Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

Marinetti e l'Africa: i principi del Futurismo sullo sfondo dell'ambiente africano

Relatrice
Ch. Prof.ssa. Ricorda Ricciarda

Laureando
Peter Saad Haron Sedrak
Matricola 849252

Anno accademico
2013/2014

Indice

Introduzione 6

I. *Mafarka il futurista* 9

(*Mafarka il futurista* tra modernità e mitologia in ambiente africano)

I.1 Principi futuristi 11

I.1.1 Il ripudio della donna 11

I.1.2 I Motivi della volontà e del superuomo futurista 14

I.1.2.1 La volontà 15

I.1.2.2 Il superuomo futurista 17

I.1.3 L'esaltazione della macchina 18

I.1.4 Glorificazione della guerra 22

I.1.5 Le grandi folle agitate dal lavoro 23

I.2.Mitologia antica 25

I.2.1 Marinetti e l'epos omerico 25

I.2.2 Marinetti e il latino 26

I.2.3 Punti di contatto tra *Mafaka* e la tradizione classica 27

I.3. L'ambiente africano, in particolare egiziano 32

I.3.1 Siti egiziani 34

I.3.2 Ricordi famigliari legati al fratello e alla mamma 36

I.3.3 Credenze faraoniche 40

I.4 La tecnica narrativa 42

I.4.1 Romanzo polifonico 42

I.4.1.1 *Mafarka* come epopea e romanzo d'avventure 43

I.4.1.2 *Mafarka* come canto lirico 46

I.4.1.3 *Mafarka* come dramma 48

I.4.2 Romanzo grottesco e allegorico 49

I.4.3 La traslitterazione 50

I.4.4 Parole onomatopeiche 51

II. *Gli Indomabili* 55

(*Gli Indomabili* tra ideologia futurista, allegoria e simbolismo e allegoria politica in ambiente africano)

II.1 Ideologia futurista 56

II.1.1 Le folle agitate dal lavoro e l'uomo macchina 59

II.1.1.1 L'uomo Macchina 62

II.1.1.2 La sommossa 63

II.1.2 Il ripudio della donna improntato ad erotismo 64

II.1.3 Accenno alla guerra 67

II.1.4 Contro l'ideologia futurista 67

II.2 Allegoria e simbolismo 69

II.3 Allegoria Politica 74

II.3.1 Marinetti e Mussolini 77

II.4 Ambiente africano 78

II.4.1 L'assenza dell'identità del popolo africano 81

II.4.2 Povertà e Ignoranza 82

II.5 *Gli Indomabili* tra paroliberismo e prosa d'arte 84

II.6 La traslitterazione 87

II.7 Parole onomatopeiche 87

III. Il Fascino dell'Egitto 90

III.1 Descrizioni paesaggistiche 90

III.2 Siti archeologici 92

III.3 Traduzione e costumi 93

III.4 Ambiente cupo e fermo dell'Egitto 95

III.5 I Ricordi 96

III.5.1 Ricordi familiari 98

III.5.2 Alternazione tra passato e presente 99

III.5.3 Il crollo dei ricordi 101

III.6 Personaggi importanti 102

III.7 Qualcosa di Futurista 103

III.8 La tecnica narrativa 106

III.8.1 Parole in libertà 107

III.8.2 Metafore e Analogie 109

III.8.3 La personificazione 110

III.8.4 Parole onomatopeiche 111

III.8.5 La traslitterazione 112

III.8.6 Il lirismo mutilineo 113

Conclusione 115

Bibliografia 119

Tavole delle abbreviazioni

MiF : Luigi. Ballerini (a cura di), F.T.Marinetti, *Mafarka il futurista, Oscar* Mondadori, Milano 2003.

TiF : Luciano. De Maria (a cura di), F.T.Marinetti. *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1996 (1968).

Indom : F.T Marinetti, *Gli indomabili,* in *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1996 (1968).

IfdE : F.T Marinetti, *Il fascino dell'Egitto*, in *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1996 (1968).

Introduzione

All'incendiario Filippo Tommaso Marinetti, padre spirituale del Futurismo, demolitore della sintassi e propugnatore delle parole in libertà, distruttore di tutto ciò che riguardasse il passato, propugnatore della necessità di uccidere il chiaro di luna come emblema di una tradizione letteraria "passatista", serviva l'Egitto, la terra dove era nato, per ricredersi.

Egli nacque ad Alessandria, dove trascorse i primi diciotto anni della sua vita, quasi tutta l'infanzia e una grande parte dell'adolescenza. Lasciò l'Egitto nel 1893 per andare a studiare a Parigi; suo padre lasciò l'Egitto definitivamente nel 1895. Questi diciotto anni hanno depositato in lui una profonda traccia fatta di suoni, di colori, di suggestioni e di luoghi. Una traccia che emerge non solo nell'ambientazione immaginaria di *Mafarka il futurista* (1909); nel romanzo che ha fatto inorridire il suo lettore, intitolato *Gli indomabili*, pubblicato nel 1922, ambientato tra le dune del deserto e oasi, riscaldato dalla brutale forza del sole («Il sole colava, colava miliardi e miliardi di raggi pesanti d'oro. Raggiera di tubature roventi perpendicolari»); nelle sensazioni e nei ricordi del *Fascino dell'Egitto* (1933); ma affiora anche nelle righe iniziali del *Manifesto del Futurismo*, il manifesto che ha fatto conoscere Marinetti negli ambienti culturali europei, apparso sul giornale francese "Le Figaro", quasi come se egli riuscisse a trovare solo nel mondo dell'infanzia e della giovinezza le immagini per lanciare la sua sfida culturale tra "le lampade di moschee dalle cupole d'ottone" e "tappeti opulenti orientali"

> Avevamo vegliato tutta la notte – i miei amici ed io – sotto le lampade di moschea dalle cupole di ottone traforato, stellate come le nostre anime, perché come queste irradiate dal chiuso fulgòre di un cuore elettrico. Avevamo lungamente calpestata su opulenti tappeti orientali la nostra atavica accidia, discutendo davanti ai confini della logica ed annerendo molta carta frenetica di scritture .[1]

Il manifesto più importante dell'avanguardia italiana si apre con la descrizione dell'ambiente in cui nasce il futurismo, l'appartamento milanese di Marinetti, in via del Senato 2, arredato con oggetti provenienti dall'Egitto (lampade e tappeti) e descritto anche da Aldo Palazzeschi, che in quelle stanze si trovava alcuni mesi dopo, proprio nel giorno in cui il fondatore del movimento riuniva attorno a sé gli artisti che avrebbero steso il manifesto della pittura futurista:

[1] FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Fondazione e manifesto del futurismo.* (Il 20 febbraio 1909), in TiF, p. 7.

> Marinetti, il suo segretario ed io, ci trovavamo nella sala da pranzo di quel bellissimo appartamento, sala divenuta da alcuni anni redazione della rivista internazionale «Poesia» quindi del movimento futurista nato da neppure un anno […]. Magnifiche lampade di Moschea dalle cupole traforate pendevano dal soffitto di quel salotto e lasciavano filtrare durante la notte una luce azzurrina d'incanto; e fino a due o tre, l'uno sopra l'altro, si ammassavano sull'impiantito tappeti autentici e rari che il defunto padre di Marinetti aveva riportato a suo tempo dall'Egitto; ovunque un senso di morbidezza e di tepore voluttuoso.[2]

L'Egitto per Marinetti non è il paese visto sulle cartoline o sui libri illustrati, al quale fa anche riferimento Aldo Palazzeschi, che negli anni della sua militanza futurista oltre a scrivere *Codice di Perela* e le poesie dell'*Incendiario,* elaborava anche *la Piramide,* scritta durante la guerra europea che ha separato il pacifista Palazzeschi dall'interventismo futurista. L'Egitto per Palazzeschi era una meta da pregustare, ma non da visitare, per pigrizia ma anche per la paura di vedere crollare sotto i colpi della realtà l'immagine ideale di un luogo ideale. Per Marinetti al contrario l'Egitto rappresentava le radici e la stazione di partenza per una movimentata esistenza.

Mi soffermo in questa tesi sui principi futuristi di tre opere marinettiane (*Mafarka il futurista* 1909, *Gli Indomabili* 1922 e *Il fascino dell'Egitto* 1933) andando in ordine cronologico dal più vecchio al più recente, seguendo l'evoluzione dell'ideologia futurista dalla sua nascita in *Mafarka il futurista*, passando per una sospensione stilistica negli *Indomabili*, concludendo con il crollo di alcuni prinicipi futuristi davanti al suo paese nativo nel *Fascino dell'Egitto*.

È notevole la ripetizione di alcuni principi futuristi nelle tre opere, a livello tematico, come il ripudio della donna che non ha a che fare con l'ideologia futurista tendente alla guerra e all'aggressione; l'esaltazione della macchina e l'uomo-macchina, come Marinetti dice nell'*Uomo moltiplicato e il regno della macchina*, contenuto in *Guerra sola igiene del mondo*: «Noi sviluppiamo e preconizziamo una grande idea nuova che circola nella vita contemporanea: l'idea della bellezza meccanica; ed esaltiamo quindi l'amore per la macchina, quell'amore che vedemmo fiammeggiare sulle guancie dei meccanici, aduste e imbrattate di carbone»[3]; le folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa che ornano il primo manifesto della fondazione; la guerra e l'aggressione che proiettano i loro raggi sulle tre opere anche se in contesto

[2] ALDO PALAZZESCHI, *Marinetti e il Futurismo*, in TiF, p. XV.
[3] F.T.MARINETTI, *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina*, contenuto in *Guerra sola igiene del mondo*, in TiF, p. 298.

immaginario. Sono notevoli anche i punti di contatto tra queste tre opere e la mitologia antica e letteratura del Trecento che sono in qualche modo contro l'ideologia futurista che esalta la modernità e il rinnovo.

A livello stilistico si ripetono chiaramente alcuni principi come le parole onomatopeiche che richiamano la velocita dell'epoca in cui vive Marinetti e i suoi discorsi politici, le analogie, le metafore, l'immaginazione senza fili e la traslitterazione.

Dato che Marinetti ha trovato nel mondo dell'infanzia e della giovinezza le immagini per lanciare la sua sfida culturale e letteraria, queste impalcature ideologiche hanno per sfondo un eclatante ambiente africano. Quest'ambiente emerge in siti egiziani, in cultura islamica, in tradizioni e costumi del popolo egiziano, in carnagione nera, nel Nilo e nel caldo ardente del sole.

I. *Mafarka il futurista*

Mafarka il Futurista è il capolavoro di Marinetti, lo si considera l'opera con cui viene tenuto a battesimo il futurismo, «il primo autentico movimento dell'avanguardia europeo»: il romanzo africano è chiaramente futurista sin dal titolo, composto tra 1908 e 1909 in francese[4], non meno importante del primo manifesto futurista pubblicato in francese sul quotidiano parigino «Le Figaro», il 20 febbraio 1909. Intervistato, Marinetti, qualche tempo prima della pubblicazione di questo capolavoro da una giornalista del "Petit Marseillais", ne indica il tema

> Il mio lavoro è quasi alla fine. Sarà un romanzo africano. La fantasia e la nostalgia morbosa che mi dà tanta tristezza, mi hanno trasportato nel paese dove sono nato, ed è con febbrile esaltazione che vado scrivendo cose pazzesche ed immagini poderose su quelle terre dove tutto ha calore di fiamma e dove tutto brilla come l'oro. Sarà un romanzo possente, luminoso, saggio e pazzo ad un tempo, *quelque chose d'ébluoissante*, 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![5].

Un grande capolavoro africano: Aldo Palazzeschi che è stato futurista fino alla guerra europea, che ha separato il pacifista Palazzeschi dall'interventista Marinetti. Il poeta fiorentino, Palazzeschi scrive una lettera (databile probabilmente febbraio 1910) a Marinetti per complimentarsi con lui, mettendo in risalto l'importanza dell'opera come capolavoro del futurismo «ò avuto iersera, e dentro stanotte ò trovato, sempre più attratto, l'ultima parola. *Mafarka* è la parte di un grande capolavoro. Questa è la mia povera opinione»[6]. Nel 1910 *Mafarka le futuriste* viene tradotto in italiano[7] da Decio Cinti – collaboratore di Marinetti alla rivista «Poesia» e traduttore delle opere del poeta italo-francese – e viene convalidato da Marinetti stesso. Il romanzo ha procurato all'autore un'accusa di oltraggio al pudore per l'erotismo sfrenato di alcune vicende: viene processato e si conclude il processo prima con l'assoluzione in giudizio di primo grado (assoluzione per inesistenza di reato), ma in seguito al ricorso dell'avvocato Valenzano, rappresentante dell'accusa pubblica, nel gennaio del 1911 «La

[4] FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Mafarka le futuriste*, E. Sansot & C., Parigi 1909.
[5] CLAUDIA SALARIS, *Marinetti, Arte e vita futurista*, Editori riuniti, Roma 1997, pp.40-41; riprende TULLIO PÀNTEO, *Il poeta Marinetti*, Milano, Società editrice milanese, Milano 1908, pp. 24-25
[6] PAOLO PRESTIGIACOMO (a cura di). *F.T.Marinetti - Aldo.Palazzeschi. Carteggio*, Arnoldo Mondadori, Milano 1978, p.11. Procede Aldo Palazzeschi dicendo «Per molto tempo ci si chiede la ragione di certe vitali punzecchiature sottocutanee, che a due terzi di romanzo si fanno alla superficie e guizzano alla luce. Il futurismo o meglio: *Mafarka futurista*. E questa è una rivelazione. Con la seconda parte, con la scena grandiosa del Futurismo, tu puoi essere sicuro d'aver dato alla luce un'opera immortale, un meraviglioso poema più che un romanzo. Per quello poi che riguarda alcune scene africane, scene in parte già conosceva e ormai intuivo meravigliose, veramente mi sento al di sotto molto, di fartene l'elogio degno»
[7] F.T.MARINETTI, *Makarka il futurista*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano 1910.

Corte d'Appello di Milano condanna Marinetti a due mesi e mezzo di prigione (non scontati dall'autore ma convertiti in una multa) e il libro a non poter comparire». La sentenza è confermata dalla cassazione[8]. Questo processo ha offerto al futurismo la prima tribuna pubblica importante in Italia, con arringhe di avvocati famosi e la celebre consolenza di Luigi Capuana. Appare già strana la rapidità con cui viene accantonato il capolavoro del futurismo, la vera bandiera del movimento. Malgrado il libro si sia ristampato parecchie volte in Francia, in Italia bisogna aspettare dieci anni perchè compaia una nuova edizione. Nel 1920 si pubblica un'edizione purgata presso Sonzogno, in quest'edizione Marinetti toglie le parti che riferiscono ad atmosfere erotiche come quelle relative allo "stupro delle negre", alle vicende del cavallo del diavolo e all'incontro con le danzatrici Libahbane e Babilla. Se *Le Roi Bombance* (*Il Re Baldoria*) è uno dei rarissimi casi di autocritica, *Mafarka il futurista* è l'unico caso conosciuto di autocensura[9]. Si tratta dell'unico romanzo che è stato ristampato durante la vita dell'autore. Come ha notato Luigi Ballerini (ripubblicando nel 2003 la versione originaria) che nell'edizione Sonzogno del 1920, sottotitolata *Romanzo processato,* sono stati eliminati tutti i brani erotici a scapito della qualità del testo e della comprensione stessa dell'opera[10]. Sulla copertina dell'edizione francese, *Mafarka* porta per sottotitolo la dicitura «roman african», mentre in quella italiana del 1910 appare semplicemente quella di «romanzo», che ritorna come «romanzo africano» in quella del 1920. Nel 1939, quando Marinetti festeggia il trentennio del futurismo, dà l'ultima e ulteriore definizione di *Mafarka il futurista* elencando le sue opere (suddivise in categorie) nel manifesto *Il romanzo sintetico* dicendo: «vogliamo superare o perfezionare [....] Il romanzo poetico o poema narrativo (*Mafarka il futurista* di Marinetti, *Il trionfo della morte* di G.d'Annunzio)»[11]. *Mafarka il futurista* rappresenta l'incarnazione dell'ideologia futurista, raffigurando a grandi linee la nascita letteraria del futurismo come avanguardia italiana. Si possono chiarire tanti principi futuristi tramite *Mafarka il futurista,* presentati e proiettati in modo simbolico, e proclamati e annunciati come pilastri fondamentali del futurismo tramite i diversi manifesti marinettiani.

---

[8] Cfr. per il processo: F.T.MARINETTI, *Distruzione. Il processo e l'assoluzione di Mafarka il futurista,* Edizioni futuriste di «Poesia», Milano 1911, Il processo ora è in appendice in LUIGI BALLERINI (a cura di), F.T.MARINETTI, *Mafarka il futurista,*Oscar Mondadori, Milano 2003, p. 319. (d'ora in poi MiF), Parla anche del processo CLAUDIA SALARIS in *Marinetti editore,* il Mulino, Bologna 1990, pp. 105-111.

[9] Cfr. LEONARDO TONDELLI, *Marinetti ultimo mitografo*, Cerca di dottorato, università di Bologna 2008, p. 25.

[10] F.T.MARINETTI, *Mafarka il futurista,* Sonzogno, Milano s.d. [1920].

[11] F.T.MARINETTI, *Il romanzo sintetico.*(Roma, 25 dicembre 1939), in LUCIANO DE MARIA (a cura di), F.T.MARINETTI, Mondadori, Milano 1996, (d'ora in poi TiF), pp. 224-225.

Marinetti, nato ad Alessandria d'Egitto, dove ha trascorso quasi tutta l'infanzia e la maggiore parte dell'adolescenza lascia l'Egitto nel 1895, per iscriversi al corso di legge presso l'università di Pavia[12]. Questi anni vissuti in Egitto (quasi diciotto anni) hanno lasciato in Marinetti una profonda traccia fatta di colori, di suoni, di suggestioni e di luoghi. Questa traccia emerge chiaramente nell'ambientazione immaginaria africana di questo capolavoro e, come dice Marinetti nell'intervista, «la fantasia e la nostalgia l'hanno spostato nel paese dove era nato», l'Africa e in particolare l'Egitto «dove tutto ha calore di fiamma e dove tutto brilla come l'oro», come se riuscisse a trovare nel mondo dell'infanzia e della giovinezza le immagini per lanciare la sua sfida culturale. Mi soffermo in questo primo capitolo sui princìpi futuristi e sull'ideologia di questo movimento letterario analizzando l'ambiente africano dell'opera.

I.1 Principi futuristi

Visto che *Mafarka il futurista* è il capolavoro dell'avanguardia italiana e l'opera attraverso cui Marinetti ha tenuto a battesimo il suo movimento letterario, è logico che quest'opera rispecchi le impalcature ideologiche fondamentali del movimento ed i suoi princìpi essenziali.

I.1.1 Il ripudio della donna

Il nostro romanzo è stato stigmatizzato tantissimo fino a tempi recenti per il suo contenuto maschilista. Questo principio non risulta solamente in quest'opera ma anche in altre opere marinettiane e risulta costellato di scene erotiche, fatto che ha portato Marinetti ad essere processato per oltraggio al pudore. Marinetti dichiara questo principio nel Manifesto iniziale del movimento, in particolare nel nono articolo del primo manifesto che dice: «Noi vogliamo

[12]Cfr. P.PRESTIGIACOMO (a cura di). *F.T.Marinetti - Aldo.Palazzeschi. Carteggio,* cit., p. XXXI. Nato Marinetti nel 1876, nel 1893 soggiorna qualche mese a Parigi, dove consegue il *baccalauréant ès letteres*, nel 1894, appena diciassettenne, con alcuni compagni si lancia nella prima impresa culturale della sua vita «Le Papyrus» che, come recita il sottotitolo, è «una revue bi-mensuelle, littéraire, artistique, fantaisiste et mondaine» e nel 1895 il padre di Marinetti lascia l'Egitto e allo stesso anno s'iscrive al corso di legge presso l'università di Pavia, dopo la morte del fratello si traferisce all'università di Genova, dove consegue la laurea in legge nel luglio 1899 discutendo una tesi dal titolo: *La corona nel governo parlamentare*. Cfr anche C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista,* cit., pp. 10-13.

glorificare la guerra [.....] e il disprezzo della donna»[13]: non gli basta menzionarlo qua, ma lo ripete per confermarlo nel secondo manifesto del futurismo pubblicato in aprile del 1909 *Uccidiamo il chiaro di luna!* : «Sì, i nostri nervi esigono la guerra e disprezzano la donna, poiché noi temiamo che braccia supplici s'intreccino alle nostre ginocchia, la mattina della partenza!.. Che mai pretendono le donne, i sedentari, gl'invalidi, gli ammalati, e tutti i consiglieri prudenti?»[14]. In questo romanzo si espone evidentemente il concetto dannunziano della femminalità come ostacolo al pieno compiersi dell'aggressività e della virilità[15]. Sempre quando Marinetti parla dell'esaltazione della guerra in entrambi gli articoli dei suoi due manifesti, il suo discorso è legato al ripudio e al disprezzo della donna, perché la donna, dal suo punto di vista non si accorda con la sua ideologia aggressiva e ostacola l'adempimento di quest'ideologia: perciò la disprezza.

Nel nostro romanzo si vedono evidentemente tanti comportamenti di misoginia da parte di Mafarka-El-Bar, che è [l'alter-ego di Marinetti] e l'eroe emblematico della dimensione mistico-filosofica del futurismo. Nel primo episodio - il salvataggio di alcune donne lasciate in preda ai soldati - si impone subito la figura del protagonista, il quale sa agire con prontezza eroica «Cane! Scorpione! Vipera cornuta!... lascia quella negra!... Ti proibisco di torcerle un capello!..»[16]. Questa caratteristica, però, non è il segno di una moralità tradizionale, ma l'espressione della volontà di riscattare gli uomini, i suoi uomini, dalla condizione abbrutita di «schiavi miserevoli della vulva». La scena dell'«orgia bestiale» che segue il salvataggio, con la cruda descrizione dei corpi e dei volti deformati, scopre tutto il disgusto di Mafarka e tutto il suo disprezzo verso l'altro sesso. Marinetti considera la donna come ostacolo al pieno compiersi dell'eroismo e della virilità, perciò è normale partorire un figlio alato che è l'emblema del movimeno letterario cioè il futurismo, senza ricorrere alla donna e senza il suo intervento:

> C'è forse bisogno di gnomi che corrano sul mio petto, come marinai su una tolda, per sollevare le mie braccia?.....E c'è forse un capitano, sul cassero della mia fronte, per aprire i miei occhi come due bussole? A queste due domande il mio spirito infallibile ha risposto: "No!". Ed io ne ho concluso che è possibile procreare dalla propria carne senza il concorso e [la puzzolenza] complicità [della matrice] della donna, un gigante immortale dalle ali infallibili! [.....] 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

[13]F.T.MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*.(Il 20 febbraio 1909), in TiF, p.11.
[14] F.T.MARINETTI, *Uccidiamo il chiaro di luna*. (Aprile 1909), in TiF, p.15.
[15] http://www.rianimagio.altervista.org/03_marinetti.htm
[16] MiF, p.7.

> del mondo..... presto, se pregherete la vostra volontà, farete figli, anche voi, senza ricorrere alla vulva della donna[17].

Marinetti mette in risalto lo stesso principio quando parla con suo figlio appena nato, dimostrando la sua pura nascita senza nessuno intervento di donna, perché il suo intervento conduce alla decrepitezza e alla morte, cioè contro la giovinezza e la vitalità che tende sempre ad esaltare dopo aver sofferto il trauma della morte precoce del giovane fratello «Oh! la gioia di averti generato così, bello e puro di tutti i difetti che provengono dalla [vulva] malefica e predispongono alla decrepitezza e alla morte!... sì! Tu sei immortale, figlio mio ereo senza sonno»[18]. Marinetti evidenzia lo stesso concetto quando parla della sua gioia per la nascita di questo figlio «Oh! la gioia di averti generato così, bello e puro di tutti i difetti che provengono dalla vulva malefica e predispongono alla decrepitezza e alla morte!... »[19]

Se abbiamo visto che Marinetti disprezza la donna perché è una creatura tenera e non ha a che fare con le sue tendenze belliche e guerresche, la disprezza anche perchè il suo intervento conduce alla decrepitezza e alla morte. Vediamo che la disprezza perché l'eroismo, che è uno dei pilastri del futurismo, contrasta con l'amore e con la natura della donna, perciò lui evidenzia questo nel nono capitolo di questo romanzo intitolato «il discorso futurista»:

> Così ho ucciso l'amore, sostituidendogli la sublime voluttà dell'eroismo! Per gustare questa nuova ebbrezza, voi dovete acuire fino allo spasimo il piacere dell'opera compiuta ed aumentare per questo gradualmente, il vostro sforzo, allontanandone di continuo la mèta[...] Ecco la nuova voluttà che libererà il mondo dall'Amore, quando io avrò fondata la religione della volontà estrinsecata e dell'eroismo quotidiano[20].

Sempre il ripudio della donna è accompagnato da discorsi erotici, lo scrittore avvia all'inizio un discorso intimo e amoroso e poi come si ritirasse dicendo che quest'amore da disprezzare. È evidente questa posizione quando Abdalla dà della cantaride a due fanciulle di nome Libahbane e Babilli e poi dice Mafarka:

> Faremo un giuoco molto divertente. Ma ci vuole una oscurità assoluta! Spegnete anche quelle due fiaccole rosse! [...] Ora, tu, Libahbane, e tu Babilli venite in mezzo a noi, e scegliete i maschi più forti e più belli. Ad un tratto Mafarka si sentì scivolare fra le braccia un corpo di donna ardente e gelido a un tempo [...] d'un balzo si rizzò, e, respingendo la donna, urlò: --

[17] MiF, p. 163.
[18] MiF, p. 206.
[19] MiF, p. 209.
[20] MiF, p. 164.

> Basta!... vattene!.. vattene!... vattene!... Olà schiavi! Accendete le torcie!... poi, incatenate queste femmine, e gettatele ai pesci! [21].

Quest'episodio ha suscitato l'accusa di oltraggio al pudore da parte del pubblico ministero nei confronti della nostra opera, perché ci sono delle cose gravi specialmente quando si dà della cantaride a una fanciulla e quando si spegne la luce e fanno un gioco divertente al buio e in questo luogo buio Mafarka si lascia attrarre dalle donne e poi le respinge duramente, si ripete in altri romanzi di Marinetti come per esempio negli *Indomabili*. Si ripete lo stesso episodio quando si riunisce con Habibi (che vuole dire in arabo amore) e Luba, scambia con loro prima discorsi amorosi e si diverte con loro e poi le dice di andarsene, respingendole duramente perché non gli danno la vera gioia.

> Mafarka s'inabissò di nuovo nel piacere, fra le contorsioni di una foia frenetica, e ad un tratto la sua testa, falciata dalla brutalità dello spasimo, si abbatté sulla spalla della donna. Ma egli troncò, di scatto, i propri nervi, e levandosi ritto gridò: -- 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?[....] andatevene![22].

Cito questo terzo episodio che confema il mio punto di vista, quando Mafarka parla con Colubbi che è una figura non tanto decifrabile, una volta vede in lei l'immagine di sua madre «Oh! Non fare il gesto di mia madre!... Le tue poppe sono maledette ed esauste.... Vattene!»[23]. Un'altra volta la vede come sua amante, ma entrambe le scene sono accompagnate dal ripudio della donna dimostrato dalla parola "Vattene! " «Il ventre aggraziato di quella donna aveva come un inafferrabile slancio voluttuoso verso il cielo.... E pareva che le sue giovani mammelle stessero per spiccare il volo.... Mafarka era già ebbero di nostalgia. Ah! No!.. Allontanati!... Vattene!.... – gridò respingendola»[24]

I.1.2 I motivi della volontà e del superuomo

Mi soffermo su altro principio futurista che è l'eroismo, la volontà, il principio del superuomo e del volo. Come è pubblicato nell'impetuoso, astuto e divertente comunicato stampa

[21] MiF, p. 114.
[22] MiF, p. 176.
[23] MiF, p. 187.
[24] MiF, p. 184.

che la redazione «Poesia» fece circolare per rammaricarsi del sequestro dell'opera da parte della procura generale di Milano, «*Mafarka il futurista* è in realtà un grande poema in prosa, lirico e drammatico, nel quale Marinetti dà vita a una superba figura di uomo ideale, esaltando l'eroismo e la volontà come elementi di un trionfale avvenire della nostra razza...»[25]. Marinetti definisce questi principi in *Guerra sola igiene del mondo*, esaltando la «religione della volontà estrinsecata e dell'eroismo quotidiano». Si ravvisano questi elementi nel nostro romanzo che sono nel frattempo pilastri fondamentali del futurismo, perciò Marinetti li dimostra chiaramente sia con il ruolo ricoperto da Mafarka (la figura umana dell'eroismo) sia con quello ricoperto da suo figlio Gazurmah (la figura divina dell'eroismo). Non si può negare che il superuomo di Nietzsche ha avuto ascendente su Marinetti, come accenna De Maria, «Marinetti intreccia nella sua favola africana tre *Leitmotive* nietzscheani desunti, certamente, dallo *Zarathustra*: i motivi della volontà, del superuomo e del volo»[26].

I.1.2.1 La volontà

L'esaltazione della volontà che plasma e rinnova la faccia del mondo è eclatante nel nostro romanzo ed è nello stesso tempo uno dei *Leitmotive* neitzescheani desunti dallo *Zarathustra.* Mafarka trasfonde la sua volontà nel nuovo corpo di suo figlio, che è il frutto della sua volontà.

> È così, che io trasfonderò la mia volontà nel corpo nuovo di mio figlio! Egli sarà forte di tutta la sua bellezza, che non fu mai torturata dallo spettacolo della morte!...[.....] 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 slanci oltre i limiti dei nostri muscoli con una forza e una velocità inconcepibile [....] Così noi possiamo plasmare tutto ciò che ci circonda e rinnovare senza fine la faccia del mondo. Così io ho ucciso l'amore, sostituindogli la sublime voluttà dell'eroismo! Per gustare questa nuova ebbrezza, voi dovete acuire fino allo spasimo il piacere dell'opera compiuta.[27]

La volontà insiste nell'intento di raggiungere l'obiettivo cioè la creazione di Gazurma che simboleggia il suo movimento letterario, Mafarka incita tutti quelli che lo seguono a credere nella potenza della volontà «nella potenza assoluta e definitiva della volontà», che bisogna

[25]L.BALLERINI, *Appendice. Mafarka il futurista. Sequestrato*, in MiF, p. 233.
[26] LUCIANO DE MARIA, *Introduzione*, in TiF, pp. XXXVI-XXXVII.
[27] MiF, p. 163.

coltivare per «plasmare tutto ciò che ci circonda e rinnovare senza fine la faccia del mondo» e, come dice Salaris, a proposito di questa volontà, «l'intenzione non è solo di cambiare la vita come voleva Rimbaud, ma anche di trasformare il mondo, come intendeva Marx, solo che nel caso di Marinetti-Mafarka tutto muove dalla volizione: il soggetto deve modificarsi per agire»[28]. Si rammenta che Mafarka fa questo discorso nel nono capitolo, che si chiama «Il discorso futurista», dopo essere ritornato dal viaggio notturno e la traversata degli Ipogei, ed è diventato capace di maturare le sue scelte, cerca di superare se stesso per raggiungere una sorta di trascendenza fisica e spirituale, rifiuta di esercitare il potere e pronuncia il discorso futurista.

Il fatto di sostituire l'amore con l'erotismo e l'opera della volontà «Così io ho ucciso l'amore, sostituindogli la sublime voluttà dell'eroismo», mette Marinetti all'inzio della via dell'ascesi e della liberazione dal dominio delle passioni con la pratica dell'eroismo e del coraggio. Come abbiamo visto che la volontà può rinnovare la faccia del mondo, Marinetti nel suo romanzo aggiunge che tramite lo spirito dell'uomo si può modificare il mondo «Il nostro spirito, che è la manifestazione superiore della materia organizzata e vitale [...] Divinità e continuità individuale dello spirito volontario e onnipotente, che bisogna estrinsecare per modificare il mondo!... Ecco l'unica religione!»[29]. La volontà di Mafarka che ha potenza di cambiare il mondo, gli dà la possibilità di generare un figlio perfetto, bello e senza sonno e di dargli l'alito vitale attraverso lo sforzo della volontà «Indietro, sinistra guardiana di jene, vattene lontana di qui [....] Io non ti permetterò di vedere mio figlio!... Mio figlio appartiene a me solo! Io, io gli ho fatto il corpo! Io, gli do la vita col solo sforzo della mia volontà»[30]. Tramite lo sforzo della volontà è nato il figlio di Mafarka, Marinetti parla della stessa cosa quando rivolge il suo discorso ai Grandi poeti incendiari ed ai suoi fratelli futuristi nella prefazione di *Mafarka il futurista*. Grazie alla «volontà esorbitata» nascono prodigiosamente dei «giganti dai gesti infallibili», che rappresentano un simbolo del successo del suo movimento letterario: Marinetti è cocciuto, insiste per non avere fallimenti.

> In nome dell'orgoglio umano che adoriamo, io vi annuncio prossima l'ora in cui uomini dalle tempie larghe e dal mento d'acciaio figlieranno prodigiosamente, solo con uno sforzo della

[28] C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, cit., p. 44.
[29] MiF, p. 165.
[30] MiF, p. 204.

> volontà esorbitata, dei giganti dai gesti infallibili... Io vi annuncio che lo spirito dell'uomo è una ovaia inesercitata... E noi lo fecondiamo per la prima volta[31].

I.1.2.2 Il superuomo futurista

La presenza del modello nietzscheano in *Mafarka il futurista* è tanto evidente, poiché Marinetti ci parla di due eroi diversi e ben distinti e chiarendo questa distinzione durante il processo nel tribunale:

> Vi ho descritto l'ascensione impressionante di un eroe africano, fatto di temerarietà e di scaltrezza, che, dopo aver manifestata la più irruente volontà di vivere e di dominare in battaglie ed in avventure molteplici conquistando lo scettro della sua città liberata, non sazio ancora di aver foggiato il mondo a suo piacimento, s'innalza subitamente dall'eroismo guerresco a quello filosofico ed artistico. Egli vuole creare e crea, in una lotta sovrumana contro la materia e le leggi meccaniche, il suo figlio ideale, capolavoro di vitalità, eroe alato a cui trasfondere la vita in un bacio supremo, senza il concorso della donna che assiste al tragico parto sovrumano. Io Volli con questo romanzo, dare all'uomo una speranza illimitata nel suo perfezionamento spirituale e fisico, svincolandolo dalle ventose della lussuria e assicurandogli la sua prossima liberazione dal sonno, dalla stanchezza e dalla morte. Volli descrivere l'elevazione gloriosa della vita, che fu vegetale, animale e umana e che si manifesterà presto in un prodigioso essere alto ed immortale. Volli sconfinare il devenire dell'uomo in una moltiplicazione infinita di forze e di splendore[32].

Marinetti dichiara di aver qui descritto «l'ascensione impressionante di un eroe africano» che «s'innalza subitamente dall'eroismo guerresco a quello filosofico ed artistico» allo scopo di dare all'uomo comune «la speranza illimitata del suo perfezionamento spirituale e fisico». Il romanzo dell'«elevazione gloriosa della vita nella volontà di sconfinare il divenire dell'uomo». In altre parole si tratta di ascesi e mistica del superuomo che porta il lettore a confrontarsi prima con un eroe ancora umano (Mafarka), poi con un essere sovrumano (Mafarka trasformato in Gazurmah) per opera della sua volontà. Allora Gazurmah è il bel frutto della volontà di Mafarka, ed è nel frattempo il superuomo, capace di staccarsi a volo dalla terra immonda. Gazurmah è l'ideale punto d'arrivo e il prodotto della trasformazione finale, a cui tende tutto il romanzo. La stessa prospettiva è notata da Sarfatti nella difesa di Marinetti

> E come nella prima metà del libro (che è intessuta di elementi che attengono al paese che viene descritto, alla razza che vi si agita, agli eserciti che vi cozzano), questo eroe umano campeggia

[31] F.T.MARINETTI, *Mafarka il futurista, prefazione*, contenuto in *Guerra sola igiene del mondo*, in TiF, p. 253.
[32] L. BALLERINI, *Il processo e l'assoluzione di Mafarka il futurista*, in MiF, p. 240.

