, Trieste, 1924, pp. 29-31 (da non confondere con l'omonima raccolta di manifesti pubblicata nel 1929 dalle Edizioni "Augustea" (Roma-Milano) e riprodotta in *TIF*).

E sorge la sintesi dell'Individuo società nel suo sforzo di progresso. Sforzo verso una fratellanza quasi raggiunta, illuminata dalle idee, ma arrestata dall'arsura delle idee stesse che infiammano di nuovo gli elementi densi e opachi.

E sorge la sintesi dell'Umanità.

Umanità dolorante nel mistero angoscioso con tutte le seti mai soddisfatte, tutte le arsurre sempre inasprite. Umanità assetata di una verità che abbracci, che dilaghi e accarezzi. Unica verità, unica forza: la Bontà. Bontà assoluta senza relativi, senza spasimi. Bontà dell'anima che si ritrova nell'altra anima e si appaga del ritrovo senza possesso.

Ma la bontà non basta alla vitalità umana. L'umanità è dinamica, costruttiva. Nella costruzione crede, vuole la creazione che è il suo avvenire...

Si tratta, come già avvertiva De Maria, di una "pagina densa, in cui si delinea una vera dialettica di civiltà", che però sul piano esegetico non risolve tutte le ambiguità, e anzi ne aggiunge di nuove. In essa non si fa nessun accenno ai riferimenti alla scena politica più contingente, pure evidenti nella terza parte del libro: il più eclatante è l'episodio della polemica pubblica tra l'alter-ego di Marinetti, Mirmofim, e il "vecchio rivoluzionario" Mah (in cui più di un critico ha voluto identificare Mussolini¹⁸⁸) durante i comizi improvvisati davanti alla folla dei Fluviali in rivolta. L'episodio sarebbe una trasfigurazione 'mitologica' del contrasto tra l'autore e il leader fascista nel 1920, risoltosi al secondo congresso dei Fasci di combattimento, quando Marinetti, dopo aver portato almeno "un terzo del congresso" sulle sue posizioni intransigenti, aveva deciso infine di rassegnare le dimissioni a cui in realtà pensava da tempo. Nel mito è invece Mirmofim ad avere la meglio, conquistandosi il favore dei Fluviali ai danni di Mah. E in ogni caso la polemica con Mussolini, già in parte superata all'uscita del libro, era ormai in via di totale rimozione nel 1924, quando la lettera viene pubblicata: essa si assume dunque anche il compito di fornire un'interpretazione più 'alta' e meno contingente del testo.

Dalla lettera del 1924 dipende poi fortemente l'interpretazione 'idilliaca' che De Maria dà del romanzo nel saggio introduttivo a *Teoria e invenzione futurista*, e che è un momento cruciale del suo approccio critico a Marinetti. Per De Maria il

¹⁸⁸ Vedi nota 238.

romanzo tocca il suo vertice nelle pagine, del Lago della poesia, ancora grondanti dolcezze tattiliste, in cui, testuale, "il romanzo dà torto al Marinetti teorico":

le pagine più alte del libro sono quelle in cui, nell'Oasi e nel Lago, si attua, nella figurazione artistica, la riconciliazione dell'uomo con se stesso e la natura. Il girotondo degli Indomabili nelle acque fulgenti e lunari del Lago è l'allegoria di ciò che Marinetti sfiorò più volte ma non volle mai accogliere definitivamente¹⁸⁹.

Chi scrive trova difficile condividere una simile impressione. A qualche anno dalla lettura de *Gli Indomabili*, ciò che rimane vivido nella memoria non è l'idillio del Lago, quanto le fave di Mazzapà e Vokur che bollono nelle ciotole posate sulla sabbia; le fantasie sadomasochiste degli Indomabili prigionieri nel fossato; Mirmofim che guida le amputazioni come un direttore d'orchestra ed esibisce fiero le sue piaghe agli aguzzini. Quando poi questi indomiti mostri e assassini si ritrovano nel Lago per unirsi in girotondi coi loro carcerieri, più che a una riconciliazione con la natura si ha l'impressione di assistere a un rimbambimento collettivo, fortunatamente di breve durata. Si sa che con Marinetti l'umorismo involontario è sempre dietro l'angolo; ma l'impressione è che lui stesso non intendesse mettere al centro della sua allegoria l'esperienza della Poesia e della Bontà. La stessa idilliaca Oasi svelerà la sua doppia natura metallica più tardi, durante la fuga a ritroso degli Indomabili, mostrandosi come la loro più crudele aguzzina: tanto da far loro agognare la "fornace solare" che è principio e meta del loro viaggio.

A destra, a sinistra, in alto, l'ondulazione dei fogliami ancora trasognati dalle delizie notturne s'irrigidiva friggendo come in un crogiuolo e metallizzandosi. La vòlta vegetale sotto la quale correvano era ormai una vòlta di bronzo. Sentivano sulle spalle fremere l'invasione azzurra dei Fluviali, e davanti a loro, lontano, vedevano le prime pugnalate rosse del sole. A destra e a sinistra, stridendo, i tronchi s'indurivano vibrando come statue di rame alla scossa di un terremoto.

Ma la cosa divenne spaventosa poiché la vegetazione dell'Oasi, sempre più folta, accelerava la sua metallizzazione con brutali contorcimenti e sventagliamenti di fogliame.

— Curvi! Curvi! Corriamo curvi! gridava Kurotoplac.

¹⁸⁹ TIF, pag. LXXXVIII

I rami che erano crollati giù estenuati di languore, scattavano su, irrigidendosi in soffitti sonori di metallo vibrante. Le erbe irritate pugnalavano le gambe correnti degli Indomabili. Le grandi arpe delle liane guizzavano su, tenendosi come corde metalliche stirate da un moto di invisibili chiavi aeree¹⁹⁰.

Gli Indomabili stanno fuggendo dalla marea rivoluzionaria dei Fluviali, da loro stessi sobillata. Ma ormai l'irreparabile è stato compiuto: mentre l'acqua dell'Oasi defluisce verso la Città, il paesaggio floreale si irrigidisce e metallizza. L'allegoria non è difficile da intendere: la rivoluzione scatenata dagli Indomabili, élite di artisti e libertini, è destinata a trasformare irreparabilmente anche il mondo della poesia, e a renderlo forse impraticabile. In attesa di una grande catarsi sociale che Marinetti dà per imminente, egli mette in scena, ridotte a maniere, le due istanze che hanno dominato la sua poesia prima e dopo il 1912: l'estetismo liberty e paradisiaco all'andata, il dinamismo violento e metallico al ritorno. Un modo per confessare che nel 1922 il cerchio si è chiuso: Marinetti ha attraversato ed esaurito entrambe le maniere, e ora in qualche modo deve fare punto a capo.

La stagione della Bontà

Il paradosso degli *Indomabili* è che veramente in nessun'altra fase della sua vita capiterà più a Marinetti di teorizzare una forza come la "Bontà assoluta senza relativi, senza spasimi"; e al contempo in nessun'altra opera come in questa possono vedersi all'opera le pulsioni sadiche dell'autore. Il suo libro più idilliaco è anche il più violento: "Libro della Contraddizione imperante", lo aveva chiamato.

Ora, se la violenza è comunque una costante della sua produzione sia teorica che letteraria (ma il sadismo degli *Indomabili*, vedremo, è un caso a parte), il richiamo alla "Bontà" è peculiare di una brevissima stagione della poetica marinettiana: il Tattilismo.

Romanzo e manifesto nascono entrambi sulla spiaggia di Antignano: l'immagine delle bandiere rosse e delle officine occupate, già adoperata nel manifesto, torna nell'introduzione agli *Indomabili*, stavolta però corretta da una frase che non lascia nessun dubbio sulla presa di distanza del futurista nei confronti degli scioperi.

¹⁹⁰ *TIF*, pag. 1008

– Sulle officine livornesi occupate dagli operai garrivano bandiere rosse. Ma sembravano grigie sulla bianca scarlatta risata negra del mare ispiratore¹⁹¹.

Nella "maggioranza più rozza", che nel manifesto tattilista era descritta come ansiosa di dare "l'assalto finale al problema della felicità" è facile riconoscere i Fluviali insorti; mentre nella pervertita "minoranza intellettuale" si potrebbe riconoscere il ritratto degli Indomabili, che, come dice Mazzapà, "furono tutti uomini importanti e ricchi"¹⁹². All'élite futurista – in attesa di una comunque auspicabile rivoluzione – resta il compito di stimolare la minoranza intellettuale a un drastico cambio di prospettiva. È come se Marinetti chiedesse ai colleghi intellettuali di immergersi nel Lago della Poesia, proprio come lui andava in quell'estate immergendosi "nella risacca del mare ispiratore" di Antignano. E se il rischio è quello di apparire puerile, come i suoi Indomabili intenti a girotondi acquatici, Marinetti lo corre con il consueto spregio del ridicolo.

Una ragazza del popolo, che aveva odore di sale e di pietra calda, guardò sorridendo la mia prima tavola tattile:

— Si diverte a fare delle barchette!

Io le risposi:

— Sì, costruisco un'imbarcazione che porterà lo spirito umano verso paraggi sconosciuti¹⁹³.

È il poeta stesso del resto, in un episodio illuminante (durante un controllo doganale sul treno che lo conduce a Parigi)¹⁹⁴, a definire le sue tavole tattili come

¹⁹¹ *TIF*, pag. 921.

¹⁹² "Essi rappresentano, infatti, le tre versioni canoniche dell'intellettuale occidentale colto e potente: presiedevano alla cura delle anime, alla trasmissione del sapere, alla guarigione dei corpi (CECILIA BELLO, op. cit., pag. 244)

¹⁹³ *TIF*, pag. 159.

¹⁹⁴ L'autore lo ricorda (con molta *verve*) in F. T. MARINETTI, *La vecchia Milano tradizionale e futurista – Una sensibilità italiana nata in Egitto*, Mondadori, Milano, 1969, pag. 264. Per non destare sospetti, ed evitare che le delicate tavole tattili passino tra le mani di troppi "doganieri gendarmi capistazione", Marinetti decide di fingersi un "cretino" che pretende di "divertire i bambini in questo modo".

bomba e L'alcova d'acciaio. Pur essendo – almeno sul piano dei contenuti – due romanzi violentissimi, nell'*Alcova* e in *8 anime* si cercherebbe invano un solo episodio in cui la guerra riesca a penetrare lo schermo retorico e a comunicare al lettore una anche piccola dose di tragedia: nulla di paragonabile, per fare un esempio, a quella pagina di un altro interventista (ed ex futurista), Ardengo Soffici, che in *Errore di coincidenza* s'imbatte per la prima volta in un cadavere "che non ha più nulla di umano". Per trovare qualcosa del genere dobbiamo ancora una volta ricorrere al memoriale postumo, e alla pagina in cui l'autore si decide a raccontare l'episodio del suo ferimento all'inguine¹⁹⁷.

Una volta terminata la stesura dell'*Alcova*, proprio ad Antignano nel 1920, Marinetti dovrebbe aver chiuso i conti con la Grande Guerra. E infatti il nuovo romanzo, concepito in sogno, sembra abbandonare del tutto l'ambientazione bellica. Eppure, quando dal sogno si tratta di passare alla scrittura, ecco che avviene qualcosa d'inaspettato: Marinetti torna ad attingere di nuovo, più o meno consapevolmente, ai suoi ricordi di soldato. Si tratta in questo caso di immagini decontestualizzate, visto che il romanzo si svolge in un tempo a-storico e circolare; tra di esse, alcune immagini di ferimenti e mutilazioni che per vivacità e crudezza non hanno precedenti nei romanzi di guerra.