> sul grande sfondo del quadro, come un eroe antico, classico, come un eroe di Virgilio e di Omero, nella seconda metà del libro diventa un'astrazione filosofica. Mafarka il futurista vuole liberarsi dei vincoli carnali[33].

Come è stato notato dall'avvocato Sarfatti, Marinetti presenta Mafarka «fino alla metà del libro», come «eroe umano», «eroe africano», «eroe guerresco»; nella seconda metà del libro «diventa un dio»; non è più un eroe umano «un eroe soprannaturale», «un eroe religioso», «astrazione filosofica», «eroismo filosofico ed artistico» che vuol «liberarsi dei vincoli carnali», godendo della «liberazione dalla morte» e dell'«elevazione gloriosa della vita». Ugualmente Ballerini nella sua introduzione al romanzo dice: «Sembrava, in altre parole, che Marinetti fosse stato colpito da un raptus futurista e che la nuova creatura fosse venuta al mondo più per magia che per fecondazione naturale e regolare gestazione»[34].

I.1.3 L'esaltazione della macchina

Il futurismo come movimento letterario nato all'inizio del ventesimo secolo ha adottato quella che potremmo definire una sensibilità avveniristica. Marinetti pensò al futurismo per cogliere l'atmosfera del tempo che serpeggiava in una miriade di pubblicazioni, condensò su un piano più culturalmente elevato un clima non estraneo – ma disperso – dell'epoca, soprattutto a livello di una narrativa che, con parole odierne, si potrebbe definire "di massa" o "di consumo", usando innumerevoli immagini adatte a quel clima, tra cui quelle architettoniche e urbanistiche. Ma non solo quelle, è ovvio, se si considera come l'aeroplano, ma anche il razzo e il volo interplanetario, l'uomo meccanico o artificiale, furono al centro dei romanzi dei futuristi, dallo stesso Marinetti *Mafarka il futurista* 1909 e *Gli Indomabili* 1922. Marinetti in tutti i suoi manifesti esalta la macchina, la tecnologia e la modernità, dicendo per esempio nel primo manifesto, in particolare al quarto e al quinto aricolo:

> Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello

[33] Ivi, p. 306.
[34] L. BALLERINI, *Introduzione*, in MiF, p. VIII.

della *Vittoria di Samotracia*. Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita[35].

Nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista.* (11 maggio 1912) chiarisce la stessa idea in riferimento all'esaltazione della macchina «Dopo il regno animale, ecco iniziarsi il regno meccanico. Con la conoscenza e l'amicizia della materia [...], noi prepariamo la creazione dell'uomo meccanico dalle parti cambiabili. Noi lo libereremo dall'idea della morte, e quindi della morte stessa, suprema definizione dell'intelligenza logica»[36]. Conferma Marinetti il concetto della fusione tra l'uomo e la macchina nel manifesto della *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà.* (11 maggio del 1913), «l'uomo moltiplicato dalla macchina. Nuovo senso meccanico, fusione dell'istinto col rendimento del motore e colle forze ammaestrate»[37]. Ancora, nel Manifesto del *Tattilismo* «Il Futurismo, da noi fondato a Milano nel 1909, diede al mondo l'odio del museo [....] la glorificazione del genio nuovatore, illogico e pazzo, la sensibilità artistica del meccanismo, della velocità [....] il dinamismo plastico»[38]. Marinetti, adombrato in Mafarka, dice: «Potete annunciare a tutti che io sono divenuto costruttore di uccelli meccanici [...] io costruisco e partorisco mio figlio, uccello invincibile e gignatesco, che ha grandi ali flessibili fatte per abbracciare le stelle»[39]. Lo scrittore, con la nascita di Gazurmah, che simboleggia evidentemente il futurismo, immagina e ipotizza (un numero incalcolabile di trasformazioni umane) che nella carne dell'uomo dormano delle ali, intende, con la metafora delle ali, le possibilità dell'uomo di collegarsi strettamente con la macchina per superare i suoi limiti di locomozione e di comunicazione. Si può affermare che con l'inversione del rapporto uomo-macchina, lo scrittore abbia intuito la sconvolgente estensione dei poteri umani derivanti dallo sviluppo tecnologico. Quello che dice Paglia conferma sia il secondo principio (la volontà e il superuomo del futurista) sia il terzo (la meccanicazzione dell'uomo): «il giorno in cui sarà possibile all'uomo di esteriorizzare la sua volontà in modo che essa si prolunghi fuori di lui come un immenso braccio invisibile il Sogno e il Desiderio, che

[35] F.T.MARINETTI, *Fondazione e manifesto del futurismo.* (Il 20 febbraio 1909), in TiF, p. 10.
[36] F.T.MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista.* (11 maggio 1912), in TiF, p. 54.
[37] F.T.MARINETTI, *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà.* (11 maggio del 1913), in TiF, p. 68.
[38] F.T.MARINETTI, *Il Tattilismo*, in TiF, p. 159.
[39] MiF, p. 160.

oggi sono vane parole, regneranno sovrani sullo spazio e sul tempo domati»[40]. Dice Mafarka della sua opera «Ho costruito le tue mani in modo che agiscano automaticamente»[41].

Quest'esaltazione della macchina lo spinge a meccanizzare anche le membra umane come ha fatto nel caso di Gazurma: «Le sue mani cercavano macchinalmente dappertutto, a caso, sulle muraglie e per terra... »[42]. Anche le onde che mordono in modo meccanico i piedi dei velieri «Dappertutto in lontananza, nel golfo grondante di riflessi multicolori, [....] i velieri neri, crocifissi e palpitanti sulle punte delle rocce, agonizzavano in balìa delle onde sonnecchianti, che mordevano loro i piedi macchinalmente»[43]. Oltre al fatto di meccanizzare le membra del corpo, Marinetti prospetta una visione meccanica dei mostri natanti nel ventre della balena:

> I convitati salutarono con grida d'ammirazione il corteo di quei mostri natanti, che andarono a formare, in fondo all'acquario, un mucchio trepidante. A poco a poco, la loro inquietudine crebbe; aggrovigliarono le loro pinne e i loro pungiglioni [....] con un'agitazione frenetica che li faceva assomigliare al meccanismo di un grande orologio o agl'ingranaggi di una catapulta[44]

È notevole anche nel romanzo che l'esaltazione della tecnologia sia accostata a opere premoderne, grottesche e allegoriche dove non si presenta una collocazione epocale precisa, tra i due poli diametralmente opposti di primitivismo arcaico ed eroico e di un meccanismo fantascientifico[45]. Per esempio, questo passo chiarisce la miscela tra questi poli opposti

> Quanti sono i nostri prigionieri? Sei mila negri e quattromila negre. Ma eccone altri... Ecco la seconda colonna che s'avanzava. E il bottino? Tre mitragliatrici, duecento fucili, cinquanta barili di rhum e cinquecento mila scatole di conserve... Abbiamo catturato trecento tori, due mila cammelli e mille dromedari... Ci sono, inoltre, più di quaranta mila gabbie di galline[46].

Non si sa se Marinetti stia parlando di una battaglia preistorica, per l'esistenza degli schiavi e del bestiame come preda e come bottino o di una battaglia moderna, per l'esistenza delle mitragliatrici e dei fucili. È difficile proporre una collocazione temporale precisa. Comunque il suo discorso spinge all'ilarità, anche grazie alle gabbie di galline nelle battaglie.

[40] LUIGI PAGLIA, *Invito alla lettura di Marinetti*, Mursia, Milano 1977, p. 68.
[41] MiF, p. 208.
[42] MiF, p. 214.
[43] MiF, p. 219.
[44] MiF, p. 102.
[45] Cfr. L. BALLERINI, *Introduzione*, in MiF, pp. XIV-XX .
[46] MiF, pp,7-8.

L'esaltazione della tecnologia non si dimostra fantascienza né il futurismo stesso è fantascienza. Se si mette Marinetti a confronto con Wells, lo scrittore di *The time machine*, che nel 1895 ha già scritto la prima opera della fantascienza moderna, Marinetti nel 1922 risulta ancora alle prese con il passatismo e la tradizione allegorica premoderna, come dice Leonardo Tondelli. L'analisi del tema della macchina conferma che la visione futurista non assume criteri netti e puri della tecnologia, ma si può vedere chiaramente che dietro all'entusiastica esaltazione della macchina e alla sbandierata liquidazione del passato ci sia un autore che si trova a disagio con i ritrovati della teconologia, perciò, per superare questo disagio, tende costantemente a umanizzare (se non addirittura animalizzare) la macchina stessa[47]: « Sole, le giraffe da guerra rimanevano immote, allineate sui bastioni, erette sulle zampe di piombo, inarcate le schiene di quercia e le lunghe teste arrovesciate all'indietro, con dei macigni fra gli enormi denti»[48]. Tondelli parla del romanzo come di opera letteraria interessante ma non realizzabile e refrattaria a qualsiasi tentativo di attualizzazione a causa del fatto di raccogliere insieme, nella stessa opera, primitivismo e macchinismo. Marinetti nelle sue opere narrative e specialmente in *Mafarka il futurista*, invece di costruire futuri fantascientifici, sembra più interessato a inventare luoghi fuori dal tempo dove qualche novità scientifica può essere riadattata a vecchie trame; così in *Mafarka* le giraffe vengono truccate da panzer e il macchinismo convive con la *fabula* africana.

> Mafarka stette ad ascoltare per un momento, poi si staccò da quel crocchio per avvicinarsi alle giraffe da guerra che si rizzavano davati a lui, in linea di battaglia [...] poi si diede ad esaminare con grande cura quelle grandi macchine dalle forme animali grossolamente scolpite, e gli occhi gli s'irradiarano della superba ebbrezza dell'inventore [...]. Ad un tratto egli aggrottò le ciglia, avendo scoperto che il mozzo di una ruota non ingranava scorrevolmente, per mancanza di grasso [.....]. E, quasi subito, si videro le giraffe agitarsi lentamente sulle loro zampe, mediante un sistema d'argani e di molle[49].

La tecnologia che compare in questa pagina è polverosa, anticata, lo scrittore si sforza tanto di generare un figlio alato cercando di fondere le nuovissime invenzioni metalliche nella fucina della vecchia mitologia.

[47] Cfr. L. TONDELLI, *Marinetti ultimo mitograf*, cit., p. 8.
[48] MiF, p.73.
[49] MiF, pp.73,74.

I.1.4 Glorificazione della guerra

La glorificazione della guerra è centrale per Marinetti, «Noi vogliamo glorificare la guerra, sola igiene del mondo»[50], come conferma nel suo primo manifesto, aggiungendo: «Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo [...]. Non c'è più bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro»[51]. Nel secondo manifesto di *Uccidiamo il chiaro di luna,* conferma di nuovo questa idea «Sì, i nostri nervi esigono la guerra»[52]. Marinetti non esalta la guerra a parole, ma mette in pratica tutto quello che dice presentando un esempio, «Noi insegnamo il tuffo nella morte tenebrosa sotto gli occhi bianchi e fissi dell'Ideale... E noi stessi daremo l'esempio, abbandonandoci alla furibonda Sarta delle battaglie, che, dopo averci cucita addossa una bella divisa scarlatta [...] ungerà di fiamme i nostri capelli spazzolati dai proiettili...»[53]. Nel 1911 partecipa alla guerra libica come corrispondente del giornale francese «Intransigeant» e poi, nel 1914, appena tornato da Adrianopoli, dove partecipa allo scontro bulgaro-turco, nello stesso anno pubblica *Zang tumb tumb* come elogio alla guerra e partecipa attivamente a tante manifestazioni interventiste: a Milano, in piazza del Duomo brucia otto bandiere austriache. Nel 1915 pubblica *Guerra sola igiene del mondo*, continua le manifestazioni, subendo due arresti a Roma. Nel 1919 si affianca a Mussolini e partecipa alla creazione dei fasci da combattimento. Nel 1935 partecipa alla guerra d'Etiopia. Nel 1942 segue le truppe italiane in Russia, partecipando così alle due guerre europee. Si può dire che l'ambiente in cui si è trovato Marinetti gli ha imposto quest'atmosfera bellica, lui stesso da piccolo aveva questa tendenza e quando si va a cercare nelle sue gesta giovanili si possono individuare i caratteri fondamentali della sua psicologia:

> A 12 anni nel giardino tropicale dei padri gesuiti francesi si sdoppiava sistematicamente il mio carattere lirico impetuoso tra la tonaca rossa a cotta bianca della processione di pentecoste e le battaglie fra scolari organizzate e aizzate dal Collegio Saint François Xavier d'Alessandria d'Egitto Poesia della prima bicicletta abbagliante raggiera per inseguire carrozze impennacchiate di belle donne e fieri cavalli arabi. Poesia del pedale frenetico fino al fracassamento fra zoccoli ruote sotto la cancellata del giardino Antoniadis dove incarcerate rose parlottano veementi [....] Nelle ore di studio le aule bollivano di nazionalità tutte ostili l'una all'altra caratterizzate da epiteti insultanti atti a non rispettare nessuna e naturalmente vibravano il nome e l'essenza dell'Italia difesa contesa e discussa odiata amata al punto che nel cortile il

[50] F.T.MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo.* (Il 20 febbraio 1909), in TiF, p. 11.
[51] IVI, p.10.
[52] F.T.MARINETTI, *Uccidiamo il chiaro di luna!.* (Aprile 1909), in TiF, p. 15.
[53] Ivi, p. 16.

> combattimento sintetizzava una guerra di popoli e insieme un grande poema da vivere e sparare [....] poesia del deserto e delle sue sabbie cocenti che mi fiatano addosso[54]

Sono sottolineati i tratti psicologico-esistenziali della vita marinettiana: la disponibilità alla lotta e alla guerra, il nazionalismo esasperato, l'individualismo presuntuoso e la mitizzazione eroica. Queste tendenze si rispecchiano nel nostro romanzo, poiché si vede chiaramente l'ambiente guerresco e bellico, Mafarka-El-Bar l'eroe africano combatte contro due dei tre grandi eserciti nemici (quello di Brafane-El-Kibir e quello di Tulam) e li vince e poi affronta il terzo esercito capeggiato da Faras-Magalla. L'ambiente ha a che fare con i tratti psicologico-esistenziali del suo carattere, ribadisce ancora questa tendenza alla guerra nel nono capitolo «Il discorso futurista» parlando dell'amore del pericolo dicendo «Voi siete degni, finalmente, di udire il verbo misterioso della mia religione!... Io v'insegno a disprezzare la morte, a nutrirvi di pericolo, a rischiare la vita»[55]. Questo brano risulta del tutto simile al primo articolo del primo Manifesto del Futurismo «Noi vogliamo cantare l'amore del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerarietà»[56]. Mafarka annuncia l'amore della guerra dicendo «Oh! via!... Me ne infischio, dei tuoi canali!... Amo la guerra, io!... Capisci? E il mio popolo l'ama altrettanto»[57].

I.1.5 Le grandi folle agitate dal lavoro

Visto che Marinetti viveva in un ambiente industriale e moderno, l'epoca della macchina e dell'automobile; l'epoca dell'invenzione del treno e dell'aereo, incita al lavoro e all'attività cantando sempre nelle sue opere, e specialmente nel nostro romanzo, le rivolte degli operai e le maree multicolori delle rivoluzioni nelle capitali moderne. Dice così nel suo primo manifesto:

> Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrice di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli

[54] F.T.Marinetti, *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, Prefazione di Giansiro Ferrata, Testo e note a cura di Luciano de Maria, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1969, p. 203.
[55] MiF, p. 162.
[56] F.T.Marinetti, *Fondazione e manifesto del futurismo.* (Il 20 febbraio 1909), in TiF, p. 10.
[57] MiF, p. 15.

> d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta[58].

Marinetti riporta questo principio nel romanzo, in particolare nel decimo capitolo «I fabbri di Milmillah». In questo capitolo raffigura gli operai che lavorano intorno alla gabbia di suo figlio Gazurmah «una grande gabbia di ferro [...] circondata dal flusso e riflusso degli uomini ignudi che si piegavano in cadenza lungo l'armatura nera, sotto l'ampio roteare dei martelli branditi»[59]. Parla ancora degli operai «Scoppiava l'ebbro canto degli uomini attaccati agli argani... Le grida dei lavoratori crollavano pesantemente come macigni ostili, piombando giù insieme coi martelli»[60] e «le ali di suo figlio e la tenebrosa marea degli operai che le formicolavano intorno, come polipi sulla carcassa di una balena»[61]. La descrizione degli operai nei tre testi sopracitati «flusso e riflusso degli operai», «attaccati agli argani» con grida simili ai «macigni ostili» e «tenebrosa marea degli operai» che «formicolavano», è quasi simile alle «grandi folle agitate dal lavoro» e al «vibrante fervore notturno dei cantieri» menzionati nel manifesto della fondazione.

Dopo aver descritto la posizione degli operai che sono alle prese con il lavoro, si metterà a descrivere anche un tumulto e una rivolta «Ad un tratto, un gran tumulto di voci spezzate e fumose fece vibrare le loro lugubri facciate... Era laggiù intorno alle grandi ali di Gazurmah [...] Mafarka [...] avanzandosi tra raffiche di grida straziante, egli constatò che una terribile rissa era scoppiata fra gli operai costruttori»[62]. Quest'episodio di «gran tumulto» e «una terribile rissa», non è diverso da «grandi folle agitate dalla sommossa» né dalle «maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni». Va Mafarka poi per sedare questa rivolta «Mafarka afferrò la sua frusta, se la fece roteare violentemente intorno al capo, e sferzò forte sulla folla tumultuosa»[63]. Come abbiamo visto, sono notevoli i punti di contatto tra il manifesto e *Mafarka il futurista*, specialmente nella descrizione delle grandi folli e le loro rivoluzioni.

[58] F.T.Marinetti , *Fondazione e manifesto del futurismo.* (Il 20 febbraio 1909), in TiF, p.11.
[59] MiF, p. 169.
[60] MiF, p. 171.
[61] MiF, p. 172.
[62] MiF, p. 178.
[63] MiF, p. 179.

I.2.Mitologia antica

Marinetti, che proclama l'avanguardia, in questo romanzo richiama quel passato classico – greco soprattutto, in parte latino – che fin dall'inizio del suo movimento ha rinnegato in una maniera veemente e radicale: «distruggere musei, le bibioteche, le accademie di ogni specie»[64]. Arriva anche all'eloquente definizione della *Divina Commedia* «immondo verminaio di glossatori», «Chi negherà che la *Divina Commedia* altro che non sia oggi che un immondo verminaio di glossatori? A che pro avventurarsi sui campi di battaglia del pensiero quando la mischia è finita, per numerare i morti, studiare le belle ferite, raccogliere le armi infrante e i bottini abbandonati, sotto il volo pesante dei corvi dotti e il loro sbatacchiar d'ali cartacee?[65], fino all'acclamata necessità di «prostituire sistematicamente tutta l'arte classica sulla scena, rappresentando per esempio in una sola serata tutte le tragedie greche, francesi, italiane, condensate e comicamente mescolate»[66]. Con atto di irriverenza nei confronti di ogni tradizione, come dice Ezio Raimondi, «sotto la regia abile e munifica del Marinetti, non indegna, senza dubbio, di un Djagilev, il collettivo futurista promuove un'estetizzazione globale della vita, che in quanto glorifica il presente esige la "tabula rasa del passato" e nega perciò il valore regolativo della tradizione, al punto di predicare persino un "nazionalismo antitradizionalista"»[67].

I.2.1 Marinetti e l'epos omerico

La conoscenza dell'epica omerica da parte di Marinetti è quasi certa, sia per la diffusione dell'opera del poeta greco ancora nel XX secolo, sia perché quella omerica è una figura alla quale Marinetti guarda tanto e chiama continuamente in causa: così nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista.* (11 maggio 1912) «In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, io sentii l'inanità ridicola della vecchiaia sintassi ereditaria da Omero. Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione

[64] F.T.MARINETTI, *Fondazione e manifesto del futurismo.* (Il 20 febbraio 1909), in TiF, p. 11.
[65] F.T.MARINETTI, *La Divina Commedia è un verminaio di glossatori*, contenuto in *Guerra sola igiene del mondo*, in TiF, p. 267.
[66] F.T.MARINETTI, *Il teatro di varietà.* (21 novembre 1913), in TiF, p. 89.
[67] EZIO RAIMONDI, *Le poetiche della modernità in Italia.L'identità del Novecento nell'inquieta ricerca delle avanguardie dal futurismo al postmoderno,*Garzanti, Milano 1990, p. 34.

del periodo latino!»[68]. Ancora nel manifesto della *Cinematografia futurista.* (11 settembre 1916): «Daremo Carducci circolante fra il tumulto degli Achei che evita destramente i cavalli in corsa, ossequia Omero, va a bere con Aiace all'osteria dello *Scafandro Rosso*»[69]. Nell'*Introduzione a "I nuovi poeti futuristi*": «Le parole spaccano in due nettamente la storia del pensiero e della poesia umana, da Omero all'ultimo fiato lirico della terra [...]. Le nostre tavole parolibere, invece, ci distinguono finalmente da Omero»[70]. Le stesse parole ripetute in *La tecnica della nuova poesia*[71]. E anche in *Nascita di un'estetica futurista*: «Non abbiamo più tempo da perdere a pregare sulle tombe! E, d'altronde, come potremmo farci comprendere dalle loro anime lente che assomigliano assai più all'anima di Omero che non alla nostra?»[72].

I.2.2 Marinetti e il latino

La conoscenza del latino e del greco da parte di Marinetti è attestata dalla formazione letteraria domestica, basti dire che è nipote di un insegnate di latino e greco «professore di letteratura»[73]. Gli studi, che ha fatto, hanno approfondito la sua conoscenza di queste due lingue, visto che ad Alessandria di Egitto mancava un insegnamento classico italiano, come dice Marinetti stesso nel processo, «fece sì che io dovetti entrare in un collegio francese»[74]. Il 13 luglio del 1894 ottiene il «Diploma de bachelier de l'enseignement secondaire classique nella sezione "lettres-philosophie"»[75]. Una delle cose che confermano la conoscenza del latino da parte

[68] F.T.MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista.* (11 maggio 1912), in TiF, p.42.
[69]F.T.MARINETTI, *La cinematografia futurista.* (11 settembre 1916), in TiF, p.142.
[70] F.T.MARINETTI, *Introduzione a "I nuovi poeti futuristi"*, in TiF, p. 187. «Le parole spaccano in due nettamente la storia del pensiero e della poesia umana, da Omero all'ultimo fiato lirico della terra. Prima di noi paroliberi, gli uomini hanno sempre cantato come Omero, con la successione narrativa e il catalogo logico di fatti, immagini, idee. Fra i versi di Omero e quelli di Gabriele D'annunzio non esiste differenza sostanziale. Le nostre tavole parolibere, invece, ci distinguono finalmente da Omero, poiché non contengono più la successione narrativa, ma la poliespressione simultanea del mondo»
[71] F.T.MARINETTI, *La tecnica della nuova poesia*, in TiF, pp. 211-212.
[72] F.T.MARINETTI, *Nascita di un'estetica futurista*, contenuto in *Guerra sola igiene del modno*, in TiF, pp. 318.
[73] F.T MARINETTI, *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto,* cit., p. 201. «Nel liberare dalle zucche il mio corpicino cinquenne per lanciarlo nell'acqua [...] fece piangere mia madre la quale non africanizzata conservava della casa di suo padre professore di letteratura sui astioni di Porta Monforte una sensibilità tale da bene educare me e mio fratello Leone alle delicatezze astratte della più alta perfezione originale artistica» e anche menzionato in C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista,* cit., p. 5.
[74] Cfr. L. BALLERINI, *Processo e assoluzione di Mafarka il futurista*», in MiF, p. 239.
[75] Cfr. C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista,* cit., pp. 12-13. «nelle memorie lo scritttore dice di essere stato cacciato dall'istituto per avervi introdotto e difeso i libri di Zola. In famiglia viene presa in considerazione l'ipotesi di iscrivelo in un collegio laico [...]. Ma alla fine prevale la scelta di mandare Filippo Tommaso a sostenere gli esami

di Marinetti è la traduzione della *Germania* di Tacito; nel 1928 infatti è stato incaricato dalla Collezione Romana di Ettore Romagnoli di redigere una traduzione dal latino della *Germania*. La traduzione è pubblicata nel 1929 – e nel 1993 riedita da Sellerio. Marinetti chiarisce nella prefazione di questa traduzione, che ricompare in forma di manifesto nello stesso anno, i motivi che l'hanno indotto a tradurre uno scrittore di duemila anni fa e dimostra la difesa della sua contraddizione che sarebbe soltanto apparente, perché Tacito – al dire di Marinetti – altro non sarebbe che il più futurista degli scrittori della romanità. Uno di questi motivi è, dice Marinetti: «volevo rivivere il mio collegio dei gesuiti in Alessendrio d'Egitto; i giochi rissosi dei compagni arabi, greci, negri, olandesi sotto palme, banani, bambù, e quel vano di finestra invaso dalle gaggie dove traducevo *La Germania* di Tacito in francese, mangiando hallausa e compenetrando nel sogno la nervosa Foresta Nera e gli ulivi d'Italia gesticolanti al sole»[76].

I.2.3 Punti di contatto tra *Mafaka* e la tradizione classica

Non c'è dubbio che ci sono tanti punti di contatto tra *Mafarka il futurista* e *L'Iliade* e *L'Odissea* di Omero e *L'Eneide* di Virgilio. Come notato da Ballerini «Mafarka poi diventa un Dio, non è più un eroe umano, un eroe soprannaturale, risulta un eroe classico, antico e simile a Virgilio e a Omero»[77]. È poi appronfondito da Miretti che è riuscita ad affondare il suo bisturi critico nelle fibre di questo romanzo evidenziando tante similitudini tra la tradizione antica e *Mafarka il futurista*: «il padre del primo movimento avanguardista ha tenuto presente il modello omerico per scolpire l'uomo nuovo, l'eroe africano invincibile, il futurista»[78]. Si vede palesemente un Ulisse recondito che Marinetti è riuscito, con sapiente arte mimetica, ad occultare tra le pagine del capolavoro dell'avanguardia novecentesca malgrado abbia detto di volere rifiutare definitivamente «la poesia dei grandi morti»[79]. È preferibile partire dalla trama e

---

a Parigi. Tra la fine di marzo e l'inizio di aprile del 1894 egli giunge nel capoluogo francese, prendendo una stanza in un albergo del Quartiere Latino, dove passa le giornate in compagnia di due amici, provenienti dall'Egitto, Robert Rollo e Isaac Aghion. Dato che il certificato relativo al superamento del baccalaureato, conseguito nel novembre del 1893 e rilasciato dai Gesuiti di Alessandria, non è pienamente valido per le autorità universitarie francesi, richiede un documento equivalente, che gli sarà dato il 25 maggio».

[76] Cfr. Lorenza Miretti, *Mafarka il futurista Epos e avanguardia*, Gedit edizioni, Bologna 2005, pp. 54-55.

[77] MiF, p. 305.

[78] L. MIRETTI, *Mafarka il futurista Epos e avanguardia,* cit., p. 59.

[79] F.T.MARINETTI, *Prefazione futurista a "Revolverate" di Gian Pietro Lucini*, in TiF, p. 27.

dalla struttura compositiva del romanzo per chiarire i punti di contatto con i modelli epici della tradizione occidentale.

Nel primo capitolo «Lo stupro delle negre», Mafarka si vede nel campo di battaglia dopo aver usurpato il trono a suo zio (*incipit in medias res*: le cause della guerra vengono recuperate successivamente, come se fossero conosciute dal lettore). Questa scena è corrispondente al campo degli Achei nell'*Iliade* di Omero I e nell'*Odissea* V: già trascorsi nove anni dalla fine della guerra troiana, il cantore rievoca le battaglie davanti a Telemaco, figlio di Ulisse. In questo primo capitolo Mafarka intuisce che i suoi soldati stanno per disertare e lo impedisce, così come i soldati achei vogliono abbandonare le spiagge troiane ma vengono fermati da Ulisse.

Nel secondo capitolo «Lo stratagemma di Mafarka» Mafarka, vestito da mendicante, entra nella tenda di uno dei comandanti (Brafane-El-Kibir) dell'esercito dello zio Bubassi che gli ha usurpato il trono. Questa scena richiama quella di Ulisse, travestito da mendicante che entra nella rocca dei troiani per spiarne i movimenti e solo Elena lo riconosce nell'*Odissea,* IV. Lo stesso episodio si ripete quando Ulisse sotto le false spoglie prende parte al banchetto dei Proci che aspirano alla mano di Penelope nell'*Odissea,* XXII. Si elencano le armi che Mafarka vede nella tenda soffermandosi su una in particolare, della quale viene fornita un'ampia descrizione. Si vede la stessa cosa nel catalogo delle armi e la descrizione delle armi di Achille mentre Efesto le sta forgiando ed in particolare dello scudo nell'*Iliade,* XIII ed identica alla descrizione delle armi di Enea, in particolare lo scudo con la battaglia di Azio nell'*Eneide* di Virgilio. Mafarka, senza essere riconosciuto, racconta una storia che parla di Mafarka (cioè di se stesso, quindi un narratore di secondo grado) a Brafane circondato dai suoi soldati. Quest'episodio è identico a quello di Ulisse nell'*Odissea*, IX-XII, poiché lui, senza essere riconosciuto racconta le sue vicende (narratore di secondo grado), ai Feaci riuniti in un banchetto, e alla situazione di Enea che nell'*Eneide*, II, racconta le sue avventure a Didone. Il risultato dello stratagemma è simile: Mafarka riesce ad impadronirsi del gran cavallo da guerra di Brafane e fa strage di due dei tre grandi eserciti nemici (quello di Brafane e quello di Tulam) e nell'*Odissea*, XXII, Ulisse riesce ad impadronirsi del suo stesso arco, l'arco del re e Ulisse fa strage dei Proci.

Nel terzo capitolo, «I cani del sole», sconfitti i due eserciti, Mafarka con il fratello dovrebbero affrontare l'unico esercito superstite, quello di Faras-Magalla, che scaglia contro di loro i cani ammalati di rabbia (i cani del sole). L'esercito è sconfitto, ma uno dei cani riesce a ferire Magamal. Mentre nell'*Odissea*, XII, durante la permanenza nell'isola Trinacria, i marinai di Ulisse si cibano delle carni di armenti sacri al Dio del sole (le mandrie del sole) che si vendica facendo naufragare la loro nave e sommergere tutti dai flutti.

Nel quarto capitolo, «Il premio della vittoria», Mafarka riceve i doni del popolo riconoscente di Tell-el-Kibir, e viene accolto da una schiera di vergini che volevano donarsi a lui.

Nel quinto capitolo, «Il ventre della balena», sono descritti i festeggiamenti per la vittoria nella fortezza sotterranea di Gazr-el-Hussan, costruita dal padre di Mafarka (Ras-El-Kibir). Durante il banchetto in suo onore, Mafarka fa giudicare Ibrahim-Gandakatale, il fedele consigliere di Bubassa che in passato aveva tentato di avvelenarlo, insieme al figlio Aciaca. Nell'*Odissea*, XXII, dopo aver ucciso i Proci, Ulisse dà ordine al figlio Telemaco di uccidere le serve infedeli ed il capraio Melanzio perché avevano assecondato i Porci.

Nel sesto capitolo, «Uarabelli-Ciarciar e Magamal», Mafarka riceve la notizia della morte del fratello a causa del morso di un cane arrabbiato, e ne è disperato. Nell'*Iliade* XVI e XXII, alla morte di Patroclo Achille si dispera e per vendetta uccide Ettore. Nell'*Eneide*, XII, alla morte di Pallante, Enea per vendetta uccide Turno.

Nel settimo capitolo, «Il viaggio notturno», Mafarka lascia il regno su una barca, portando con se il sacco che contiene il cadavere del fratello morto, quando Sabattan il nipote di Bubassa, travestito da marinaio cerca di aggredirlo nel sonno, Mafarka lo respinge scagliando contro di lui il sacco.

Nell'ottavo capitolo, «Gl'ipogei», Mafarka ragginge via mare gli Ipogei, per portare all'ombra della madre morta il cadavere di Magamal. Ha un dialogo con la mamma Langumara che lo rimprovera per la morte del fratello. Promette alla madre di darle, senza alcuna donna, un figlio immortale (Gazurmah). Nell'*Odissea*, XI, Ulisse, raggiunta l'Ade in nave per consultare il profeta Tiresia, incontra l'ombra della madre con la quale s'intrattiene a dialogare e incontra

anche l'ombra di Agamennone e di Achille. Nell'*Eneide*, VI, Enea visita l'Ade incontrando il padre che profetizza il successo del suo viaggio e gli mostra i suoi illustri discendenti.[80]

Nel nono capitolo, «Il discorso futurista», il colloquio tra Mafarka e la madre viene interrotto dall'arrivo dei suddetti che volevano convincerlo a tornare indietro e ad accettare il comando supremo. Mafarka li respinge annunciando la nascita di suo figlio Gazurmah e pronunciando un lungo discorso futurista.

Nel decimo capitolo, «I fabbri di Milmillah», Gazurmah il figlio alato, è quasi pronto, per realizzarlo sono all'opera già più di cento operai, Mafarka è costretto a ritornare nel cantiere per sedare una rivolta dei fabbri di Milmillah contro i tessitori di Lagahourso.

Nell'undicesimo capitolo, «I velieri crocifissi», Mafarka è sconvolto da un'apparizione notturna di una figura femminile misteriosa e seducente. Mafarka prima viene attratto, ma poi la respinge duramente: Mafarka in questo capitolo racconta le sue avventure riguardanti la creazione di suo figlio Gazurmah alla misteriosa Colubbi, come Ulisse che racconta le sue avventure alle Sirene che sono le creature dolcissime che ammaliano i marinai con il loro canto.

Nel dodicesimo capitolo, «La nascita di Gazurmah, l'eroe senza sonno», si narra la morte di Mafarka e la nascita del figlio Gazurmah che ascende al cielo alla conquista dell'universo lasciando sotto di sé la terra morente.

I capitoli che potrebbero essere più vicine alla tradizione classica antica sono il primo che parla della diserzione dei soldati, il secondo che parla del travestimento da mendicante, il catalogo delle armi e lo stratagemma, il terzo che parla dei cani del sole, il quinto che pone al centro la vendetta del vincitore, il sesto che parla della morte del compagno, l'ottavo che parla della discesa nell'Ade.

---

[80] OMERO, *Odissea*, tradotta da Ippolito Pindemonte, a cura di Vittorio Turri, nuova presentazione di Emilio Faccioli, Sansoni, Firenze 1964.
Per l'*Eneide*, VIRGILIO MARONE PUBLIO, *Il secondo libro della Eneide virgiliana*, tradotto e commentato da GIOVANNI COZZA, Tipografia all'insegna di S. Antonio, Firenze 1873.
Per l'*Iliade*: OMERO, *Iliade*, con la versione poetica di Vincenzo Monti e con la latterale di Melchiorre Cesarotti accompagnata da note illustrate desunte da quelle dello stesso Cesarotti e di altri, V. Battelli e compagni, Firenze 1845.

Come abbiamo visto, si possono scorgere le tracce dell'epos omerico nell'opera marinettiana. La parola omerica appare imperante, non solamente nel nostro romanzo poiché i due poemi furono ben presto assunti come modello per l'epica successiva non solo greca (basti citare Virgilio), ma anche in illustri esempi in pieno Novecento, si pensi al d'Annunzio di *Maya* o di *Forse che sì forse che no* fino all'*Ulisse* di Joyce[81]. Si noti l'impronta omerica in tutta l'opera marinettiana, mentre si specifica ulteriormente il mito di Ulisse, poiché si vede la sua presenza in tutti i capitoli.

Uno dei punti di contatto tra Mafarka e la tradizione antica è riscontrabile negli interventi divini, per esempio il sole osannato in tutto il romanzo, a cui Mafarka chiede consiglio e segue le sue indicazioni per avere successo e raggiungere la vittoria. Oltre al sole, viene citato il sostegno della Dea nera delle battaglie Gogorrù «I puro-sangue trascinavano seco le rozze sfiancate e restie, poiché tutti, uomini ed animali, si sentivano dominati dall'ombra funebre di Gogorrù, la nera dea delle battaglie, che s'avanzava a lunghissimi passi, calpestando i monti violetti di Bab-el-Futuk»[82]. Il successo di Mafarka è sempre legato all'intervento delle divinità

> Egli era veramente il maschio arabo [.....] certo nel momento in cui egli comandò che fossero messe in moto le Giraffe, l'intero esercito degli arabi fu convinto che che un Dio conducesse alla vittoria. Agli arabi pareva che Mafarka, con la perfezione del suo organismo quasi soprannaturale, dominasse e guidasse la fortuna[83].

Anche appaiono le divinità che danno la vita a Mafarka quando festeggia la sua incoronazione come re di Tell-el-Kibir «Mafarka si sentì scorrere un fremito per le viscere, al guardare l'orma terrestre di quel semidio che gli aveva dato la vita, forse la sera stessa della sua grande vittoria sui re alleati del deserto»[84], Si vede la stessa cosa quando gli dei hanno pietà di Ulisse, che è lontano dalla patria ormai da vent'anni, e inviano Mercurio ad avvertire Calipso di lasciar partire l'eroe.

Un altro punto di contatto è la scansione del romanzo di Mafarka in dodici capitoli, che si collega all'epica, di cui è tipica caratteristica, come già notato da Miretti, è facile che Marinetti

[81] Cfr. WILLIAM BEDELL STANFORD, the *Ulysses theme. A study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Basil Blackwell, Oxford 1963. Ampio scandaglio delle caratteristiche delle varie forme assunte da Ulisse nei secoli.
[82] MiF, p. 65.
[83] MiF, p. 82.
[84] MiF, p.98.

fosse affascinato dal valore simbolico del numero dodici[85]. C'è un'altra ipotesi già ribadita da Claudia Salaris che scrive: «Il poeta è terribilmente superstizioso, avendo contratto in Africa il culto degli amuleti, di cui ha la casa piena»[86], ma poi sottolinea che tra tutti i numeri Marinetti sembra prediligere l'undici che è il suo *porte-bonheur*, che gli ha portato fortuna nel suo duello con il detrattore e il critico francese Charles-Henry Hirsch. Marinetti crede nei numeri e collega l'undici alle decisioni importanti (undici sono i punti programmatici dei suoi manifesti futuristi che, sono sempre datati con l'undici del mese). L'undici è anche un numero rabelaisiano: Gargantua infatti fu portato undici mesi nel ventre di sua madre.

I.3. L'ambiente africano, in particolare egiziano

Non c'è dubbio che l'ambiente del romanzo sia africano, Marinetti stesso, quando è stato intervistato qualche tempo prima della pubblicazione di questo capolavoro da una giornalista del "Petit Marseillais", ne indica il tema «Il mio lavoro è quasi alla fine. Sarà un romanzo africano. La fantasia e la nostalgia morbosa che mi dà tanta tristezza, mi hanno trasportato nel paese dove sono nato»[87]. Sulla copertina dell'edizione francese, *Mafarka* porta per sottotitolo la dicitura «roman african». Le scene africane del romanzo sono state notate e confermate da Aldo Palazzechi: «Per quello poi che riguarda alcune scene africane [....] veramente io mi sento al di sotto molto, di fartene l'elogio degno»[88]. Marinetti parla della nascita della passione per la letteratura in Africa

> Gustave Kahn creatore del verso libero francese diceva che non aveva mai conosciuta passione per la letteratura ardente quanto la mia. È possibile scoprirne l'origine nelle mie giovanili passeggiate coi padri gesuiti fulvi o brunobarbuti tonache e occhiali di affettuoso moralismo bruno che offendono il frangente schiumoso africanismo del mare[89].

Allora «la passione per la letteratura ardente» è nata in Africa. L'Africa e in particolare l'Egitto ha visto la nascita e la crescita di Marinetti per diciotto anni, lasciando una traccia indelebile nell'anima dell'autore ed è facile ravvisarla in tutte le sue scritture. Lui sceglie per l'eroe di questo romanzo un nome arabo africano, in cui rappresenta un tipo di eroe, che è, come tutti gli

[85]Cfr. L.MIRETTI, *Mafarka il futurista epos e avanguardia,* cit., p. 40.
[86] C. SALARIS, Marinetti. Arte e vita futurista, cit., p. 31.
[87] Ivi, pp.40-41
[88] Cfr. P. PRESTIGIACOMO (a cura di). *F.T. Marinetti. Aldo.Palazzeschi. Carteggio,* cit., p.11
[89] F.T.MARINETTI. *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, cit., p. 204.

arabi, temerario e veemente, nello stesso tempo astuto, previdente, provvidente. Così Marinetti parla in prima persona, difendendo la sua creatività nel tribunale di Milano «Vi ho descritto l'ascensione impressionante di un eroe africano, fatto di temerarietà e di scaltrezza»[90]. L'avvocato Cesare Sarfatti che prende le difese di Marineti in tribunale, parla della sua nascita in Egitto , considerando questo uno dei motivi che l'hanno indotto a scegliere quest'eroe africano:

> Nato, il nostro autore, tra due popoli [....] tra due razze, la bianca e la negra, nutrito, dice una sua biografia di latte sudanese – io credo già che il latte abbia lo stesso colore sotto tutte le latitudini – egli ha voluto in Mafarka, di progenie regale araba, rappresentarvi il tipo dell'eroe, che, per essere, come tutti gli arabi forti, veemente e temerario, non dimentica di essere astuto, previdente e provvidente. La duplice e l'anima contradditoria dell'arabo sono tutte nell'anima eroica di Mafarka il futurista[91].

Mafarka con la sua astuzia, con la sua temerarietà e con il suo coraggio riesce a sconfiggere gli avversari e incoronarsi con la corona di re e diventa padrone assoluto di un regno contrastato e ambito. Viene raffigurato con due importanti attributi dell'arabo, la forza fisica e la furberia del serpente, a conferma del discorso di Marinetti «fatto di temerarietà e di scaltrezza» e quello di Sarfatti «veemente e temerario, non dimentica di essere astuto, previdente e provvidente». Mafarka, l'eroe africano che dipinge Marinetti, porta questi due aggettivi:

> Egli aveva la disinvoltura e la robustezza di un giovane atleta invincibile, armato per mordere, per strangolare e per atterrare. Il suo corpo troppo compatto, troppo vivo e quasi frenetico sotto una peluria fulva e una pelle chiazzata, come di serpente, sembrava dipinto coi colori della fortuna e della vittoria[92].

Possiamo toccare la presenza dell'Africa nel romanzo che è chiara tramite luoghi, colori, rumori e suoni. Il colore nero dell'Africa e il colore oscuro della carnagione del popolo africano sono evidenti mentre conta i prigionieri «sei mila negri e quattromila negre»[93]. Questo colore è molto caro a Marinetti, per la sua nutrice sudanese «cominciai in rosa e in nero; pupo fiorente e sano fra le braccia e le mammelle color carbone coke della mia nutrice sudanese. Ciò spiega forse la mia concezione un pò negra dell'amore e la mia franca antipatia per le politiche e le diplomazie lattemiele»[94]

[90] L. BALLERINI, *Il processo e l'assoluzione di Mafaka il futurista*, in MiF, p. 240.
[91] Ivi, p. 305.
[92] MiF, p. 10.
[93] MiF, p. 7.
[94] F.T MARINETTI, *Alessandria d'Egitto*, in TiF, p. 577.

Mi soffermo in questa tesi sull'ambiente egiziano di *Mafarka il futurista*, sui sapori deserto-nilotici: «In lontananza la folla azzurra delle galabieh agitava I suoi flutti innumerevoli e fitti intorno alle case, che sembravano beccheggiare, a quella pressione, come le dahabieh alle feste del Nilo»[95]. Il Nilo, che è il cuore della vita in Egitto, è ricordato qua da Marinetti insieme alla nave che porta tanti bei ricordi per lui, basti dire che in questa nave si legge per la prima volta il primo manifesto del futurismo alla presenza del direttore del «Figaro» che consente di pubblicarlo

> Nella dahabieh fatta costruire appositamente da Rose Fatine davanti alla sua villa lessi il famoso Manifesto a due amici di Mohamed el Rachi che sorrisero elogiarono non capirono discussero con Rose Fatine e la notte persuasero il direttore del «Figaro» Calmette a pubblicare come articolo di fondo l'oggetto di tutte le mie ansietà in quel momento[96].

Si riesce anche a vedere l'Egitto nativo di Marinetti tramite le moschee e la voce del muezzin che intessono l'atmosfera e il paesaggio e fanno da sfondo alle avventure guerresche e iniziatiche di Mafarka

> Qua e là i grandi minareti che avevano in alto, sul loro balconcino circolare, dei grappoli dei frutti neri oscillavano come alberi, e accanto a loro, e accanto a loro le cupole di moschee si gonfiavano rosee, simili a vele fra gli ultimi raggi tesi come rosse gomene tirate, laggiù, dal gran sole bardotto[97].

I.3.1 Siti egiziani

Come dice Marinetti, la fantasia e la nostalgia l'hanno spostato nel paese dove era nato. Mi soffermo su tanti siti egiziani famosi che fanno da sfondo alle avventure belliche e guerresche del nostro romanzo come "Tell-el-Kibir" che vuole dire in arabo "la collina grande", La città su cui regnava Mafarka «Allah! Allah! Allah!... Io ringrazio il gran popolo di Tell-el-Kibir, per lo scettro che mi ha offerto e pei fiori vivi e profumati delle sue figliuole! »[98], Tell-el-kibir è una

[95] MiF, p. 92.
[96] F.T.MARINETTI, *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, cit., pp. 278-279. «Rose Fatine è una figlia ventenne molle e già troppo languida bellezza araba ad occhi di liquerizia frangiatissima che convinta del mio grande destino letterario si sentiva già un pò la mia fidanzata» figlia di «Mohamed el Rachi pascià ex ministro egiziano settantenne epicureo pariginizzato e azionista del giornale «Le Fegarò» di Parigi». Quando andava Marinetti a Parigi veniva ospitato nella sua villa.
[97] MiF, p. 92.
[98] MiF p. 96.

piccola città egiziana, in particolare è uno dei sobborghi della città di Ismaelia, una delle città del canale di Suez.

Vorrei riferire l'importanza storica di questa piccola città, in cui si è svolta una breve battaglia di una mezz'ora il 13 settembre del 1882 tra le forze dell'esercito inglese e l'esercito egiziano, sorpreso dall'attacco delle forze del nemico di mattina presto. In questa battaglia è stato arrestato, e esiliato in Sri lanka, il famoso rivoluzionario Ahmad Orabi. A seguito di ciò è iniziata l'occupazione inglese in Egitto durata 70 anni (l'Egitto è stato liberato nel 1952 dopo la rivoluzione degli ufficiali liberi). Marinetti è nato in Egitto nel 1876 e ci è rimasto per diciotto anni, perciò è logico che avesse in mente questo nome di città, citandolo in un ambiente non tanto diverso da quello reale, un ambiente guerresco.

Secondo sito egiziano che non è meno importante della città di Tell-el-Kibir, ma si menziona in un contesto diverso dallo sfondo bellico raccontato, è un sito monumentale e turistico, Bab-el-Futuk, in teoria si scrive in arabo Bab-el-Fitoh, (Bab vuol dire porta e Fitoh vuol dire conquiste, la porta delle conquiste). Questa porta fa parte di nove porte che fungevano da ingressi nella cinta muraria che circondava il Cairo fatimide, costruita nel 1087 da Jawhar al-Siqilli "Jawhar il siciliano", che si considera il fondatore di *al-Qāhira* (Il cairo). Questo sito è un grande sito turistico perché fa parte del quartiere islamico, molto vistitato. Visto che l'atmosfera del romazo è bellica, Marinetti ricorda questo sito in contesto bellico «Dirai a Faras-Magalla che il gran capo dei negri lo saluta e gli ordina di starsene fermo col suo esercito davanti al villaggio di Bab-el-Futuk!»[99]. E ancora in «I quattro grandi eserciti si spiegavano nell'esultante follia del tramonto: fulvo incendio di criniere e di code su una marea di groppe che si frangeva, lontanissimo, fra gli scoscendimenti di Bab-el-Futuk»[100].

Il terzo sito egiziano ricordato in questo romanzo è Gazr-el-Hussin che vuol dire il palazzo di el Hussin, si trova in mezzo alla città fatimide sopracitata e in realtà, se viene menzionata da Marinetti in questo contesto, si tratta della moschea di el Hussin ed è un grande sito monumentale nel quartiere islamico del Cairo: «Annotava, quando Mafarka giunse, a galoppo, alla stradicciuola che serpeggia su pel dorso del promontorio fino alla fortezza di Gazr-

[99] MiF, p. 54.
[100] MiF, p. 59 e ancora menzionato in pp. 43,47,65,69.

el-Hussan, la cui candida mole giganteggiava lontano, sui rossori del crepuscolo»[101]. «Nessuno mi rispondeva! ad un tratto, Fatma mi si avvicinò e mi disse corri subito alla fortezza di Gazr-el-Hussin, e dì a Mafarka che venga qui immediatamente perché suo fratello Magamal è molto ammalato!»[102].

Il quarto sito egiziano menzionato è il faro di Alessandria che era una delle sette meraviglie del mondo antico, ma era già scomparso e sulle sue macerie è stata costruita la fortezza di Qaitbay. «Il veliero costeggiava ora le alte rocce del faro, passante rasente i fanali, calme e luminiose fronti di savi, chine sui loro riflessi miti come discepoli attenti e sottomessi»[103].

I.3.2 Ricordi famigliari legati al fratello e alla mamma

Riprendo alcuni ricordi famigliari che dal mio punto di vista sono molto numerosi in quest'opera, specialmente quando Marinetti parla di Magamal, si vede come vi sia adombrato dal fratello Leone. Marinetti rievoca tanti ricordi riguardanti il fratello, che è l'alter-ego di Magamal, come per esempio nel fare il bagno nel Mare Mediterraneo

> Una sera, un sole di zafferano orlato di pimento rosso s'allungava sul mare .... Magamal si era slanciato a nuoto ad inseguire una rossa tartaruga, senza darsi pensiero dei caimani che pullulavano in quei paraggi, dove l'acqua dolce si mescola con quella salata.... Mafarka guardava il fratello, il cui corpo luccidava, passando rapido sotto portici di verzura[104].

Non c'è dubbio che Marinetti stia parlando di Alessandria d'Egitto, dove il Nilo scorre dall'alto Egitto cioè il sud e al basso Egitto cioè il nord sboccando nel Mare Mediterraneo, l'acqua del Nilo è dolce e potabile e l'acqua del mare è salata, e si mescolano ad Alessandria. Lui non lo vede solamente nuotare ma lo vede anche pescare, come menziona nel *Fascino dell'Egitto* «Si torceva davanti ai miei occhi di sogno un altro filo nostalgico della mia carne ed era la lenza di mio fratello Leone»[105].

[101] MiF, p. 97.
[102] MiF, p. 116.
[103] MiF, p. 136.
[104] MiF, pp. 121-122.
[105] IfdE, P. 1054.

In un'altro passo Marinetti ricorda il fatto di essere accompagnato continuamente da suo fratello, tutti e due lottatori africani «I due fratelli costeggiavano ora grandi siepi di cactus e di papaveri, simili a furibondi intrecci di lottatori negri chiazzati di sangue»[106]. Sempre i due fratelli sono insieme accompagnati l'uno dall'altro « Padre mio! Madre! Eccomi! Eccomi! Non mi scacciate, ve ne supplico! Io vengo a voi...! vengo, recando alle spalle mio fratello, morto nella lotta, accanto a me!»[107]. Si vede anche la vicinanza tra Marinetti e Leone, poiché Marinetti s'iscrive alla facoltà della legge di Pavia, come il fratello maggiore[108]. Leone muore nel 1897 a soli ventun anni a causa di complicazioni cardiache[109]. Come dice Salaris a proposito del motivo che ha indotto il padre di Marinetti a trasferirsi dall'Egitto in Italia, in particolare a Milano, affittando una casa là, per le cattive condizioni di salute di Leone, affetto da una grave forma di artrite. Ma presto la malattia degenera, procurando al ragazzo complicazioni cardiache, quello che ha causato il peggioramento sono state forse alcune sue imprudenze[110]. Marinetti esprime il proprio cordoglio per la morte di suo fratello nel libro che porta nelle sue pieghe tanti tratti biografici e memorialistici di Marinetti *La grande Milano tradizionale e futurista. Sensibilità italiana nata in Egitto*

> Mio fratello Leone bel ragazzo geniale predestinato ai trionfi ma frenato da una artrite che diventava malattia di cuore lo minaccia ogni giorno era lo spavaldo garista del Lago di Lecco dove tuffi di 7 metri e remate sotto piogge torrenziali lo accelerano alla tomba. Mia madre Amalia inconsolabile viveva piangendo fra la sua tomba al Cimitero Monumentale e me che non do molte soddisfazioni moltiplicando nel salone d'angolo di Via Senato 2 serate musicali per inebriare di Bellini Verdi Puccini mio fratello nell'aldilà[111].

La sua morte è stata un trauma per lui e per tutta la famiglia, e questo trauma si rispecchia chiaramente nel nostro romanzo, di cui secondo Salaris è «il punto nodale»[112], perché porta in scena tante immagini riguardanti la morte del fratello e lo rimpiange, chiedendo scusa alla madre e al padre per la sua morte, cercando di consolarli.

> Erano le immagini più adorate, più sacre, per lui, fra tutte le immagini della terra e del cielo! Le immagini di suo padre e di sua madre, trasfigurate dall'eterna attesa, incastrate nel cuore stesso

[106] MiF, p. 23.
[107] MiF, p. 150.
[108] Cfr. C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista,* cit., p. 13.
[109] Marinetti stesso muore per una crisi cardiaca nel 1944.
[110] Cfr. C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, cit., p.13.
[111] F.T.MARINETTI, *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto,* cit., (la prima parte) pp. 50-51.
[112] C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista,* cit., p. 43.

> di Dio: immagine che egli avrebbe voluto bagnare e lavare con un diluvio di lagrime.[.....] Padre mio! Madre! Eccomi! Eccomi! Non mi scacciate, ve ne supplico! Io vengo a voi...! vengo, recando alle spalle mio fratello, morto nella lotta, accanto a me! Oh ! non mi accusate di fradicio!. Lo sapete, che avrei dato mille volte la mia vita per difenderlo contro la morte un giorno di più, un'ora di più!....oh! nulla, mai, potrà consolarmi! Nulla potrà consolarmi! Nulla potrà consolarmi!....Ebbene: vedete? ... è una fatalità! Peché fu morsicato al piede?... Ed io sono stato impotente, contro il veleno dei cani funerei! Forse , non avrei potuto condurre meco mio fratello sugli spalti! ... E odo già i tuoi rimproveri, madre mia... odo già la tua voce lacerata dai singhiozzi!.... oh! il tuo petto addolorato! Come deve soffrire, mentre parli, madre mia! ....[....] ora, non osi nemmeno gridarmi contro, per non addolorarmi!... E questo aumenta la tua pena!... perché? Perché?... sì, sono io, il colpevole!.... gridalo!... gridami delle ingiurie, per avermi sollievo!.... Ma, per pietà, non piangere così senza parlarmi!.... Ecco! Ecco!.... sono venuto, col mio povero fratello sulle spalle, per portarlo a voi[113].

Si vede la descrizione della mamma triste per la morte del fratello, con la sua voce «lacerata dai singhiozzi» e il suo petto «addolorato» e dice alla mamma che non vuole consolarsi che questo non è utile, anzi, «questo aumenta la tua pena», non diversa dall'immagine rappresentata nel discorso biografico di Marinetti della mamma «Mia madre Amalia inconsolabile» e che «viveva piangendo fra la sua tomba al Cimitero Monumentale». Mafarka porta sulle sue spalle suo fratello e va alle tombe per piangerlo e parlare con sua madre malgrado abbia detto in «Non abbiamo più tempo da perdere a pregare sulle tombe»[114]

Marinetti dice che in compenso della perdita di suo fratello, lui genera un figlio, un figlio senza sonno, un figlio immortale «superuomo alato», cioè il Futurismo, come si vantasse della fama e della rinomanza come fondatore di un movimento letterario, e questo per consolare sua madre per la perdita di suo figlio. Lui parla con sua madre dicendo: «Vieni, vieni presto a vedere mio figlio!... È bello, più bello di Magamal e assai più forte!... Piangerai di gioia. E le lagrime, ormai, ti empiranno il cuore di deliziosa freschezza... Oh!.. non temere, mammina mia! I venti non potranno fargli alcun male!.. »[115]. Sempre la paura della morte e il terrore della fine della vita, provati concretamente tramite la perdita precoce del fratello Leone, inducono Marinetti a esorcizzare questa paura e questo sentimento traumatizzante attraverso l'esaltazione della foza, del corpo e della fisicità, il mito della giovinezza e della vitalità, tipici di Marinetti futurista «ho paura come un fanciullo, quando il vento del deserto spalanca a un tratto la porta

[113] MiF, pp. 150-151.
[114] F.T.MARINETTI, *Nascita di un'estetica futurista*, contenuto in *Guerra sola igiene del modno*, in TiF, pp. 318.
[115] MiF, p. 215.

della morte»[116]. Mafarka annuncia a sua madre il frutto della sua opera, il frutto della volontà e della vitalità «è bello, più bello di Magamal e assai più forte». Magamal (Leone) è morto per fatalità, ma il figlio che genererà lui sarà immortale, non esposto a nessun male: «I venti non potranno fargli alcun male». Passano i giorni ma il futurismo continua ad avere una grande fama come avanguardia italiana.

Credo che non a caso l'inizio della scrittura di quest'opera risalga 1902, sotto il nome *Les porteurs des soleil,* due anni dopo annuncia tra i libri in preparazione anche il romanzo *Les roi des rues chaudes*[117]. Quest'anno, il 1902, è l'anno della morte di sua madre. Marinetti nel suo subconscio rievoca tutti questi ricordi che vegono riverberati come brandelli nostalgici su tutto quello che scrive e racconta nel romanzo. La morte della madre era il secondo trauma nella sua vita, perciò si commuove tanto, scoppiando a piangere quando vede il viso della madre morta negli Ipogei dove va a portare il cadavere del fratello.

> Egli pensò che il legno aveva dovuto cedere ai loro sforzi, e il suo cuore in pianto intravide in una visione terrifica e disperata il dolce viso color marrone della mummia materna, lacerato dal grugno porcino di una jena. Oh! le povere bende sacre, con la loro ruggine di sale e di lagrime, tutte sciolte sul corpo umile e devoto della mamma!... la visione si precisò tanto violentemente, che egli non poté resistere, e quantunque le gambe, debolissime, gli si sottraessero alla volontà si slanciò nelle tenebre, raccolse le proprie forze, annaspando, brancolando carponi, titubando come un ubbriaco e sentendosi ad ogni istante trascinare in avanti dalla propria testa, pesante di dolore[118].

In un altro passo scambia alcune parole con la madre, rievocando le reminiscenze dell'infanzia quando lei lo cullava e veniva a sedersi tra il suo letto e il letto di suo fratello trattenendo il fiato per non svegliarli.

> Era sua madre che bisbigliava lamentevolmente: Cullami, figlio mio, come ti collai bambino!... A queste parole Mafarka si sentì piegare le ginocchie. Sì, sì madre mia adorata!... io ti cullerò senza fine per addormentarti, e ti chiuderò per la seconda volta gli occhi, con lunghi baci!... poiché, ecco: l'ora è venuta!.... Oh! madre!.... bacimi sulla fronte, come una volta, quando venivi a sederti fra il letto di mio fratello ed il mio! E trattenevi il fiato, per non svegliarci. Sono piccolo piccolo, madre mia, e ho paura come un fanciullo, quando il vento del deserto spalanca a un tratto la porta della morte, nelle notti tempestose!... sii felice!... dimenticami! [119]

[116] MiF, p. 216.
[117] Cfr. C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, Cit., P. 13.
[118] MiF, p. 213.
[119] MiF, pp. 215-216.

I.3.3 Credenze faraoniche

Si vede con evidenza l'influenza della cultura egizia e della civiltà faraonica sulla scrittua di Marinetti come, per esempio nella mummificazione del corpo di sua madre, un'abitudine antica egizia (e non si mummificava che il corpo dei re perché il materiale usato alla mummificazione era molto caro). Quando va, Mafarka vuole stringere al cuore la soave mummia di sua madre.

> Oh! ch'io mi possa stringere al cuore, forte... forte ... la soave mummia di mia madre! La forma di un sarcofago gli scivolò dolcemente sul petto, ed egli l'afferò, la tenne stretta con forza tra i pugni formidabili. Poi, sollevandosi sul capo, a braccia tese, il venerabile peso, si slanciò in avanti, cercando la luce[120]

Parla anche delle bende che di solito avvolgono il corpo del defunto nell'antico Egitto e del materiale usato cioè il sale, «il suo cuore in pianto intravide in una visione terrifica e disperata il dolce viso color marrone della mummia materna [...] con la loro ruggine di sale e di lagrime, tutte sciolte sul corpo umile e devoto della mamma!»[121]

Marinetti si dichiara consigliato dal sole, sempre prende le indicazioni dal Dio sole, che era un Dio santo per gli antichi egizi perché il sole è molto importante per l'agricoltura, perciò era adorato insieme al Nilo dal popolo egizio sotto il nome del Dio Ra.

> Sì, fratello mio... Vedo il sole che galoppa... Il suo turbante d'oro massiccio si nasconde dietro una cortina di nubi!... Non è per darci un consiglio d'astuzia? [....] Ho capito, ho capito, o sole!.... Tu mi riveli così le intenzioni del nemico, e mi annunci che domani i negri spingeranno tutte le loro cavallerie contro le colline di Gogorrù e sui financhi disarmati della mia città! Ma io vi sarò prima di loro! La tua faccia luminosa che ora si vela, mi consiglia d'ingannarli con uno stratagemma, affinché si massacrino fra loro, con le loro proprie armi!... Ti ringrazio, o Dio[122].

Il viaggio notturno che fa Marinetti per raggingere gl'ipogei è una credenza antica faraonica. Ci sono due viaggi importanti nella vita del faraone, che venivano effettuati con due barche seppellite accanto al suo corredo funebre. La barca diurna rapprenta il mezzo di viaggio del faraone nelle dodici ore del giorno, come il sole che sorge all'est e solca tutto il cielo per tramontare all'ovest, questa barca rappresenta la vita del faraone. L'altra barca è detta la barca notturna e rappresenta il mezzo di viaggio nelle dodici ore della notte: come il sole dopo essere

[120] MiF, p. 214.
[121] MiF, p. 213.
[122] MiF, p. 22.

tramontato risorge di nuovo il giorno dopo, il faraone per risorgere e godersi la risurrezione deve superare queste dodici ore della notte. In questo viaggio affronta tanti pericoli, tante difficoltà, tanti posti tenebrosi e tanti animali mitici per espiare tutti i peccati commessi durante la vita.

Quando si legge il settimo capitolo, «Il viaggio notturno», si nota questa teoria faraonica. Mafarka parte all'inizio del capitolo con un sacco che contiene il cadavere di suo fratello «Allora, Mafarka afferrò il misterioso sacco nero e se lo gettò sulle spalle. Era una pesante pelle d'ippopotamo che conteneva un cadavere, al qual aderiva»[123]. Il mezzo del viaggio è la barca e Mafarka viaggia con «Massabenara» che è «il padrone del veliero; un negro gigantesco dal largo ridere bianco», viaggia di notte come risulta già dal titolo del capitolo. Massabenara dice a Mafarka: «Che la luna benedica le mie vele e favorisca col suo alito il tuo viaggio, signore!... »[124]. Mafarka durante il viaggio affronta tanti pericoli e tante sofferenze: «Il veliero [...] s'avanzava lento fra le insidie delle onde, levando al cielo i suoi occhi di tela bianca, simile a un mendicante cieco guidato da un cane fedele»[125]. «Nel mio viaggio celeste, ho scoperto che la sofferenza e il male non hanno un potere su di noi»[126]. Nel viaggio notturno affronta animali mitici «Mafarka sognava in quel momento, d'essere straziato dalle zanne di un leone ... Doveva svegliarsi?»[127]. Dorme e affronta un attacco da parte di Sabattan che viene ad aggredirlo durante il sonno travestendosi da marinaio «E Mafarka sghignazzò dalla gioia. Era Sabattan, dunque, che gli aveva preparata quell'insidia»[128]. L'antico egizio, quando fa questo viaggio notturno, chiede sempre al Dio sole Ra di accompagnarlo per poter superare illeso i posti tenebrosi usufruendo della sua illuminazione in questo buio per arrivare salvo all'aldilà, perciò Mafarka, dopo essere arrivato agli Ipogei ringrazia il Dio Sole, dimostrando la sua gratitudine per l'accompagnamento:

> Mafarka non poté trattenere un grido di gioia, al veder sorgere in lontananza, dal fondo dell'abisso, i primi raggi del sole, che si riabbassavano sul suo capo, per benedirlo, e tingevano di rosa lo zenit. [...] subito Mafarka s'inginocchiò, e alzando il capo verso il cielo, con le mani sui fianchi, lasciò che il suo sangue pregasse dolcemente il Sole, come un getto d'acqua in una vasca di porfido ombreggiata da oleandri[129].

[123] MiF, p. 132.
[124] MiF, p. 133.
[125] MiF, p. 135.
[126] MiF, p. 139.
[127] MiF, p. 142.
[128] MiF, p. 143.
[129] MiF, p. 146.

Finendo questo viaggio notturno e raggiungedo gl'Ipogei dove consegna il sacco del cadavere di suo fratello, ritorna poi felicissimo del risorgere del sole cioè la nascita di un altro figlio immortale.

I.4 La tecnica narrativa

I.4.1 Romanzo polifonico

Sul piano della tecnica narrativa mi soffermo sulla natura polifonica dell'opera. Marinetti stesso lo definisce nella dedica del 1910 «il grande romanzo esplosivo [.....]. È polifonico [.....] ed è, insieme, un canto lirico, un'epopea, un romanzo d'avventure e un dramma»[130]. Nel periodo eroico del Futurismo, è notevole la tendenza a quello che si può chiamare letterariamente "misti-stilismo", cioè il tentativo di rompere i confini tra i generi letterari, come dice Ezio Raimondi «inevitabili [.....] che, con il linguaggio, si rivoluzionino anche i generi letterari. Più ancora del romanzo, definito comunque, nella fattispecie, *Mafarka il futurista*, "polifonico" per essere "insieme un canto lirico, un'epopea, un romazo d'avventure e un dramma"»[131]. Marinetti «squilibra la scrittura del suo "poema", *Zang Tumb Tumb*, verso "la prosa"»[132] e tra le sue opere, *La Conquête des Etoiles*, un poema epico (1902), *La Momie sanglante* un poema drammatico (1904), *Le Roi Bombance* una tragedia satirica (1905) e *Le Monoplan du Pape* un romanzo politico in versi liberi (1912)[133]. È notevole la varietà dei registri letterari di cui Marinetti si avvale nelle sue diverse opere, perciò non ci meravigliamo davanti a *Mafarka il futurista*, con cui si vuole creare un'opera che fosse ad un tempo «canto lirico», «epopea», «romanzo d'avventure» e «dramma» (che tra i generi letterari sono tra i più antichi). Perciò possiamo dire che il "misti-stilismo" è tipico delle scelte marinettiane. Accenna alla stessa cosa Salaris parlando della «prosa Marinettiana, che si configura come amplificazione e dilatazioni del sistema d'immagini poetiche al di là della prosodia e della metrica, tende a forzare i limiti del genere romanzesco attraverso l'uso di una moltiplicità di registri orchestrali

[130] F.T. MARINETTI, *Mafarka il futurista*, Edizioni futuriste di «poesia», Milano 1910, cit., p. 9. E anche si trova in C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, cit., p. 41.
[131] E. RAIMONDI, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *letteratura italiana*, vol.3°,I. *Teoria e poesia*, Einaudi, Torino 1984, p. 289.
[132] FAUSTO CURI, *Perdità d'aureola*, Einaudi, Torino 1977, p. 156.
[133] L. BALLERINI, *Il processo e l'assoluzione di Mafarka il futurista*, in MiF, pp. 239-240, accenna Salaris alla stessa cosa, cioè alla varietà della sua produzione letteraria in C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, cit., p. 42

insieme»[134]. In esso Marinetti «alterna, interseca, sequenze di narrato proclamato enunciato cantato e gridato, delineando, tracciando ed articolando, con dosato calcolo, alcuni leit-motifs netti, scanditi con timbro differente ed intensità mutevole; e li svolge e sdipana su piani segnici diversi, ma lavorando d'interconnessione, dall'uno all'altro trascorrendo di continuo, così scomponendo una fitta rete e mobile di significanti-significati assai variabili e variati»[135].

I.4.1.1 *Mafarka* come epopea e romanzo d'avventure

Marinetti Conferma questo definendo il suo romanzo come epopea «un'epopea, un romanzo d'avventure e un dramma»[136]. L'aspetto epico del romanzo deve attirare la nostra attenzione perché questo genere letterario aveva già cessato di risuonare molto prima del XX secolo, l'avanguardista ha riesumato di nuovo questo genere. Una delle caratteristiche dell'epopea è la proclamazione di un eroe, come sappiamo da Hainsworth, «l'eroe caratterizza tutta l'epica delle origini»[137]. Questa caratteristica risulta chiara nel ruolo ricoperto da Mafarka, che sempre viene raffiguato come capo e eroe dall'inizio del romanzo. Il primo atto di eroismo si manifesta con la destituzione di suo zio Bubassa e l'assunzione del comando dell'esercito «Ma, ad un tratto, una notizia trionfale era corsa per tutte le case, [...] . Si diceva dappertutto che Mafarka-el-bar aveva detronizzato suo zio Bubassa, con un audace colpo di mano, assumendo subito la difesa della città e il comando surpremo dell'esercito»[138]. «Ras-el-Kibir, re dei re africani»[139] Ras-el-kibir vuole dire il capo grande, è «il re di Tell-el-kibir» e lui stesso dice: «sono il re dell'Africa»[140]. Anche il terrore e il tremito che si impadroniscono della gente quando parla raffigura il suo eroismo «Assalitemi, dunque, se ne avete il coraggio!... uccidetemi, poiché

[134] Cfr. C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, pp. 41- 42. La studiosa ha proposto una sintesi della «messa in opera dei codici dichiarati: il *canto lirico*, che nasce dai materiali emozionali; l'*epopea* dell'eroe, che alterna vittorie e sconfitte e si conclude epicamente appunto con morte e resurrezione; il *romanzo d'avventure*, tra colpi di scena, intrecci narrativi e sviluppi dell'azione; il *dramma* che inscena la storia di un trauma e di una perdita con il riscatto nella fondazione di un nuovo mito».
[135] GLAUCO VIAZZI, Ains parla Mafarka-el-Bar, in «Es», 7, gennaio-Aprile, 1978. Ed ora in C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, cit., p.41.
[136] F.T. MARINETTI, *Mafarka il futurista*, cit., p. 9.
[137] JOHN BRYAN Hainsworth, *Epica*, La nuova Italia, Firenze 1997, pp. 7-8.
[138] MiF, pp. 12-13.
[139] MiF, p. 98.
[140] MiF, p. 155.

sono quasi solo in mezzo a voi! Avanti! Venite!... Ma badate che non sarà facile atterrarmi! [...] e voi tremate tutti, al fracasso della mia voce, come tanti vetri!....»[141].