La violenza degli *Indomabili* è di un tipo peculiare rispetto a quella degli altri romanzi marinettiani, dal *Mafarka* all'*Alcova*. Innanzitutto, essa non è più accompagnata da un'altra componente fino a quel momento quasi inestricabile: la pulsione erotica. Con persino più rigore che del *Roi Bombance*, dagli *Indomabili* è bandita ogni figura femminile (con una piccola e singolare eccezione che vedremo). La rimozione dei personaggi femminili può avere diverse spiegazioni: è possibile che, analogamente al *Bombance*, Marinetti li trovi inadatti e fuorvianti all'interno di un'allegoria politica. Ma si può anche trattare di un'effettiva difficoltà a trattare dell'argomento nella fase in cui Marinetti vive praticamente in simbiosi

¹⁹⁷ A pag. 9 (op. cit.): "[...] la mia memoria balza al maggio della Battaglia del Kuk Vodice coi suoi 24.000 feriti e i miei nervi di combattente precisano che ogni due minuti un barilotto di tritolo scorniciando la casetta del comando di Plava sulla mia testa di ferito all'inguine in barella mi costringeva a fiutare la putrescente gamba fasciata di alpino tagliata e buttata in fretta e centuplicava la mia sete-fame che un asfissiante polverone lampeggiato da micidiali fracassi dei crolli pietre e calcinacci non frenava"

intellettuale con la moglie: una cosa è rievocare i trascorsi di seduttore nell'*Alcova*, un'altra è immaginare nuovi personaggi femminili con cui intrattenere i suoi alter-ego romanzeschi.

Quest'assenza dell'elemento femminile non impedisce ai protagonisti del romanzo di trasformare la violenza in piacere: gli Indomabili in catene "si compiacciano pregustano assaporano" le piaghe date e ricevute; "negli occhi lampeggia talvolta uno spasimo voluttuoso". Le ferite stesse sono "contente": ridono e "delirano di gioia"¹⁹⁸. La differenza sostanziale rispetto al passato sta nella terza persona, che non è un semplice dato diegetico¹⁹⁹: la strategia retorica di Marinetti non è più finalizzata a suscitare empatia per i suoi personaggi, ma viceversa, a suscitare nel lettore un senso di distacco e – in certi casi – di autentico orrore. Nella prima sezione sadica del romanzo il lettore non può aver dubbi sul fatto che gli Indomabili siano eroi negativi, e non (come già Mafarka) esempi da imitare.

Ricordi proibiti

E così, per un significativo paradosso, il primo romanzo del dopoguerra apparentemente non ispirato dalla conflagrazione è l'unico che riesca a comunicarcene l'orrore. Per la prima volta Marinetti attinge a un'aneddotica non trionfale, fino a quel momento confinata nei taccuini. È il caso dei macabri racconti di Mirmofim (l'unico Indomabile che sia esplicitamente un reduce): il folle chirurgo di guerra che amputa arti a casaccio e infierisce sui pazienti è infatti la caricatura di una persona reale, il chirurgo RA*, incontrato dall'autore durante una degenza a Torino²⁰⁰, in un ospedale che aveva scandalizzato Marinetti per il trattamento riservato ai malati e l'"evidente amministrazione truffaldina"²⁰¹. Ecco un caso in cui il procedimento allegorico assolve una funzione di autocensura: è solo in questo "romanzo sognato" che l'autore riesce ad alludere ad esperienze tutt'altro che oniriche, in cui la guerra (intesa anche in senso storico, come mobilitazione e

¹⁹⁸ *TIF*, pag. 940.

¹⁹⁹ Anche il *Mafarka* era in effetti in terza persona: ma la distanza critica tra voce narrante e protagonista era minima.

²⁰⁰ Cfr. CECILIA BELLO, op. cit., pag. 246.

²⁰¹ *Taccuini*, op. cit., pag. 104.

macchina burocratica) si era dimostrata indegna di quell'immagine gloriosa che l'autore aveva tentato di rendere nell'*Alcova*. Queste allusioni non si trasformano, naturalmente, in una concreta presa di posizione contro la guerra, ma testimoniano un disagio che finora egli aveva più o meno dissimulato.

Tra madre e figlia

Anche la figura del futurista seduttore ed esibizionista, l'auto-rappresentazione dominante che Marinetti aveva dato di sé in *8 anime* e *L'alcova* (per tacere di *Come si seducono le donne*), viene ora messa in discussione, magari inconsciamente, nel racconto del prete Curguss. Questi narra ai compagni di aver costretto una bambina ad assistere alle torture e all'umiliazioni inflitte alla madre nella sua "chiesa buia". Anche questo episodio potrebbe celare le tracce di un'esperienza vissuta. La posizione di Curguss, seduto tra madre e figlia (le due sole presenze femminili del romanzo), ricalca una situazione-limite in cui era venuto a trovarsi Marinetti durante una delle innumerevoli avventure erotiche registrate nei taccuini. A Genova, nell'estate del 1918, durante un soggiorno di addestramento, Marinetti aveva sedotto "con fascino fulmineo" una vicina di casa, sodomizzandola sul letto di fianco al quale dorme la bambina di lei.

È felice di darsi così. Mi guarda con intensità terribile mentre spasimo. Si sveglia stirandosi SV*.

RV* pronta spegne la luce.

— Cos'hai SV*? Sta' quieta nel tuo lettuccio. Dormi. Cos'hai? Perché sei tanto inquieta questa notte? No! no! Resta nel tuo lettuccio!

— Mamma vengo da te.

— No! No! Resta lì! Non senti caldo? Fa tanto calduccio. La mamma ha tanto calduccio... [...]

Io sono nudo coricato sulla schiena tra RV* e SV* nel buio²⁰².

L'amplesso furtivo diventa, nel romanzo, un'esibizione di violenza: Curguss trafigge la madre con uno spillone e la chiama davanti alla figlia "peccatrice" e "prostituta". E l'Indomabile ammette di aver tratto piacere non già dalle torture, quanto dall'esibizione del male di fronte a una bambina innocente.

²⁰² *Ibid.*, pag. 283.

Le ferite contente

La componente esibizionistica torna nel passo forse più scabroso del romanzo. Mirmofim offre una delle sue piaghe alle baionette dei carcerieri; "poi, con un'ironia acre, sintesi di rancori antichi, disse":

Mi hai colpito in una vecchia ferita cicatrizzata. È profonda e vestita di pelle dura come una guaina di coltello. È una ferita che non dà dolore. Una ferita contenta. Me la sono fatta scavare io stesso in un punto scelto da me, tra due muscoli da tempo insensibilizzati. Puoi cacciarci dentro non una, ma tre baionette! Ricomincia! Mi piace, mi piace ricevere nella carne la tua baionetta nera, dentro dentro in fondo!²⁰³

L'episodio cela un simbolismo sessuale abbastanza evidente per il lettore post-freudiano, ma di cui nemmeno Marinetti era probabilmente inconsapevole. Inoltre, questo Mirmofim che invita i suoi carcerieri a trafiggergli la "natica destra" (si rammenti che nel 1915 egli era stato ferito all'inguine), perché "gli piace", non è molto dissimile dal protagonista del *Manifesto* del 1909, che proclamava di essere precipitato volontariamente e gioiosamente nel fossato: in entrambi i casi lo choc viene capovolto, e rivendicato come auto-indotto. È come se Marinetti si fosse imbattuto, contemporaneamente a Freud, nella coazione a ripetere e in quelle pulsioni dell'Io che secondo la teoria psicanalitica "spingono verso la morte"²⁰⁴.

Del resto nell'esibizione sadomasochistica di Mirmofim sono ricombinate le immagini di mutilazioni e ferite che hanno fortemente colpito la fantasia di Marinetti. Ad esempio, l'idea di "ferita contenta", che può assistere il ferito in nuove pratiche erotiche, è un ricordo del sottotenente Fiordalisi, incontrato nel settembre 1918:

Ha ricevuto al primo passaggio dell'Isonzo a Plava nel 1915 una palla che gli ha attraversato il collo spaccata la mascella. Ha sul labbro inferiore una grossa tonda protuberanza che – dice lui – gli permette di leccare meglio. In realtà lecca con la sua ferita. Sensazione interessante per una donna patriota e viziosa²⁰⁵.

²⁰³ *TIF*, pag. 943

²⁰⁴ S. FREUD, *Al di là del Principio del piacere*, in *Opere* (vol. IX), Bollati Boringhieri, Torino, 1997.

²⁰⁵ *Taccuini*, op. cit., pag. 335

La ferita di Fiordalisi è uno degli aneddoti che nell'*Alcova* Marinetti racconta ai soldati, per tenerli svegli alla vigilia dell'armistizio²⁰⁶. Ma nella "piaga contenta" di Mirmofim è riflessa forse un'altra esperienza estremamente scabrosa degli anni di guerra, quando durante una licenza a Genova l'esibizionista Marinetti aveva sperimentato una perturbante inversione di ruolo: sulla spiaggia di Sturla una "bambina carina" lo aveva quasi forzato ad osservare la "piccola vulva già forzata travagliata usata semiaperta ferita perpendicolare dalle labbra cicatrizzate e un po' scure come cuoiate":

Si diverte a guardarla e spinge dei cumuletti di ghiaia e sassolini sopra la sua vulvetta per riempirla. Li spinge dentro. Se la tocca dandomi delle occhiate già libidinose e furbissime e un po' impaurite²⁰⁷.

È il 2 luglio del 1918. Il giorno dopo l'immagine di una "piaga purulenta" riaffiora nel passo che abbiamo citato più sopra, ma riferita a Caporetto:

– mentre avevo al fianco la ferita aperta e purulenta di Caporetto.
*Oggi si rimargina*²⁰⁸.

Può trattarsi di una semplice coincidenza, eppure anche qui Marinetti sembra mettere in atto il consueto procedimento allegorico per liberare un'immagine precisa (la "vulvetta forzata") dai suoi contenuti perturbanti, trasformandola nientemeno che in un'allegoria delle ferite della Patria (la Patria con cui Marinetti giacerà poi, la notte della vittoria, nella sua alcova d'acciaio). Allo stesso modo in *8 anime* le croci dei cimiteri di guerra si trasformavano in semplici sostegni, piantati dai fanti italiani per meglio potersi riarrampicare sull'altipiano del Carso²⁰⁹. In casi come questi l'elaborazione allegorica serve a riscattare un'immagine scioccante, perturbante, o semplicemente dolorosa, trasformandola in materiale per un manifesto politico. Finché, con gli *Indomabili*, l'allegoria si capovolge. Si veda il

²⁰⁶ *L'alcova d'acciaio*, op. cit., pag. 207

²⁰⁷ *Taccuini*, op. cit., pag. 272

²⁰⁸ *Ibid.*, pag. 273

²⁰⁹ *TIF*, pagg. 828, 829.

tema della mutilazione fisica: nei libri di guerra Marinetti aveva esaltato i mutilati non solo come eroi, ma come prime opere d'arte 'viventi' della nuova estetica futurista della guerra. Come aveva affermato a chiare lettere, nel penultimo capitoletto di *Come si seducono le donne (Donne, preferite i gloriosi mutilati!)*, già abbondantemente citato più sopra, e nell'ottavo capitolo dell'*Alcova*, dove si racconta delle gentili attenzioni offerte dalle dame ai mutilati durante un ricevimento²¹⁰:

Coppie strane dove un agile corpo di donna giovane è accarezzato un attimo, ma preferisce accarezzare un corpo maschio infranto che zoppica, ondeggia. Questi tende una mano sola, e non può tender la bocca per baciare.