La natura eroica dell'opera potrebbe trovare giutificazione all'interno sia del poema eroico, sia del romanzo d'avventure perché dal punto di vista della storia dei generi tutti e due hanno forti legami con l'epica, essendo il primo una sorta d'antecedente e il secondo una successiva filiazione (con un'equazione del tipo poema eroico – epica – romanzo d'avventure). Il poema eroico ha trasmesso all'epica i suoi contenuti mitici e folclorici, in generale tutti gli elementi cooperano ad innalzare valorosamente un eroe, ma tra i due ci sono sostanziali differenze.

Il poema eroico ha un andamento lineare, un intreccio semplice, uno stile essenziale e una funzione di puro intrattenimento; mentre l'epica mantiene la medesima capacità di amplificazione, facendosi più complessa ed articolata nel tratteggiare gli individui. L'epos non è una semplice descrizione ma ha una funzione più importante ancora, quella di comprendere il mondo. Mafarka è il protagonista di una serie di avventure (tra le quali tre battaglie terribili), ma la vicenda non si limita alle avventure, poiché lui è maestro di vita e fondatore di una nuova società. Si pensi, ad esempio, ai consigli che dà al fratello

> Non dimenticare se mai la fortuna si volgesse contro di noi, non dimenticare di irrigidirti contro i brividi della disperazione!... Mordi la lingua e anche le labbra furiosamente tre volte... e bevi il tuo sangue come un liquore squisito.... Poiché abbiamo anche noi una gobba, come i dromedari, per dissetarci... Tu l'hai nel petto, e puoi bervi finché tu voglia! È questo il segreto del mio buon umore inalterabile, quando la morte mi dà dei gambetti! [...] - Abbi fede [...] nella tua [potenza], e obbedisci soltanto alla tua anima che arde dal desiderio di domare il tuo destino.... Sii figlio devoto della tua ambizione[142].

Qui Mafarka si presenta come il sacerdote di una nuova religione, non è un caso che si menzioni la parola fede e la parola devoto, incentrando sulla fede la propria inesauribile forza, sul desiderio di domare il proprio destino, che trasformerà gli esseri umani in una schiera di esseri potenti, in tutto simili a lui. Se mettiamo in paragone gli elementi del romanzo d'avventure e gli elementi dell'epica, notiamo che le motivazioni che guidano l'agire del protagonista sono personali e sono diversi dalle motivazioni universali dell'epica[143]. Eccone alcune: Mafarka si

[141] MiF, p. 33.
[142] MiF, p. 35.
[143] MICHAIL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p. 142.

presenta inizialmente come colui che combatte per motivi personali, cioè detronizzare lo zio e governare lui, come già detto, ma finisce per essere il creatore di un nuovo genere umano. Da questo punto di vista *Mafarka* potrebbe essere tanto un romanzo d'avventure quanto un'epopea; alcune volte il protagonista del romanzo d'avventure viene messo alla prova nel valore, nella forza e nella fedeltà, ma l'eroe epico, come conferma Bachtin, è «colui che fin dal principio sta al di sopra di ogni prova; un'atmosfera di dubbio circa l'eroismo del protagonista nel mondo epico è impensabile»[144].

Visto che non c'è un punto dell'opera in cui venga messo in dubbio l'eroismo di Mafarka, in base a questo presupposto, il nostro romanzo potrebbe dirsi un'epopea, anche per la dimensione temporale, poiché «la poesia eroica greca, e perciò la poesia omerica, è fermamente orientata verso un passato remoto»: «I poeti eroici arcaicizzarono senza probabilmente averne l'intenzione ed i poeti successivi, invece, dovettero deliberatamente conferire una patina arcaica a ciò che narravano»[145]. Per gli scrittori moderni Bachtin annovera tra le tre peculiarità del romanzo anche «il massimo contatto col presente»[146]. Allora Mafarka è mosso contemporaneamente da ragioni personali e universali, partecipando da questo punto di vista tanto del genere epico quanto di quello del romanzo d'avventure, mentre dal punto di vista dell'eroismo è più spostato sul versante epico. Ricordo alcuni atteggiamenti personali, e nello stesso tempo morali ed eroici, nei confronti del fratello quando ha ricevuto la notizia della sua malattia

> Fatima mi si avvicinò e mi disse: «Corri subito alla fortezza di Gazr-el-Hassan, e dì a Mafarka che venga qui immediatamente, perché suo fratello Magamal è molto ammalato!». [....] E Mafarka, morso al cuore dal delirio dell'angoscia, si agitava collericamente, apostrofando lo schiavo – che fai lì, a bocca aperta?.. Non hai un cavallo?... mi occore un cavallo..[147].

E continua a parlare del fratello dicendo «– sei ammalato, Magamal... fratello mio adorato?... E dove, dove hai male? Dimmelo!... Ti senti mancare?..No!..Non è vero!.. ma chi, chi ti ha fatto male? Ed è impossibile – non è vero? – che tu debba morire!.»[148]. Anche nella seconda giornata

[144] Ivi, p.196.
[145] J.B HAINSWORTH, *Epica*, cit., p. 24.
[146] M. BACHTIN, *Estetica e romanzo,* cit., pp. 453-457.
[147] MiF, pp. 116-117.
[148] MiF, p. 121.

del processo di Marinetti, Innocenzo Cappa menziona questi attegiamenti morali di Marinetti nei confronti del fratello[149].

I.4.1.2 *Mafarka* come canto lirico

Già Francesco Flora in *Dal romanticismo al futurismo* aveva percepito nell'opera di Marinetti – da *Re Baldoria* ai manifesti[150] – una presenza costante, un *quid* derivante dall'unione di lirica ed oratoria: nel padre del futurismo la lirica gonfia il potere immaginifico della parola; ma quando in questa predomina la funzione pratica, volitiva ed esortiva, «nasce l'oratore» e «Marinetti è [...] un maestro che insegna». Aggiunge ancora, citando il nostro romanzo, «sorge la tesi, il romanzo la svolge, la dimostra. Cosi Mafarka, mio futurista, l'uomo liberato dalla lussuria [...] crea giganti con uno sforzo della volontà estrinsecata», ma poi il cerchio si richiude «poiché Marinetti è un sensuale d'immagini, la didascalia prorompe in fragorose esuberanze intuitive, si perde, si dimentica nelle immagini»[151]. Secondo De Maria, poi, si percepiscono in tutto il romanzo un'evidente «ampiezza del respiro poetico, la sovrabbondanza e il turgore, a volte smodato delle immagini»[152]. Secondo Salaris «Per Marinetti la prosa è in fondo un'applicazione estensiva della poesia»[153]. Luigi Ballerini cita la testimonianza della scrittrice Rachilde, che parlava di *Mafarka il futurista* confermando la stessa cosa, «dichiarandone sovrannaturale la forza lirica»[154]. Secondo Aldo Palazzeschi, «l'originalità dello stile, il più grande bazar splendente di tutte le novità d'immagini, di tutte le più inaspettate "ultima-creazione!". In certi punti mi sono detto: Marinetti è un sentimentale che è riuscito a strangolarsi dentro il sentimento per potere usare esclusivamente il cervello»[155]. Secondo Tullio Pànteo è «evidente, ad esempio, l'olimpica padronanza nel cogliere le varie relazioni delle cose fra loro in quella forma che chiamano metafora»[156]. Salaris definisce il canto lirico «che nasce dai materiali emozionali»[157].

[149]Cfr. L. BALLERINI, *Il processo e l'assoluzione di Mafarka il futurista,* in MiF, p. 260.
[150]Cosi dice Flora Francesco riguardante queste opere «a parte il valore pratico che il lettore potrà attribuire alle teorie in esse bandite, sono null'altro che poesia», F. FLORA, *Dal romanticismo al futurismo,* Mondadori, Milano 1925 (nuova edizione con aggiunta), p. 198.
[151] Ivi, pp. 205-206.
[152] L. DE MARIA, *Introduzione,* in TiF, p. XXXII.
[153] C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, cit., p. 41.
[154] L. BALLERINI, *Introduzione*, in MiF, p. XXI.
[155] P. PRESTIGIACOMO (a cura di). *F.T.Marinetti, Aldo Palazzeschi. Carteggio,* cit., p. 11.
[156] T. PÀNTEO, *Il poeta Marinetti,* cit., p. 72.

Come dice Miretti, la predilezione delle immagini e delle metafore avvicinano questo romanzo all'espressione lirica dell'io[158]. Tanti elementi in questo romanzo vengono proiettati in un lirismo che desume la sua intonazione dall'esperienza personale, dai ricordi dell'infanzia, filtrati dalla memoria, attraverso il quale si ravvisa l'espressione della soggettività e si pone al centro della narrazione un discorso emotivo e emozionale. Abbiamo già accennato ai ricordi d'infanzia e ai ricordi famigliari che portano tratti emozionali e soggettivi, cito anche questo brano per chiarire l'idea.

> Oh! sì!.... Eri tu, eri tu, la mia giovinezza, la mia giovinezza divina dai passi dolcissimi che sanno correre ancora sui forellini del mio cuore come su quelli di un flauto pieno di querulo azzurro!... ti riconosco dall'aroma della tua bocca, più soave dei giardini di mio padre, folti di rosai che s'insanguinano tra le sbarre dei cancelli come prigionieri ebbri di libertà.... voi spandete il vostro odore, giardini della mia gioventù, come un amante grida la propria felicità, fuori, perché dentro il suo petto v'è troppo colore di rosa e troppo profumo!.. Colubbi! Colubbi! le tue labbra sono qui, offerte alla mia sete come le pietre cave che gl'imani riempono d'acqua del Nilo, per gli uccelli del cielo, nei cortili delle moschee!....[159]

Si vedono in questo brano le immagini che sono legate l'una all'altra, il dominio della soggettività e delle emozioni di Mafarka e lo stato del suo cuore. Marinetti stesso parla di un altro lirismo, diverso da quello contenuto nel nostro romanzo, ma annuncia questo tipo di lirismo, ufficialmente, nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. (11 maggio 1912), legandolo al nostro romanzo.

> In certi casi bisognerà unire le immagini a due a due, come le palle incatenate, che schiantano, nel loro volo tutto un gruppo d'alberi. Per avviluppare e cogliere tutto ciò che vi è di più fuggevole e di più inafferrabile nella materia, bisogna formare delle *strette reti d'immagini o analogie*, che verranno lanciate nel mare misterioso dei fenomeni. Salvo la forma a festoni tradizionale, questo periodo del mio *Mafarka il futurista* è un esempio di una simile fitta rete di immagini: Tutta l'acre dolcezza della gioventù scomparsa gli saliva su per la gola, come dai cortili delle scuole salgono le grida allegre dei fanciulli verso i maestri affacciati al parapetto delle terrazze da cui si vedono fuggire i bastimenti[160]

Marinetti Parla delle «strette reti di immagini» per poter «avviluppare e colgiere tutto ciò che vi è di più fuggevole e di più inafferrabile nella materia» cioè «l'ossessione lirica della materia», malgrando abbia detto nello stesso manifesto in particolare nell'undicesimo articolo: «Distruggere nella letteratura l'"io", cioè tutta la psicologia [...]. Dunque, dobbiamo abolirlo

---

[157] C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, cit., p. 41.
[158] Cfr. L. MIRETTI, *Mafarka il futurista. Epos e avanguardia*, cit., p. 25.
[159] MiF, p. 192.
[160] F.T.MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista.* (11 maggio 1912), in TiF, p. 49.

nella letteratura e sostituirlo finalmente con la materia, di cui si deve afferare l'essenza a colpi d'intuizione»[161]. E dice ancora «Guardatevi dal prestare alla materia i sentimenti umani, ma indovinate piuttosto i suoi differenti impulsi direttivi [...]. Non si tratta di rendere i drammi della materia umanizzata»[162]. Marinetti parla della stessa cosa nell'articolo *Morte dell'io letterario. Materia e vita molecolare*, contenuto nel Manifesto del 11 maggio 1913 *Distruzione della sintassi. Immaginazioni senza fili. Parole in libertà* «Il mio manifesto tecnico combatteva l'ossessione dell'io che i poeti hanno cantato [...]. Per sbarazzarsi di questo io ossessionante, bisogna abbandonare l'abitudine di umanizzare la natura attribuendo passioni e preoccupazioni umane agli animali, alle piante[...]»[163]. Perciò il lirismo che c'è nel nostro romanzo è diverso, perché vi si ravvisa l'espressione della soggettività, dell'io narrante ed il discorso emozionale.

I.4.1.3 *Mafarka* come dramma

È notevole in tutto il romanzo il tono drammatico, visibile chiaramente negli episodi di morte e di orrore rappresentati, nella tristezza di Mafarka per la morte di suo fratello Magamal, nell'incontro di Mafarka con i suoi genitori defunti negli Ipogei. Per rendere l'idea leggiamo queste frasi che dimostrano lo stato d'animo di Mafarka di fronte alla morte di suo fratello

> Mafarka riconobbe subitamente, sul capitello, il corpo rattratto di Magamal, e crollò a terra, torcendosi le braccia per la disperazione. Singhiozzi profondi, lontani, gli si strappavano penosamente dal petto e gli balzavano fuori dalla gola, tra i denti che battevano con violenza. E il cuore gli pulsava perdutamente fra le costole, a destra, a sinistra, impiccolendosi per cercare un'uscita, come un prigioniero tra le sbarre di una cancellata. – Ah! Mio fratello! Fratello mio dilettissimo! Tu non mi riconosci più, e stai per morire!.... Il tuo sangue fu avvelenato dal morso del cane, e tu hai sbranato l'oggetto del tuo amore, la povera Uarabelli, la tua fidanzata che adoravi![164]

Si vede chiaramente lo stato d'animo disperato di Mafarka per la morte del fratello, come uno imprigionato in un carcere molto stretto senza via d'uscita. Qua si vede il *pathos* che nasce dallo scontro di Mafarka con le realtà e le azioni esterne e dallo scontro con il destino e la fatalità.

[161] IVI, p.50.
[162] Ibidim.
[163] F.T.MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà.* (11 maggio 1913), in TiF, p. 73.
[164] MiF, p. 128.

Ancora cito questo brano che parla della gioia che Mafarka non riesce a provare a causa della morte del fratello e dell'atrocità del destino

> 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?... Io non posso dimenticarlo!....vedo di continuo il suo sorriso azzurro, e poi, bruscamente, il suo corpo raggomitolato, più orribile del cadavere d'una scimmia!... Oh! no! No!.... è atroce![165].

Mafarka Invita in un canto drammatico le bianche vele, gli uccelli, i fiori e le fanciulle a fare cordoglio per la morte del fratello

> Uh! Uh! Piangete!... Piangete, voi, bianche vele, non così belle come la sua *galabieh* spiegata al vento della sua corsa veloce!.... piangete, uccelli, meno veloci, voi, del suo pensiero!.... piengete, fiori, voi,meno odorosi del suo dolce alito!... E voi anche piangete, fanciulle Che perduti avete i baci di Magamal[166]

I.4.2 Romanzo grottesco e allegorico

In quest'opera Marinetti dimostra tante cose in modo grottesco e primitivo, come le giraffe che subentrano ai cannoni e ai carri armati e come il capitolo dello «stupro delle negre» e il fatto di descriverle tutte quante stese sulla melma, cosa che suscita il disgusto nell'anima dei lettori. Un'altra rappresentazione grottesca che suscita questa volta ilarità è il membro di Mafarka lungo undici metri, questo non è umano, e quando questo membro si è avvolto intorno al letto del povero Mafarka, il marinaio l'ha preso per gomena e lo attacca all'albero di trinchetto. Durante l'arringa dell'onorevole Salvatore Barzilai, quando prende la difesa di Marinetti, vengono citate le parole di Ettore Janni, pubblicate sul Corriere della Sera, che criticano *Le Roi Bombance (Re Baldoria*) «Lasciamo stare i nomi e prendiamo le occasioni – e ne sono già prove i suoi due poemi *La Conquêtes des Etoiles* e *Destruction* – ha bisogno dell'enorme per ispirarsi, stavo per dire.... eccitarsi, in tutti i sensi di questa parola: ha bisogno di accordare la sua musica frenetica a un rombo catastrofico, ha l'avidità e il gusto dello smisurato»[167]. Quest'attitudine è ricorrente in tutte le scritture.

[165] MiF, p. 176.
[166] MiF, p. 124.
[167] L. BALLERINI, *Il processo e l'assoluzione di Mafarka il futurista*, in MiF, p. 296.

I.4.3 La traslitterazione

La traslitterazione è una delle caratteristiche di tutte le opere marinettiane, che è facile ravvisare e riconoscere e dimostra l'influenza della cultura e della lingua araba su Marinetti. Menziona nel nostro romanzo tante parole arabe scritte in italiano che ornano e abbelliscono l'opera. Marinetti, nato e cresciuto per diciotto anni in Egitto, senza dubbio conosceva tante parole arabe, ad esempio «è là, anche lui, sul ponte di Balambala, non vedi la sua galabieh vermiglia», (galabieh vuole dire tunica lunga ed è l'abito dei contadini in Egitto). «Quella di Balambala deve rimanere aperta ai fellah» «ai fellah» vuole dire ai contadini. «Vostro zio Bubassa ha mangiato stamane due grandi scodelle di hallahua e rotolo di Karamendin»[168], hallahua è un dolce famoso in Egitto anche karamendin è un dolce famoso specialmente nel mese di Ramadan, anche se la giusta grafia è Kamareldin. Tuttavia non avendo continuato a vivere in Egitto, anche la maggiore parte dei suoi studi in questi diciotto anni era stata fatta in francese perciò è logico che scrivesse l'arabo in questo modo. Marinetti spiega questa bevanda nel suo postumo libro *Sensibilità italiana nata in Egitto* «Poesia insolente erotica di una bella cameriera triestina Matilde che sempre roseasudante affaccendata da negozio a negozio vien su a sciorinarmi carte geografiche vermiglione di Karamendin saporita pasta di albicocche»[169].

Marinetti menziona un altro dolce tipico arabo egiziano d'origine turca che si chiama *pilau* « E, frattanto, Mafarka-el-Bar, accoccolato in mezzo a molte scodelle colorate, divorava, senza alzare il capo, una grande porzione di *Pilau,* un grosso pezzo di *hallahua* e una bella fetta di cocco fresco». Il pilau è come la pasta sfoglia farcita di nocciola, mandorla e noce e poi viene versata sopra un succo di zucchero. Accenno a questi piatti tipici per mettere in risalto l'influenza dell'Egitto e della sua cucina su un poeta italiano, nato e cresciuto in Egitto.

«Queste ultime parole furono accompagnate dal rumore di una sakieh che gemeva nell'estrarre singhiozzi e lacrime dal petto della terra»[170]. Sakieh in questo caso vuole dire: un animale (un toro o una vacca) legato ad un argano, che serve per sollevare l'acqua dai pozzi per irrigare.

[168] MiF, p. 9. (tutte le tre citazioni nella stessa pagina).
[169] F.T MARINETTI, *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, cit., pp. 203-204.
[170] MiF, p. 16.

L'Egitto e l'ambiente rurale della campagna egiziana ha avuto un notevole impatto su Marinetti, inculcandogli delle parole tipiche della campagna egiziana.

«Nel galoppare, essi dovevano abbassare spesso la testa, per non dare di cozzo nei balconcini panciuti delle piccole case, tutte abbellite di musciarabie e di arabeschi ridenti»[171]. La masciarabie è un elemento architettonico che caratterizza la maggior parte degli edifici dell'Egitto a partire dal tredicesimo secolo, quando era una provincia appartenente all'impero Abbaside, fino al ventesimo secolo. La masciarabie è una finestra sporgente che permette a chi è dentro la casa di vedere quello che è fuori senza essere visto, viene fatta con legno intarsiato d'avorio o legno ornato da vetro colorato e allo stesso tempo questa finestra è piena di fori per arieggiare e ventilare le case, in modo adatto al clima caldo dell'Egitto.

Marinetti Parla nel romanzo di tre strumenti musicali «poi, i tam tam, i piatti, le *derbukah* e le *benjoh* proruppero insieme in uno scoppio di suoni diversi, e la solennità di una danza grave e languida, tutta di braccia e di polsi, impose il suo terrore, rallentando a poco a poco le sue cadenze, mentre andava sempre più inasprendosi la rissa degl'istrumenti irosi e vendicativi»[172]: sono strumenti tipici delle zone primitive, specialmente beduine, dove ci sono le tende e la vita semplice desertica, dove la gente si stabilisce intorno ai pozzi d'acqua per bere e coltivare in mezzo al deserto. *Derbuka* vuol dire tamburo e *benjoh* è un cordofono di origini africane. Menziona un altro strumento musicale in arabo «Non comprendete ancora?... che bruti!... Non sperate che io trasfonda in voi i principi della mia filosofia, soffiando come fanno i suonatori di *zommarak*, che gonfiano a poco a poco le loro guance»[173]. *Zommarak* in questo caso vuole dire flauto.

I.4.4 Parole onomatopeiche

Marinetti, in uno degli articoli della sua rivista letteraria «Le Papyrus», che è considerata il primo segnale letterario del giovane diciassettenne[174], presenta elementi di rumori

[171] MiF, p. 35.
[172] MiF, p. 57.
[173] MiF, p. 164.
[174]C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, cit., p.10. «Nel febbraio 1894, appena diciassettenne, con alcuni compagni si lancia nella prima impresa culturale della sua vita, «Le Papurus» che come recita il sottotitolo, è «una

e onomatopee in questo brano che parla della bellezza delle *affiches*: «Et ran plan, plan, plan... et zin, boum, boum... et sur tous le murs, où l'on p...leure d'immenses affiches blanches ou multicolores, gigantesques tire-l'oeil couverts de mirabolantes promesses, d'électrisantes proclamations! Alexandrins, Alessandrini»[175]. Marinetti nel Manifesto della *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà.* (11 maggio 1913), dice: «Propugnavo invece un lirismo rapidissimo, brutale e immediato [...]. Da ciò, l'introduzione coraggiosa di accordi onomatopeici per rendere tutti i suoni e rumori anche i più cacofonici della vita moderna l'onomatopea che serve a vivificare il lirismo con elementi crudi, brutali di realtà. Fu usata timidamente da Aristofane a Pascoli, noi futuristi iniziamo l'uso audace e continuo dell'onomatopea. Sempre con lo scopo di dare la massima quantità di vibrazione e una più profonda sintesi della vita»[176]. Marinetti cerca attraverso le parole onomatopeiche di identificare la lingua narrativa adatta alla modernità e alla velocità della sua epoca; nell'ottavo articolo dello *Splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*. (Il 18 marzo del 1914), dice chiaramente: «Il nostro amore crescente per la materia, la volontà di penetrarla e di conoscere le sue vibrazioni, la simpatia fisica che ci lega ai motori, ci spingono all'uso dell'onomatopea»[177]. L'onomatopea pura usata da Marinetti raccoglie in sé le caratteristiche della massima velocità

---

revue bi-mensuelle, littéraire, artistique, fantaisiste et mondaine» «Feci i miei primi debiti per fondare il mio primo giornale».

[175] Ivi, p.11.

[176] F.T.MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà.* (11 maggio 1913), in TiF, p. 76.

[177] F.T.MARINETTI, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica.*(Il 18 marzo del 1914), in TiF, pp. 105-106. Il rumore essendo il risultato dello strofinamento o dell'urto di solidi, liquidi o gas in velocità, l'onomatopea, che riproduce il rumore, è necessariamente uno degli elementi più dinamici della poesia. Come tale l'onomatopea può sostituire il verbo all'infinito, specialmente se viene opposta ad una o più altre onomatopee. (Es.: l'onomatopea *tatatata* delle metragliatrici, opposta all'*urrrraaaah* dei turchi nel finale del capitolo «ponte», del mio *Zang tumb tumb.*). La brevità delle onomatopee permette in questo caso di dare degli agilissimi intrecci di ritmi diversi. Questi perderebbero parte della loro velocità se fossero espressi più astrattamente, con maggiore sviluppo, cioè senza il tramite delle onomatopee. Vi sono diversi tipi di onomatopee: **A) Onomatopea diretta imitativa elementare realistica,** che serve ad arricchire di realtà brutale il lirismo e gli impedisce di diventare troppo astratto o troppo *artistico.* (Es.: *pic pac pum,* fucileria.) Nel mio «Contrabbando di guerra», in *Zang tumb tumb*, l'onomatopea stridente *ssiiiiiii* dà il fischio di un rimorchiatore sulla Musa ed è seguita dall'onomatopea velata *ffiiiii ffiiiiiii*,ecco dell'altra riva. Le due onomatopee mi hanno evitato di descrivere la larghezza del fiume, che viene così definita dal contrasto delle consonanti *s* ed *f.* ***B)*** **Onomatopea indiretta complessa e analogica.** Es.: nel mio poema *Dune* l'onomatopea *dum-dum-dum-dum* esprime il rumore rotativo del sole africano e il peso arancione del cielo, creando un rapporto tra sensazioni di peso, colore, odore e rumore. Altro esempio: l'onomatopea *stridionla stridionla stridionlaire* che si ripete nel primo canto del mio poema epico *La conquete des Ètoles.* forma un' analogia fra lo stridore di grandi spade e l'agitarsi rabbioso delle onde, prima di una grande battaglia di acque in tempesta. **C) Onomatopea astratta,** espressione rumorosa e incosciente dei moti più complessi e misteriosi della nostra sensibilità. (Es.: nel mio poema Dune, l'onomatopea astratta *ran ran ran* non corrisponde a nessun rumore della natura o del macchinismo, ma esprime uno stato d'animo.) **D) Accordo onomatopea psichico**, cioè fusione di 2 o 3 onomatopee astratte.

espressiva e della immediatezza mimetica della trascrizione sensoriale, in quanto non realizza un rapporto simbolico, di convenzionalità linguistica, con gli oggetti o i loro attributi. Marinetti con le parole onomatopeiche, come conferma Ezio Raimondi, «mira a restituire immediatezza alla forma poetica, per liberarla dall'abitudine del rispecchiamento realistico e della musicalità simbolistica»[178]. Egli suddivide le onomatopee in alcune classi definendole in rapporto alla precisione imitativa della realtà[179].

A) Onomatopea diretta imitativa elementare che realizza il grado più alto d'imitazione della realtà mediante il rispecchiamento fonico. Di questo tipo citiamo «i cui dorsi di bronzo s'alzavano e si abbassavano instancabilmente, tra il *flic-flac* delle putridini verdi». Questo suono di *flic flac* descrive il suono del dorso delle fanciulle che s'alzavano e si abbassavano, in modo tanto vicino alla realtà. Oltre a questo, «Bisogna ballare e cantare rumorosamente, ingoiando molte bevande inebbrianti, poiché esso ha paura del *tam tam*, e l'odore dell'alcol lo mette in fuga!»[180]. Il *tam tam* qua rappresenta il suono del tamburo, risulta che questo suono sia molto vicino al suono reale. Cito la voce del mare che fa questo suono al passaggio del figlio di Mafarka cioè Gazurmah: «Il mare si desterà bruscamente, al tuo passaggio aereo, e, *vlan!*, con una codata fulminea, si avventerà immenso contro il cielo, spalancata la bocca!»[181]. *Vlan!* dimostra la puntuale riproduzione fonica dell'acqua del mare. In ultimo cito «Anch'io so come si vezzeggia e come si addomestica la gattina furba che vi ci cela fra le cosce, col suo musetto roseo, e il suo pelo vellutato, e il suo *ronron* sotto la carezza»[182]. Il *ronron* corrisponde al suono del gatto e molto vicino al reale.

B) Onomatopea indiretta complessa e analogica: con la quale viene creato un rapporto tra diverse sensazioni di peso, colore, odore, rumore, ecc. Ne deriva il carattere più astratto e, nello stesso tempo, più complesso della funzione onomatopeica che non rappresenta una precisa riproduzione fonica della realtà ma si colloca sul piano dell'invenzione. Cito il nome di queste

[178]E. RAIMONDI, *Le poetiche della modernità in Italia,* cit., pp. 34-35. Dice ancora Ezio che «Sul piano tecnico delle operazioni verbali, intano, il futurismo dell'officina marinettiana progetta e mette alla prova la distruzione dell'io [....] la rivoluzione tipografica, la parola deformata sino all'onomatopea o al rumore come altrettanti mezzi per restituire immediatezza alla forma poetica, per riscattarla dall' "abitudine" del rispecchiamento realistico e della musicalità simbolistica, per mirare alla cosa con la parola, reimmessa in quello che il Marinetti definisce il fondo analogico della vita»
[179]Cfr. L. PAGLIA, *Invito alla lettura di Marinetti,* cit., pp. 77-78.
[180] MiF, p. 55.
[181] MiF, pp. 28, 23, 210 rispettivamente.
[182] MiF, p. 94.

montagne che non hanno a che fare con la realtà ma si collocano sul piano dell'invenzione: «Gl'Ipogei, infatti, attraversavano da una parte all'altra le montagne di *Tum-Tum*, che s'allungavano su un promontorio, e le due estremità dell'immensa galleria di tombe davano entrambe sul mare»[183].

C) Onomatopea astratta che è sciolta dal meccanismo di rispecchiamento fonico del reale, di questo tipo non ci sono esempi nel romanzo.

[183] MiF, pp. 156.

II. *Gli Indomabili*

Nello sforzo continuo di Marinetti di rinnovare «la faccia del mondo»[184], *Gli Indomabili*, romanzo del 1922, rappresenta un momento critico di sospensione attraverso il suo tessuto mitico-fiabesco, il suo contenuto filosofico-sociale e il suo stile che raccoglie in un testo la miscela di prosa d'arte e paroliberismo moderato. Dopo le opere a cui Marinetti aveva affidato la divulgazione del suo movimento letterario, dopo la gestazione mistico-meccanica del figlio alato di *Mafarka il futurista* (1909), dopo il paroliberismo esasperato di vocazione mimetica di *Zang Tumb Tumb* (1914)[185], dopo l'estroversa ed ottomistica miscela esplosiva di *8 Anime in una bomba* (1919) con il suo registro scherzoso e giocondamente sperimentale[186], il fondatore del futurismo ritorna ad avvalersi della sintassi. Marinetti si ritrova prosatore d'ottima scuola come comferma Luciano De Maria: «La prosa degli *Indomabili* regge con la migliore prosa d'arte del tempo»[187]. Questa sorta di interna infrazione stilistica accompagnata da un pessimismo sociale induce a considerare *Gli Indomabili* come opera rivelatrice di un nucleo di minor saldezza nella modernità stilistica che Marinetti aveva proposto: un nucleo tanto problematico da intaccare alcune impalcature ideologiche e letterarie del futurismo. *Gli Indomabili,* per il forte carattere allegorico, per le tematiche sociali, culturali e politiche che tratta e per il tono parolibero moderato potrebbe andare in linea con la "tragedia satirica"[188] di *Le Roi Bombance* del 1905. Nonostante sia un'opera teatrale, cioè abbia delle soluzioni drammaturgiche, *Le Roi Bombance* condivide con il nostro romanzo *Gli Indomabili* tanti caratteri specifici, come l'intento allegorico, scoperto e iperazionalistico. Entrambi le opere allegorizzano e pessimisticamente stigmatizzano mutamenti e rivolgimenti sociali. Il carattere allegorico e l'ordinamento sintattico tradizionale non sorprendono in *Le Roi Bombance,* che precede la teoria della poliespressività parolibera e l'affermazione del primato dell'intuizione sull'intelligenza, ma sorprendono invece in un romanzo come *Gli Indomabili*, opera che non è preceduta solo dal concetto di quella teoria

[184] MiF, 163.
[185] F.T. MARINETTI, *Zang Tumb Tum*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano 1914, ora in TIF. Per il carattere mimetico di certe soluzioni parolibere marinettiane, s'impone qui il rinvio agli studi di FAUSTO CURI, *Tra mimesi e metafora*. Studi su Marinetti e il futurismo, Pendragon, Bologna 1995.
[186] L. DE MARIA, *Introduzione*, in TiF, p. LXXXIII.
[187] Ibidem.
[188] F.T.MARINETTI, *Le Roi Bombance*, Société du Mercure de France, Paris 1905, poi *Re Baldoria,* trad di D.Cinti, Treves, Milano 1910. Accenna Marinetti alla tipologia letteraria di *Re Baldoria* nel processo dicendo che è "tragedia satirica". L.BALLERINI, *Il processo e l'assoluzione di Mafarka il futurista*, in MiF, pp. 239-240, accenna Salaris alla stessa cosa, C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista,* cit., p. 42.

ma anche permeata. Come già visto in *Mafarka il futurista* che è un romanzo polifonico con uno stile letterario a più registri, e Marinetti si interroga sulla definizione degli *Indomabili*: «Come definire *"Gli Indomabili"*? Romanzo d'avventura? poema simbolico? romanzo fantastico? fiaba? visione filosofico-sociale? - Nessuna di queste denominazioni può caratterizzarlo. E' un libro parolibero. Nudo crudo sintetico. Simultaneo policromo polirumorista. Vasto violento dinamico»[189]. In quest'opera Marinetti dimostra la sua capacità tecnica di allegorista dispiegando il virtuosismo di uno stile maturo: è stato utile per lui passare attraverso le varie esperienze per raggiungere questo stile, uno stile a più registri, ora diretto, immediato, ora letterario e prezioso; ora intinto di sprezzature brutali, ora soffuso di delicatezze[190]. Se *Gli Indomabili* mostra una distanza stilistica da *Zang Tumb Tumb* che è opera di poesia, si vede che dimostra la stessa distanza dai due romanzi che immediatamente lo precedono, 8 *Anime in una bomba* del 1919 e *L'alcova d'acciaio* del 1920-1921. Se da un lato *Gli Indomabili*, per il suo impulso allegorico, richiama quello del *Re Bombance,* dall'altro lato per l'ispirazione africana si riallaccia a *Mafarka il futurista*. Marinetti, dopo anni, voleva trasporre questa sua opera nella lingua della sua giovinezza letteraria cioè il francese[191]. Ma, dice De Maria, il libro in francese sarebbe scaduto: «le allegorie si reggono soprattutto sulla tensione stilistica, sul rilievo icastico dei particolari; e l'italiano era ormai diventato lo strumento letterario del poeta, strumento conquistato a forza di esercizio e di volontà, che andò affinandosi nell'assidua sperimentazione dello scrittore»[192].

II.1 Ideologia futurista

Si notano nell'opera tanti principi futuristi, oltre ad essere applicati alcuni principi futuristi: *Gli Indomabili* mostra tanti punti di contatto con i manifesti futuristi, Marinetti cerca di riprodurre in particoalre alcuni stilemi e precise proposte già presenti in *Uccidiamo il chiaro di luna* (aprile 1909). Anche ci sono tante somiglianze nei principi con il manifesto del *Tattilismo,* (1921), un anno prima della pubblicazione degli *Indomabili*.

[189] F.T.MARINETTI, *Lo stile parolibero,* in TIF, 921.
[190] Cfr. L. DE MARIA, *Introduzione,* in TiF, pp. LXXXIII-LXXXIV.
[191]Il testo della traduzione francese che presenta interessanti aggiunte è tutt'ora inedito.
[192] L. DE MARIA, *Introduzione,* in TiF, p. LXXXIII.

Ora si espongono due passi, uno del manifesto di *Uccidiamo il chiaro di Luna* e l'altro dagli *Indomabili*, nel tentativo di rivelare i punti di contatto tra i due, in particolare la favolosa foresta di *Uccidiamo il chiaro di luna*:

> Allora, nell'inebbriante diluvio dei profumi, vedemmo crescere distesamente intorno a noi una favolosa foresta, i cui fogliami arcuati sembravano sposati da una brezza troppo lenta. Vi ondeggiava una tenerezza amara... Gli usignoli bevevano l'ombra odorosa con lunghi gorgoglii di piacere, e a quando a quando scoppiavano a ridere nei cantucci giocando a rimpiattino come fanciulli vispi e maliziosi. Un sonno soavissimo vinceva lentamente l'esercito dei pazzi che si misero a urlare dal terrore. Irruenti, le belve si precipitavano a soccorrerli. Per tre volte, stretti in gomitoli balzanti, e con assalti uncinati di rabbia esplosiva, le tigri caricarono gli invisibili fantasmi di cui ribolliva la profondità di quella foresta di delizie.... Finalmente, fu aperto un varco: enorme convulsione di fogliami feriti, i cui lunghi gemiti svegliarono i lontani echi loquaci appiattati nella montagna. Ma, mentre si accanivano, tutti, a liberar le nostre gambe e le nostre braccia dalle ultime liane affettuose, sentimmo a un tratto la Luna carnale, la luna dalle belle coscie calde, abbandonandosi languidamente sulle nostre schiene affrante. Si udì gridare nella solitudine aerea degli altipiani: Uccidiamo il chiar di luna[193]

Lo stesso episodio si ripete quando si legge il decimo capitolo, «Le arpe vegetali»

> Ora, il sentiero argenteo serpeggia fra smisurati grovigli di liane che altissime si agganciano agli alberi. Strani luccicori bianchi colano su quelle liane che sembrano stanche. La musica ricomincia, ma così opprimente di soavità e di disperata tenerezza[....]. L'infinito intreccio delle liane diventava sempre più capriccioso. Non sembravano più liane, ma le infinite corde allenate di arpe smisurate. Corde infinite stravinte dalla dolcezza eccessiva del suono. Suono fatto di mille suoni che inerpicandosi nel cervello lo immensificavano. Gli strani luccicori bianchi delle liane che sembravano candide resine si mossero saltellando, e il loro moto cadenzava la musica dell'oasi. [...]. Volavano infatti a statura d'uomo lunghi uccelli bianchi dalle piume seriche lucentissime. [...]. Il delirio artistico dell'uccello divertì la colonna. Tutti a gara, ridendo, offrirono le fronti acuminate alle penne mandolinanti di quel musicista alato.[194]

La descrizione della foresta è simile a quella dell'oasi, in tutti e due ci sono delle liane «Liberar le nostre gambe e le nostre braccia dalle ultime liane affettuose» è corrispondente a « L'infinito intreccio delle liane diventava sempre più capriccioso». Il suono degli usignoli è corrispondente al suono delle «infinite corde allenate di arpe smisurate» e emettono un «suono fatto di mille suoni» e anche simile all'«uccello che divertì la colonna», a «quel musicista alato» e al suono degli usignolo menzionato nel tredicesimo capitoletto, «L'orchestra vegetale», «i 100, 200, 300 usignoli lanciavano vaste reti di note trillanti, ad ingabbiare di vasta dolcezza musicale i fogliami degli alberi»[195]

[193] F.T MARINETTI, *Uccidiamo il chiaro di luna* (aprile 1909), in TiF, p. 22.
[194] Indom, pp. 967, 968.
[195] Indom, p. 978.

È stato già ricordato un punto di contatto tra il manifesto di *Uccidiamo il chiaro di luna* e *Gli Indomabili*, metto in evidenza ora alcuni punti di contatto tra *Il Tattilismo* e *Gli Indomabili* sullo sfondo di un ambiente africano.

> Nell'estate scorsa, ad Antignano, là dove la via Amerigo Vespucci, scopritore d'Americhe, s'incurava costeggiando il mare, inventai il Tattilismo. Sulle officine occupate dagli operai garrivano bandiere rosse. Ero nudo nell'acqua di seta, lacerata dagli scogli, forbici coltelli rasoi schiumosi, fra i materassi dell'alghe impregnante di iodio. Ero nudo nel mare di flessibile acciaio, che aveva una respirazione virile e feconda. Bevevo alla coppa del mare piena di genio fino all'orlo. Il sole con le sue lunghe fiamme torrefacenti vulcanizzava il mio corpo e bullonava la chiglia della mia fronte ricca di vele[196].

Il Tattilismo, scritto nel gennaio 1921, e il nostro romanzo, scritto nel 1922, risalgono allo stesso periodo di produzione letteraria: in entrambi lo scrittore rievoca la spiaggia di Antignano nell'estate del 1920. Le officine occupate ispirano lo scrittore. Marinetti dice la stessa cosa nell'introduzione degli *Indomabili:* «Ma la concezione di questo poema parolibero mi assalì il cervello nel dormiveglia di un mattino di settembre [...] ad Antignano – Sulle officine livornesi occupate dagli operai garrivano bandiere rosse Ma sembravano grigie sulla bianca scarlatta risata negra del mare ispiratore»[197]. Marinetti "creatore" è proprio sul punto di dare vita all'arte tattile facedo collidere acqua e fuoco, «mare di flessibile acciaio» e «sole con le lunghe fiamme torrefacenti vulcanizzava il mio corpo». Un altro punto di contatto, «Il mare ispiratore», in tutti e due «Bevevo alla coppa del mare piena di genio fino all'orlo».

Marinetti nel manifesto del «Tattilismo» dice:

> 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 dormenti. Mi coricai, ma non dormii, ossessionato dalle sensazioni tattili che avevo provate e catalogate. Quella notte per la prima volta pensai ad un'arte tattile.[198]

Marinetti nel 1917 viene ferito durante la battaglia del Kuk e ricoverato all'Ospedale militare di Udine[199]. Si vede lo stesso episodio di quella battaglia, specialmente il riferimento alle baionette, «Mi preoccupavo di non urtare ma urtavo baionette», è legato all'«ossessione delle sensazioni tattili» e all'«arte tattile». Nel terzo capitolo «La fossa degli Indomabili» parla dei soldati negri e delle loro baionette che trafiggevano gli Indomabili.

[196] F.T MARINETTI, *Il Tattilismo*, in TiF, p. 159.
[197] F.T.MARINETTI, *Lo stile parolibero*, in TiF, p. 921.
[198] F.T.MARINETTI, *Il Tattilismo*, in TiF, p. 175.
[199] Cfr. L. PAGLIA, *Invito alla lettura di Marinetti*, cit., p. 15.

> I due soldati negri seduti con le gambe incrociate nella sabbia guardavano [...] il rumore di catene aumentò. Una due tre voci rauche segarono il silenzio. Tuonò un fragore rabbioso nell'alta fornace attentissima del cielo. Di botto Mazzapà si rizzò in piedi ed urlò: finitela di gridare, maledette bestiacce! Pustole di cadaveri! Cagnacci rognosi! Volete dunque assaggiare la mia baionetta[200]

Oltre al fatto di usare la baionetta nell'infilzare degli Indomabili, Mazzapà vi ricorre per squartare i bufali per dare da mangiare agli Indomabili: «Quando andrai a squartare i bufali, ricordati di portare le scodelle. Mentre io darò dentro nella pancia con la baionetta»[201]

II.1.1 Le folle agitate dal lavoro e l'uomo macchina

Se si capisce l'occasione in cui Marinetti inizia a scrivere l'opera si comprende anche il motivo che lo spinge a scriverla. Marinetti va con sua moglie Benedetta a trascorre la vacanza estiva ad Antignano e là sente il rumore delle fabbriche e delle officine livornesi. In proposito dice: «Ma la concezione di questo poema parolibero mi assalì il cervello nel dormiveglia di un mattino di settembre, qualche giorno dopo aver compiuto l'alcova d'acciaio, ad Antignano – Sulle officine livornesi occupate dagli operai garrivano bandiere rosse. Ma sembravano grigie sulla bianca scarlatta risata negra del mare ispiratore»[202]. Il fatto di stare quel tempo ad Antignano vedendo gli operai che occupano le officine livornesi induce lo scrittore a parlare degli operai negli *Indomabili*. Le bandiere vive ed irte hanno risvegliato nel poeta della nuova civiltà il suo primo manifesto del 1909 in cui si proponeva di cantare le grandi folle agitate dal lavoro, in particolare l'undicesimo articolo del primo manifesto futurista[203]; come abbiamo già visto nel decimo capitolo di *Mafarka il futurista* «I fabbri di Milmillah» e sono marea di operai che formicolavano intorno alla gabbia di Gazurmah[204], lo stesso episodio si ripete nel nostro romanzo con i Fluviali che Marinetti li raffigura, nel diciassettesimo capitolo «I lavoratori della luce e della carta», come «uomini flosci e serpentini».

> Intorno a ogni ruota formicolava il travaglio minuzioso di una complicata orologeria di piccole ruote ognuna delle quali aveva l'altezza d'un uomo e portava sospeso alla manovella uno

[200] Indom, p. 937.
[201] Indom, p. 932.
[202] F.T.MARINETTI, *Lo stile parolibero*, in TiF, p. 921.
[203] F.T.MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (Il 20 febbraio 1909), in TiF, p.11.
[204] MiF, p. 172.

> straccio convulso e nero. Gli Indomabili si fermarono muti, colpiti da stupore. Quegli stracci sembravano affannosi. Erano esseri viventi. Molli, come disossati, trascinati dalla ruota stessa, mentre in realtà partiva da loro la forza rotante. Lo sentiva ansimare e gemere di fatica, mentre le ruote intorno, tutte ingranate, rallentavano i loro giri, e la gigantesca ruota perpendicolare, diminuendo anch'essa la sua velocità, rivelava il suo orlo dentato di luminose seghe d'argento. Subito un sibilo trapanava l'atmosfera caldissima.
> – Con forza! Al lavoro! Velocità! Guai a chi si ferma! Lavoro o morte! Velocità o morte! Friggevano nel buio guaiti gemiti urla fra i lavoratori. Erano innumerevoli. Tutti curvi sulle ruote. [...] Sono in azione rotante 10.000 mani destre, 10.000 piedi destri, 10.000 bocche arrotine.[205]

Si vede come vengono raffigurati i lavoratori che «formicolavano intorno a ogni ruota» e sono «innumerevoli» e «Tutti curvi sulle ruote». Quando si confronta quest'intensità numerica di operai con il primo manifesto marinettiano, è notevole l'identificazione di quest'immagine con quella delle «grandi folle agitate dal lavoro» e «il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche». E anche nel manifesto dello *Splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*. (18 marzo 1914) si vede l'identica immagine «Le grandi collettività umane, maree di faccie e di braccia urlanti, possono talvolta darci una leggiera emozione. Ad esse, noi preferiamo la grande solidarietà dei motori preoccupati, zelanti e ordinati»[206].

Mirmofim che è l'alter-ego di Marinetti nel nostro romanzo mette in risalto la sofferenza, la fatica e lo sforzo di questi lavoratori come se fossero «stracci affannosi» trascinati dalle ruote, sempre l'operaio che lavora alla ruota è consumato «Quegli stracci sembravano affannosi. Erano esseri viventi. Molli, come disossati, trascinati dalla ruota stessa», loro «ansimano e gemono di fatica» e «Friggevano nel buio guaiti gemiti urla». Non è diversa la visione dalle «stazioni ingorde, divoratrice di serpi che fumano» e «le officine appese alle nuvole». Fabbriche e macchine di lavoro che affaticano gli operai e li divorano.

Marinetti esalta la città industriale con le sue fabbriche che emettono sempre fumo: raffigura il lavoro in queste fabbriche e il fumo che ne risultano dicendo: «inoltrandosi sempre più nell'atmosfera qua e là torturata di luci e tutta intrecciatissima di fumi»[207]. Oltre al fumo delle officine e delle fabbriche c'è il caldo, «Subito un sibilo trapanava l'atmosfera caldissima». È una scena che Marinetti sempre esalta e canta quando dice nel famoso primo manifesto « Noi

[205] Indom, pp. 988-989.
[206] F.T. MARINETTI, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica.* (18 marzo 1914), in TiF, pp. 99-100.
[207] Indom, p. 988.

cantiamo [...] le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli»[208]. Anche nel Manifesto *Contro Roma passatista* dispiega l'amore dei futuristi per le città, che egli intende «come grandi centri che fiammeggiano giorno e notte, spiegando il loro alito di fuoco sull'aperta campagna»[209].

Questa dimensione del romanzo conferma il tessuto filosofico-sociale di cui ha parlato Marinetti nell'introduzione dell'opera. *Gli Indomabili* allegorizza e pessimisticamente stigmatizza mutamenti e rivolgimenti sociali. È facile ravvisare il pessimismo rivelato negli *Indomabili* nella situazione degli Indomabili ed i Carcerieri che di giorno soffrono nel deserto a causa del sole bruciante e di sera si divertono nell'oasi e nel lago della poesia e si dimenticano di tutta la fatica del giorno e poi il giorno dopo si dimenticano di tutto il bello della serata del giorno precedente e riprendono il lavoro nella giornata dopo. In questa visione raffigura la vita degli operai che si stancano tutto il giorno e si affaticano e il giorno dopo vanno a riprendere il lavoro senza posa. Il lato positivo offerto da Marinetti è l'arte, a cui gli operai possono ricorrere di sera per dare sfogo alla monotonia del lavoro giornaliero. Il lato negativo e pessimistico è la noia della ripetizione del sistema, come se fosse un sistema che si avvita a se stesso e un cerchio che si chiude su se stesso.

Marinetti nella città della luce e della carta incoraggia i lavoratori all'invenzione e alla creazione lavorativa rifiutando la monotonia, «Sì, sì, voglio inventare! Vogliano tutti un lavoro personale, ispirato. Ognuno deve creare e fabbricare ciò che gli piace. A capriccio! Morte alla monotonia! Viva la fantasia! [...]. Viva la poesia del corpo in libertà».

Lo stesso episodio si ripete in *Mafarka il futurista*, quando Mafarka, nel decimo capitolo «I fabbri di Milmillah», va a sedare una sommossa creata dai fabbri di Milmillah e dai tessitori di Lagahourso. I fabbri di Milmillah sono «dalle braccia possenti come leve, dal petto taurino, dalle gambe simili a colonne» e dice che sono come: «belve domate», insomma godono di «forza di muscoli» e «debolezza d'intelligenza». Loro disprezzano i tessitori di Lagahourso per la loro intelligenza. Alla fine Mafarka spinge tutti all'invenzione e al lavoro basato sull'intelligenza

[208] F.T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo.* (Il 20 febbraio 1909), in TiF, p. 11.
[209] F.T. MARINETTI, *Contro Roma passatista*, in TiF, p. 286.

lodando i tessitori di Lagahourso: «Io lodo il metodico lavoro della loro intelligenza, che scarnì i loro muscoli e assottigliò le loro dita prive di forze!»[210]

Una delle cose frequenti e notevoli in tutte le scritture marinettiane è ricordare i numeri con precisione. Lui dichiara questo principio nel nono articolo del manifesto dello *Splendore geometrico e meccanico e sensibilità numerica.* (18 marzo 1914): «L'amore della precisione e della brevità essenziale mi ha dato naturalmente il gusto dei numeri, che vivono e respirano sulla carta come esseri vivi nella nostra nuova sensibilità numerica»[211]. L'amore della precisione spinge Marinetti a ricordare numeri precisi nella maggiore parte delle sue scritture. Nel brano sopracitato dice: «Sono in azione rotante 10.000 mani destre, 10.000 piedi destri, 10.000 bocche arrotine». In un'altra pagina precisa il numero delle aquile «Il sole, morso dall'invidia, volle distruggerla. Decise di darle battaglia in pieno meriggio, scatenando le sue duemila aquile d'oro massiccio incandescente»[212]. Ricordo anche «Io camminerei volentieri per trecento giorni, se fossi sicuro di trovare un pò d'acqua là in fondo»[213]. Menziona anche tanti numeri di usignoli «Ma tutti preferivano improvvisare, e i 100, 200, 300 usignoli lanciavano vaste reti di note trillanti, ad ingabbiare di vasta dolcezza musicale i fogliami degli alberi»[214].

II.1.1.1 L'uomo Macchina

Marinetti nel manifesto della *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà.* (11 maggio 1913) fonde l'istinto umano con il rendimento del motore «l'uomo moltiplicato dalla macchina. Nuovo senso meccanico, fusione dell'istinto col rendimento del

[210] MiF, pp. 179-180.
[211] F.T.MARINETTI, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica.* (18 marzo 1914), in TiF, p. 106. Marinetti chiarisce il suo punto di vista con un esempio: «Invece di dire, come qualsiasi scrittore tradizionale: "un vasto e profondo rintocco di campana" (notazione imprecisa e perciò inefficace), oppure, come un contadino intelligente: questa campagna si può udire dal villaggio tale o tal'altro» (notazione più precisa ed efficace), io afferro con precisione intuitiva la potenza del rimbombo e ne determino l'ampiezza, dicendo: "campana rintocco ampiezza 20 kmq". Io do così tutto un orizzonte vibrante e una quantità di esseri lontani che tendono l'orecchio al medesimo suono di campana. Esco dall'impreciso, dal banale, e m'impadronisco della realtà con un atto volitivo che soggioga e deforma originalmente la vibrazione stessa del metallo»
[212] Indom, p. 934.
[213] Indom, p. 933.
[214] Indom, p. 978.

motore e colle forze ammaestrate»[215]. Rende l'uomo simile alla macchina, come dice in questo brano dell'uomo che lavora come la macchina alle «piccole ruote ognuna delle quali aveva l'altezza d'un uomo e portava sospeso alla manovella uno straccio convulso e nero» e «Quegli stracci sembravano affannosi. Erano esseri viventi mentre in realtà partiva da loro la forza rotante», da quegli stracci, cioè da quegli operai, parte la forza rotante come se fossero delle macchine. Le ruote intorno «tutte ingranate, rallentavano i loro giri» a causa della fatica degli operai. L'entusiastica imitazione della macchina. Così dice Marinetti nel suo manifesto *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica.* (18 marzo 1914)*:* «Dal caos delle nuove sensibilità contradditorie nasce oggi una nuova bellezza [...] che io chiamo Splendore geometrico e meccanico. Questo ha per elementi essenziali [...] l'entusiastica imitazione dell'elettricità e della macchina [...] la precisione felice degli ingranaggi»[216]

> Ecco le aureole dei santi! Gridò Curguss che con le mani giunte sul cuore fiammante proiettava in avanti uno stelo di luce dorata come una potente lanterna cieca. Non sono aureole di santi, ciò che tu vedi, disse Mirmofim, sono i ventri d'oro massiccio di Budda. Siamo forse in un tempio. L'atmosfera si rischiarò, trapanata qua e là da pallidi soli lontani. Dieci. Venti. Trenta Gli Indomabili li contavano, ma quegli strani soli si moltiplicavano a centinaia, splendendo sempre più. Finalmente rivelarono la loro natura. Erano i mozzi splendidi e giranti di immense ruote perpendicolari[217].

Il meccanismo è un movimento molto caro a Marinetti, viene considerato una cosa preziosa: paragona «i mozzi splendidi e giranti di immense ruote perpendicolari» alle «aureole dei santi», allo «stelo di luce dorata» e ai «ventri d'oro massiccio».

II.1.1.2 La sommossa

La Sommossa, a cui Marinetti dedica il diciottesimo capitoletto, ma i suoi esordi appaiono nel diciassettesimo capitoletto, poiché gli operai dimostrano la loro insoddisfazione del

[215] F.T. MARINETTI, *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà.* (11 maggio 1913), in TiF, p. 68.
[216] F.T. MARINETTI, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica.* (18 marzo 1914), in TiF, pp.98-99.
[217] Indom, pp. 900-901.

lavoro massacrante. «Sì, sì, il lavoro e la velocità. Accettiamo tutto ma siamo stanchi di far girare la stessa ruota»[218].

> I Fluviali, riprese il Cartaceo con la sua lingua di fuoco orizzontale sul tetto del palazzo, non sono più i dispersi, reietti e gl'incoscienti di una volta. Si sono costituiti in fiume solidale, e come tale non vengono più assoggettarsi fra i muraglioni dove faticosamente girano le grandi ruote dei motori illuminati [219]

Marinetti nel primo manifesto canta «le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne» e «le grandi folle agitate [...] dalla sommossa» e qui parla dei rivoluzionari che «si sono costituiti in fiume solidale» rifiutando di «assoggettarsi fra i muraglioni». Questi rivoluzionari hanno affrontato tanti ostacoli, come la chiusa di cartone, che è un ostacolo artificiale. Capeggiati da Mirmofim, «Sulla cima della nostra torre piramidale salga Mirmofim il chirurgo! È lui il più veggente e il più audace!», riescono a superare l'ostacolo e liberarsi totalmente dalla prigione.

II.1.2 Il ripudio della donna improntato ad erotismo

Come già chiarito, il principio del ripudio della donna in *Mafarka il futurista*, si rivela come pilastro del futurismo. Gli episodi del ripudio della donna sono accompagnati da scene erotiche e questo è chiaro nel quarto capitoletto «Il prete Curguss»

> Il prete Curguss che dice La mia chiesa è sempre piena di donne! Una chiesa miracolosa, che guariva tutti i mali delle donne! Mi ricordo di una bionda, bella ragazza pallidissima. L'avevo ipnotizzata, ne facevo ciò che volevo. Tutto per bene, *io ho sempre disprezzata la lussuria. Preferisco altri piaceri*. Quella bionda era ammalata. Sua madre, però, era più ammalata di lei. Ora ricordo il nome: Krumi. Dunque, Krumi veniva ogni sera con sua madre nella chiesa buia. Mi sedevo fra le due donne, che si stringevano a me paurosamente sul banco [...]. Sto curando tua madre. Prega, prega anche tu perché soffra di più. Così sarà perdonata. [...] tua mamma fece anche la prostituta [...]. Povera Krumi! Mi amava tanto! *Ma io ho sempre disprezzato la lussuria. Preferisco altri piaceri.* Ah! Come mi diverto a trafiggere il vecchio corpo fradicio di sua madre!..[...]. La chiesa era chiusa [...]. Spengo il piccolo incendio, mentre Krumi si avviticchia a me.. *Io ho sempre disprezzato la lussuria. Preferisco altri piaceri*....

Come si vede nel testo citato, la frase di «*Io ho sempre disprezzato la lussuria. Preferisco altri piaceri*» si ripete per tre volte, come dice Marinetti che «Noi vogliamo glorificare la guerra [.....]

[218] Indom, p. 902.
[219] Indom, p. 906.

e il disprezzo della donna»[220]. Sostiene ugualmente l'invito a disprezzare la lussuria nell'ottavo articolo del manifesto della *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà.* (11 maggio 1913): «Deprezzamento dell'amore (sentimentalismo o lussuria), prodotto della maggiore libertà e facilità erotica nella donna e dall'erogazione universale del lusso femminile»[221]. Il ripudio della donna è legato a scene erotiche, come è chiaro nel comportamento del prete nei confronti di Krumi e sua madre: «L'avevo ipnotizzata, ne facevo ciò che volevo», «Mi sedevo fra le due donne, che si stringevano a me paurosamente sul banco» e «tua mamma fece anche la prostituta». La cosa deplorevole in quest'episodio è esporlo in una chiesa e purtroppo attribuito indecentemente a un prete.

Il fatto di spegnere la luce «Spengo il piccolo incendio» è simile a quello di Libahbane e Babilli in *Mafarka il futurista* «Faremo un giuoco molto divertente. Ma ci vuole una oscurità assoluta! Spegnete anche quelle due fiaccole rosse! [...] Ora, tu, Libahbane, e tu Babilli venite in mezzo a noi, e scegliete i maschi più forti e più belli»[222].

Lo stesso episodio si ripete nel dodicesimo capitoletto, «L'ultima cacofonia», quando Mazzapà gesticolava affannosamente invitando Mirmofim al bagno cioè, dichiara che nell'isola non ci sono donne ma il fatto di vederla era per lui una cosa strana come se fosse una sorpresa.

> È troppo bella per me, quest'acqua!... Sei troppo affettuosa! Acqua bella! Acqua bella! Signora, marchesa, principessa, regina, dea delle acque. Che bei gioielli! E quanti! Chi li rubò per te? Sei una donna! Donna! Donna! Eppure, io so che nell'isola non ci sono donne! Ma sei donna! Ti abbraccio. Vuoi? Lasciati abbracciare![223]

Mirmofim sa che quest'isola è senza donne «so che nell'isola non ci sono donne» e poi si meraviglia per la presenza di una donna: «ma sei donna», comunque Mirmofim cerca di escludere la donna dalla scena come l'ha esclusa Mafarka nell'episodio della creazione del suo figlio meccanico Gazurmah.

---

[220] F.T.MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo.* (Il 20 febbraio 1909), in TiF, p.11.
[221] F.T.MARINETTI, *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà.* (11 maggio 1913), in TiF, p. 67. E prosegue Marinetti: «Mi spiego: oggi la donna ama più il lusso che l'amore. Una visita a una grande sartoria fatta in compagnia d'un banchiere amico, panciuto, podagroso, ma che paga, sostituisce perfettamente il più caldo convegno d'amore con un giovane adorato. La donna trova tutto l'ignoto dell'amore nella scelta di una toilette straordinaria, ultimo modello, che le sue amiche non hanno ancora. L'uomo non ama la donna priva di lusso. L'amante ha perso ogni prestigio, l'Amore ha perso il suo valore assoluto. Questione complessa, che mi accontento di sfiorare»
[222] MiF, p. 114.
[223] Indom, p. 972.

Un'altra cosa dimostra in questo romanzo la misoginia di Marinetti: non c'è nessun personaggio femminile, al contrario di *Mafarka il futurista* che contiene tanti personaggi femminili. L'assenza dei personaggi femminile negli *Indomabili* è un argomento difficile da trattare visto che Marinetti in questo tempo viveva in simbiosi intellettuale con sua moglie.[224]

Vorrei accennare ad un passo scabroso nel nostro romanzo riguardante Mirmofim che descrive una vecchia ferita cicatrizzata offerta con piacere ai colpi delle baionette dei carcerieri neri.

> Mazzapà che sorvegliava in piedi i soldati squartatori si voltò brontolando verso l'Indomabile che lo ingiuriava. Lo guardò con cipiglio feroce [...]. Abbrancò a terra, il fucile, e di slancio baionettò nel fianco Mirmofim. Pronto il chirurgo offrì la natica destra al colpo; poi con un'ironia acre, sintesi di rancori antichi, disse:
> – Io non sono più giovane, ma agile, sempre agile come vedi.
> 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![225]

L'episodio cela un simbolismo sessuale molto evidente per il lettore post-freudiano, ma di cui nemmeno Marinetti era probabilmente consapevole. Mirmofim che invita i carcerieri a trafiggergli "la natica destra", si ricorda che nel 1915 era stato ferito all'inguine, perché "gli piace". L'episodio non è molto diverso da quello raccontato dal protagonista del Manifesto del 1909, che proclamava di essere precipitato volontariamente e gioiosamente nel fossato[226]. Come dice Tondelli nella sua ricerca, in entrambi i casi lo choc viene capovolto, e rivendicato come auto-indotto[227]. È come se Marinetti incorresse, contemporaneamente a Freud, nella coazione a ripetere e in quelle pulsioni dell'io che secondo la teoria psicanalitica "spingono verso la morte"[228]. Lui ripete in un'altra parte il fatto di essere colpito dalle baionette nelle ferite

[224] Cfr. L.TONDELLI, *Marinetti ultimo mitografo*, cit., pp. 198-199.
[225] Indom, p. 943.
[226] F.T.MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo.* (Il 20 febbraio 1909), in TiF, p. 9. «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 macchia capovolta, io mi sentii attraversare il cuore, deliziosamente, dal ferro arroventato della gioia!»
[227] Cfr. L. TONDELLI, *Marinetti ultimo mitografo*, cit., p. 201.
[228] FREUD SIGMUND, *Al di là del Principio del piacere*, in *Opere* (vol. IX), Bollati Boringhieri, Torino,1997.

«baionettateci pure! Abbiamo ognuo delle ferite pronte e felici di succhiare le punte delle vostre baionette come uno scintillante zucchero filato!»[229]

II.1.3 Accenno alla guerra

Marinetti, propugnatore della guerra sola igiene del mondo, non ha potuto lasciare quest'opera senza menzionare qualcosa che riguarda la guerra, come dice Salaris: «Marinetti è incapace di sottrarsi alla tendenza polemologica del suo pensiero»[230]. Mirmofim sta ricevendo nell'ospedale i feriti della conflagrazione:

> sono più duri di quelli che dieci anni fa all'ospedale di Torino mi sbrecciarono due seghe! Non fu una operazione, ma un'orchestra di operazioni! Voglio divertirvi. Ascoltate: Durante la conflagrazione, dopo un'offensiva sanguinosissima, il mio ospedale rigurgitava di feriti da operare. [...]. Attraverso gli urli della carne lacerata, io ho compreso tutti i segreti della vita[231]

I risultati di questa conflagrazione erano terribili, fino al grado di riempire tutto l'ospedale dove lavora Mirmofim, una scena molto cara a Marinetti che adora le scene della violenza, dell'avventura e della guerra. Mirmofim opera senza cloroformio i feriti, arrivando addirittura ad amputare una gamba a un alpino, senza che ce ne fosse bisogno, per puro gusto sadico. Marinetti accenna a una cosa importante, cioè alla possibilità di imparare tanti segreti della vita tramite le difficoltà e le guerre.

II.1.4 Contro l'ideologia futurista

Abbiamo visto alcuni principi futuristi che dimostrano la tendenza di Marinetti alla modernità tematica in modo opportuno e adeguato all'epoca che viveva. Malgrado Marinetti abbia impiegato tutte le sue forze intellettuali per aggiungere qualcosa di nuovo alla lingua italiana e alla letteratura italiana, nei suoi romanzi sono sempre notevoli i temi con ascendenza antica, come già notato tanti punti di contatto tra *Mafarka il futurista* e l'*Odissea* e l'*Iliade.* Qua anche vediamo altri punti di contatto tra *La Divina Commedia* di Dante e *Gli Indomabili.* Dice

[229] Indom, p. 950.
[230] C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista,* cit., 232.
[231] Indom, p. 950.

Salaris: «Pur muovendosi nell'ottica d'avanguardia, Marinetti recupera un tema antico, l'idea del viaggio come esperienza e superamento di prove, che è tipico dell'epica, della mitopoesia, della mitologia. Come nella *Commedia* dantesca»[232]. Il viaggio degli Indomabili attraverso tre stadi rende quest'ascendenza antica, quello primordiale e brutale degli istinti, quello in cui si verifica l'insorgere della coscienza, del sentimento e dell'arte ed infine quello delle idee pure e assolute.

Oltre al viaggio fatto dagli Indomabili, la fossa dove vengono incatenati gli indomabili e l'isola iniziale del romanzo simboleggiano un'oltretomba, in fondo non sembra tanto diverso dalle fantasie infernali e purgatoriali dantesche. Come dice Salaris: «L'orribile fossa assomiglia a un simbolico girone infernale fuori dal tempo e dallo spazio reale, in cui Marinetti, proprio come Dante nella *Commedia*»[233]. Anche Tondello parla dell'isola dell'oltretomba del nostro romanzo che è come purgatorio dantesco: «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 la fondamentale ambiguità del racconto»[234]. Negli *Indomabili*, dopo aver superato il deserto e l'isola, si arriva all'oasi e alla città di carta e luce dove i Cartacei capovolti proiettano in cielo fasci luminosi, scrivendo sulla volta stellata «parole di fuoco tagliente», in cui spiccano i manifesti del futurismo. Questa città corrisponde al paradiso dantesco dove le anime, luminose come fiaccole accese, si dispongono in volo nella forma di un versetto della sapienza e poi formano una figura d'aquila.

Un altro fatto che intacca le impalcature ideologiche del futurismo è costituito dalle ossessioni private. Marinetti dice che Il suo manifesto tecnico «combatteva l'ossessione dell'io che i poeti hanno descritto, cantato, analizzato e vomitato fino ad oggi»[235]. Voleva assegnare ai due romanzi *Mafarka il futurista* e *Gli Indomabili* tanti riferimenti ideologici e politici, ma in realtà queste due opere tendono a liberarsi da questi riferimenti, richiamando alle sue ossesioni private, ossessione erotica in Mafarka, ossessione sadica negli Indomabili. Marinetti nel sadismo di Mirmofim aveva preteso di rappresentare la crudeltà degli istinti che la Poesia avrebbe potuto

[232] C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, cit., 232.
[233] Ivi, p. 229.
[234] Cfr. L. TONDELLI, *Marinetti ultimo mitografo*, cit., p. 189.
[235] F.T.MARINETTI, *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà.* (11 maggio 1913), in TiF, p. 73.

pacificare, nelle scene erotiche di Mafarka quella «fornace torrida di lussuria» da cui il suo superuomo doveva svincolarsi per staccarsi finalmente dalla terra[236].

II.2 Allegoria e simbolismo

Non c'è dubbio che Marinetti parta dalla scuola simbolista francese, perciò è logico trovare tanto simbolismo e tanta allegoria nelle sue scritture e, come già accennato, negli *Indomabili*, per il suo forte carattere allegorico e le tematiche sociali e culturali potrebbe andare in linea con *Le Roi Bombance*. Dice De Maria in merito: «Si tratta piuttosto di un romanzo allegorico, o anche, ed è definizione senz'altro avallata dal poeta, di una "fiaba profetica religiosa sociale"» come ebbe a definirlo la moglie Benedetta in un suo scritto sul libro[237]. Cecilia Bello conferma lo stesso concetto: «Certamente *Gli Indomabili* appartiene alla produzione maggiore del Marinetti allegorista e mitografo»[238]. Ora saranno passati in rassegna alcuni simboli e alcune allegorie del romanzo.