Il gesto della donna diventa materno per accarezzare un mento d'argento, che la luna subito con dolce meccanico furore salda alla carne. Ride il sangue del mutilato in questa bizzarra officina improvvisata di metalli innamorati e carni che sognano di metallizzarsi. Il torso di quel tenente bersagliere si rizza con forza nella pienezza della sua virilità.

— Non ho più labbra, dice, ma il bacio non è indispensabile in amore![...] Questa è una nuova trincea dove però la nemica non ci fa male anzi ci nutre tutti col suo piacere. Se continua, mi guarirà! Farà, farà anche rinascere le mie labbra! Balliamo cantiamo assieme!²¹¹

E se un'amica di Marinetti, pur felice di farsi baciare dal tenente bersagliere dalla mascella d'argento, confessa al poeta di non riuscire "ad ammettere, malgrado tutti i miei sforzi, la necessità di questa eterna brutale carneficina"²¹², questi non ha che da prevenire "il lungo suo discorso contro la guerra" con un lungo bacio, per spiegarle poi una filosofia che è in pratica un'altra anticipazione dell'intreccio degli *Indomabili*:

La parte turbolenta e istintiva del formicaio umano è spesso affranta e disillusa del suo andare crudele e sanguinante. Si ferma ed ammira inebriata le soavi pigrizie

²¹⁰ Cfr. questo appunto risalente al settembre 1920 (coevo dunque alla stesura dell'*Alcova* e all'ideazione degli *Indomabili*): "I mutilati di Rapallo. Furono lanciati fuori dal loro nullismo quotidiano nell'estetica romantica dell'eroismo, plasmati così per forza nella posa eroica, sacra dei mutilati". (*Taccuini*, op. cit., pag. 495).

²¹¹ *L'alcova di acciaio*, Op. cit., pag. 59.

²¹² *Ibid.*, pag. 60.

affettuose che la minoranza saggia ha lanciato in cielo e che ormai navigano anch'esse imperiture sulla curva della Terra. Ma la sosta è breve, le Forze di voluttà aggressiva e di primavera crudele, incalzano di nuovo la maggioranza giovane e virile. Più furibondo che mai il ritmo di astrazione e di morte ricomincia, e se le contese piccole, minute non bastano, si afferrano a volo le vaste astrazioni di bontà e di pace per farne delle bandiere al nuovo massacro. Si scagliano le folle in guerra, massacrando gli uomini, per massacrare la guerra!²¹³

L'immagine eroica dei mutilati si capovolge improvvisamente nella fantasia infernale del romanzo successivo. La "nuova trincea", non più bellica ma amorosa, in cui le donne intrattenevano i mutilati, si trasforma nella bolgia degli Indomabili: allegoria di quella "maggioranza d'istinti selvaggi e implacabili, tutti più o meno sanguinari" che godono nel trafiggersi a vicenda²¹⁴.

Ma negli occhi lampeggia talvolta uno spasimo voluttuoso. C'erano fra gl'Indomabili dei crudeli sapienti e viziosi. Questi si compiacciono pregustano assaporano. Quel ventre ha una ferita da perfezionare. Una ferita cosciente che aspetta e implora, quasi delirando di gioia... E la ferita di quel ventre riceve la foia di tre fronti armate di punte²¹⁵.

Marinetti non ha smesso di credere alla necessità della guerra, all'eterno ritorno delle "Forze di voluttà aggressiva", come le aveva chiamate nel romanzo precedente. Ma queste forze non sono più rappresentate dagli eroi dell'*Alcova*, "plasmati così per forza nella posa eroica, sacra dei mutilati", bensì da sadici libertini. Così l'estetica futurista delle "carni che sognano di metallizzarsi" è capovolta in un inferno di carni piagate dal metallo.

Tra Mirmofim e Mazzapà

La profonda frattura tra *Gli indomabili* e i romanzi della guerra sta nel cambiamento di prospettiva. Come è stato detto sopra, il passaggio alla terza persona è molto più di un dettaglio narrativo: fino a quel momento Marinetti ha

²¹³ *Ibid.*, pag. 63.

²¹⁴ La fossa degli Indomabili rimanda sia alla guerra che alla reclusione (entrambe esperienze vissute da Marinetti in prima persona). Questa stessa ambivalenza torna in un testo teatrale di qualche anno più tardi, *Prigionieri*.

²¹⁵ *TIF*, pag. 940.

descritto la guerra, la violenza, le macchine, *dal di dentro*: solo stavolta egli descrive gli orrori della fossa degli Indomabili restandone *fuori*. Per uno scrittore tanto *engagé*, questo romanzo costituisce un'eccezionale parentesi di astrazione: per la prima volta egli si trova al di fuori dell'universo che descrive (tanto che per palesarsi deve proiettare il suo nome nel firmamento), uno spazio-tempo circolare in cui la violenza, la conversione alla bontà, la rivoluzione e la catastrofe sono già stabilite dal principio, e lo stesso futurismo non è più un movimento da guidare, ma solo una temporanea incarnazione delle "forze di voluttà aggressiva", destinate a placarsi e ridestarsi ininterrottamente. Riaffiora così quella concezione pessimistica della storia che, osservava Cecilia Bello, è una costante sotterranea della produzione marinettiana, sin dai tempi del *Roi Bombance*.

Quanto al personaggio che più degli altri sembra rassomigliare a Marinetti, Mirmofim, egli effettivamente condivide col suo autore una serie di esperienze: è reduce di guerra, recluso, ferito, e poi rivoluzionario "improvvisatore", proprio come l'animatore interventista del 1914 e il diciannovista dell'assedio all'Avanti. Mirmofim è anche il personaggio che più sembra accusare la momentanea "soave pigrizia" del lago della Poesia, trasposizione allegorica di quei giorni di villeggiatura ad Antignano in cui Marinetti si astraeva dal mondo e dalle sue lotte e provava "la sensazione di essere un'immensa ostrica che "si beveva da sé"²¹⁶. Ma è solo una pausa momentanea: Marinetti sa che è destinato a tornare in breve alla situazione di partenza. Certo, di ritorno alla fossa infernale, Mirmofim conserva un dono speciale: la "continuità della coscienza", che gli permette di esercitare "la frescalata Distrazione dell'Arte". Ma prima di consegnarlo al suo destino di 'artista consolatore', Marinetti concede al suo alter-ego un ultimo sfogo di violenza: la barbara uccisione del suo capo-carceriere, Mazzapà. Un episodio inatteso, e piuttosto enigmatico. Ma chi è Mazzapà, chi rappresenta? In verità non è molto chiaro.

L'uomo con la museruola

Abbiamo visto come negli *Indomabili* – e in generale, in tutte le opere del ciclo grottesco – Marinetti cerchi di disciplinare, in un certo senso *razionalizzare*, la

²¹⁶ Taccuini, op. cit., pag. 501.

propria fantasia, impiegandola nel procedimento allegorico. E tuttavia la fantasia marinettiana elude spesso la sorveglianza, producendo quelle peculiari amplificazioni barocche, grottesche, che l'allegoria riesce a giustificare solo in parte.

Il procedimento trova indiretta conferma nell'andamento narrativo degli *Indomabili*, in cui la tensione poetica della prima parte "infernale" viene via via sostituita da uno stile più narrativo, se non didascalico, nella terza. Se pure immaginazione e ideologia sono compresenti in tutte le parti del romanzo, possiamo dire che lungo il percorso verso la Città di carta l'immaginazione cede sempre maggior terreno all'ideologia. Mentre le prime pagine, più 'grottesche' e meno 'ideologiche': sono anche quelle più vicine all'ispirazione onirica iniziale. Se quindi vogliamo provare a smontare il procedimento allegorico marinettiano, per risalire ai suoi motivi inconsci o inconfessati, è qui che dobbiamo insistere. Torniamo al sogno di Antignano:

[Ho sognato dei strani soldati negri. Enormi, vestiti di bianco accecante armati di lunghi fucili a baionetta inastata e la faccia di carbone lucente, sudata ingabbiata in una forte museruola di ferro, rada come quella di certi mastini.

Al centro della museruola, sul naso rincagnato una serratura.

Strane belve custodite e custodi di altre belve più feroci.

Strani delinquenti sorvegliati e sorveglianti altri delinquenti più feroci.]

Altri carcerieri seducono e incantano ogni sera con flauti e benjoh questi carcerieri-belve negre immuseruolate che subito si ammansano e sonnolente si lasciano disarmare. I carcerieri musicali aprono le serrature delle museruole e danno loro da mangiare crema latte miele e carne di pollo.

In una isola africana fulminata dal sole. Gli alberi sono talmente imbevuti di sole che colano giù una ombra rossastra plumbea che fora la pelle come una lava.

[I carcerieri musicali vestiti di carta scritta e stampata, in forma di toga. Toghe giallastre azzurre rossastre per le calligrafie e gli inchiostri colorati.

Essi aspettano le navi che portano loro dei libri.]

I libri sono emanati dalle Accademie Filosofiche. Mode spirituali. Ideologie imperanti, tutte libertà, ferocie demolizioni spirituali immuseruolate dallo Spirito di Contraddizione unico imperatore che governa il Mondo.

Descrivere questa Forza centrale.

In questo resoconto Marinetti descrive una serie di immagini, concludendo con una sommaria interpretazione (del tutto in sintonia con le meditazioni condotte in quegli stessi giorni da lui e Benedetta ad Antignano). La prima immagine, la più nitida, è quella dei carcerieri negri²¹⁸, dotati di una singolare museruola che è il primo accenno all'armamentario sadico che l'autore scatenerà poi nel romanzo: collari puntuti, catene, ecc. A questa immagine, per ora Marinetti non assegna nessuna significazione allegorica: e anche nell'interpretazione offerta a posteriori nella lettera a Sanzin, si limiterà a parlare dei carcerieri come dei simboli di una "ferocia meno cruda", "ferocia guidata e utilizzata". Non è molto.

Eppure i carcerieri non solo compaiono nel primo nucleo onirico, ma sono anche gli assoluti protagonisti delle prime pagine dell'opera: e in particolare Mazzapà. Il lettore che si gettasse sugli *Indomabili* dopo aver letto il primo romanzo africano dell'autore, scorsi i primi due capitoli non avrebbe dubbi nell'individuare il protagonista nel capo-carceriere, quasi un novello 'Mafarka negro': persino i nomi sono simili, con quella sillaba iniziale che è una vera ossessione dell'onomastica marinettiana (MAfarka, MAgamal, MAzzapà, MAh...). E se gli altri nomi sono enigmi²¹⁹, il suo suggerisce magari involontariamente un significato inquietante: "Uccidi il padre" (Mazzapà non ucciderà nessuno, ma sarà strangolato). Altre analogie col re africano: il romanzo comincia con un grido di Mazzapà a un sottoposto ("Vokur! Vokur! Svègliati! Ho sete"), proprio come il *Mafarka* si apriva con la brutale apostrofe del protagonista a un soldato ("Cane! Scorpione! Vipera cornuta!"). Come Mafarka, Mazzapà è una versione esotica del maschio dominante: la 'spalla', Vokur, serve solo a dar risalto per contrasto alle sue virtù fisiche e morali

Si capiva dal tono aspro della voce che Mazzapà dominava il compagno, male sbozzato, tardo, e chiuso nel suo abbruttimento primordiale. Mazzapà era il più

²¹⁷ F. T. MARINETTI, *Taccuini*, op. cit., pag. 504-505

²¹⁸ L'aggettivo, ormai sacrificato alla causa del *politically correct*, è qui adoperato semplicemente perché Marinetti lo adopera.

²¹⁹ Per un'indagine sull'antroponomastica marinettiana, vedi l'appendice a F. T. MARINETTI, *Mafarka il futurista*, op. cit.

giovane e il più agile dei due. I suoi muscoli atletici non subivano il torpore della luce. Grondavano di sudore sotto la divisa qua e là aderente, pronti a scattare. I suoi occhi neri, brillanti e maligni lottavano contro la violenza imperativa del Sole. Questo voleva ipnotizzare Mazzapà. Non vi riusciva. Mazzapà scherniva il Sole con la sua bocca irta di risate bianche²²⁰.

Sfidare il sole è da sempre, per Marinetti, prerogativa del superuomo. Mazzapà è soldato, ma da buon futurista sa che riuscirebbe bene in ogni cosa ("Non feci mai il cammelliere. Sono un soldato io! Ma mi pare che saprei guidare una carovana di cammelli..."²²¹) Infine, il capo-carceriere condivide con Mafarka il dono più prezioso: quello del racconto. Anche se a differenza di Mirmofim non gli è dato di ricordare le notti trascorse nell'Oasi, Mazzapà ha appreso dagli anziani ogni sorta di segreto sull'isola, e ha il privilegio, nel secondo capitolo (*La lotta delle due Oasi*), di narrare una storia. Proprio come Mafarka, che nel secondo capitolo del suo romanzo (*Lo stratagemma di Mafarka-El-Bar*) prende la parola per raccontare la fiaba da Mille e una notte del cavallo del diavolo.

Le belve bianche

Eppure la presenza dominante di Mazzapà è destinata a eclissarsi rapidamente a partire dal terzo capitolo, con l'apparizione graduale degli Indomabili. Dopo averne sentito le voci maledicenti, il lettore finalmente li 'vede' con gli occhi di Mazzapà, che sta avanzando faticosamente in direzione del fossato:

La collera lo sferzava. Ma la sabbia frenatrice d'ogni velocità lo costrinse a rallentare i suoi passi. Dietro di lui ringhiava Vokur, altrettanto inferocito contro la sabbia e contro gl'Indomabili.

Questi apparvero²²².

La narrazione 'in soggettiva' mostra come Mazzapà sia, fino a questo momento, una sorta di alter-ego di Marinetti. Ma è un ruolo che da qui in poi dovrà cedere ad altri.

²²⁰ *TIF*, pag. 931.

²²¹ *TIF*, pag. 935.

²²² *TIF*, pag. 938

Il passaggio del testimone tra Mazzapà e Mirmofim è uno dei segni più eclatanti della transizione (non certo lineare, né consapevole) tra sogno e ideologia. Ad Antignano Marinetti non aveva sognato gli Indomabili, ma delle "belve custodite e custodi di altre belve più feroci". Dalla descrizione sembra assente la demarcazione etnica tra custoditi e custodi (il contrasto è semmai tra i "carcerieri-belve" e i "carcerieri musicali", i futuri Cartacei del romanzo): gli uni e gli altri sono negri. Europeizzare le "belve più feroci", trasformarle in un circolo di libertini sadiani²²³ è un'operazione di interpolazione dell'inconscio che Marinetti compie probabilmente da sveglio. A Sanzin scriverà poi che la "ferocia" dei custodi negri è "meno cruda", è ferocia guidata e utilizzata". Il fatto che gli Indomabili, membri del ceto intellettuale europeo, battano in bestialità i loro carcerieri di colore è indice, deformazione allegorica a parte, della spregiudicatezza intellettuale di Marinetti nel 1921 (anche se poi, a ben vedere, la supponenza degli Indomabili nei confronti di Mazzapà e compagni ha un sapore molto coloniale). Del resto, come vedremo, proprio nel 1922 lo stesso autore si farà applaudire con un testo teatrale che aveva per argomento l'auto-emancipazione dei "negri" africani: *Il tamburo di fuoco*.

Incubo proletario

In realtà insistere sul colore della pelle dei carcerieri può risultare fuorviante. Senza dubbio si può trattare di un ricordo infantile: Marinetti, come ricordava spesso, ha poppato il latte da una nutrice nera. Ma se il sogno fosse un incubo, e i carcerieri in museruola degli "uomini neri" in senso lato? E chi sono, nel 1920, gli "uomini neri" che Marinetti afferma costantemente di non temere, e per i quali – è lecito pensare – nutre invece apprensione? I drappi rossi che incombono sulla spiaggia di Antignano non lasciano dubbi. Il socialismo, e peggio ancora il comunismo russo, quella "vecchia formola mediocrista"²²⁴ che in realtà è ancora molto forte in Italia; il mostro contro cui Marinetti si era slanciato alle elezioni del 1919, pensando ingenuamente di poter vincere, e pagando poi l'errata valutazione

²²³ Sade è uno dei numerosi autori che Marinetti, non poteva non conoscere, ma che non cita esplicitamente mai. I suoi debiti intertestuali nei confronti di Sade sono ancora da individuare concretamente: sull'argomento, comunque, si veda il confronto istituito tra i due autori da Cecilia Bello (Op. cit., pagg. 246-249).

²²⁴ Da *Al di là del Comunismo*, TIF, pag. 473.

con una graduale disillusione. Se questa ipotesi avesse valore, la sostituzione delle “belve negre” con gli Indomabili non sarebbe che la sostituzione del proletariato con il “proletariato dei geniali”: Marinetti vuole rimettere sé, e i suoi colleghi artisti, in primo piano, dimostrando di poter superare il proletariato in tutto. Anche in ferocia.

Sappiamo del resto che Marinetti non ha mai creduto all'antinomia positivista tra barbarie e civiltà. Già nel *Mafarka* la contrapposizione tra i rozzi fabbri di Milmillah e gli astuti tessitori di Lagahourso si era conclusa con la vittoria di questi ultimi: come a dire che la civiltà non è un superamento, ma piuttosto un *potenziamento* delle barbarie. E questa forse è la sua intuizione più acuta (e sadiana): la civiltà ha consentito al chirurgo Mirmofim, al prete Curguss e al maestro Kurotoplac di occupare posizioni di potere che consentono loro di sfrenare i propri istinti di "ferocia", commettendo delitti che poveracci come Mazzapà o Vokur non possono nemmeno immaginare. Degli Indomabili si potrebbe dire quello che Marinetti nei manifesti diceva dei suoi discepoli futuristi: "barbari civilizzatissimi". E dall'immersione nel lago in poi, essi rassomiglieranno sempre di più a un gruppo di futuristi, o a una squadra di arditi ("A me gli Indomabili!", li chiama Mirmofim, nella fabbrica della nebbia²²⁵).

Così, a ben vedere, i rapporti tra carcerieri e belve non sono strutturati secondo una gerarchia della civiltà, ma della ferocia. Sotto questo aspetto, la superiorità degli Indomabili non è in discussione: essi trattano i negri alla stregua dei loro domestici, e questi si adeguano (il che significa, letteralmente, che Marinetti è riuscito nell'intento di *addomesticare* la propria fantasia onirica, trasformandola in qualcosa di profondamente diverso).

In particolare, dopo il temporaneo bagno nel lago della fratellanza Mazzapà è declassato da superuomo a servo personale di Mirmofim: parente lontano di Abdalla, luogotenente di Mafarka, e assai più prossimo di Bagamoio, il braccio destro del capotribù Kabango nel *Tamburo di fuoco*. Di quest'ultimo condivide – oltre alla figura massiccia – un robusto buon senso e un'inveterata diffidenza nei confronti delle raffinatezze intellettuali, incarnate nel *Tamburo* dal cortigiano Lanzirica.

²²⁵ TIF, pag. 991.

Mazzapà si dimostra ancora in grado di dare ordini (ma in chiave subalterna) quando, giunti nella Città di Carta, gli Indomabili si struggono nel tentativo di leggere le "scritture misteriose" che gli enormi libri proiettano in cielo. A tale scopo egli organizza la costruzione di una piramide umana, in cima alla quale chiama a gran voce Mirmofim ("...salga Mirmofim, il chirurgo! È lui il più veggente e il più audace!"). Mazzapà tornerà a issarsi il chirurgo sulle spalle in occasione dei comizi ai Fluviali. La significazione allegorica abbastanza evidente: la subalternità dell'uomo-massa, "rozzo", la superiorità dell'artista, "veggente". Ma nell'episodio vi è anche, forse, una reminiscenza del "gigantesco barberino boab Ruki", il servo che assisteva l'adolescente Marinetti nelle sue prime imprese amorose egiziane, quando arrampicandosi sulle sue spalle scavalcava il muretto di un collegio femminile²²⁶.

Se l'interpretazione di De Maria faceva perno sull'oasi, quella di un altro attento lettore, Luigi Ballerini, è particolarmente attratta dall'inferno industriale in cui gli *Indomabili* s'imbattono giunti in città. La misera condizione di vita dei Fluviali, "stracci convulsi e neri" curvi sugli ingranaggi di cui ormai fanno parte evocerebbe secondo il critico "l'angoscia di chi osserva in quei corpi il fallimento di un progetto"²²⁷. Senz'altro il tono qui è ben lontano da quello del panegirico del progresso: ma a ben vedere Marinetti non era mai stato un entusiasta cantore delle fabbriche. Anche il tema della rivolta operaia non è certo affrontato qui per la prima volta: se la solidarietà attiva di Mirmofim e degli Indomabili per la causa dei lavoratori è effettivamente una novità, la rivolta che si consuma nel romanzo ha le stesse caratteristiche e lo stesso esito di quella dei sudditi di re Bombance e dei fabbri di Mafarka: essa è presentata come un processo storico inevitabile, che però non porta a un reale miglioramento delle condizioni della classe subalterna, e che almeno nel *Bombance* e negli *Indomabili* è semplicemente la fase conclusiva di un ciclo destinato a ripetersi all'infinito.

²²⁶ L'aneddoto è rievocato – con sensibili differenze – in F. T. MARINETTI, *Scatole d'amore in conserva* (Edizioni d'arte fauno, 1927) e ne *La vecchia Milano tradizionale e futurista – Una sensibilità italiana nata in Egitto*, op. cit., pag. 209.

²²⁷ LUIGI BALLERINI, *La legge dell'ingratitudine: letteratura e industria tra le due guerre*, testo introduttivo a F. T. MARINETTI, *Gli indomabili*, Oscar Mondadori Milano, 2000, pag. XXXV.

“Io non ho capito nulla”

Torniamo a Mazzapà. Dall’Oasi in poi, quando prende la parola (non più tanto spesso, in verità) è per ribadire l'inferiorità del suo *status*:

"Chi sa cosa sarà! Noi negri siamo della povera gente, e non sappiamo mai perché una cosa sia o non sia..."²²⁸

"Essi ci disprezzano perché siamo povera gente, e qui non ci sono che grandi signori, principi e re!"²²⁹

In altri casi, i suoi interventi hanno la funzione di dar voce al principio di realtà – per quanto possa risultare paradossale nell'universo immaginifico degli *Indomabili*. Analogamente a Bagamoio che cerca – quasi sempre invano – di convertire Kabango al suo buon senso, Mazzapà durante il comizio ai Fluviali consiglia a Mirmofim di evitare le seduzioni dell'eloquenza:

Parla con parole chiare. Io non ho capito nulla del tuo discorso. Spiegati meglio. Senza di che, la folla che ti adora, ti massacrerà²³⁰

Ma quello di Mirmofim è stato un discorso assolutamente futurista, seppur ridotto ai minimi termini. ("Tutto ciò che fu ha torto, perché fu. Tutto ciò che non è stato ha ragione, perché non è stato! Sarà! La qualità fu! La sopprimiamo! La quantità non ha mai regnato! Regnerà! Lo vogliamo!"²³¹) Nell'esortazione di Mazzapà, esponente della "povera gente" a "parlar chiaro" c'è forse un'autocritica del Marinetti che per troppo tempo ha contribuito al "monotono e abbruttente rubinetto di articoli politici" senza riuscire a coinvolgere un pubblico che non era il suo: una delle ragioni della delusione elettorale del 1919. Quando riprenderà la parola, Mirmofim si limiterà a pronunciare slogan stereotipati "Morte allo Spirito illuminante! Abbasso Sissir! Abbasso Nonnor! Abbasso Mah! Sfondiamo la chiusa! Al Lago"²³².