In un'isola sconosciuta ma connotata da tratti africani, vivono Gli Indomabili che sono uomini sapienti, un tempo ricchi e importanti, ora ridotti alla nudità, incatenati l'un l'altro nel fondo di una fossa desertica, sorvegliati da carcerieri negri in luminosissime divise bianche e in museruola d'acciaio. Gli Indomabili sono nudi ma minuti di collari, bracciali e frontali irti di punte acuminate con cui si feriscono l'un l'altro. I loro sorveglianti li trafiggono ripetutamente con le baionette; il loro pasto è carni fumanti di bufali appena squartati e buttate nella loro fossa. Indomabili e Carcerieri subivano sete, calura, privazione della libertà e reciproca violenza. In un ciclo indefinito, giorni di sofferenza seguono altri giorni di sofferenza e notti di refrigerio seguono altre notti di refrigerio. Ogni giorno verso il tramonto arrivano all'isola i Cartacei, loro è il compito di giudicare in base al comportamento giornaliero; se i carcerieri meritano, gli vengono aperte le museruole di tortura e agli Indomabili vengono sciolte le catene. Quando giudicano opportuno, i Cartacei danno una temporanea liberazione dagli impedimenti fisici. Iniza poi una marcia notturna in cui i due gruppi, dei neri e degli Indomabili, di nuovo soli, si

[236] Cfr. L. TONDELLI, *Marinetti ultimo mitografo*, cit., p. 80.
[237] L. DE MARIA, *Introduzione*, in TiF, p. LXXXIII.
[238] CECILIA BELLO, *Tra paroliberismo 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 Fausti Curi per i suoi settant'anni*, Pendragon, Bologna 2000, p. 222.

riappacificano a poco a poco, passando prima attraverso le ombre magiche e ammalianti di un'oasi misteriosa, e bagnandosi poi nelle acque languide come un chiaro di luna del lago della poesia e del sentimento. Di qui la schiera ormai unita procede sotto la guida del capo degli Indomabili, Mirmofim, verso la città dei Cartacei che si spalanca fuori dalle tenebre «come uno smisurato libro d'oro». Nella città percorsa dall'insoddisfazione degli operai costretti alla monotonia del lavoro ripetitivo delle fabbriche, Mirmofim finirà con il porsi, insieme ai suoi uomini, alla testa della sommossa dei Fluviali che si scagliano contro la «Grande Chiusa di Cartone» che impedisce l'accesso al Lago della poesia (allora sono tre i luoghi in cui si svolgono le azioni: "L'isola ha un deserto di fuoco, un'oasi foltissima buia e fresca, una città fantastica. La prima parte si svolge nel deserto, la seconda nell'Oasi, la terza nella città")[239]. Al crollo della chiusa s'innalza però un'ondata inarrestabile, e gli Indomabili con i neri sono costretti a fuggire cercando scampo attraverso l'oasi, diventata ora un luogo di terrore e supplizio, fino alla fossa della prigione originaria. Qui li aspetta un gruppo di Cartacei che risistemano le museruole sui volti dei neri, mentre gli Indomabili, scesi docilmente sul fondo della buca, completamente immemori dell'avventura notturna, persa ogni coscienza del viaggio compiuto, si lasciano incatenare dai loro carcerieri e giacciono di nuovo sotto il sole ritornato alto sull'orizzonte.

La prima allegoria è la contraddizione tra il primo luogo, "il deserto", e il secondo luogo, "l'oasi", dove si contrappone il giorno alla notte; la virilità feroce del sole, «Furente, il sole scintillava come una scure affilatissima nel pugno alzato di una boia celeste»[240], all'atmosfera lunare, «un ipnotizzante chiaro di luna sommerso dipinto da un pittore palombaro»[241], e femminea dell'oasi, compendiata simbolicamente nelle mammelline blu[242], «Ecco le mammelline blu [...] una strana bestiola simile a una mammella turchina tagliata, con sei zampe di corallo»[243].

La violenza e il maltrattamento dei Carcerieri nei confronti degli Indomabili nel deserto «Per Allah! Io giuro! Se i Cartacei, laggiù sentono il vostro schiamazzo, io vi darò tante, tante e tante

[239] Benedetta, *Gli Indomabili*, di F.T.Marinetti, in «L'Impero», 1, 13 maggio 1923, 54. E ora in C. BELLO, *Tra paroliberismo e prosa d'arte. Utopia e delusione politica negli Indomabili di Marinetti*, cit., p. 229.
[240] Indom, p. 930.
[241] Indom, p. 970.
[242] Cfr. L. DE MARIA, *Introduzione*, in TiF, p. LXXXV.
[243] Indom, p. 968.

baionette da trasformarvi il culo in una schiumarola!»[244], si contrappone alla conciliazione e alla pace nel Lago della poesia «Eppure, io sento che oggi possiamo abbracciarci»[245].

La schiavitù dei Carcerieri che «avevano la faccia nera lucente ingabbiata da una stranissima museruola d'acciaio, rada con quella di certi mastini [...]. erano museruolati come belve»[246] e degli Indomabili che «apparvero ritti, rossastri e scarmigliati. Un centinaio. Tutti nudi, ma irti di punte come istrici. Avevano tutti un collare di ferro, da mastino, munito di punte» e nella loro fossa si sentiva «il rumore delle catene»[247] che li legava, si contrappone alla liberazione nell'oasi: i carcerieri «s'incamminarono in fila, tinnivano le museruole addolcite come ciottoli felici nel ruscello della marcia»[248], e gli Indomabili che «La gioia di muoversi separati uno dall'altro faceva loro dimenticare il peso delle catene che portavano aggomitolate sulla schiena»[249].

La seconda allegoria è la figura dei Cartacei che dimostrano un'antitesi nei loro comportamenti: all'inizio dell'opera imprigionano la ferocia primordiale degli Indomabili e distruggono l'energia e l'impeto dei carcerieri neri. La loro leggerezza nasconde una forza sottile che incatena gli istinti vitali. Loro di giorno tengono prigionieri gli Indomabili ed i loro carcerieri neri. Mazzapà, uno dei carcerieri neri, dice: «I Cartacei sono senza pietà. Ci punirebbero togliendoci due aperture di museruola»[250], e ancora, «Non vorrei che i Carcerieri ci punissero per colpa di quelle canaglie. Andiamo. A buon conto, daremo loro un supplemento di baionettate»[251]. Di notte essi fungono da guida nel difficile cammino dell'oasi, «Da altri tronchi scaturivano altri Cartacei, e moltiplicandosi così quelle meravigliose lampade vagabonde, gli Indomabili e i soldati negri entrarono nell'Oasi, sicuri ormai di essere guidati verso un paradiso di fantasia»[252]. E nella città possono soddisfare ogni sete di conoscenza mostrandosi come «pensiero scritto che si trasforma in azione-vita». In questa città si dimostra la natura dei

[244] Indom, p. 937.
[245] Indom, p. 979.
[246] Indom, p. 927.
[247] Indom, pp. 937-938.
[248] Indom, p. 958.
[249] Indom, p. 959.
[250] Indom, p. 932.
[251] Indom, p. 954.
[252] Indom, p. 964.

Cartacei che sono esseri nati dalle pagine di grandi libri, che bruciano per costruire la loro grande casa di "vapore e luce".

La peculiarità che i Cartacei assumono all'interno dell'opera non è tanto quella di esprimere una linearità ideologica, quanto di evidenziare le contraddizioni che si manifestano soprattutto nella cultura urbana. Il conflitto che emerge tra i Cartacei rivoluzionari che difendono la causa dei Fluviali che chiedono anche loro di accedere alle gioie del Lago: «Cartacei! Diceva; voi che avete già raggiunto lo stato di grazia luminosa, e voi, uomini semiluminosi, che certo raggiungerete lo stato di grazia luminosa, vi scongiuro di sostenere la causa dei Fluviali oppressi! Io non sono un Fluviale, ma amo i Fluviali e difendo i loro sacrosanti diritti [...] e di riposo diluito nel Lago della poesia», e continua «Evidentemente quel Cartaceo che parla è un cartaceo rivoluzionario. Ascoltiamolo»[253], ed i Cartacei conservatori, che ostacolano la causa dei Fluviali «Ma i Cartacei privilegiati che ci governano si oppongono a questa libertà. È un sopruso! È un'ingiustizia!»[254]. Questa conflittualità e queste contraddizioni rappresentano, per lo scrittore, la dialettica che la stessa logica occidentale nutre in sé.

Nella città dei Cartacei Marinetti classifica gli abitanti in base alla loro conoscenza culturale in cartacei luminosi ed altri meno luminosi «molti Cartacei luminosi, simili a quelli già visti, vi erano anche uomini quasi normali, coi quali gli Indomabili sentivano una lontana parentela. Più luminosi di loro ma non giunti ancora allo splendore di lampada»[255].

La terza allegoria è costituita dall'invenzione degli Indomabili che sono un'élite di intellettuali e di artisti. Gli indomabili simboleggiano i futuristi, la ferocia degli indomabili che l'autore interpreta come forza istintiva, primordiale, crudele e incosciente, non contrasta la concezione di un primitivismo futurista ostentatamente dichiarato da Marinetti nei primi manifesti. L'autore stesso scrive, nella sua interpretazione, che «solo la ferocia, la crudeltà, la distruzione ieri domate, oggi coscienti volitive possono guidare all'avvenire»[256]. L'istinto brutale manifestato dagli Indomabili durante il giorno si trasforma di notte in sete di conoscenza. L'avventura notturna sembra quasi ricordare i periodi attraverso i quali è passato il momento

[253] Indom, p. 993.
[254] Indom, p. 993.
[255] Indom, p. 899.
[256] L. DE MARIA, *Introduzione*, in TiF, p. LXXXVII.

rivoluzionario del futurismo dove si attenua piano piano la ferocia degli Indomabili come dice l'autore: «Ma nel Lago della Bontà gli umani feroci divengono felici e luminosi»[257]. Quest'avventura notturna, intesa come un sogno, sembra assumere nell'ottica marinettiana una dimensione fantastica che allontana il dato immediato della realtà quotidiana e agisce come evasione momentanea dalla delusione politica del 1920. Perciò la simbologia onirica dell'avventura notturna degli Indomabili sembra ricordare all'autore il sogno ormai svanito della rivoluzione futurista.

La prigionia iniziale degli Indomabili dimostra l'incapacità del Futurismo di fare trasformazioni storiche notevoli, perpetuamente analizzata su un ritmo ciclico che ripropone periodicamente una tensione rivoluzionaria che ripete se stessa e come un sistema che si avvita a se stesso.

Gli Indomabili ricoprono un ruolo molto importante nell'opera, cioè difendere la causa dei Fluviali e guidare la loro rivolta. Mirmofim, nominatosi capo della sommossa, guida i Cartacei ed i Fluviali all'oasi e al Lago delle gioie malgrado tutti abbiano dimenticato la via che vi conduce, perché, quando viene terminata l'avventura notturna, si dimentica di tutto. Gli indomabili possono scatenare la sommossa nella città dei Cartacei, dove serpeggia non solo l'insoddisfazione degli operai costretti alla monotonia del lavoro quotidiano, ma soprattutto il malinconico profondo impeto imbrigliato da ostacoli artificiali, quali la chiusa di cartone. Le vicende degli indomabili sembrano riprodurre la funzione che il futurismo voleva assumere all'interno della dialettica che caratterizza la società industriale.

Mirmofim sembra più degli altri rassomigliare a Marinetti, egli condivide effettivamente con il suo autore tante esperienze come recluso, reduce di guerra, ferito e poi rivoluzionario. Quando Mirmofim ritorna alla fossa infernale, conserva un dono speciale «la continuità della coscienza» che gli permette di esercitare «la frescalata Distrazione dell'Arte», perché tutto si ripete senza la coscienza del viaggio compiuto, come è detto all'inizio del libro, gli indomabili sono incapaci di ricordarsi di ciò che hanno visto nella notte. Ma nell'ultima pagina un elemento nuovo rompe lo schema dell'eterno ritorno: Mirmofim, per tutti gli Indomabili, ricorda e rievoca il viaggio dell'Oasi «Ecco! Ecco! Ecco! Vedo dentro di me tutto ciò che avvenne questa notte nell'Oasi e sulle sponde del Lago!» e dice anche: «Ah! Finalmente, finalmente il mio cervello si spalanca!».

[257] Ivi, p. LXXXVI.

È il sorgere della memoria, della coscienza e dell'arte, che fa concludere al poeta «così più forte delle crudeltà cacofoniche del Sole e del Sangue, finalmente la sovrumana frescalata distrazione dell'Arte operava la metamorfosi degli Indomabili». Prima di attribuire a Mirmofim il destino di un artista consolatore, come risulta chiaramente nel ventiquattresimo capitoletto «L'arte», ha conceduto al suo alter-ego un'ultima impronta di violenza: la barbara uccisione del suo capo carceriere, Mazzapà, nel ventitresimo capitoletto «La morte di Mazzapà».

Dopo aver analizzato nella seconda allegoria i Cartacei e nella terza allegoria gli Indomabili, è notevole lo scontro dialettico tra tutti e due, secondo Marinetti i Cartacei sono «simboli delle idee e quindi del Libro che inchioda, ma non doma gli istinti», sembrerebbero rappresentare la "ratio" illuminista, pacifista e progressista che si pone in contrasto con «la religione della volontà estrinsecata e dell'eroismo quotidiano».

II.3 Allegoria Politica

I critici sono unanimi nel considerare *Gli indomabili* un'allegoria politica: nel testo vengono rielaborati spunti contenuti nei manifesti politici di Marinetti raccolti in *Democrazia futurista* (1919), *Al di là del Comunismo* (1920), *Futurismo e Fascismo* (1924). Nel 1919 Marinetti partecipa alla fondazione dei Fasci di combattimento. L'importanza dell'adesione di Marinetti al fascismo è testimoniata dalla presenza del suo nome nella lista fascista del 1919. Questa fase per Marinetti è stata un'altra esprienza traumatica a causa della sconfitta elettorale e il successivo arresto per detenzione di armi da fuoco che lo turbarono profondamente (abbastanza spiacevole da essere oggetto di rimozione; soltanto un materiale più tardo confesserà di avere seriamente temuto di essere vittima di un assassinio politico in carcere)[258]; scarcerato dopo 21 giorni di carcere. Nel maggio del 1920 Marinetti con Carli disapprovano la svolta reazionaria del Fascismo, accusandola di passatismo (un successivo riavvicinamento a Mussolini sarebbe avvenuto nel 1924, molto dopo la marcia su Roma) e se ne erano distaccati in un modo

[258] 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 ansio so di sfruttare una governativa vittoria socialcomunista a suo vantaggio personale"; "Pensavo ascoltando anch'io all'imminente fatalità di essere accoppati in prigione"). Ora riportato in L. TONDELLI, *Marinetti ultimo mitografo,* cit., p. 181.

formale (col fiero discorso repubblicano e anticlericale tenuto al secondo congresso dei Fasci, svoltosi il 24 e il 25 maggio 1920), Marinetti annotava nei suoi taccuini:

> 20 maggio
> Penso alla necessità uscire con Carli e Nannetti dai Fasci di Combattimento con questa dichiarazione:
> Avendo visto accentuarsi le divergenze tra noi e i Fasci di Combattimento circa
> 1°) la simpatia attiva che meritano secondo noi e i scioperi economici onesti
> 2°) la pregiudiziale antimonarchica che noi crediamo ormai indispensabile
> 3°) l'insufficiente anticlericalismo dei Fasci di Combattimento,
> diamo le nostre dimissioni da membri del Comitato Centrale e da soci dei Fasci di Combattimento[259].

Dall'uscita dai Fasci alla stesura degli *Indomabili* Marinetti deve aver elaborato (o quanto meno affrontato) il lutto del fallimento politico, sia del partito politico futurista sia dello sperato sodalizio col partito politico fascista, nel quale aveva riposto tanta fiducia da vedere prossima la rivoluzione culturale e sociale che egli stesso auspicava malgrado l'orientamento dittatoriale del Fascismo. Aleggia dunque nel nostro romanzo lo spettro di una rivoluzione mancata e fallita Dopo l'esperienza traumatica, 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 lettere pubbliche, senza quasi più traccia di riunioni politiche «Noi veniamo dal carso. Ma non andremo verso la reazione»[260]. La decisione di sospendere «il monotono e abbruttente rubinetto di articoli politici» era pubblicata sulla rivista "Roma futurista" poiché «Il primo a manifestare delusione e stanchezza per la politica, e a desiderare di tornare all'arte fu lo stesso Marinetti» [261]. È una rivendicazione di un'autonomia artistica, ma non è necessariamente negazione dell'esperienza politica precedente: anzi, quella che Marinetti compie tra 1920 e 1921 è una vera e propria rifondazione del futurismo, nel quale l'artista ricopre un ruolo autonomo, ma nello stesso tempo funzionale a un rinnovamento sociale e universale. In quest'opera Marinetti sembra assumere una precisa connotazione ideologica, quella cioè di anteporre il momento estetico a quello politico. Perciò il romanzo riflette quella che possiamo chiamare la delusione

[259] ALBERTO BERTONI (a cura di), F. T.Marinetti, *Taccuini 1915/1921*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 486.
[260] Ivi, p. 487.
[261] Secondo il *Programma a sorpresa pel* 1920, pubblicato su "Roma futurista" il 4 gennaio 1920 e riportato da EMILIO GENTILE, *Il futurismo e la politica. Dal nazionalismo modernista al fascismo (1909-1920),* in AA.VV, *Futurismo, cultura e politica*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1988, p. 139. Cito anche un brano interessante in cui Bottai che dirige il giornale in quel tempo dice "Non sarà più un organo esclusivamente politico ma bensì: plastico, letterario, parolibero, musicale, rumorista, sportivo, cinematografico e politico" e anche "Ti basti dire che avendo osato mettere nel n. 4 un articolo di politica, Marinetti si e ieri precipitato a Roma e a tempestato per 2 ore: niente politica! politica niente! Politica un c…").

politica del 1920, conclusasi con le dimissioni di Marinetti dai Fasci di combattimento. L'autore, disilluso nelle sue aspettative politiche, colloca in quest'opera l'arte al vertice dei valori, la individua come campo specifico dell'azione futurista, assegnando allo stesso tempo un carattere irrimediambilmente provvisorio e occasionale all'attività politica[262]. Cluadia Salaris ha notato la stessa cosa a proposito della sospensione politica e la riflessione della delusione politca dello scrittore in quest'opera: «Questo romanzo riflette in forme allegoriche la temperie in cui era maturata, nel 1920, la delusione politica di Marinetti»[263].

Esistono punti di contatto tra *Gli Indomabili* e *Al di là del comunismo*, è stato notato come Marinetti confermi, negli *Indomabili*, il ritorno alla sua missione artistica sospendendo le sue attività politiche a causa della sua delusione. Negli *Indomabili* lo scrittore raffigura l'arte tramite il Lago della poesia, dove si dimentica tutta la fatica del lavoro usurante degli operai: «Il Lago aveva il fascino delle grandi opere d'arte». Il Lago ha la potenza di liberare anche le stelle, «Mirmofim [...] fu il primo a constatare il prodigio. Hanno liberato dalle catene anche le stelle [...] le stelle sono libere! Siamo giunti finalmente al Lago della della libertà [...] al Lago della poesia e del sentimento»[264]. Marinetti invita gli operai travagliati e stanchi dal lavoro nelle fabbriche a venire nel lago affinché trovino riposo e pace.

> I Fluviali [...] si sono costituiti in fiume solidale, e come tale non vogliono più assoggettarsi fra i muraglioni dove faticosamente girano le grandi ruote dei motori illuministi. Essi vogliono dare libero corso al loro fiume attraverso l'Oasi, e sciogliersi nel grande Lago della poesia, per trovarvi la pace per tanti anni invocata[265]

I Fluviali non vogliono più essere sottomessi nelle fabbriche dove girano le grandi ruote dei motori, ma vogliono la libertà nel Lago della poesia. Il Lago della poesia, che per Marinetti rappresenta la forza consolatrice dell'arte che è in grado di riscattare la meccanica monotonia del lavoro. Come l'autore aveva anticipato nell'ultima pagina di *Al di là del Comunismo* (1920): «Non avremo il paradiso terrestre, ma l'inferno economico sarà rallegrato e

[262] Cfr. GIOVANNA TOMASELLO, *L'Africa tra mito e realtà,* Sellerio, Palermo 2004, p. 10.
[263] C. SALARIS, *Marinetti editore*, cit., p. 293.
[264] Indom, pp. 970-971.
[265] Indom, p. 993.

pacificato dalle innumerevoli feste dell'arte»[266]. L'inferno economico che è il lavoro massacrante sarà rallegrato e pacificato nel grande lago della poesia dove c'è la pace.

Esiste una tangenza anche tra *Gli Indomabili* e *Democrazia futurista*. La conflagrazione menzionata nel sesto capitolo, «Il chirurgo Mirmofim», del nostro romanzo è identica al terzo capitolo «Ideologie fasciate dalla conflagrazione» di *Democrazia futurista* (scritto nel 1919). In quel capitolo Marinetti mette in rassegna una lunga serie dei vantaggi e dei benefici della conflagrazione, tra questi vantaggi cito: «La conflagrazione ha sventrato a cannonate i cimiteri [...] scavalcato e rovesciato monumenti e cattedrali; condannato alla fame le città passatiste. La conflagrazione ebbe per oppositori accaniti tutti i nemici del Futurismo: conservatori, quietisti, tradizionalisti»[267]. La distruzione di tutto quello che riguarda il passato è la scena prediletta da Marinetti.

II.3.1 Marinetti e Mussolini

Nel libro è molto evidente l'episodio della polemica, nel ventunesimo capitoletto «I Fluviali», tra l'alter-ego di Marinetti e il vecchio rivoluzionario Mah, che tanti critici l'identificano alla figura di Mussolini, durante i comizi improvvisati davanti alla folla dei Fluviali in rivolta[268]. L'episodio sarà allora una raffigurazione mitologica del contrasto tra l'autore e Mussolini nel 1920, risoltosi al secondo congresso dei Fasci di combattimento, quando Marinetti s'era attenuto alle sue posizioni intransigenti e aveva deciso infine di rassegnare le dimissioni, a cui pensava da tanto tempo. Nel mito Mah, che «era popolarissimo, rispettatissimo» cercava d'impedire la ribellione, ostacolando la rivoluzione: «Ma la saggezza rivoluzionaria e l'arte sperimentale della violenza, m'impongono queste parole laceranti: Aspettate! Meditate! Decideremo domani!». Invece Mirmofim acquisisce il favore dei Fluviali a danno di Mah, rifiutando il rinvio della ribellione, «No! No! No! Urlò Mirmofim. Il grande Domani è qui nelle nostre mani! Morte alla città! Morte allo spirito illuminante! Abbasso Sissir! Abbasso Nonnor! Abasso Mah! Sfondiamo la chiusa! Al Lago! Al Lago! Al Lago! Al Lago»[269]. Oltre a Mah, che

[266] F.T.MARINETTI, *Al di là del comunismo*, in TiF, p. 488.
[267] F.T. MARINETTI, *Democrazia futurista*, in TiF, p. 356.
[268] Cfr. L. Tondelli, *Marinetti ultimo mitograf*, cit., pp. 192-193.
[269] Indom, pp. 1003-1004.

simboleggia Mussolini, ci sono altri due governatori assoluti, Nonnor che si oppone alla rivolta con il pretesto della quanlità dicendo: «Nooo! Nooo! Nooo! I Fluviali continueranno ad obbedire!... Essi sono la forza bruta, la quantità. Noi soli possiamo comandare; noi: qualità», ma Mirmofim, il capo della rivolta, difende i Fluviali confutando quello che ha detto Nonnor e annunciando un nuovo patto che innalza la qualità tra i Fluviali «la qualità non ha mai regnato! Regnerà! Lo vogliamo». Un altro governatore assoluto, Sissiir, voleva pure fermare questa rivolta dividendo i Fluviali, «Sì! Voi andrete al Lago della poesia. Sì! Non tutti, però! Una parte di voi dovrà necessariamente continuare il gran lavoro indispensabile per la città»[270]. Ritorno a Mussolini, in ogni caso l'avversione a Mussolini, già superata all'uscita del libro, era in via di totale cancellazione nel 1924 e questo risulta chiaro quando divulga un'interpretazione autoriale del testo, in quella lettera a Bruno Sanzin già segnalata a suo tempo da De Maria, lettera in cui non si fa nessun accenno ai riferimenti della scena politica contingente. Dice De Maria che si tratta di «una pagina densa, in cui si delinea una vera dialettica di civiltà», sul piano esegetico non risolve tutte le ambiguità ma ve ne aggiunge altre nuove[271].

II.4 Ambiente africano

Tutti i critici confermano che, per l'ispirazione africana, *Gli Indomabili* si riallaccia a *Mafarka il futurista*. L'ambiente africano è evidente nell'opera e Marinetti conferma quest'ambientazione quando dice che aveva nelle sue vene *Gli Indomabili* durante il suo viaggio nell'alto Egitto, cioè nel sud: quando si legge l'autobiografia di Marinetti, si sa che ha fatto un viaggio in Egitto nel 1930 e questo viaggio gli ha ispirato *Il fascino dell'Egitto* scritto nel 1933, che si considera la terza opera di ambiente africano dopo *Mafarka il futurista* (1909) e *Gli Indomabili* (1922). È propabile che Marinetti abbia fatto un viaggio in Egitto prima del 1922 e in particolare nell'alto Egitto e poi l'Afica e l'Egitto gl'ispira questa seconda opera (se si mettono tutte le tre in ordine cronologico).

> Certo lo avevo nelle mie vene libere e nei miei liberi muscoli quando giocavo bambino nudo coi *monelli negri nudi* sulle *dune roventi di Ramleh*. Una tenda beduina bruna orlata di cani

[270] Ibidim
[271] L. DE MARIA, *Introduzione*, pp. LXXXVI, LXXXVII. La lettera è pubblicata da Sanzin nel suo *Marinetti e il Futurismo*, Editore Bruno G. Sanzin, Trieste, 1924, pp. 29-31.

> scheletrici stracci carogne immondizie. Silenzio rosso *delle facce dei negri accovacciati intorno ad un fuoco aromatico*. Crepitio. Spirale del fumo azzurro. Silenzio assoluto. Cristallo ansioso dell'aria. Il silenzio geme. Un flauto. Sogna forse di spremere la dolcezza della purissima sera verde. Avevo certamente nelle vene *Gli Indomabili* durante il mio ultimo viaggio nell'alto Egitto[272].

Vediamo un'immagine identica a questa qua specialmente nella descrizione di Mazzapà e Vokur nel primo capitolo del nostro romanzo, «La Duna dei Cammelli»

> Vokur! Vokur! Svegliati! Ho sete, – disse Mazzapà, *negro* erculeo biancovestito, seduto *con le gambe incrociate, nella sabbia rovente*, e intento a pulire il suo fucile [...]. Accanto, tre altri negri pietreficati dal sonno e dalla luce micidiale. Vestivano tutti, goffamente una divisa di tela bianca da soldato coloniale. Nudi i piedoni neri quadrati [...] *nuda la testa sferica di carbone*[273]

Marinetti, che è nato e cresciuto in Egitto, giocava con «i monelli negri nudi» «accovacciati intorno ad un fuoco aromatico» sulle «dune roventi di Ramleh» e questa visione dell'Africa natale si riflette nel nostro romanzo nella rappresentazione di Vokur e Mazzapà che sono negri, hanno «nuda la testa sferica di carbone» e sono seduti «con le gambe incrociate, nella sabbia rovente». L'abito consueto in Africa, specialmente in Egitto, è bianco, come si veste Mazzapà «negro erculeo biancovestito» e «Vestivano tutti, goffamente una divisa di tela bianca», e lo usano di solito i beduini e gli abitanti del deserto, visto che la loro carnagione è nera (si indossano gli abiti bianchi per alleviare l'intensità nera della loro carnagione e anche per riflettere i raggi del sole al contrario degli indumenti neri che assorbono i raggi del sole). La stessa visione dell'Africa si ripete quando Marinetti parla delle sabbie cocenti:

> Poesia del deserto e delle sue sabbie cocenti che mi fiatano addosso col dono di topi bianchi a nasino cremisi [...]. Per isolarmi mentre mio padre a cena ripete i suoi ammonimenti sull'economia domestica io uso incastellare quei ghiottoni fra otto dizionari e loro a tentare un'evasione per raggiungere i beduini clienti di mio padre a Kartum.[274]

È notevole l'ambiente africano di cui parla qui, Marinetti cerca di raggiungere i beduini clienti di suo padre: i beduini in Egitto sono sempre nel deserto intorno ai pozzi d'acqua nelle oasi perciò lo scrittore rievoca quest'ambiente nel nostro romanzo tramite l'ambiente immaginario dell'Isola in cui vivono i negri che raffigura.

Quando Marinetti racconta il sogno che ha fatto, si vede un'Africa identica a quella del nostro romanzo e si vedono negri con vestiti bianchi:

---

[272] F.T.MARINETTI, *Lo stile parolibero*, in TiF, p. 921.
[273] Indom, p. 929.
[274] F.T Marinetti, *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, cit., p. 204.

> 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. [...]. 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.[275]

Risulta in questo brano l'isola africana fulminata dal sole ed il clima caldo dell'Africa. Tutti questi fattori riflettono l'influenza dell'Africa sulla produzione marinettiana.

Nonostante gli echi biografici, sono pochi in questo romanzo ma certamente si può coglierne alcuni e questi echi vengono individuati nell'ambiente immaginario e nelle atmosfere del paesaggio. Come dice Cecilia Bello, a proposito dello spazio del romanzo: «La storia è fittizia – d'invenzione pretestuosa– si svolge in un ambiente non identificato topograficamente ma dimostrato con una evidenza sensoriale materialistica»[276].

> Era forse un'isola dei mari africani. Ma dubito. Piuttosto un'isola immersa nell'interno mare di lava di un vulcano. Aveva infatti per cielo la volta di una immensa fornace. Atmosfera rovente, rozza, unta e arida insieme. Tattilismo solare di spugna scarlatta bruciante, carta vetrata e spazzole di ferro. Il calore infilzava. Pugnalava dall'alto ogni cosa. Ferocemente. Le divise bianche abbagliavano[277]

Questi echi che si riferiscono all'Africa vengono attenuati dall'inserimento mitizzante dell'isola immersa nell'interno mare di lava di un vulcano: un tema carissimo a Marinetti per le sue allusive valenze simboliche di imprevedibile e inestinguibile fuoco vitale creativo di forza rinnovante[278].

---

[275] ALBERTO BERTONI (a cura di), F. T.Marinetti, *Taccuini 1915/1921*, cit., pp. 503-504.

[276]Cfr. C. BELLO, *Tra paroliberismo e prosa d'arte. Utopia e delusione politica negli Indomabili di Marinetti*, cit., pp. 225-226.

[277] Indom, p. 930.

[278] Cfr. C. BELLO, *Tra paroliberismo e prosa d'arte. Utopia e delusione politica negli Indomabili di Marinetti*, cit., pp. 225-226. La studiosa cita due opere marinettiane che richiamano questo fuoco creatore e questa forza propulsiva, che era un tema nuovo ed originale nella letteratura novecentesca, dicendo «Tra i numerosi e sparsi riferimenti alla forza propulsiva dei vulcani, vanno almeno menzionati i due capitoli di *Le Monoplan du Pape* dedicati al padre Etna, e intitolati "Les Conseils du Volcan e Chez mon père le volcan", e le "8 sintesi concatenate" vulcani, testo teatrale del 1927, forse poco frequentato dalla critica eppure significativo del carattere ambiguo, contradditorio e comunque irrisolto delle pulsioni anarchiche marinettiane qui evidenziabile in alcune interessanti connessioni tra l'energia della "famosa miscela lavica chiamata Amore", le rivendicazioni sociali dei contadini che, sobillati dal poeta Albeto Serena, vorrebbero impadronirsi delle terre, e la "grande gara del fuoco" tra il pirotecnico Porpora e l'Etna che che domina la scena e che poi finisce per eruttare. Del resto i valori simbolici degli elementi naturali sono in genere per Marinetti molto forti, e lo sono stati, quasi superfluo il ricordarlo, fin dall'opera d'esordio, *Le Conquête des Étoiles*: richiamano forze primordiali, sintetizzano slanci vitali o tensioni della volontà, si legano bene a gestualità rituali e a concezioni culturali volte anche ad incutere rispetto nei proseliti».

È un'isola senza nome, ma connotata da caratteri africani, come il tempo caldo dell'Africa o meglio dell'Egitto dell'infanzia marinettiana, che arriva d'estate a 40 e 42 gradi «una immensa fornace. Atmosfera rovente, rozza, unta e arida insieme», un paese dove «il calore infilzava e pugnalava dall'alto ogni cosa». Marinetti carica quest'isola di tratti africani per descrivere l'ossessivo e pungente caldo africano: «L'aria è una spazzola di ferro rovente»[279]. I tipi di Tattilismo chiamati in causa nel passo in questione «Tattilismo solare di spugna scarlatta bruciante, carta vetrata e spazzole di ferro» ripetono un cliché dall'autore perfettamente codificato, un suo personale stereotipo delle sensazioni fisiche legate alle condizioni ambientali dell'Africa natale

> E rapidamente a colpi d'intuito creai la prima tavola tattile astratta suggestiva, che ha per titolo *Sudan-Parigi*. Questa tavola porta nella parte *Sudan:* Stoffa spugnosa, carta vetrata, spazzola di setole e spazzola di ferro» *(valori tattili rozzi, untuosi ruvidi, pungenti, brucianti, che evocano nello spirito del palpatore visioni africane)*[280]

Il caldo africano viene raffigurato da un vento molto caldo chiamato *simun*[281] «Allora il sole lanciò i suoi simun di sabbie impennate all'assalto dell'oasi vinta»[282].

II.4.1 L'assenza dell'identità del popolo africano

Nel Lago della poesia, che «aveva il fascino delle grandi opere d'arte», Indomabili e carcerieri neri si ritrovano amorevolmente e sembrano dimenticare il profondo odio dichiarato apertamente durante il giorno. Questa conciliazione simboleggia la fratellanza fra bianchi e neri, che durante l'avventura notturna assume una rilevante importanza, sembra portarci a quelle che erano le posizioni iniziali di Marinetti. L'autore propone il recupero dell'elemento primigenio ed istintivo dell'uomo, non poteva infatti non vedere come positivo l'aspetto primordiale del popolo africano. In questa nuova opera però i neri perdono, nella prospettiva dell'autore, qualsiasi possibilità di riscatto, la loro istintualità rimane incosciente, completamente avulsa dalla logica occidentale e quindi priva di capacità di trasformazione, come dice Marinetti nella lettera scritta

[279] F.T. MARINETTI, *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto,*cit., p. 205.
[280] F.T. MARINETTI, *Il Tattilismo*, in TiF, p. 175.
[281] Vento secco e caldo che soffia nelle regioni desertiche dell'Africa settentrionale.
[282] Indom, p. 854.

a Silvio Benco dei Carcerieri neri: «Ferocia guidata e utilizzata»[283] . La via africana al futurismo si trasforma in quest'opera in una visione pessimistica che preclude ai neri ogni sviluppo e ogni speranza. La negritudine subisce dunque, nella nuova prospettiva marinettiana, una radicale trasformazione e cessa di costituire un punto di riferimento capace di proporsi come innovativa per l'uomo europeo (*Mafarka*).

Il Futurismo si proponeva come movimento capace di realizzare una sintesi tra gli esiti comtemporanei della cultura occidentale (industrializzazione, urbanismo, teconologia) e l'istintualità originaria dell'uomo che l'irrazionalismo dell'inizio del secolo presentava come sorgente primigenia della dinamica rivoluzionaria. Non per nulla Mafarka, il creatore del figlio meccanico è il primo eroe africano del futurismo. Fuori della sintesi di istintualità e sviluppo tecnologico proposta dal futurismo, il destino dei popoli neri appare irrimediabilmente segnato. La loro istintualità originaria s'inaridisce sotto l'impostazione colonialistica della cultura tecnologica dei dominatori e di conseguenza la loro identità è smarrita ed assente. Dice Mazzapà, uno dei carcerieri negri, nel quattordicesimo capitoletto «La scuola della bontà»: «Sono duecento anni», lui è felice di essersi bagnato nel lago della poesia – «che la mia razza ha dimenticato l'arte difficilissima di abbracciare e stringere sul cuore un amico! Ma mi pare questa sera che le cose più difficili siano naturali»[284]. Il discorso di Mazzapà chiarisce come «la sua razza ha dimenticato l'arte» per «due cento anni», il che dimostra la loro istintualità incosciente avulsa dalla logica occidentale; e come «le cose più difficili siano naturali» cioè la liberazione della istintualità africana dalla colonizzazione e dall'influenza occidentale, perciò il popolo africano soffre la perdità della sua identità ma, grazie all'arte, l'impossibile diventa possibile.