²²⁸ *TIF*, pag. 981

²²⁹ *TIF*, pag. 992

²³⁰ *TIF*, pag. 1002

²³¹ *TIF*, pag. 1002

²³² *TIF*, pag. 1004

Mazzapà muore

Dopo l'inondazione della Città e la fuga attraverso l'Oasi "metallizzata", Indomabili e carcerieri ritornano alla "fornace solare", ora salutata come "una bocca materna, benefica, liberatrice". Il lettore intuisce che il cerchio sta per compiersi; accade, invece, uno sviluppo inatteso: Mirmofim provoca Mazzapà²³³ e gli salta alla gola, strozzandolo.

Intorno le facce stanche degli Indomabili e dei soldati negri si voltarono, ma non credevano mortale quella zuffa, e ridevano. Nessuno di loro si alzò, tanto la stanchezza li disinteressava alla lotta.

L'incredulità dei personaggi è la nostra: perché il chirurgo uccide il carceriere? E perché l'autore, dopo averlo declassato da protagonista ad aiutante, lo fa strozzare? Che significato dare a questa "operazione chirurgica" (tale la chiama Mirmofim), che smentisce l'apparente conclusione circolare del testo?

Innanzitutto, c'è una ragione di economia narrativa. Marinetti deve rendere in breve l'idea che nel deserto gli Indomabili sono istantaneamente tornati al loro iniziale stato di ferinità.

C'è poi, naturalmente, una 'ragione allegorica', anche se non è poi così evidente. Mentre descrive, con dovizia di particolari, lo strangolamento, Marinetti lascia un indizio importante in questa singolare frase: "L'alta parete di bronzo dell'Oasi sembrava continuare invisibile nelle mani del chirurgo". Mani e braccia di Mirmofim erano già state soggette a una metamorfosi, nel cammino tra l'Oasi e la Città, diventando "luminosissime come due fibre di mercurio"²³⁴. E ora anch'esse, in sintonia con il processo di metallizzazione dell'Oasi di cui sono il prolungamento, si trasformano in acciaio.

²³³ "— Almeno avessimo lasciato laggiù i nostri luridi carcerieri negri!

Mazzapà, coricato sul corso, disse:

— Non ricominciare, maledetto chirurgo!

Senza rispondere, Mirmofim gli si avventò alla gola, e gliela strinse, strinse, con tutta la forza delle sue dita chirurgiche..." (*TIF*, pag. 1009)

²³⁴ *TIF*, pag. 982.

Anche il primo romanzo di Marinetti conteneva verso la fine un atto violento e una trasformazione della carne in metallo: Mafarka baciava il figlio, Gazurmah, trasferendo in lui la propria forza vitale. Abbiamo già accennato al fatto che sia Mafarka che Gazurmah potevano essere considerati alter-ego di Marinetti, prima e dopo la rigenerazione (che corrisponde, nell'allegoria, all'invenzione del futurismo).

Nell'inatteso strangolamento di Mirmofim, avviene qualcosa di simile; Marinetti mette per l'ultima volta a confronto i suoi due alter-ego: uno dei due – il più indebolito dalla corsa a ritroso nell'Oasi – deve soccombere. Col bacio di Mafarka a GazurMAh, Marinetti riconosceva di dover rinunciare a una parte di sé (alla sua anima più sentimentale, sensuale, liberty); strozzando MAzzapà, egli compie un'analoga rinuncia. Stavolta a cedere è il lato più 'rozzo' e pragmatico, socialisteggiante, *engagé*. Mazzapà è l'ultimo residuo di quell'attenzione di Marinetti per la "povera gente", per quelle fasce sociali in cui aveva pensato di poter penetrare non già con l'arte, ma con il "programma politico futurista". Il Marinetti di *Democrazia futurista*, che cerca di sintetizzare Marx, Mazzini, azionariato sociale e riforma fondiaria; quello che ancora nel 1920 chiedeva ai Fasci in congresso di sostenere almeno gli "scioperi sacrosanti". Quella fase si è conclusa per sempre, con un ritorno al pessimismo sociale del *Bombance*: dall'estate di Antignano in poi, Marinetti ha circoscritto i limiti del suo intervento nella sfera della produzione culturale: un'autolimitazione a cui non verrà mai meno, anche dopo la riconciliazione con Mussolini²³⁵. Le nuove parole d'ordine sono "Consolazione", o "Distrazione dell'Arte" (già annunciata nel finale di *Al di là del Comunismo*) e "Inegualismo". Ma è solo dopo aver strangolato Mazzapà, che Mirmofim può diventare davvero un artista.

²³⁵ Quest'autolimitazione non è da intendere semplicemente come un ritorno al privato: in realtà il suo impegno nell'ambito della cultura durante il Ventennio, anche al di fuori del Movimento futurista è intenso e quasi febbrile: Marinetti è accademico d'Italia, segretario nazionale del Sindacato scrittori, rappresentante italiano del Pen Club, partecipa alla riforma della legislazione sul diritto d'autore... In un certo senso, delimitando le sue competenze, Marinetti dal 1920 in poi ha rinunciato a praticare l'utopia ed è entrato in attrito con la prassi. Con l'ambizione (spesso frustrata) di poter essere intellettuale organico al regime.

— Ecco! Ecco! Ecco! vedo dentro di me tutto ciò che avvenne questa notte nell'Oasi e sulle sponde del Lago!

Tutti si rizzarono tumultuando:

— Che cosa vedi? Parla! Parla! Racconta!²³⁶

Le urla degli Indomabili risvegliano anche il compagno di Mazzapà, l'ottuso Vokur, che spaventato si avvicina alla fossa impugnando due fucili: il suo e quello del compagno morto. Ma poi, rassicurato dal racconto, Vokur si accovaccia "all'orlo della fossa": "il tintinnire delle baionette cadenzava la voce dei denti di Mirmofim". La "sovrumana frescalata Distrazione dell'Arte", si compie così al ritmo delle baionette: non ha torto Cecilia Bello ad affermare che "Ciò di cui sembra avere percezione o chiaroveggenza Marinetti, è piuttosto un domani ipotecato, precario, e forse un'arte, anche, ipotecata, precaria. Ad ogni buon conto subordinata, questo Marinetti vede con grande chiarezza, all'oggettività delle condizioni esterne"²³⁷. Con Mazzapà l'autore ha ucciso il suo personale guardiano, la parte di sé che voleva intervenire concretamente nel sociale; strozzandolo ha debellato quella passione politica che "opaca ogni corpo", come una "lebbra-colera-sifilide tenacissima" (da *Inegualismo e Artecrazia*). Da qui in poi, Marinetti non avrà più obiezioni da fare al potere, anche nelle sue manifestazioni più ottuse: resterà confinato nella fossa coi suoi colleghi intellettuali, e forse la sua poesia avrà la forza di intenerire il capo-carceriere: non, però, di eliminarlo.

Quanto al nuovo capo-carceriere, Mirmofim non ha certo fatto un buon affare, rimpiazzando Mazzapà con Vokur. Di quest'ultimo, sappiamo che è "male sbizzato, tardo, e chiuso nel suo abbruttimento primordiale": le sue idee sono "cretine", sul collo ha "una zucca vuota". Tanta insistenza sulla cretineria del personaggio desta qualche sospetto: nello sbizzarlo, caricandolo di tante caratteristiche da clown, forse Marinetti si è preso una segreta vendetta personale proprio contro il "grosso rozzo proletario col testone cesareo", che vedeva marciare trionfante al termine del congresso fascista del 1921²³⁸.

²³⁶ *TIF*, pag. 1011.

²³⁷ CECILIA BELLO, Op. cit., pag. 239.

²³⁸ Cfr. *Taccuini*, op. cit., pag. 501. Si tratta naturalmente di un'ipotesi non dimostrabile, e parzialmente invalidata dal fatto che nel romanzo Mussolini sarebbe già ritratto, nei panni del "vecchio rivoluzionario" Mah, secondo una tesi molto diffusa (Salaris, Raimondi, De Felice...). In

Ad ogni uomo, ogni giorno un mestiere diverso!

I Fluviali del romanzo non si oppongono alla mole di lavoro, ma alla sua ripetitività: "stanchi di far girare la stessa ruota", chiedono di "inventare e costruire macchine nuove", e hanno il braccio sinistro atrofizzato in quanto improduttivo. La polemica contro l'alienazione della catena di montaggio ispira, qualche mese dopo, un manifesto che sembra rispondere direttamente alle loro rivendicazioni:

*l'Inegualismo*²³⁹, titolato anche *Ad ogni uomo, ogni giorno un mestiere diverso!* È l'ultimo manifesto politico marinettiano di qualche rilevanza: anch'esso ispirato dal Mare, "mio consigliere preferito", non mostra tuttavia che qualche traccia della lucidità e dell'ottimismo dei manifesti tattilisti. Le proposte restano solamente abbozzate, istanze utopiche che Marinetti non si abbassa ad articolare, ma che gli forniscono un pretesto per una serie di slogan che sono pure provocazioni, nello stile dei manifesti futuristi anteguerra ("Abbasso l'eguaglianza", "Abbasso la giustizia", "Aumentate le ineguaglianze umane", ecc.). Più che un testo politico, sembra il congedo definitivo dalla politica, "lebbra-colera-sifilide tenacissima", in nome di un'"Artecrazia" che se non è un'utopia astratta, è comunque la sigla di un disimpegno definitivo. Il fatto che il manifesto esca sul Resto del Carlino all'indomani della marcia su Roma (1° novembre 1922) conferma la sensazione che la primissima reazione di Marinetti al colpo di mano delle camicie nere sia stata un moto quasi istintivo di fastidio. Il tempo, e neanche molto, gli avrebbe fatto realtà le parole di Mah (un altro MA...) ai Fluviali stanno bene in bocca a qualsiasi "vecchio rivoluzionario" che nel 1921 fosse su posizioni attendiste; e tra questi senz'altro Mussolini (che però nel 1921 non è così *vecchio*), ma anche Turati e tanti altri. Infine, di Mah si sa soltanto che "era popolarissimo, rispettatissimo per la sua grande *onestà* e *saggezza*": ora, sulla popolarità di Mussolini nel 1920-21 non si discute, ma è difficile pensare che dopo tanti anni di violentissime polemiche tra *Avanti* e *Popolo d'Italia* Marinetti potesse considerare Mussolini "rispettatissimo" dalle masse dei lavoratori. Infine: se Marinetti stesso aveva difficoltà a disciplinare il proprio materiale allegorico, non possiamo pretendere di vedere molto più chiaro di lui: Mirmofim è un alter-ego di Marinetti, ma anche un simbolo della "ferocia universale"; Mazzapà rappresenta una "ferocia domata", oltre ad essere un secondo alter-ego di Marinetti, nonché un suo attendente; e forse c'è un po' del "rozzo" Mussolini sia in Vokur che in Mazzapà (il che però equivale a dire che nel 1921, certo senza avvedersene, Marinetti avrebbe messo nero su bianco il desiderio di strozzare l'ex camerata e futuro duce).

²³⁹ Si legge in *TIF*, pagg. 549-553.

cambiare idea. Ma in quei mesi Marinetti si sente un re solo o tradito, o almeno questa è l'impressione che suggerisce nel *Tamburo di fuoco*.