II.4.2 Povertà e ignoranza

È notevole la differenza della rappresentazione dell'Africa in *Gli Indomabili* e *Mafarka il futurista*. L'Africa de *Gli Indomabili* non è più l'Africa dell'eroismo e dell'avventura dimostrata da Mafarka ma l'Africa in quest'opera è caratterizzata dall'ignoranza e dalla povertà,

[283] L. DE MARIA, *Introduzione,* In TiF, p. LXXXVI.
[284] Indom, p. 979.

come dimostra Marinetti tramite il comportamento di Mazzapà e di Vokur, i due negri che non sanno niente, nel quindicesimo capitoletto «L'accensione».

> Strano! Disse vokur a Mazzapà; ho l'impressione di avere le gambe piene di vento, e mi sento la testa andare su, su, su. Naturale gli rispose Mazzapà; hai sul collo una zucca vuota! Però hai ragione. Anch'io non mi sentii mai tanto leggero! Ho le gambe molli come una stoffa bagnata. Mi è passato, ora, qualcosa nel ricordo, qui, sotto la fronte: una specie di lampo, una luce nel buio. Chi sa cosa sarà! Noi negri siamo della povera gente, e non sappiamo mai perchè una cosa sia o non sia...
> Dimmi, vokur: a cosa servono le museruole?
> Io non so. Servono a far rumore come i campanacci dei buoi e dei bufali[285].

Si vede subito il cambiamento di prospettiva sul popolo africano agli occhi di Marinetti, si raffigura qua nel passo precedente l'ignoranza e la povertà di questo popolo «chi sa cosa sarà! Noi negri siamo della povera gente, non sappiamo mai perché una cosa sia o non sia» e Vokur risponde «Io non so».

Tuttavia, per Marinetti, la primordialità del popolo nero poteva riemergere soltanto nel momento rivoluzionario del Futurismo, che ora, negli *Indomabili,* viene rappresentato come un sogno e come un ricordo lontano, perché non si tratta di momenti gloriosi del Futurismo, anzi si tratta di delusione politica, fallimento nella politica e rifugio all'arte come consolazione.

La differenza dei comportamenti tra Gli Indomabili ed i Carcerieri emerge eclatantemente nel Lago della poesia dove appaiono le diversità ideologiche tra l'occidente moderno e l'oriente sottosviluppato. Abbiamo visto nel Lago della poesia il comportamento degli Indomabili che è diverso da quello dei carcerieri neri, per i quali era una cosa strana «abbracciare e stringere sul cuore un amico», a cui non erano abituati come pure il popolo africano ha dimenticato l'arte a causa della colonizzazione. Allora nella tappa successiva dell'avventura nottura, cioè nella città dei Cartacei che è «bella città di luce»[286], si descrive la città: «la città appariva disposta su caste alture serene che davano al suo profilo svariato irto di luci». La città simboleggia l'era industriale e luminosa dell'occidente moderno e progressivo, al contrario delle tenebre dell'Oasi che simboleggia l'arretramento africano «Fu così che fuor dalle tenebre millenarie dell'Oasi la città apparve, spalancandosi come uno smisurato libro d'oro»[287]. Nella città dei Cartacei gli

[285] Indom, p. 981.
[286] Indom, p. 984.
[287] Indom, p. 983.

Indomabili si sentono a loro agio nella cultura urbana «Gli Indomabili andavano soddisfatti, con una spensierata allegria di mosse bambinesche», mentre i Carcerieri neri al contrario, si sentono a disagio, perciò devono essere rassicurati, «mentre i negri titubavano dondolavano qua e là, come enormi carboni muscolosi, tra paura e speranza. Spesso si stringevano affettuosamente agli Indomabili, come mastini contenti del guinzaglio»[288]. Gli africani del terzo mondo sono guidati dall'occidente «come mastini contenti del guinzaglio».

II.5 *Gli Indomabili* tra paroliberismo e prosa d'arte

Quando chiamiamo in causa lo stile parolibero degli *Indomabili*, notiamo un paroliberismo moderato, non esasperato come in *Zang Tumb Tumb* (1914), anzi troviamo che Marinetti in quest'opera ritorna ad avvalersi della sintassi e della punteggiatura con alcune eccezioni. Marinetti, nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista.* (11 maggio 1912), dice: «si deve usare il verbo all'infinito, perché si adatti elasticamente al sostantivo e non lo sottoponga all'io dello scrittore che osserva o immagina. Il verbo all'infinito può, solo, dare il senso della continuità della vita e l'elasticità dell'intuizione che la percepisce»[289]. Egli cerca di portare la lingua scritta a identificare la modernità e la velocità della sua epoca, si vede in questo brano come si mettono i verbi all'infinito l'uno dopo l'altro per il senso della continuità della vita «mordere mordere mordere dentro dentro coi denti denti denti stridenti denti-lampi, dentoni rossi, dentacci gialli sbranare schiantare stritolare fame fame bile bava bevuta risputata ribevuta»[290]: verbi all'infinito senza essere coniugati e senza punteggiatura per ribadire la sua ideologia. Dice Marinetti nello stesso Manifesto: «Abolire anche la punteggiatura. Essendo soppressi gli aggettivi, gli avverbi e le congiunzioni, la punteggiatura è naturalmente annullata,

[288] Indom, pp. 983-984.
[289] F.T.MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista.* (11 maggio 1912), in TiF, p. 46. E dice ancora Marinetti del verbo all'infinito in, F.T.MARINETTI, *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà.* (11 maggio 1913), in TiF, p. 75. «Anche qui, le mie dichiarazioni non sono catogoriche. Io sonotengo però che in un lirismo violento e dinamico, il vebo all'infinito sarà indispensabile, poiché, tondo come una ruota, adattabile come una ruota a tutti i vagoni del treno delle analogie, costituisce la velocità stessa dello stile. Il verbo all'infinito nega per sé stesso l'esistenza del periodo ed impedisce allo stile di arrestarsi e di sedersi in un punto determinato. Mentre il verbo all'infinito è rotondo e scorrevole come una ruota, gli altri modi e tempi del verbo sono o triangolari, o quadrati, o ovali»
[290] Indom, p. 944.

nella continuità varia di uno stile che si crea da sé, senza le soste assurde delle virgole e dei punti»[291].

Questo principio di togliere le soste assurde delle virgole e dei punti, viene applicato nel nostro romanzo in tanti brani come «si sveglia l'oasi assalita. Subito mette in moto i suoi fogliami profumati, per difendersi. Come le donne,1 senza violenza, mollemente sventagliando fascini languori dolcezze e sapori e tepori di covili»[292]. Si vede come Marinetti metta in un solo periodo l'avverbio «mollemente», il gerundio «sventagliando» e tre sostantivi «fascini languori dolcezze», senza mettere virgole.

In un'altra frase troviamo aggettivi e verbi senze virgole, «C'erano fra gl'Indomabili dei crudeli sapienti e viziosi. Questi si compiacciano pregustano assaporano»[293]. Lo scrittore vuole destinare uno spazio privilegiato alle parole in libertà, che non a caso erano alla base di quel sistema nuovo di segni, i cui effetti si stavano diffondendo anche all'estero, sia in poesia che nella grafica applicata. Ma in particolare, secondo Marinetti, col paroliberismo era iniziata una nuova era dell'espressione letteraria e della comunicazione. La vittoria delle parole in libertà è ormai un fatto compiuto «Sono centinaia di paroliberi futuristi italiani [.....]. Le parole in libertà spaccano in due nettamente la storia del pensiero della poesia umana»[294].

Marinetti, nell'introduzione degli *Indomabili* intitolata *Lo stile parolibero*, canta e glorifica le parole in libertà e menziona tanti altri libri paroliberi scritti da tanti futuristi e oltre a quanto scritto riguardo al paroliberismo nell'*Introduzione a "I nuovi poeti futuristi"* aggiunge: «Dalle nostre parole in libertà nasce il nuovo stile italiano sintetico, veloce, simultaneo, incisivo, il nuovo stile liberato assolutamente da tutti i fronzoli e paludamenti classici, capace di esprimere integralmente la nostra anima di ultra-veloci vincitori di Vittorio Veneto»[295]. E dice anche: «Il paroliberismo ha vinto influenzando tutte le letterature. Le riviste estere d'avanguardia sono

[291] F.T.MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista.* (11 maggio 1912), in TiF, p. 47.
[292] Indom, p. 934.
[293] Indom, p. 940.
[294] F.T.MARINETTI, *Introduzione a "I nuovi poeti futuristi"*, in TiF, p. 187. E continua dicendo: « Le parole in libertà orchestrano i colori, i rumori e i suoni, combinano i materiali della lingua e dei dialetti, le formule aritmetiche e geometriche, i segni musicali, le parole vecchie, deformate o nuove, i gridi degli animali, delle belve e dei motori». Marinetti cita lo stesso brano all'Introduzione de *Gli Indomabili*, in F.T.MARINETTI, *Lo stile Parolibero*, p. 922.
[295]F.T.MARINETTI, *Lo stile parolibero*, in TiF, p. 922. E procede Marinetti dicendo dello stilo parolibero: «Distruzione del periodo a scallini, drappeggi e festoni. Frasi brevi senza verbo. La punteggiatura impiegata soltanto per evitare l'equivoco. Alcune parole isolate fra due punti perché si trasformino in ambiente o atmosfera».

piene di parole in libertà»[296]. Insiste sul fatto di definire questo libro "parolibro", dopo aver ricordato tante descrizioni degli *Indomabili* «Nessuna di queste denominazioni può caratterizzarlo. È un libro parolibero»[297]. Tanti critici si oppongono a quello che dice Marinetti rigurardo *Gli Indomabili*. Afferma Salaris: «In realtà di parolibero c'è ben poco in questo romanzo che recupera procedimenti del narrare di impianto abbastanza tradizionale»[298]. De Maria conferma la stessa visione dell'opera: «Marinetti abbandona il registro scherzoso e giocondamente sperimenale di *8 anime in una bomba* per ritornare ad una narrativa di impianto tradizionale. Nonostante quel che dice l'autore nell'introduzione al volume *Gli Indomabili* non sono, come egli per coerenza avanguardistica vorrebbe, "un libro parolibero"»[299]. Marinetti dichiara questo libro simile, al livello stilistico, a *Battaglia Peso Odore* e *Zang tumb tumb* dicendo: «le parole in libertà contano opere importantissime. Dopo le mie prime parole in libertà: *Battaglia Peso Odore* e *Zang tumb tumb* [...]», ma in realtà non lo è e Marinetti ha detto così per coerenza avanguardistica. Dice anche Paglia «Sulla linea di restaurazione delle strutture espressive tradizionali si colloca *Gli Indomabili* che segna un evidente passo indietro rispetto al paroliberismo, malgrado le affermazioni dell'autore»[300]

Questo paroliberismo, malgrado sia moderato negli *Indomabili*, non appare per niente in *Mafarka il futurista*, possiamo giustificare questo per la successiva apparizione del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1913) che racchiude questo principio. Anche *Mafarka il futurista* incarna la nascita iniziale dell'ideologia del Futurismo e rappresenta il futurismo più al livello tematico che a quello stilistico.

Oltre allo stile parolibero moderato, Marinetti si ritrova prosatore d'ottima scuola, come comferma Luciano de Maria parlando degli *Indomabili* «La prosa degli Indomabili regge con la migliore prosa d'arte del tempo»[301].

[296] Ibidem.
[297] Ivi, p. 921.
[298] C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, cit., p. 229.
[299] L. DE MARIA, *Introduzione*, in TiF, p. LXXXIII.
[300] L. PAGLIA, *Invito alla letterura di Marinetti*, cit., p. 107.
[301] La riscoperta del romanzo era merito di Luciano De Maria, che nel 1968 lo pubblica nella prima importante antologia marinettiana, L. DE MARIA, *Introduzione*, in TiF, p. LXXXIII.

II.6 La traslitterazione

Come già notato in *Mafark il futurista*, si trovano parole traslitterate in arabo, il che dimostra la sua conoscenza della lingua araba, visto che era vissuto in Egitto per diciotto anni. Per esempio, questa frase che contiene una parola araba «Le due oasi vivevano una vicina all'altra, separate da un *uadi* profondo»[302]. Uadi in questo caso vuole dire valle. Cita Marinetti gli stessi strumenti musicali che ha menzionato in *Mafarka il futurista* «Che rabbia! dice Mazzapà. – Se avessimo almeno una *bengiò* o una *derbuca!*»[303]. Come abbiamo già detto, *derbuca* vuole dire tamburo ed è uno strumento musicale usato dai beduini che vivono nelle oasi in mezzo al deserto.

II.7 Parole onomatopeiche

Come già indicato nel primo capitolo, la tendenza di Marinetti alla scrittura delle onomatopee risale alla fondazione della sua rivista «Le Papyrus» in Egitto, e poi è stata propugnata in tutti i suoi manifesti[304], per dimostrare il suo amore per la velocità espressiva cercando di adeguare la lingua scritta alla modernità e alla velocità. E abbiamo visto come suddivida le onomatopee in tre classi in rapporto alla precisione imitativa della realtà. Si dovrebbero menzionare tante onomatopee negli *Indomabili,* di più di *Mafarka il futurista*, metto in evidenza alcuni esempi.

A) Onomatopea diretta imitativa elementare, che realizza il grado più alto d'imitazione della realtà mediante il rispecchiamento fonico. Di questo tipo è la voce dell'acqua negli otri che i cammelli portavano «Era l'ora in cui l'Oasi della luna langue accasciata sonnecchiando al *vlin-gling vlin-gling* dei cammelli che portano otri pieni di acqua blu»[305]. Il *vlin-gling* è un'onomatopea diretta perché è molto vicina al rumore reale dell'acqua che si scuote a causa del cammino dei cammelli. Un altro esempio dell'onomatopea diretta «Gli occhiacci schizzarono il

[302] Indom, p. 934.
[303] Indom, p. 973.
[304] I già ricordati manifesti.
[305] Indom, p. 934.

lungo sputo rosso crudele della fucilata. Pum pum»[306]. Il pum pum dimostra effettivamente il rumore degli spari del fucile ed è la dimostrazione immediata e diretta della sua voce reale. In ultimo cito questa frase in cui Marinetti cita il rumore del russare quando qualcuno dorme profondamente «Nel centro della fossa, gli Indomabili erano affondati nel sonno più pesante. Russavano e friggevano – sssssuu hrrrrr sssssuu hrrrrr – col grasso delle loro piaghe nella fossa, come pesci ammonticchiati in una troppa esigua padella»[307].

B) Onomatopea indiretta complessa e analogica, con la quale viene creato un rapporto tra diverse sensazioni di peso, colore, odore, rumore, ecc. Ne deriva il carattere più astratto e, nello stesso tempo, più complesso della funzione onomatopeica, che non rappresenta una precisa riproduzione fonica della realtà ma si colloca sul piano dell'invenzione. È presente questo tipo di onomatopee nel nostro romanzo come «Il girotondo ricominciò, trascinato e più lento sui ziiii, ziiii, ziiii, ziiii... delle bocche, i gott gott gluglu ciaf cif cloc clac pli pli pli dell'acqua, il tintinnìo dei frontali mentre sulla sponda si accaniva il zin zin zan zan delle catene e delle museruole percosse dai negri»[308]. Si può dire che la voce «ziiii ziiii ziiii ziiii» potrebbe essere un'onomatopea diretta visto che è molto vicino al suono reale delle bocche ma la seconda voce «i gott gott gluglu ciaf cif cloc clac pli pli pli dell'acqua» è complessa perché raccoglie tante voci insieme e non si sa che voce di queste riferita all'acqua. Siccome non rappresenta una precisa riproduzione fonica della realtà, ma si colloca al piano dell'invenzione, può essere considerata un'onomatopea indiretta. Cito un'altro esempio di questa onomatopea che racconta la penetrazione della chiusura di cartone

> Attenti! si screpola il centro! Il mio sportello cede! Attenti! Cede! Ebbe appena il tempo di ruzzolar giù e di rimontare sul parapetto.
> PARAPAM PAM PAM TRAAAAK
> sssssssssssssssss
> rrrrrrrrrrrr zzzzzzzzz sssssssssss rrrrrrrrrrrr
> u u u u u u u u u u u u u u u u u u
> Lo sportello sparò proiettato via come il pensiero di un pazzo.
> Schizzarono da quel varco trentamila Fluviali, tracce, cavalloni, assalti d'acqua, orizzontalmente attraverso la città.
> Tum Tum Turuziii
> FRUUN BOOAAM FRUUN BOOAAM

[306] Indom, p. 948.
[307] Indom, p. 955.
[308] Indom, p.975.

> Scoppiò il secondo sportello, mentre Mirmofim gridava ai parapetti: Via! Via! Via tutti! Seguitemi!...[309]

Come già visto, tante voci dedicate allo scoppio della chiusa di cartone e alla penetrazione dei Fluviali e in questo caso sono onomatopee complesse e si collocano al piano dell'invenzione.

C) Onomatopea astratta che non corrisponde a nessun rumore della natura ma esprime uno stato d'animo e questo tipo non è presente nel nostro romanzo.

[309] Indom, p. 1005.

III. *Il Fascino dell'Egitto*

L'Egitto, per Marinetti, è il paese rivisitato nel 1930 e raccontato in articoli usciti a puntate sulle pagine della torinese «Gazzetta del Popolo» tra il marzo del 1930 e il dicembre 1931[310] e poi raccolti nel volume *Il fascino dell'Egitto* (1933).

Abbiamo visto l'Africa, in particolare l'Egitto, dell'eroismo in *Mafarka il futurista,* la visione pessimistica dell'Africa viene messa in risalto tramite la perdita e la dissoluzione dell'identità, la povertà e l'ignoranza del popolo africano negli *Indomabili*. Ora nel *Fascino dell'Egitto* vediamo l'Africa, davanti alla quale crollano tutte le impalcature ideologiche e culturali. Nel *Fascino dell'Egitto* Marinetti si mette a rievocare tutti i ricordi dell'infanzia e della giovinezza trascorse in Egitto quando dice che è "tentacolato dai ricordi". E nello stesso tempo lo vediamo parlare di tanti siti turistici, di descrizioni paesaggistiche e di costumi e tradizioni egiziane.

Nel *Fascino dell'Egitto* ci sono due aree tematiche

– Ridotti riferimenti all'esperienza concreta del viaggio che appartengono alla modernità e legati alla dimensione del contemporaneo.

– Numerosi invece i ricordi rievocati con tanta intensità e vengono paragonati ai brandelli.

L'Egitto davanti al quale crollano tutte le impalcature ideologiche e tutti i principi futuristi.

III.1 Descrizioni paesaggistiche

La terra natale rivista diviene infatti lo spunto per un lavoro sulla memoria e offre il pretesto per «il più sontuoso e inesauribile descrittivismo poetico»[311] per il dispiegarsi di «una

[310] Per date e titoli delle singole puntate, cfr. LUCIANO DE MARIA, *Nota ai testi*, in TiF, pp. CLXII-CLXIII. Per singolare coincidenza, sul medesimo giornale compaiono, dal luglio al dicembre del 1931 anche le corrispondenze di Giuseppe Ungaretti, che racconta il proprio viaggio in Egitto, primo ritorno nella terra d'origine, avvenuto nel maggio-giugno del 1931. Per un confronto tra le due corrispondenze (quella ungarettiana si legge ora, con il titolo *Quaderno egiziano*, in *Vita d'uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di Paola Montefoschi, Mondadori, Milano 2000), cfr. GIANNI EUGENIO VIOLA, *Ungaretti, Marinetti e gli anni trenta*, in Filippo *Tommaso Marinetti. Lo spettacolo dell'arte*, L'Epos, Palermo 2004, pp. 127-139.

straripante nomenclatura di sensazioni pronta a riaccendersi quasi per qualsiasi pretesto, si direbbe all'infinito»[312], come dice Debenedetti. De Maria conferma la stessa cosa: «La dimensione memorialistica o comunque diaristica, esplicita o sottesa alle impressioni di viaggio, costringe il nativo sensualismo e la tendenza all'affastellamento e all'accensione barocca delle immagini in una dimensione più composta e contenuta»[313].

La bellezza del paesaggio egiziano spinge lo scrittore a descrivere; questa descrizione lo fa intaccare alcune impalcature ideologiche fondamentali del Futurismo, per esempio quando descrive i minareti e le palme dicendo: «il candido stelo fiorito di un minareto e il ciuffo altissimo di una palma si diluivano come due pastiglie di pace obliosa nell'acqua argentea del crepuscolo»[314]. Chi scrisse nel manifesto della *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà.* (11 maggio del 1913): «Derisione del divino silenzio verde e del paesaggio intangibile»[315], descrive adesso il paesaggio egiziano e la natura dell'Egitto: «Da tempo mi chiamavano i suoi cieli imbottiti di placida polvere d'oro, l'immobile andare delle dune gialle, gli alti triangoli imperativi delle Piramidi e le palme serene che benedicono il grasso padre Nilo verde allungato nel suo letto di terra nera e di erba»[316]. L'abbondante padre Nilo che è stato consacrato e adorato dagli antichi egizi sotto il nome del Dio Habi, continua tutt'oggi ad incantare i turisti ed i visitatori dell'Egitto specialmente al tramonto. Continua a descrivere il paesaggio parlando anche del Nilo, anzi parla con il Nilo e dialoga con esso mentre fa la crociera sulla nave Dahadieh[317]: «sotto la chiglia catramata il Nilo parlotta: Dormivi immobile ora dormi navigando, se la mia marcia ti tedia ti offro I gradini delle mie rive perché tu salga alla pace dorata del cielo»[318]. Nel suo viaggio nel 1930 stava nell'albergo Semiramis che è nel centro del Cairo e dice del Nilo: «l'alito del Nilo apriva delicatamente la mia finestra»[319]. In Egitto, tutte le città egiziane costeggiano il Nilo da Aswan ad Alessandria, tutto il popolo egiziano è concentrato

---

[311] LUCIANO DE MARIA, *Marinetti viaggiatore*, in FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Il fascino dell'Egitto*, Mondadori, Milano 1981, p. 14.
[312] GIACOMO DEBENEDETTI, *Il poema africano di Marinetti*, in verticale del 37, ora in *saggi critici*, II° serie, Milano, Il saggiatore, 1971, p. 227.
[313] L. DE MARIA, *Introduzione*, in TiF, p. XCIV.
[314] IfdE, p. 1077.
[315] F.T.Marinetti, *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà.* (11 maggio del 1913), in TiF, p.68.
[316] IfdE, p. 1053.
[317] La già ricordata motonave.
[318] IfdE, p. 1070.
[319] IfdE, p. 1077.

sulle due rive del Nilo, a pochi chilometri dal Nilo inizia il deserto, Marinetti raffigura la sua pelle oliata di Nilo tremante dal deserto dicendo: «bruscamente la mia pelle oliata di Nilo trema all'orlo di nuovo mondo tattile, tutto secco vetroso o metallico il deserto»[320].

C'e' spazio per la luna in questo libro scritto sul filo della nostalgia. Sono lontani gli anni del manifesto *Uccidiamo il chiaro di luna.* (Aprile 1909) e *Noi rinneghiamo I nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna*. L'Egitto è il regno di un antichissimo passato, ma anche di una stagione trascorsa della sua vita. E qui all'altezza del 1930 colui che disse di uccidere il chiaro di luna, si inchina davanti alla regina della notte che sta tramontando al sopraggiungere dell'alba, stiamo parlando dell'Egitto davanti al quale crollano tutte le impalcature ideologiche :

> Alba triste, stanca e disillusa. Sulla campagna fosca era effuso un silenzio di morte. Lentamente il cielo si strinava d'argento verdognolo. Oltre i campi coltivati, l'ondulazione delle sabbie si colorava delicatamente di viola alle carezze della luna declinante. Una luna calda e molle, color di ruggine gialla, calava, come una goccia d'oro, verso il mare lontano[321]

Vediamo anche la fusione panica del soggetto con la natura circostante come avviene nel giardino della villa Ambron dove l'anima del poeta si fonde con una grande ficus elastica «Un'ora dopo nel giardino tenebroso della villa Ambron fusi la mia anima con un grande ficus elastica, i cui fogliami piangenti ripiantano nella terra ricordi Verdi ansiosi di fare rinascere nuovi ricordi Verdi salienti»[322]. La descrizione paesaggistica e l'elemento naturale spingono all'inizio del ritorno memoriale e ad attivare il ricordo, coltivano anche nella terra della sua vita ricordi che fanno nascere altri ricordi verdi salienti.

III.2 Siti archeologici

Davanti all'Egitto crollano tutti i principi futuristi, quando Marinetti diceva nel decimo articolo del primo manifesto fondativo del 20 febbraio del 1909 «Noi vogliamo distruggere I musei, le bibioteche e le accademie di ogni specie»[323], lo vediamo andare a visitare ed ammirare

[320] IfdE, p. 1074.
[321] IfdE, p. 1062.
[322] IfdE, p. 1055.
[323] F.T.MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo.*(Il 20 febbraio 1909), in TiF, p. 11.

i monumenti egiziani nel museo di Alessandria «Il poeta Nelson Morpurgo, capo del movimento futurista egiziano, mi guida nel museo di Alessandria»[324].

Oltre al museo di Alessandria parla di tanti altri siti archeologici antichi come le mure della cittadella del Cairo sulla quale si affacciano I cannoni inglesi «Di furia rasentiamo i muraglioni della cittadella alti giubboni di pietra perpendicolari color deserto, pieghe rigide e bocche nere di cannoni inglesi all'occhiello»[325].

Le piramidi di Giza sulle quali non grava più l'anatema lanciato nel 1909 contro tutto ciò che appartiene al passato. C'è la piramide di Sakkarah «Entro nella afosa imbottitura di un orizzonte di sabbia. Sakkarah»[326]. Colui che dice nel manifesto dell'11 maggio del 1913 «Orrore di ciò è vecchio e conosciuto, amore del nuovo e dell'imprevisto »[327], lo vediamo rinunciare a questi principi di fronte alla bellezza affascinante delle tre piramidi di Giza Cheope, Kefren e Micerino che risalgono al ventisettesimo secolo a.C, e dire: «lo splendore arancione delle piramidi. Tre. Geometriche. Ognuna col suo triangolo d'ombra cadente come un mantello fissato sull'occipite»[328]. Di fronte alla Sfinge Marinetti si ferma in religioso silenzio, la finge che ha testa umana e corpo di leone. La sfinge si trova ai piedi della seconda piramide che risale lo stesso a un passato tanto lontano.

> Arde tutta, ma è tutta fresca di spazio quella ansia costruita di tre strade che, per giungere al sole, rizzandosi s'incontrano nella cima luminosa. Religiosamente ne visito la base. Altezza umana ogni blocco. Poi me ne distacco.La groppa gigantesca, la coda girata e le zampe allungate di mattoni della Sfinge offrono miseri tappeti d'ombra[329]

III.3 Tradizioni e costumi

Colui che voleva distruggere la sintassi tradizionale, eliminare l'io e la liricità dalla poesia, uccidere il chiaro di luna nella letteratura, adotta – in queste pagine – una prosa

[324] IfdE, p. 1083.
[325] IfdE, p. 1071.
[326] IfdE, p. 1074.
[327] F.T.MARINETTI, *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà.* (11 maggio 1913), In TiF, p. 67.
[328] IfdE, p. 1072.
[329] IfdE, p. 1076.

tradizionale, che non esclude parole desuete per raccontare l'Egitto di ieri più che quello del presente, perciò lo vediamo, con la stessa prosa poetica, descrivere tradizioni religiose e pubbliche del popolo egiziano come la voce del Muezzin che richiama la gente cinque volte alla preghiera, usa nella descrizione la sua scrittura poetica, distruggendo la sintassi, togliendo le virgole ed i punti. Anticamente saliva il muezzin sul minareto per richiamare la gente alla preghiera: come non si può immaginare una chiesa senza il campanile non si può immaginare una moschea senza il minareto, poiché fa parte del patrimonio culturale musulmano, dice Marinetti: «L'ampio tondo fumo candido della locomotiva incensa un minareto azzurro o muezzin, il suo grido azzurro lanciato al nord est ovest sud: *Allaaaah Ahkabar*»[330].

Marinetti parla dell'univerisità di Al Azhar che è una delle grandi accademie per l'insegnamento dell'arabo e del Corano, tanti stranieri da ogni parte del mondo vengono ad impararci l'arabo «Grande cortile chiuso da porticati. In fondo la moschea smarrisce nell'alto polverio solare cupola e minareto per offrire giù la penombra fresca delle sue stuoie»[331]; descrive anche la maniera dell'insegnamento degli studenti che recitano dietro ai loro professori nelle scuole coraniche «Gli scolari ne imitano l'oscillazione, presi nel vento e nella cantilena nasale di quell'eterno commento del Corano»[332].

Quando Marinetti parla dell'Egitto, parla da egiziano, lui descrive cose specifiche e caratteristiche particolari dell'Egitto e del popolo egiziano, come l'amore di partorire tanti figli e l'amore della fecondità e fatto questo che ha condotto l'Egitto a tanti problemi demografici. Quest'amore di avere tanti figli è stata notato da Marinetti e ne ha scritto nel diciottesimo capitoletto «La morte vinta e sinmorenti»: «I Greci e i Romani poco si curavano di questo problema e spesso abbandonavano i bambini; gli egiziani, invece, disprezzavano e odiavano le donne sterili»[333]. Questa fecondità secondo lui è legata all'acqua del Nilo «Come si beve religiosamente l'acqua del Nilo, così ogni giovanetta finge o crede di trovare in quella pietra venerata la forza di creare la vita»[334]. Marinetti dimostra all'inizio di questo capitoletto la sua intenzione di appronfondire la sua conoscenza dell'Egitto antico e moderno: «cerco di precisare

[330] IfdE, p. 1073-1074.
[331] IfdE, p. 1084.
[332] Ibidem.
[333] IfdE, p. 1083.
[334] Ibidem.

la psicologia dell'Egitto antico e moderno studiando il popolo quando si muove differente fra architetture statue sarcofaghi sacri e preziosi»[335].

III.4 Ambiente fermo e cupo dell'Egitto

Nel *Fascino dell'Egitto*, l'Africa appare un mondo incapace di qualsiasi dinamismo che si presenta innanzitutto, come un oggetto passivo di contemplazione estetica. Marinetti Dice all'inizio del libro «Ritornavo in Egitto dopo molti anni dinamici e creativi verso un punto fermo di contemplazione il mio Egitto natale. Da tempo mi chiamavano i suoi cieli imbottiti di placida polvere d'oro, l'immobile andare delle dune gialle»[336]. La dinamicità e la creatività sono al di fuori dell'Egitto, la dimensione dello sviluppo dinamico le è estraneo, la terra africana attrae lo scrittore come un mondo statico e fermo nelle sue forme e rassicurante. L'identità dell'Africa si risolve nella specificità delle sensazioni che quella terra può offrire. La colonizzazione assume una funzione ambigua. Da un lato è l'unico canale attraverso cui si realizza nella terra africana il progresso che resta un valore futurista fondamentale e dall'altro è appunto l'agente che dissolve l'identità e la peculiarità estetica dei paesi conquistati.

L'ambiente cupo dell'Egitto è chiaro nell'ottavo capitoletto «A caccia di quaglie e donne arabe, con un mezzano arabo». De Maria dice in merito: «Presenta un andamento narrativo, come di novella erotica»[337]. Già notato l'erotismo in *Mafaka il futurista* specialmente nel primo capitolo quello dello «stupro delle negre» e il comportamento di Mafarka nei confronti di Libahbane, Babilli e Colubbi. Negli *Indomabili* l'erotismo è notato nel comportamento del prete curguss nei confronti di Krumi e sua madre in chiesa. Qua Nel Fascino dell'Egitto l'erotismo è notato tramite Fatima che fa la prostituta di mestiere con il mezzano Mohamed, nell'assenza di suo marito. Marinetti decrive prima la bellezza di Fatima «Ad ogni passo, le sue ànche ondeggiavano e le sue piccole poppe, tonde e dure, si disegnavano sotto la stoffa» e poi dice: «La seguimmo. Ma Mohamed ci fermò con un cenno. Sotto il sole ardente, con gesti cauti e con un dito sulla bocca, egli ci promise la meravigliosa Fatma per quella sera stessa, quando il marito si sarebbe

[335] IfdE, p. 1083.
[336] IfdE, p. 1053.
[337] L. DE MARIA, *Introduzione*, in TiF, p. XCIV.

allontanato»[338]. Marinetti dice ancora: «Confesso che la prostituzione di Fatma m'impensieriva. Prevedevo un ripugnante dibattito pel prezzo, e tutta la banalità di un coito pagato principescamente»[339].

L'ambiente in cui vengono raffigurati i giovani partecipanti alla caccia di quaglie e di donne arabe è cupo e immerso nel «silenzio di morte» di un'«alba triste, stanca e disillusa». È chiara la povertà degli egiziani che vivono in «capanne quasi interamente costruite nel fango del Nilo, giallastre»; poco rassicuranti gli animali che lo popolano, «capre di una magrezza schifosa», «un cane rognoso, scorticato, scheletrico» e «una carcassa di cammello». La campagna verde, cioè «i campi coltivati», diventa desolata e desertica, poiché Marinetti cammina «per la strada divenuta sabbiosa attraverso la campagna desolata». «L'ondulazione delle sabbie» che «si colorava delicatamente di viola» ora «le sabbie» diventano «cenere»[340]. Anche la notte con Fatima, che è «la più bella donna di tutto l'oriente», è deludente, la decantata bellezza si rivela essere «una femmina qualunque». Alla fine è una tragedia l'uccisione del mezzano, Mohamed, da parte del marito di Fatima, Mustafà, oltretutto per sordidi motivi, un mancato pagamento della prostituzione della moglie [341]. Non è diverso quest'episodio da quello dell'uccisione di Mazzapà da parte di Mirmofim negli *Indomabili.* In questo caso si può ipotizzare che i toni cupi che caratterizzano lo sfondo egiziano puntino a far presentire la drammatica conclusione della storia.

III.5 I Ricordi

Nella seconda area tematica del *Fascino dell'Egitto* vediamo chiaramente i ricordi dell'infanzia e dell'adolescenza tracorse in Egitto. Oltre alla descrizione del suo viaggio e dei siti archeologici che ha visitato e del paesaggio di cui ha goduto si aggiunge il lavoro della memoria di fronte al suo paese natale rivisto. Marinetti cerca di «trasformare l'elegia della memoria in dinamismo e simultaneità futurista, per essere, fino in fondo, un poeta in azione»[342] come chiude

[338] IfdE, p. 1065.
[339] Ibidem.
[340] IfdE, pp. 1062-1063.
[341] IfdE, pp. 1068-1069.
[342] LUIGI BALDACCI, *Marinetti (1969),* in *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 56.

Luigi Balducci le pagine lucidissime del 1969 sullo scrittore futurista. De Maria dice: «memorialismo e reportage lirico siano indissolubilmente intrecciati»[343]. De Maria dice: «Al resoconto vero e proprio, semplice trascrizione di impressioni di viaggio, si accompagna il lavoro della memoria in modo che il libro assuma tratti nettamente memorialistici e autobiografici»[344]. Questo memorialismo ha già iniziato col proprio autoritratto in *Marinetti e il Futurismo e* poi *Il fascino dell'Egitto* e si conclude con il suo libro postumo *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*.

L'Egitto natale rivisto dà luogo al lavoro della memoria e offre il pretesto per una descrizione poetica dei ricordi «la mia sensibilità si lacerò e divenni la pensante ferita aperta per tentacolare coi brandelli vivi l'arco del'orrizzonte marino»[345]. Marinetti rende i ricordi simili ai brandelli che sono vibranti listine di carne come è chiaro anche nell'indirizzo del primo capitoletto «Ultimi brandelli nostalgici di una sensibilità futurista».