Cambiare l'Africa

Rappresentato per la prima volta nel 1922, il “dramma impressionista” scritto per esaltare le potenzialità teatrali degli Intonarumori di Russolo ripresenta situazioni analoghe a quelle di *Mafarka* e degli *Indomabili*: ancora una volta, mentre gli scrittori di fantascienza indagano il futuro delle nazioni più progredite, Marinetti ambienta il suo dramma nell'Africa prigioniera del suo sottosviluppo. Il protagonista è di nuovo, come Mafarka, un capotribù rivoluzionario tradito dai suoi alleati. Il rischio del polpettone salgariano è parzialmente evitato mediante una bizzarra collocazione temporale: il dramma infatti si svolgerebbe nell'“epoca presente”. Così i dettagli pittoreschi, come sempre profusi senza economie, ma virati su una tonalità decadente (ovunque vi è miseria, malaria e fame) sono funzionali a una resa allegorica dell'Italia sottosviluppata del dopoguerra, che lo sfortunato re Kabango percorre con ambizioni frustrate di vero statista rivoluzionario, fautore di una sintesi inedita di tradizione e progresso:

Molte tradizioni sono buone. Bisogna perfezionarle. Rispetto la poligamia, benché io sia monogamo. Credo nella forza benedica delle corna di antilope, dei denti di leone e delle penne di gallo. Ma combatto l'antropofagia e le immolazioni umane. Sono l'amico dei rabbini, dei sacerdoti buddisti e dei preti greci. Bagamoio, il Sinrun contiene la felicità dell'Africa: le formule magiche delle acque da imprigionare e liberare alternativamente, i segreti delle piante, dei fiori e dei frutti, i progetti dei laghi montani, delle ferrovie transdesertiche e delle oasi da sviluppare. La mia concezione è forte, chiara, pratica. Né odio, né amore per l'Europa! Conoscerla, come la conosco io! Utilizzarne la scienza per sbarazzarsene domani, superandola. La xenofobia è barbarie. Si riduce ad una cultura intensiva di tubercolosi, lebbra, sifilide e tracoma. Lungebungo era d'accordo con me su tutto ciò, quando studiavamo insieme a Tombuctu²⁴⁰.

Per Claudia Salaris²⁴¹ *Gli Indomabili e Il tamburo* vanno a comporre con il manifesto dell'Inegualismo la “trilogia della delusione politica”. E certo nel

²⁴⁰ *Teatro*, op. cit., vol I, pag. 204.

²⁴¹ C. SALARIS, *Martinetti. Arte e vita futurista*, op. cit., pag. 226.

tradimento di re Kabango si rispecchia il senso di emarginazione patito da Marinetti dopo la fuoriuscita dei Fasci e il passo falso del Tattilismo; e nell'amore per la debole Mabima (finalmente un personaggio femminile che non è un vampiro, e che comunque commette abbastanza guai da rovinare sé e Kabango), la tentazione del rifugio nelle gioie della vita coniugale. Eppure la conclusione del *Tamburo* appare opposta a quella degli *Indomabili*. Anche qui Marinetti contrappone un barbaro 'buono' a un barbaro civilizzato, astuto e infido: ma se nel *Mafarka* la guerra tra i fabbri e i tessitori si risolveva in favore di questi ultimi, e negli *Indomabili* Mirmofim strangolava Mazzapà, qui è il fedele attendente Bagamoio ad avere la meglio sul traditore Lanzirica, "poeta, medico e feticciere". Non solo, ma Bagamoio è designato dal morente Kabango suo successore: sarà lui a portare alle genti d'Africa il nuovo codice futurista, il Sinrun. Al contrario di Mirmofim, che uccide il suo ex aiutante per poter conservare la sua esistenza, seppure nell'ambito circoscritto della Consolazione dell'arte. Sicché nelle due opere del 1922 si ripropone il dilemma: o si muore, per dare buon frutto (come *Mafarka*, come *Katango*), o si resiste in vita, venendo a patti con i suoi orrori, soffocando il ricordo delle vecchie aspirazioni rivoluzionarie, cercando per quanto possibile di salvare la dignità in un mondo che ha preso una strada diversa. Una terza via non c'è: accettando la feluca di accademico e le onoranze ufficiali, Marinetti scelse la seconda. Ma non smise per questo di mettere in scena la prima, certo più consona alle sue eroiche fantasie.

Postilla: sfida al vulcano

Con il dramma *Vulcano* (1927 – si tratta per la verità di "8 sintesi concatenate") siamo abbondantemente fuori dal periodo della nostra ricerca. Il testo tuttavia si segnala perché in esso Marinetti è riuscito ad abbozzare, sullo sfondo dell'Etna in eruzione, una serie di personaggi insospettabilmente vivi, molti dei quali visibili proiezioni dell'autore stesso (o meglio di chi l'autore sarebbe potuto diventare, a questa o quella svolta del destino). C'è lo scienziato Giovanni Massadra la cui sfida prometeica (costruire una macchina per fermare la lava!) è tuttavia ammantata del buon senso positivista; c'è il ricco possidente che viaggia per il mondo in cerca di piaceri esclusivi, senza tuttavia più potersi liberare delle morbide grinfie della

moglie; il pirotecnico alchimista dei fuochi artificiali, poeta dei colori e delle sensazioni; e c'è il poeta-reduce Alberto Serena, ancora indaffarato a sobillare la rivoluzione, schiavo della cocaina e oppresso dai traumi di guerra²⁴².

La notte della sagra alcuni il pirotecnico e il poeta partecipano a una gara contro l'Etna e la luna. L'esito della sfida non è chiaro; il poeta si difende bene, ma i favori del pubblico sembrano andare al pirotecnico Porpora, in grado di simulare una "eruzione più luminosa di tutte quelle ricordate". In seguito il vulcano, forse sollecitato dalla sfida, erutta davvero: è l'occasione per Massadra di collaudare sul campo la sua macchina ferma-lava, mentre il popolo mobilita Santi e reliquie: anche in questo caso, sarà impossibile capire cosa realmente ha funzionato.

In questo breve dramma, portato in scena da Pirandello, che Marinetti raccontava "rappresentato per due anni di seguito nel più importante teatro popolare" di New York²⁴³, forse si nasconde il senso dell'approccio di questo poeta al progresso tecnologico. Questo approccio è una sfida. Facciamo un torto a questo poeta considerandolo un apologeta del progresso. In effetti egli è piuttosto un suo eterno (e frustrato) sfidante. Prima ancora di salire su un'automobile, Marinetti ha cercato di emularne la velocità coi suoi versi. Prima ancora di montare su un aeroplano, ha cercato una scrittura che potesse stupire il pubblico più del volo. Così come i versi del poeta Serena in teoria celebrano l'Etna, ma in realtà ambiscono a superarlo, così Marinetti, di fronte a una rivoluzione industriale che sembra accantonarlo, reagisce proponendo ai lettori un'altra rivoluzione, più colorata e vorticante, ma del tutto confinata alla pagina, o alla tavola parolibera, o al teatro.

²⁴² Così lo descrive il suo amore non corrisposto, Lucia: "Alberto è stato uno dei più gloriosi pazzi della guerra. È stato un furente amante del pericolo, si è inebriato di ferite sotto i bombardamenti. Disgraziatamente ora la politica perfida, le lotte brutali di piazza, le prostitute, la cocaina, un'ambizione sfrenata, l'incapacità di sviluppare il suo ingegno di scrittore, un sangue selvaggio, tutti i desideri, tutte le sensualità, tutte le vanità, tutte le fruste di questi nostri tempi veloci senza requie e gonfi di effimero!... (*silenzio*) Ha però un'anima generosa. Molto simpatica. (*Teatro*, op. cit., vol. I, pag. 288). Nella settima sintesi, *L'eterna trincea*, Serena è il protagonista di un'impeccabile illustrazione della sindrome da stress post-traumatico di guerra: mentre la lava avanza, egli si asserraglia in casa rivivendo una scena di trincea (pag. 300).

²⁴³ È quanto sostiene nell'articolo *Tumultuosa serata al Teatro Argentina di Roma in difesa del primato teatrale italiano* (1941), ora in *Teatro*, op. cit., vol. II, pag. 797; il curatore del volume, Jeffrey T. Schnapp, non ha trovato nessuna testimonianza che lo confermasse.

Non è un caso che mentre gli eroi di Wells e Verne sono inventori, scienziati, esploratori, quelli dei romanzi di Marinetti (Mafarka, Mazzapà e Mirmofim negli Indomabili) abbiano sempre la necessità di interrompere l'intreccio romanzesco per narrare un loro racconto: gli eroi di Marinetti sono, prima di ogni cosa, affabulatori: la parola deve vincere su tutto. A costo di farsi mimesi di una realtà sempre più disarmonica, a costo di ridursi in rumore, zang, tumb, tu-tu-tu-tum: Marinetti che imita la mitraglia per un pubblico di ex commilitoni è l'immagine, un po' patetica, del letterato che rifiuta di morire in un mondo alieno, che pure di lui non ha più bisogno.

Note bibliografiche

1. Opere di F. T. Marinetti

Ci gettino pure nel cestino, come i manoscritti inutili. - Noi lo desideriamo!
(*Manifesto del futurismo*)

Questa ricerca è il risultato di una lunga (e non del tutto conclusa) ricognizione delle opere di Marinetti, condotta anche oltre i limiti fissati in partenza (1909-1922). Il lavoro è stato in parte reso più semplice dall'impressionante numero di ristampe che negli ultimi anni hanno riportato sugli scaffali delle librerie quasi tutte le opere da lui pubblicate in vita (oltre a diversi inediti), e che testimoniano la crescita dell'interesse per questo autore da parte di un pubblico la cui curiosità merita forse maggiore attenzione da parte dei critici.

A tutt'oggi il *corpus* marinettiano resta particolarmente caotico, come in fondo lo stesso autore aveva previsto e desiderato: la lista che segue non intende rendere conto di tutte le edizioni in vita e in morte dell'autore, ma è intendersi come un semplice strumento di lavoro; sono indicate, accanto agli estremi bibliografici delle versioni originali, le edizioni più recenti o di più facile reperibilità. Dove non indicato, l'autore è naturalmente da intendersi F. T. Marinetti.

1. *La conquête des étoiles*, Poème épique, éditions de la Plume, Parigi 1902; ora in *Scritti francesi* (60).
2. *D'Annunzio intime*, Edizioni del «Verde e azzurro», Milano, 1903; plaquette illustrata dedicata a D'Annunzio; il testo sarà ripubblicato in (7).
3. *La momie sanglante* (poemetto in prosa), Edizioni del «Verde e azzurro», Milano, 1904; ora in *Scritti francesi* (60).

4. *Destruction*, poèmes lyriques, Vanier, Parigi, 1904. Ora in *Scritti francesi* (60).
5. *Le Roi Bombance*, “Mercure de France”, Parigi, 1905. Per la versione italiana vedi (10).
6. *La ville charnelle*, Sansot, Parigi, 1908. Ora in *Scritti francesi* (60); per la versione italiana vedi (31).
7. *Les Dieux s'en vont, D'Annunzio reste* (raccolta di elzeviri), Sansot, Parigi, 1908. in *Scritti francesi* (60).
8. *Enquête Internationale sur le Vers Libre et Manifeste du Futurisme*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano, 1909.
9. *Poupées électriques*, Sansot, Parigi, 1909; per la versione italiana vedi (29).
10. *Re Baldoria*, Treves, Milano, 1910; traduzione di (5) a cura di Decio Cinti. Ora in *Teatro* (65).
11. *Mafarka le futuriste*, Sansot, Parigi, 1910.
12. *Mafarka il futurista*, Edizioni futuriste di “Poesia”, Milano, 1910, traduzione di (11) a cura di Decio Cinti; oggi si legge nell’edizione a cura di Luigi Ballerini per gli Oscar Mondadori, Milano, 2003.
13. *Le Futurisme*, Sansot, Parigi, 1911 (prima raccolta di manifesti, tradotta parzialmente in *Guerra sola igiene del mondo*, 20).
14. *La Bataille de Tripoli*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano, 1912.
15. *La Battaglia di Tripoli*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano, 1912.
16. *Le Monoplan du Pape. Roman politique en vers libres*, Sansot, Parigi, 1912
17. *L'aeroplano del Papa. Romanzo profetico in versi liberi*, Milano, Edizioni futuriste di “Poesia”, 1914. Versione italiana di (16) a cura di Decio Cinti; oggi si legge nella versione elettronica del Progetto Gutenberg

(<http://www.gutenberg.org/etext/17838>); o nell'edizione di Liberilibri, Macerata, 2007.

18. *Zang Tumb Tumb*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1914. Raccolta di parole in libertà; oggi si legge in *Teoria e invenzione futurista* (58).
19. *Dune. Parole in libertà*, su "Lacerba", anno II, n. 4, 15 febbraio 1914. Oggi in *Teoria e invenzione futurista* (58).
20. *Guerra sola igiene del mondo*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano, 1914; prima raccolta di manifesti in lingua italiana (parzialmente tradotti da 13); ora si legge in *Teoria e invenzione futurista* (58).
21. Bruno Corra, Emilio Settimelli, F. T. Marinetti (a cura di), *Il teatro futurista sintetico*, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1915; le sintesi e i manifesti teatrali sono ripubblicati in *Teatro* (65).
22. Stéphane Mallarmé, *Versi e prose*, trad. di F. T. Marinetti, Ist. Editoriale Italiano, Milano (1916?); poi presso Einaudi, Torino, 1987, a cura di Franco Fortini.
23. *Come si seducono le donne*, Ed. da centomila copie, Firenze, 1917, ora si rilegge in Vallecchi, Firenze, 2003.
24. Bruno Corra, F. T. Marinetti, *L'isola dei baci*, Facchi, Milano, 1918; romanzo; ripubblicato da La Conchiglia (2003).
25. *Democrazia futurista. Dinamismo politico*, Facchi, Milano, 1918; raccolta di articoli e saggi politici. Ristampata in *Teoria e invenzione futurista* (58).
26. F. T. Marinetti, Enif Robert, *Un ventre di donna, romanzo chirurgico*, Milano, Facchi, 1919; recentemente ripubblicato da Vallecchi, Firenze.
27. *8 anime in una bomba, romanzo esplosivo*, (romanzo, 1919), Edizioni futuriste di "Poesia", Milano, 1919. Ripubblicato in *Teoria e invenzione futurista* (58).

28. *Les mots en liberté futuristes*, Edizioni futuriste di “Poesia”, Milano, 1919. Si tratta di una delle più importanti raccolte del materiale parolibero di Marinetti; ripubblicato a cura di Giovanni Lista presso le edizioni L’âge d’homme, Losanna, 1987.
29. *Elettricità sessuale*, Facchi, Milano, 1920; testo teatrale, rielaborazione di (9); si rilegge in *Teatro* (65).
30. *Al di là del comunismo*, Edizioni della “Testa di Ferro”, Milano, 1920; manifesto politico; si rilegge in *Teoria e invenzione futurista* (58).
31. *Lussuria velocità*, Modernissima, Milano, 1921; versione italiana di (6).
32. *L’Alcova d’acciaio*, Vitagliano, Milano, 1921; ripubblicato da Serra e Riva editori, Milano, 1985.
33. *Gli amori futuristi*, Ghelfi, Piacenza, 1922: raccolta di racconti poi ripresi in (41).
34. *Il tamburo di fuoco*, Sonzogno, Milano, 1922; testo teatrale: si rilegge in *Teatro* (65).
35. *Gli indomabili*, Porta, Piacenza, 1922; ripubblicato in *Teoria e invenzione futurista* (58), e più recentemente negli Oscar Mondadori, (Milano, 2000), a cura di Luigi Ballerini.
36. *Futurismo e fascismo*, Campitelli, Foligno, 1924; miscellanea di manifesti e scritti politici, poi ripubblicata in *Teoria e invenzione futurista* (58).
37. *Scatole d’amore in conserva*, Edizioni d’arte Fauno, Roma, 1927; raccolta di racconti editi e inediti. Ripubblicata da Vallecchi, Firenze, nel 2002.
38. *Prigionieri e Vulcani. Teatro futurista*, Vecchi, Milano, 1927; i due testi teatrali si rileggono in *Teatro* (65).
39. *Marinetti e il futurismo*, Augustea, Roma-Milano, 1929: raccolta di manifesti; ripubblicata in *Teoria e invenzione futurista* (58).

40. I Dieci (Filippo Tommaso Marinetti, Massimo Bontempelli, Antonio Beltramelli, Lucio D' Ambra, Alessandro De Stefani, Fausto Maria Martini, Guido Milanese , Alessandro Varaldo, Cesare Viola, Luciano Zuccoli), *Lo Zar non è morto*, edizioni dei Dieci, Roma, 1929; ripubblicato da Sironi Editore, Milano, nel 2005).
41. *Novelle colle labbra tinte*, Mondadori, Milano, 1930; è la raccolta di racconti più completa di Marinetti, che comprende (con variazioni) quelli già comparsi in (33) e in (37). Ripubblicata nel 2003 da Vallecchi, Firenze.
42. *Il club dei simpatici (romanzo per il teatro)*, Hodierna, Palermo, 1931.
43. *Spagna veloce e toro futurista*, Morreale, Milano, 1931; ripubblicato in *Teoria e invenzione futurista* (58).
44. *Simultanina. Divertimento futurista in sedici sintesi*, Carisch, Milano, 1931; testo teatrale ripubblicato in *Teatro* (65).
45. *Il paesaggio e l'estetica futurista della macchina*, Nemi, Firenze, 1931; manifesto ripubblicato in *Teoria e invenzione futurista*, vedi (18).
46. Fillia, F. T. Marinetti, *La cucina futurista*, Sonzogno, Milano (1932?); ripubblicato da Vienneperre, 2007.
47. *Poemi simultanei futuristi*, Casa d'Arte, La Spezia, 1933.
48. *Il fascino dell'Egitto*, Mondadori, Milano, 1933; ripubblicato a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano, 1981.
49. *L'aeropoema del Golfo della Spezia*, Mondadori, Milano, 1935; ripubblicato in *Teoria e invenzione futurista*, (58).
50. *Il Poema africano della Divisione "28 Ottobre"*, Mondadori, Milano, 1937.
51. *Patriottismo insetticida*, Mondadori, Milano, 1939; romanzo.
52. *Il Poema dei sansepolcristi*, Tipografia del "Popolo d'Italia", Milano, 1939.

53. *Il Poema non umano dei tecnicismi*, Mondadori, Milano, 1940; ripubblicato in *Teoria e invenzione futurista*, (58).
54. *Canto eroi e macchine della guerra mussoliniana*, Mondadori, Milano, 1942.
55. *L'aeropoema di Corazzini*, 2 Edizioni Erre, 1944.
56. *Quarto d'ora di poesia della X Mas*, Mondadori, Milano, 1945; ripubblicato in *Teoria e invenzione futurista*, (58).
57. *La grande Milano tradizionale e futurista / Una sensibilità italiana nata in Egitto*, Mondadori, Milano, 1969.
58. *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano, 1969; antologia a cura di Luciano De Maria. In questa tesi è citata la riedizione nei Meridiani Mondadori del 2005.
59. *Poesie a Beny*, traduzione di Vera Dridso, Torino, Einaudi, 1970
60. *Scritti francesi*, Mondadori, Milano, 1983, a cura di Pasquale A. Jannini; è l'edizione critica di (1), (3), (4), (6) e (7).
61. *Taccuini 1916-1922*, Il Mulino, Bologna, 1987; a cura di Alberto Bretoni.
62. *L'aeropoema di Gesù*, Editori del Grifo, Montepulciano (SI), 1991.
63. F. T. Marinetti, Alberto Viviani, *Firenze biondazzurra sposerebbe futurista morigerato*, Sellerio, Palermo, 1992.
64. *Originalità russa di masse distanze radiocuari*, Voland, 1996.
65. *Teatro*, Oscar Mondadori, Milano, 2004, a cura di Jeffrey Schnapp; è l'edizione più completa (in due volumi) della vasta e varia produzione teatrale di Martinetti (inclusa un'antologia di manifesti e recensioni)

1.

2. Epistolari e carteggi¹:

- CARRÀ CARLO, SOFFICI ARDENGO, *Lettere*, Feltrinelli, Milano, 1983
- GOVONI CORRADO, *Lettere a F. T. Marinetti*, Scheiwiller, Milano, 1990.
- MARINETTI FILIPPO TOMMASO / PALAZZESCHI, ALDO, *Carteggio Marinetti/Palazzeschi*, a cura di Paolo Prestigiacomo, Mondadori, Milano 1978.
- PALAZZESCHI ALDO / BELLELI MARIA LUISA: *Sotto il magico orologio. Carteggio (1935-1974)*, Piero Manni s.a.s., Lecce, 1987.
- PAPINI GIOVANNI / VALLECCHI ATTILIO, *Carteggio: 1914-1941*, Firenze, Vallecchi, 1984, a cura di Mario Zozzini.
- PREZZOLINI GIUSEPPE, *Carteggio I, 1907-1918*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1977.
- SOFFICI ARDENGO, *Lettere a Prezolini (1908-1920)*, Firenze, Vallecchi, 1988.

3. Altre fonti letterarie futuriste

- L'Italia Futurista (1916-1918)*; antologia della rivista a cura di MARIA CARLA PAPINI, Ateneo & Bizzarri, Roma 1977.
- Lacerba* (Firenze 1913-1915): ristampa anastatica delle annate della rivista; edizioni Mazzotta, Milano, 1980.
- AA. VV., *I poeti del futurismo 1909-1944*, Longanesi & Co., Milano 1978.
- AA. VV., *Poeti simbolisti e Liberty in Italia*, a cura di Glauco Viazzi e Vanni Scheiwiller, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1967.
- AA. VV., *Le livre futuriste*, Panini, Modena, 1984.
- AA. VV., *Marinetti e i futuristi*, Garzanti Milano 1994
- AA. VV., *Tavole parolibere futuriste (1912-1944)*, a cura di Luciano Caruso e Stelio M. Martini, Liguori, Napoli, 1975.
- AA. VV., *Tavole parolibere futuriste: 1912-1944, parte seconda*, a cura di Luciano Caruso e Stelio M. Martini, Liguori, Napoli, 1977
- BUZZI PAOLO, *L'ellisse e la spirale*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano, 1915

¹ Vedi anche gli *Archivi del futurismo* (2 vol.), De Luca, Roma 1958-1962.

- GOVONI CORRADO, *Rarefazioni e Parole in Libertà*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1915. Un'edizione anastatica del volume è pubblicata in appendice a GOVONI, CORRADO *Lettere a F. T. Marinetti* Scheiwiller Milano 1990
- MAZZA ARMANDO, *Firmamento*, Edizioni Futuriste di "Poesia", Milano, 1920.
- PALAZZESCHI ALDO
- *Due imperi... mancati*, Firenze, Vallecchi 1920: ora in edizioni Linea d'Ombra, Milano 1994.
- *Marinetti e il futurismo*, in MARINETTI, FILIPPO T., *Teoria e invenzione futurista*.
- *Alle radici della contestazione*, in BOCCIONI, UMBERTO, *L'opera completa*, Milano Rizzoli, 1969.
- *Opere Giovanili*, Mondadori, Milano 1973.
- PAPINI GIOVANNI, *L'esperienza futurista*, Vallecchi, Firenze, 1919.
- SETTIMELLI ENRICO, *I processi al Futurismo per oltraggio al pudore*, Premiato stabilimento tipografico Licino Cappelli, Rocca S. Casciano, 1918.

4. Testi di storia e critica del futurismo

Per una bibliografia completa rimandiamo a CLAUDIA SALARIS, *Bibliografia del futurismo: 1909-1944* Biblioteca del Vascello, Roma, 1988, nonché al *Contributo a una bibliografia del futurismo letterario italiano*, Archivio italiano, Roma, 1977; vedi anche *Tavole parolibere futuriste II*, a cura di L. Caruso, S. M. Martini, Napoli, Liguori, 1977.

AA. VV., *Edizioni elettriche*, Edizioni De Luca, Roma 1995

AA. VV., *Futurismo e cultura politica*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1988.

AA. VV., *Futurismo & futurismi*, Catalogo della mostra a Palazzo Grassi (1986), a cura di Pontus Holten, Bompiani, Milano, 1986.

- AA. VV., *Marinetti domani*; atti del convegno di studi nel primo centenario della nascita di FTM, Arte viva, Roma, 1977.
- AA. VV., *Marinetti futurista*, Guida, Napoli, 1977.
- AA. VV., *Palazzeschi oggi*, Atti del Convegno, Firenze, Novembre 1976, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Il Saggiatore, 1978.
- AA. VV., *Palazzeschi, inediti e testimonianze* (Il Verri, n.5/6, quinta serie).
- AGNESE GINO, *Marinetti*, Camunia, Milano, 1990.
- APOLLONIO UMBRO, *Futurismo*, Mazzotta, Milano, 1970.
- BALDISSONE, GIUSI, *Filippo Tommaso Marinetti*, Mursia, Milano 1986
- BALLERINI LUIGI:
- La legge dell'ingratitude: letteratura e industria tra le due guerre*, testo introduttivo a F. T. MARINETTI, *Gli indomabili*, Oscar Mondadori Milano, 2000
- Marinetti incongruo, iperbolico, inaffondabile*, testo introduttivo di F. T. MARINETTI, *Mafarka il futurista*, Oscar Mondadori, Milano, 2003.
- BELLO CATERINA, *Tra paroliberoismo e prosa d'arte*, nel volume di AA. VV. *Quando l'opera interpella il lettore*, Pendragon, Bologna, 2000.
- BRIOSI SANDRO, *Marinetti*, Il Castoro, La Nuova Italia, Firenze 1969
- BÜRGER PETER, *Teoria dell'avanguardia (Theorie der Avantgarde)*, 1974), Bollati Boringhieri, Torino, 1990.
- CARPI UMBERTO, *L'estrema avanguardia del Novecento*, Editori Riuniti, Roma, 1985.
- CELLI GIORGIO, *In margine al futurismo: storia di una ambivalenza*, "Il verri" 33/34 (1970)
- CRISPOLTI ENRICO:
- Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Celebes, Trapani, 1969.
- Storia e critica del futurismo*, Laterza, Bari, 1986.
- CURI FAUSTO:
- Parodia e utopia*, Liguori, Napoli, 1987.
- Struttura del risveglio*, Il Mulino, Bologna, 1991.
- Tra Mimesi e metafora*, Pendragon, Bologna, 1995.
- Il possibile verbale*, Pendragon, Bologna, 1995.

- Canone e anticanone*, Pendragon, Bologna, 1997.
- La poesia italiana nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1999.
- DIACONO MARIO, *L'oggettotipografia di Marinetti*, in AA. VV. *Tavole parolibere futuriste (I)*, op. cit.
- ISNEGHI MARIO, *Il mito della grande guerra: da Marinetti a Malaparte*, Laterza, Bari, 1970.
- LUTI GIORGIO, *Firenze Corpo 8*, Vallecchi, Firenze, 1983.
- MARCHETTI GIUSEPPE, *"La Voce" ambiente opere protagonisti*, Vallecchi, 1986.
- MIRETTI LORENZA, *Mafarka il futurista, eros e romanzo*, Gedit, Bologna, 2005.
- PAGLIA LUIGI, *Invito alla lettura di Filippo Tommaso Marinetti*, Mursia, Milano, 1977.
- PIERI PIERO, *Futurismo milanese/futurismo fiorentino: Marinetti, Papini, Soffici, Palazzeschi*, Allori, Ravenna, 2005.
- PIERPAOLO ANTONELLO, *On an Airfield in Montichiari, Near Brescia. Staging Rivalry Through Technology: Marinetti and D'Annunzio*, Stanford Electronic Humanities Review (1999),
<http://www.stanford.edu/group/SHR/7-1/html/antonello.html>.
- RAIMONDI EZIO, *Il testimone come attore*, testo introduttivo a F. T. MARINETTI, Taccuini ().
- SALARIS CLAUDIA:
- Bibliografia del futurismo: 1909-1944*, Biblioteca del Vascello, Roma, 1988.
- Filippo Tommaso Marinetti*, La Nuova Italia, Firenze, 1988.
- Il futurismo e la pubblicità*, Lupetti & co., Milano 1986
- Marinetti editore*, il Mulino, Bologna, 1990.
- Marinetti. Arte e vita futurista*, Editori Riuniti, Roma, 1997.
- Storia del futurismo*, Editori Riuniti, Roma 1985.
- SANZIN BRUNO, *Marinetti e il Futurismo*, Editore Bruno G. Sanzin, Trieste, 1924.
- TESSARI ROBERTO, *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Mursia, Milano, 1973
- TONINI P., *Per una disordinata storia del Futurismo*, introduzione al *Catalogo n. 26. Futurismo*, L'Arengario S.B., Giussago, 1997.

VIOLA GIANNI E., *L'utopia futurista*, Longo, Ravenna, 1994.

5. Opere consultate di carattere storico, documentario, critico, filosofico

BACHTIN MICHAÏL, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 1995

BENJAMIN WALTER:

–*Angelus Novus*, Einaudi Torino, 1962.

–*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*), 1955, Einaudi, Torino, 1955.

–*Parigi capitale del XIX secolo*, (*Das Passagen-Werk*, 1982), Einaudi Torino, 1986.

–*Il dramma barocco tedesco*, (*Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, 1963), Einaudi Torino, 1980

BOINE GIOVANNI, *Il peccato – Plausi e botte – Frantumi – Altri scritti*, Garzanti, Milano, 1983.

BOGGIONE-CASALEGNO, *Dizionario del lessico erotico*, Torino, UTET, 2004.

DE FELICE RENZO, *Marinetti il rivoluzionario*, Torino, Einaudi, 1965

FREUD SIGMUND

–*Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, Torino, Boringhieri, 1986, vol. IX pag.193.

–*Analisi della fobia di un bambino di cinque anni (Caso clinico del piccolo Hans)*, in *Opere*, op. cit.

–*Il perturbante*, (*Das Unheimliche*, 1919), in *Opere*, Bollati Boringhieri Torino, vol. IX.

–*Introduzione alla psicoanalisi* (prima serie di lezioni), Bollati Boringhieri, Torino, 1978.

GRAMSCI ANTONIO, *Le opere*, Roma, Editori Riuniti 1997

PRAZ MARIO, *La carne la morte il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze, 1996

SANGUINETI EDOARDO, *Guido Gozzano, Indagini e letture*, Torino Einaudi 1973.

SERRA RENATO, *Le lettere*, Bontempelli, Roma 1915. Ora in *Scritti*, vol. I, Le Monnier, Firenze.

ZAPPONI NICCOLÒ, *La modernità deviante*, Bologna, Il Mulino, 1993.

Indice

- 3 **Introduzione – L’anticorpo della modernità**
Un futurista inattuale, p. 3 – I romanzi perduti, p. 5 – Il futurismo non è fantascienza, p. 7
- 15 **1. La frattura del 1912**
Automobile e aeroplano, p. 15 – Le opere rinnegate, p. 20 – *La donna è mobile*, p. 12 – *Le roi Bombance*, p. 23 – *Mafarka le futuriste*, p. 25 – *L’aeroplano del Papa*, p. 32 – *La battaglia di Tripoli*, p. 33 – La crisi creativa, p. 34 – Contro le Parole in libertà: Palazzeschi, p. 39.
- 57 **2. Il selvaggio futurista: grottesco, allegoria, oscenità dal *Roi Bombance* al *Mafarka Processato***
Il terremoto grida: Alt!, p. 57 – Marinetti il barbaro, p. 59 – Liberty e barbarie, p. 62 – Rabelais e il grottesco, p. 64 – Gli strumenti inconsci, p. 72 – L’anti-psicologia di Marinetti, p. 76 – Il procedimento allegorico, p. 78 – Ascesa e declino dell’allegoria, p. 79 – La (brevissima) rivoluzione allegorica, p. 82 – Marinetti pornografo, p. 85 – Il padre e il ragazzo terribile, p. 86 – Lo stupro delle negre, p. 89 – La favola dello Zeb, p. 92 – Mafarka multiculturale e... postmoderno?, p. 95 – Le nozze mistiche, p. 96 – Le tentazioni di Mafarka, p. 98 – La guardiana delle jene, p. 102 – Il disprezzo della donna, p. 107 – "Non vi è di naturale e d’importante che il coito...", p. 109 – "La donna nuda non piace più...", p. 110 – Spogliare la parola, p. 116 – Erotismo e pornografia (in Marinetti), p. 119 – Marinetti pornografico: *Zang Tumb Tumb* e *Dune*, p. 124 – *Brute en amour*, p. 127 – Il ritorno dell’eros, p. 132 – Il parassita e il cavolo verzotto, p. 135 – La spaventosa tenerezza, p. 137 – Il ritorno del liberty, p. 139 – Benedetta, p. 141.

145 **3. Il futurista senza futuro: Marinetti, le macchine e la morte**

In caso di emergenza declamare una poesia, p. 145 – Il futurista nel fossato, p. 147 – Le rimozioni di Marinetti (e dei suoi critici), p. 151 – La morte prende il volante, p. 153 – Giraffe e uccelli meccanici, p. 157 – Il professor Matrimonio e la signora Famiglia, p. 159 – 1100 madri decapitate, p. 161 – Danzando con gli obici, p. 167 – La poesia non umana, p. 168 – Donna-mitragliatrice: storia di un'analogia p. 172 – Ritorno al corpo umano, p. 174 – La guerra futura, p. 176 – La ferita di Caporetto, p. 179 – Futurismo, amore e amicizia (all'ombra delle bandiere rosse), p. 182 – Marinetti 'sorvegliato?', p. 186 – Nel cielo congestionato di fuoco, p. 187 – Fantascienza contro mito, p. 188 – Allegoria e didascalìa, p. 191 – La stagione della Bontà, p. 196 – Ricordi proibiti, p. 200 – Tra madre e figlia, p. 201 – Le ferite contente, p. 201 – Tra Mirmofim e Mazzapà, p. 205 – L'uomo con la museruola, p. 206 – Le belve bianche, p. 209 – Incubo proletario, p. 210 – “Io non ho capito nulla”, p. 213 – Mazzapà muore, p. 214 – Ad ogni uomo, ogni giorno un mestiere diverso!, p. 217 – Cambiare l'Africa, p. 218 – Postilla: sfida al vulcano, p. 220

Note bibliografiche p. 225

Indice p. 237