Un brandello nostalgico legato all'infanzia: «le grandi ali di tela dei molini a vento del Mex che avevano protetto dal sole i miei giuochi infantili»[346]. Il Mex è una zona periferica di Alessandria, appena ci passa, Marinetti si mette a rievocare i ricordi quando era bambino e portava le sue bambole per andare a giocare là. Un altro brandello nostalgico è legato all'adolescenza e in particolare, al collegio dove ha studiato e ha giocato con I suoi amici perciò rievoca questo: «Più di tutte si agita il lungo roseo ricordo del collegio dei Gesuiti francesi coll'immenso cortile vigilato dalle palme»[347]. E procede parlando del collegio stesso «il nostro furibondo giuoco della guerra coi due eserciti di scolari tutti armati di uno scudo di ghisa crociato»[348].

[343] L. DE MARIA, *Marinetti viaggiatore*, cit., p. 14. De Maria Mette a confronto *Il Quaderno egiziano* di Ungaretti al *Fascino dell'Egitto* dicendo: «cascherebbe male chi leggesse il libro per trarne ragguagli sull'Egitto degli anni trenta. Il carico d'informazioni (storico-sociali, religiose, geografiche, ecc.) del testo è esiguo, e in confronto il *Quaderno egiziano* di Ungaretti, scritto negli stessi anni, è una vera miniera di notizie». Continua De maria accennando alla ragione che non rende *Il fascino dell'Egitto* una miniera di notizie sull'Egitto «Il fatto che l'a priori formale di Marinetti, è il genere "prosa d'arte" e sarà proprio vero questa volta (metaforicamente), secondo il famoso assioma di Sklovskij, che "la forma si crea un contenuto". Nel resoconto marinettiano entra solo ciò che è suscettibile di liricizzarsi»
[344] L. DE MARIA, *Introduzione*, in TiF, p. XCIII.
[345] IfdE, p. 1053.
[346] Ibidem.
[347] Ibidem.
[348] IfdE, p. 1054.

III.5.1 Ricordi familiari

Oltre ai suoi ricordi personali, menziona ricordi famigliari riguardanti il fratello, la madre e il padre. Marinetti che nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista.* (11 maggio 1912) ha detto di «distruggere nella letteratura l'io, cioè tutta la psicologia» e dice anche di «sostituire la psicologia dell'uomo, ormai esaurita, con l'ossessione lirica della materia»[349]. Quando si menzionano emozioni e sentimenti riguardanti posti e siti legati a episodi famigliari e ai ricordi cari a lui, vuole dire che Marinetti non riesce a distruggere l'io nella letteratura, né a sostituire la psicologia dell'uomo con l'ossessione lirica della materia. Ritorno a dire che stiamo parlando dell'Egitto, davanti al quale crollano le impalcature ideologiche. Egli rievoca il ricordo dello stabilimento balneare dove suo padre l'accompagnava quado era piccolo «Non avrò più negli occhi e nelle nari quel mare di bel cristallo verde salatissimo in cui mio padre aveva brutalmente lanciato il mio corpicino di pupo per insegnarmi a disprezzare I salvagente»[350]. I posti che vede in questo viaggio sono legati a ricordi lontani come il porto di Alessandria dove andava a pescare con suo fratello Leone, colui che diceva nel manifesto di *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà.* (11 maggio 1913): «negare le distanze e le solitudini nostalgiche»[351], lo vediamo qui inchinarsi davani al filo nostalgico dell'infanzia «Si torceva in tanto davanti ai miei occhi un altro filo nostalgico della mia carne ed era la lenza del mio fratellone calata nell'acqua carica di tenebre del porto di Alessandria»[352]. Con lo stesso filo nostalgico rievoca: «Era questa la passeggiata serale preferita da mia mamma che sedicenne, accompagnavo cercando di armonizzare I miei passi sognati coi suoi decisi e frettolosi»[353]. Lo stesso episodio famigliare si è ripetuto in *Mafarka il futurista*, quando Mafarka portava il cadavere di suo fratello Magamal per piangerlo presso la tomba di sua madre.

[349] F.T.MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista.* (11 maggio 1912), in TiF, p. 50.
[350] IfdE, p.1056.
[351] F.T.MARINETTI, *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà.* (11 maggio 1913), in TiF, p. 68.
[352] IfdE, p.1054.
[353] IfdE, p. 1078.

III.5.2 Alternazione tra passato e presente

La struttura del testo si compone da un montaggio che alterna di continuo immagini del nuovo Egitto con "stampe" del vecchio, come ha notato acutamente Guido Piovene in un testo pubblicato su «Pan» nel 1934, scoperto da Gianni Eugenio Viola[354]. Malgrado il commento del critico sia pungente ma molto interessante: infatti, l'accusa di fondo che rivolge a Marinetti è di aver costituito un album che nelle pagine dispari presenta una serie, anche piacevole, di "stampe del vecchio Egitto", a suo parere molto somigliante ai paesi della letteratura esotica dell'Ottocento, da Byron a Chateaubriand a Loti, in quelli pari, invece, "quadretti del nuovo". Quest'alternazione tra vecchio e nuovo, cioè stampa contro stampa, secondo Ricciarda Ricorda è rilevabile nel testo «la cui valutazione sembra possa ribaltare in segno. Infatti costituisce una marca d'originalità»[355]. Paglia conferma la stessa alternazione: «*Il Fascino dell'Egitto* realizza doppia proiezione nello spazio e nel tempo, collegando in una sintesi le immagini del ricordo della lontana adolescenza e le sollecitazioni visive ed operative del nuovo Egitto»[356].

È suggestivo l'incontro di Marinetti con un personaggio famoso come il re Fuad nel terzo capitoletto ed è suggestivo anche il paragone che fa, dopo quest'incontro, tra l'Egitto vecchio che ha visto quando era piccolo e l'Egitto moderno: «Collo stesso ritmo pacato e sicuro. L'indomani, nella regia del Cairo Re Fuad mi illustrava il sistematico e veloce progresso dell'Egitto»[357].

Quando Marinetti mette in risalto la ricchezza del re Fuad, si vede chiaramente l'alternazione tra passato e presente, laddove quaderni del nuovo subentrano a stampe del vecchio Egitto.

> Coi gesti di un proprietario nei suoi fedden, ma senza il tipico parasole di seta grigia, egli glorifica ora la nuova città marittima che moltiplica i suoi quartieri splendenti di marmo cristallo elettricità neon fino al palmeto di Vittoria, il mex che ha distrutto i suoi molini a vento per macinare a vapore, i laghi bonificati, i gonfi mercati di stoffe gioielli pasticcerie già sventrati dalle velocità meccaniche, le indolenze concentrate degli arabi nei tram che sembrano

[354] GUIDO PIOVENE, recensione a FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Il fascino dell'Egitto*, Milano, Mondadori, 1933, in «Pan», II, 2, febbraio 1934, pp. 454-456. Per la segnalazione cfr. G. E.VIOLA, *Ungaretti, Marinetti e gli anni trenta*, cit., p. 138.
[355]RICIARDA RICORDA, *Marinetti in viaggio,*in AA.VV., *Al di la del futurismo, F.T.Marinetti scrittore*, a cura di Gino Tellini e Paolo Valesio, Firenze, Societa' editrice fiorentina, 2011, p. 92.
[356] L. PAGLIA, *Invito alla lettura di Marinetti*, cit., p. 116.
[357] IfdE, p. 1055.

> rapirli via nel mare, l'ostinata pigiatura di odori colori sapori profumi e fetori che si difendono eroicamente contro la modernità europea nei suk del Cairo[358].

Si vede in questo brano «l'elettricità neon» che subentra al «tipico parasole di seta grigia», Marinetti chiarisce anche l'alternazione quando accenna al tipico parasole che c'era ma adesso non c'è più: «Coi gesti di un proprietario nei suoi fedden, ma senza il tipico parasole», e al cambiamento accaduto: «egli glorifica ora la nuova città marittima». Il Mex ha distrutto il molino a vento per sostiuirlo con il molino a vapore. Si vede anche l'influenza delle velocità meccaniche che sventrano i mercati di stoffe, gioielli e pasticcerie, le indolenze degli arabi che si difendono eroicamente contro la modernità europea nei suk del Cairo. Una modernità europea subentra ad un'altra passata e vecchia e cerca di cancellare quella egiziana vecchia. Come dice Tomasello: «Queste immagini, che costituiscono il patrimonio dei ricordi dell'autore, sono tuttavia minacciate dalle nuove forme create dallo sviluppo tecnologico europeo che investe il mondo africano»[359]. Per descrivere quest'alternazione con De Maria: «Per la prima volta in quest'opera, la dialettica tra passato e presente così drammaticamente vissuta da Marinetti, si risolve e acquieta sulla pagina, in una perfazione d'equilibrio, forse mai così raggiunta dallo scrittore»[360].

Ogni aspetto contiene in sé lo spunto per il confronto con un passato ormai perduto e rievocato con nostalgia, la modernità vantata dal Re Fuad rende impossibile per l'io narrante di gustare il passato dei ricordi, Marinetti dimostra la lotta interiore fatta dal confronto tra il passato e il futuro: «Ad un tratto Re Fuad cambiò voce forse intuendo la tragica lotta che si svolgeva nelle mie vene tra quel passato gemente e il magnifico futuro che lo strangolava»[361]. Il futuro magnifico strangola il passato, l'Egitto moderno strangola quello vecchio del ricordo, e di conseguenza non riesce a gustare quel passato squisito.

Subentra anche alle ardenti gaggie sensuali della sua adolescenza, un forte odore di catrame, subentra a quello vecchio dei ricordi qualcosa di moderno che gli impedisce di godersi il

[358] IfdE, p. 1056.
[359] G. TOMASELLO, *Africa tra Mito e realtà*, cit., p. 115.
[360] L. DE MARIA, *Marinetti viaggiatore*, cit., p.12. De Maria dice ancora in merito: «Il futurismo nasce dalla volontaristica abrasione del passato nella dialettica storica (non soltanto letteraria). Marinetti era in realtà ossessionato dal passato, perennemente "tentacolato dai ricordi", come dice in questo libro, e ne fa fede il suo precoce memorialismo»
[361] IfdE, p. 1056.

vecchio.«Le ardenti e sensuali gaggie della mia adolescenza sono sparite e in loro vece entrava nelle mie nari un forte odore di catrame che veniva dalla chiglia di un barcone sovraccarico di cotone»[362].

Qualche tratto del viaggio di Marinetti è stato fatto in treno «il giorno dopo riprendevo il treno per recarmi ad Alessandria, tentacolato dai ricordi»[363]. Il treno moderno, che corre sulle rotaie, che è un'immagine moderna si alterna con un'immagine non logica, dimostrando nel frattempo una lentezza estrema, cioè il fatto di essere imbottito di zolle grasse «il ritmo del treno s'imbottisce di zolle grasse. Il vagone rallenta i sussulti del mio corpo»[364].

III.5.3 Il crollo dei ricordi

Il fatto di vedere l'Egitto moderno e progressivo, gli impedisce di gustare e di assaporare i ricordi dei suoi quindici anni trascorsi in Egitto, perciò crollano i ricordi: «Mi dicevo: non gusterò più avidamente le fresche e polpose ostriche dei miei quindici anni»[365]. L'immagine dell'Egitto moderno cerca di cancellare e di inghiottire l'immagine dell'Egitto antico del ricordo, e tende a ostacolarlo di godere di quello che godeva quando era piccolo.

Dopo che non sarà riuscito a gustare più le fresche e polpose ostriche dei suoi quindici anni, specifica il discorso parlando dei minuziosi ricordi svaniti, come quello del bagno che faceva accompaganto da suo padre: «Non avrò più negli occhi e nelle nari quel mare di bel cristallo verde salatissimo»[366]. Marinetti «non gusterà più» la bellezza dgli anni passati in Egitto e «Non avrà più negli occhi» quel mare in cui faceva il bagno con suo padre, la negazione all'inizio della frase dimostra il crollo di tanti ricordi con l'impossibilità di ricuperare questi ricordi perché sono già passati.

[362] IfdE, p. 1058.
[363] Ibidem.
[364] IfdE, p. 1060.
[365] IfdE, p. 1056.
[366] Ibidem.

I ricordi che crollano davanti alla nuova realtà dei luoghi, sono chiari nel collegio di Gesuiti francescani St. Francois Xavier dove studiava Marinetti e adesso non c'è più, si è trasformato in corpo di guardia del Governatorato: «Il primo giorno riprendevo il treno per recarmi in Alessandria, tentacolato dai ricordi, il primo a spezzarsi nelle mani come un vecchio giocattolo fragile, fu il collegio dei Gesuiti francescani St Francois Xavier, ora trasformato in un corpo di guardia del Governatorato»[367]. Il ricordo del collegio si infrange nelle sue mani come «un giocattolo fragile», come dice Paglia: «La lontana seduzione del ricordo svanisce al contatto della nuova realtà dei luoghi»[368].

Visto che la nostalgia e il ricordo spariscono davanti alla nuova realtà dei siti e diventano una meta irraggiungibile, perciò Marinetti cerca di evitare questi ricordi, dopo aver visto crollare il ricordo del collegio dice: «Ansioso di lavare la mia anima delle nostalgie corsi in automobile fino alla griglia del giardino Antoniadis. Il sole di quel languido meriggio di dicembre egiziano tentò e ritentò le sue più minuziose carezze sulla mia pelle futurista»[369]. I ricordi crollati sono diventati una preoccupazione, di cui Marinetti è ansioso di lavarsi l'anima e da cui fugge correndo all'automobile. Perciò cerca di rimeditare l'Egitto moderno per dare sfogo alle nostalgie insaziabile: «Il comm Grassi, uno di quegli italiani che dominano l'oriente colla loro intelligenza forte e semplificatrice mi offrì le velocità atte ad evitarmi la tediosa nostalgia dei miei illustri intervistati»[370]. Ha ragione di essere preoccupato del passato che sta tentando «le sue più minuziose carezze sulla sua pelle futurista», poiché è futurista, propugnatore della modernità, come dice Paglia: «Il fanciullesco sentimentalismo nella memoria contrasta la decisa e netta visione futurista»[371].

III.6 Personaggi importanti

La rievocazione dell'incontro con il poeta Greco-alessandrino Kavafis è molto suggestiva, la quale rende l'atmosfera di operosa vitalità intellettuale ed artistica che circonda il

[367] IfdE, p. 1058.
[368] L. PAGLIA, *Invito alla lettura di Marinetti*, cit., p. 116.
[369] IfdE, p. 1058.
[370] IfdE, p. 1059.
[371] IfdE, p. 1080.

grande poeta la cui poetica viene incisivamente sintetizzata: «interpretazione simbolica delle fasi storiche applicate alla povera vita diuturna». Lo raffigura Marinetti come «un pastorello arcadico» e Marinetti come «volantista in corsa». Marinetti esalta il Futurismo quando lo rende lodato da Cavafy: «Cavafy loda il movimento futurista»[372]. Marinetti dice a Cavafy: «Occorre sorpassare il verso libero e giungere al simultaneismo delle parole in libertà che esprimono meglio la nostra grande civiltà meccanica veloce»[373], dichiara Marinetti il fatto di scegliere lo stile linguistico adatto alla fase storica che vive, cioè le parole in libertà. Nel loro discorso c'erano riferimenti alla cultura del presente, al teatro contemporaneo e al futurismo egiziano, capeggiato dal poeta Nelson Morpurgo, che nel 1923 aveva pubblicato nelle edizioni di «Poesia» *Il fuoco delle Piramidi*.

Marinetti anche è ben consapevole dei poeti, dei registri e degli scrittori egiziani famosi come Sciauki che è «celebre autore di Cleopatra», Georges Abid e Youssef Wahby: «Oltre al teatro italiano tradotto ci sono le opere teatrali di Youssef Wahby, Mohamed Taymour»[374]. Egli si tiene anche al corrente con la compagnia Ramses fondata da Youssef Wahby nel 1923. Oltre a questi, ricorda tanti altri poeti e scrittori famosi egiziani nel ventunesimo capitoletto «teatralità senza teatro».

III.7 Qualcosa di futurista

Abbiamo visto come davanti all'Egitto crollano le impalcature ideologiche e culturali del futurismo, ma non si può negare che nel *Fascino dell'Egitto* ci sono delle caratterische che hanno a che fare con il futurismo. Malgrado questo libro sia considerato poco futurista possiamo notare alcuni principi futuristi come l'accenno alla guerra, anche se in contesto immaginario. Nel primo manifesto futurista, Marinetti dice: «Non c'è più bellezza, se non nella lotta. Nessun'opera che non abbia carattere aggressivo può essere un capolavoro [….] noi vogliamo glorificare la guerra sola igiene del mondo, il militarismo, il patriottismo»[375]. Come dice Luciano de Maria che il pensiero di Marinetti è polemico per lui l'umanità e il senso di lottare sono sinonimi. Il

[372] Ibidem.
[373] Ibidem.
[374] IfdE, pp. 1086-1087.
[375] F.T.MARINETTI, *Fondazione e manifesto del Futurismo.* (Il 20 febbraio 1909), in TIF, pp. 10-11.

pensiero di Marinetti si colloca nel clima culturale del suo tempo, sulla linea di pensiero di Sorel e di Nietzsche. Marinetti dice qua in modo immaginario «io ero magnetizzato dalle vampe del tramonto, che, maestro di guerra e di eroismo, scenograficamente provava e riprovava tutte le possibili battaglie di nuvole, cavallerie purpuree, fucilerie di raggi, crolli di cristalli d'oro»[376].

In alcuni brani è chiaro anche il rifiuto e il ripudio di tutto quello che riguarda il passato, quando dice al padrone di casa riferendo ai versi liberi: «Questa ha una vitalità potente fuori e contro la grammatica classica che, rigidamente passatista, è ormai destinata a morire nelle bilioteche»[377]

Un altro principio futurista rilevante è le grandi folle agitate dal lavoro e l'uomo-macchina, contenuto anche sia in *Mafarka il futurista*, sia in *Gli Indomabili*. Nel decimo capitoletto «Il sacro meccanismo dei Dervisci», Marinetti esalta la macchina in un contesto sacro descrivendo i pregatori e i Dervisci quando celebrano il loro culto rendendoli simili alla macchina

> Meccanizziamo l'uomo-ingranaggio del sistema planetario! Si ferma un tornio umano. Due. Cinque. Sudati. Questo sfinito, si accuccia, vicino a me, sulla stuoia. I più validi vanno a prendere i burnuss dei compagni vecchi, li coprono amorevolmente, poi tutti, le gambe incrociate, incominciano a pregare. Allora soltanto scorgo il Capo, l'unico rimasto sulla stuoia mentre gli altri giravano. Il suo berrettone grigio sulla faccia di cenere ascolta la preghiera. Si alza. Si alzano. Lo seguono con un lungo uuun di sirena nella nebbia del Tamigi[378].

Quando prega il fedele musulmano s'inginocchia in modo che la sua testa sfreghi il tappeto o la stuoia, nella famosa preghiera del venerdì i fedeli si allineano in file, tutti rivolti verso sud-ovest cioè verso Mecca, la città che ha vista la nascita del profeto Maometto; dice Marinetti: «Si ferma un tornio umano. Due. Cinque. Sudati». Visto che Marinetti ossessionato dalla macchina e dallo sviluppo che comporta, meccanizza i pregatori, in particolare durante i loro movimenti nella preghiera seguendo l'Imam che vuole dire in arabo "stare davanti", lui guida la preghiera dei fedeli, come il sacerdote in chiesa. Visto che il fedele si alza quando si alza l'Imam e s'inginocchia quando s'inginocchia l'Imam, questi movimenti gli fanno venire in mente l'immagine del tornio e del sistema planetario dell'uomo ingranaggio.

[376] IfdE, p. 1078.
[377] IfdE, p. 1081.
[378] IfdE, p. 1072.

Marinetti rende la voce dei pregatori quando seguono l'Imam, «un lungo uuuu», simile alla sirena e al rumore della macchina quando si accende. Appare qua eclatantemente un principio futurista sullo sfondo della cultura musulmana africana.

Oltre ai pregatori, Marinetti meccanizza anche i Dervisci[379] «Un rumore d'officina mi richiama nella caverna sacra. Come trottole i Dervisci girano le bracce aperte. La casacca e la gonna bianche si svasano nel movimento rotatorio. Una mistica ingenuità implorante immalinconisce il viso emaciato che guarda la volta»[380]. È logico dire questo perché uno dei princìpi del Futurismo è l'esaltazione della macchina, lui considera il suono del frullatore che gira come se fosse rumore di officina[381].

È notevole il contesto religioso in cui s'inseriscono «il santo motore», «il sistema planetario dell'uomo-ingranaggio», «il tornio umano». Oltre a questo Marinetti descrive il posto dove era andato a vedere i Dervisci: «Ai piedi dell'altopiano Mokatam, una scala ci fa passare sotto la camera-osservatorio del capo dei Dervisci. Un cortiletto di pinastri e cipressi polverosi. Coi piedi fasciati di tela entriamo nell'ampia caverna scavata nel calcare. Tombe a destra e a sinistra»[382]. Ai piedi dell'altopiano Mokatam, c'è la città dei vivi e dei morti dove la gente povera vive nelle tombe, nel piano terra la gente vive e nello scantinato vengono sepolti i morti. Questo sito viene vistitato da tanti turisti in un'escursione serale che si chiama *Il Cairo by night,* poiché ha tanti mausolei e tombe di sceicchi musulmani considerati. Marinetti conferma la visita di questo quartiere: «L'amico Grassi ha intuito il mio desiderio e lo converte in realtà, portandomi a velocità massacrante attraverso il quartiere dei morti, fino alle tombe dei Dervisci Abdullah el Meghauri»[383]

Questo contesto religioso richiama quello della città della luce e della carta negli *Indomabili* dove lavorano i Fluviali rivoluzionari nelle ruote e nelle macchine «camminavamo infatti con

[379]Col termine dervisci si indicano i discepoli di alcune confraternite islamiche (*turuq*) che, per il loro difficile cammino di ascesi e di salvazione, sono chiamati a distaccarsi nell'animo dalle passioni mondane e, per conseguenza, dai beni e dalle lusinghe del mondo. Si tratta di un termine afferente a molte generiche confraternite islamiche sufi, anche se tendenzialmente ci si riferisce alla *ṭarīqa* della Mawlawiyya/Mevleviyè. I dervisci sono asceti che vivono in mistica povertà, simili ai frati mendicanti cristiani. www.wikipedia.org
[380] IfdE, p. 1071-1072
[381] Il già ricordato principio.
[382] IfdE, p. 1071.
[383] Ibidem.

fede, come pellegrini nelle catacombe, sicuri di una prossima apparizione. Ecco le aureole dei santi»[384]. Questo contesto dimostra l'apprezzamento e la stima che Marinetti tiene in serbo per la macchina come se fosse una delle sacralità futuristi. «il viso emaciato» del derviscio che «guarda la volta» richiama lo «straccio convulso e nero» negli *Indomabili* che dimostra, per metafora, il lavoratore stanco e sfinito alla «manovella delle ruote giranti»[385].

I pregatori ed i Darvisci nel *Fascino dell'Egitto* richiamano agli occhi di Marinetti i «Fabbri di Milmillah» In *Mafarka il futurista*, e i lavoratori della città della luce e della carta negli *Indomabili*, tutti quanti rappresentano l'uomo moltiplicato dalla macchina.

È notevole anche l'amore della precisione numerica tanto in quest'opera quanto negli *Indomabili*[386], il che spinge Marientti a precisare la larghezza del Nilo nel posto dove si trova, visto che la larghezza del Nilo è muta a seconda del posto: «L'abbagliante Nilo che misura 700 metri di larghezza in questo punto e 1000 metri al di là dell'Isola, drappeggia le lontane nebbioline grigie irte di forbicionti becchi di antenne»[387]. Precisa anche l'altezza di Mokatam «Il lungo altopiano Mokatam alto 100 metri color di rosa lilla e la gioielleria della cittadella con snelli minareti e cupole di carne intrise di cielo»[388]

III.8 La tecnica narrativa

Al livello stilistico *Il fascino dell'Egitto* è molto simile agli *Indomabili*, perché entrambi contengono nelle loro pieghe mescolanza tra la prosa d'arte e il paroliberismo moderato. De Maria dice: «Con *Il fascino dell'Egitto* si ritorna alla prosa tradizionale [...] qui il fondatore del futurismo sembra deciso a competere, e pensiamo consapevolmente, con la miglior prosa d'arte»[389]. In quest'opera Marinetti tende alla prosa poetica, De Maria dice: «Tra i due poli della prosa d'arte: "il saggio", da una parte e "la prosa poetica", dall'altra, Marinetti propende

[384] Indom, p. 987.
[385] Indom, pp. 988-989.
[386] Il già ricordato principio.
[387] IfdE, p. 1070.
[388] IfdE, p. 1071.
[389] L. DE MARIA, *Introduzione*, in TiF, p. XCII.

esclusivamente per la seconda»[390]. Continua De Maria: «L'itinerario stilistico di Marinetti si configura, dicevamo, come un'assidua continua sperimentazione, con un crescendo di perfezionamenti sia sul registro parolibero sia sul registro tradizionale. Del resto, ed è naturale, tra i due registri corrono scambi ed osmosi»[391]. Nel *Fascino dell'Egitto* Marinetti si vale della sperimentazione parolibera e nel frattempo della prosa d'arte tradizionale, per dirla con De Maria: «si giova delle ricerche stilistiche in senso tradizionale»[392]. Nel *Fascino dell'Egitto* e negli *Indomabili* sono presenti due registri la prosa d'arte e lo stile parolibero, invece in *Mafarka il futurista* ci sono più di due registri, è un «romanzo polifonico», come ha detto Marinetti stesso. De Maria conferma questo: «la molteplicità dei registri e la diversità dei risultati, per cui la lingua degli scritti politici, diretta, rapida e modernissima sta accanto (a distanza di pochi anni) alla lingua ricercata e musicale degli *Indomabili*»[393]. Il paroliberismo deriva allora dal ritmo rapido e moderno sia degli scritti poltici di Marinetti sia dell'epoca industriale che viveva, mentre la prosa d'arte è tradizionale.

Alla fine conferma De Maria che «*Il fascino dell'Egitto* rappresenta un risultato eccezionale nella produzione marinettiana non tanto per la qualità quanto per la sua intima caratterizzazione, un libro senza alti e bassi senza i cedimenti e le cadute che accompagnano spesso le più alte riuscite del nostro autore» [394].

III.8.1 Parole in Libertà

Le parole in libertà è un punto di contatto tra *Il fascino dell'Egitto* e *Gli Indomabili*, De Maria dice: «La teoria e la prassi delle parole in libertà con la famosa distruzione della sintassi, che era piuttosto un ridurla, limitarla agli elementi essenziali (sostantivi, verbi all'infinito, ecc) rappresentano, sotto questo aspetto, per il fondatore del futurismo, una cura disintossicante, una proficua e salutare ascesi, che darà i suoi frutti soprattutto nel romanzo *Gli Indomabili* (1922) e *Il*

[390] L. DE MARIA, *Marinetti viaggiatore*, cit., p. 11.
[391] L. DE MARIA, *Introduzione*, in TiF, p. XCII.
[392] Ibidem
[393] Ivi, p. XCIII.
[394] Ivi, p. XCIV.

fascino dell'Egitto»[395]. Visto che Marinetti parte dal simbolismo francese che non si fonda sulle relazioni logiche tra gli oggetti ma sulle loro arcane corrispondenze che il poeta riesce a cogliere con le capacità intuitive. Le parole devono essere capaci di esprimere l'inesprimibile come dice Rimbaud, le parole devono evocare la realtà non pronunciata esplicitamente. Perciò Marinetti ricorre a strumenti stilistici che superano il linguaggio tradizionale come le metafore, particolari effetti ritmici e fonici e il verso libero. Ricorre anche alla distruzione della sintassi, l'abolizione di aggettivo, di avverbio e di punteggiatura. Le parole in libertà individuano nel futurismo linee coincidenti con la propria visione della letteratura sia sul piano formale stilistico sia sul piano tematico delle manifestazioni della civiltà tecnologica e delle città moderne[396].

La registrazione del reale viene indotta a livello percettivo della scomposizione e del raddoppiamento delle percezioni sensoriali e della velocità di spostamenti degli oggetti. In quest'ambito la punteggiatura risulta inutile e deve essere eliminata per permettere la continuità varia di uno stile vivo che si crea da sé senza le soste delle virgole e dei punti. Come parla Luciano de Maria del moderato paroliberismo con sostantivi anche se «Sono rarissimi gli accenni espliciti al paroliberismo frantumato ma alluso nel ritmo a volte rapido e nervoso del periodare»[397]. Queste citazioni confermano il paroliberismo moderato che è nel *Fascino dell'Egitto* «Passai in rivista tribù popoli eserciti di palme»[398]. Cito anche questa frase che contiene tre sostantivi senza virgole né congiunzione «Ora melagrani bananeti palmeti intensificano con furia tronchi e fogliami a matasse sotto queste ruote che corrono»[399]. Tutto questo dà alla frase velocità e dinamismo, si vede qua come è rapido e veloce il ritmo del periodo: «Nausee di muffa, olio rancido cannella vaniglia gaggia carrube ceci sudore incenso ammoniaca anice gelsomino cloaca».[400]

[395] L. DE MARIA, *Marinetti viaggiatore*, cit., p. 13.
[396] L. PAGLIA, *Invito alla lettura di Marinetti*, cit., pp.42-43
[397] L. DE MARIA, *Introduzione*, in TiF, p. XCIV.
[398] IfdE, p. 1059.
[399] IfdE, p. 1087.
[400] IfdE, p. 1090.

III.8.2 Metafore e Analogie

Il quindicesimo capitoletto «Una piramide tutta da mangiare» pieno di metafore che secondo un'articolazione metaforica associa la bellezza della piramide di Giza e del paesaggio circostante al cibo. Cito questo brano che chiarisce l'idea «All'ombra crescente della sfinge dimentico la colazione dell'abergo Meana e mi assopisco masticando un delizioso pezzo di piramide» e anche «la piramide di Ghiseh mi apparì tutta costruita di pistacchi cristallizzati, Ne mangiai ancora»[401].

Marinetti definisce l'analogia nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista.* (11 maggio 1912): «L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili», menziona anche un esempio per chiarire la sua idea: «Hanno paragonato per esempio l'uomo all'animale o ad un altro animale, il che equivale ancora, press'a poco, a una specie di fotografia. [...]. hanno paragonato fox-terrier trepidante a una piccola macchina Morse»[402]. L'esistenza di tante analogie ci conduce all'immaginazione senza fili, Marinetti dice: «per immaginazione senza fili, io intendo la libertà assoluta delle immagini o analogie, espresse con parole slegate e senza fili conduttori sintattici e senza aluna punteggiatura»[403]. Nell'ultimo capitoletto del *Fascino dell'Egitto* «Simultaneità africane d'un aviatore negro», Marinetti collega una città egiziana dell'alto Egitto (Assuan) con altra città tunisina (Tunisi): «Dove sono? Alto Egitto? No! Interno tunisino? No! In realtà questa automobile taglia la pianura ma simultaneamente divide Assuan dal Nilo che porta a galla una Elefantina simile ad un immenso ananas!»[404]. L'analogia è l'amore profondo che collega le cose distanti, è notevole la distanza di Assuan che è al sud dell'Egitto da Tunisi che è la capitale della Tunisia al nord Africa. Tutte e due sono apparentemente diverse ed ostili, perché la pianura tunisina che gode della pioggia è diversa dalla natura della città di Assuan che dipende dall'acqua del Nilo dove non piove tanto; apparentemente diverse ma in realtà accomunate dalla secchezza del clima. Il fatto di paragonare Assuan a Tunisi è simile al fatto di paragonare, come diceva Marinetti, un fox-terrier trepidante a una piccola macchina Morse.

[401] IfdE, p. 1077.
[402] F.T.MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista.* (11 maggio 1912), in TiF, pp. 47-48.
[403] F.T.MARINETTI, *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà.* (11 maggio 1913), in TiF, p. 72.
[404] IfdE, p. 1087.

III.8.3 La personificazione

Nel *Fascino dell'Egitto* c'è la tendenza a personificare cose e animali, lo scrittore stesso tende a mettere nello stesso piano, in modo esplicito oggetti, persone e altro. Marinetti che ha parlato della morte dell'io letterario del combattimento contro l'io ossessionante dicendo nel suo manifesto di *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà.* (11 maggio 1913): «per sbarazzarsi dell'io ossessionante bisogna abbandonare l'abitudine di umanizzare la natura attribuendo passioni, 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». E dice anche nello stesso manifesto «Invece di umanizzare animali, vegetali, minerali (sistema sorpassato) noi potremo animalizzare, vegetalizzare, mineralizzare, elettrizzare, oliquefare, lo stile, facendolo vivere nella stessa vita della materia»[405].

Colui che non vuole umanizzare gli oggetti, lo vediamo dare, in questi brani, attributi umani agli oggetti. Il settimo capitoletto «I pensieri di una bufala» è tutto costruito di una serie di antropomorfizzazione a partire dal treno che «sfiora un bananeto» come «un ladro inseguito», Marinetti attribuisce qua al treno un aggettivo umano rendendolo simile al ladro, per passare «I canali che sguainano in alto vele arcuate», ai villaggi «tutti gravidi e straripanti di pianure», per arrivare infine alla bufala che si presenta, descrivendo il suo aspetto ed esprimendo le sue preferenze. «sono la figlia della terra nera e del Nilo bigio. Sdraiata sembro un cumulo di limo. [...] Non alzo il muso al passaggio del fellah che, seduto di fianco sul cammello ondulante, mi fissa senza vedermi, e non degna di uno sguardo la mèta da raggiungere né la campagna che gli odora forte dietro le spalle»[406] .

Marinetti che dice nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. (11 maggio 1912): «guardatevi dal prestare alla materia i sentimenti umani, ma indovinate piuttosto i suoi differenti impulsi direttivi, le sue forze di compassione, di dilatazione, di coesione, e di disgregazione, le sue torme di molecole in massa o i suoi turbini di elettroni. Non si tratta di rendere i drammi

[405] F.T.MARINETTI, *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà.* (11 maggio 1913), in TiF, p. 73.
[406] IfdE, p. 1060.

della materia umanizzata»[407]. Lo vediamo qua prestare al sole sentimento umano come se fosse una persona che accarezza la sua pelle «le sue più minuziose carezze sulla mia pelle futurista»[408]. La luna fissata nell'atto di sogghignare «Altissima sull'orlo di una nuvola, La luna sogghignava, faccia viziosa ingessata dagli occhi cerchiati di khol azzurrognolo»[409]. Finalmente cito quel brano in cui dice di andare a intervistare le palme considerandole persone con loro riesce a parlare «Dopo aver parlato con Re Fuad intervestai successivamente le palme il Nilo e i Dervisci»[410]

III.8.4 Parole onomatopeiche

L'onomatopea pura di Marinetti contiene in sé le caratterische della massima velocità espressiva e dell'immediatezza della trascrizione sensoriale in quanto non realizza un rapporto simbolico con gli oggetti ed i loro attributi. E come dice Paglia che le onomatopee si classificano secondo Marinetti in tre catogorie secondo i gradi dell'imitazione della realtà: onomatopea diretta, onomatopea indiretta e onomatopea astratta[411].

Nel *Fascino dell'Egitto*, ci sono onomatopee dirette solamente. L'Onomatopea diretta imitativa elementare che realizza il grado più alto d'imitazione della realtà mediante il rispecchiamento fonico. Cito di questo tipo che la voce del motore dell'aliscafo «Come una magica pompa, il tuf tuf tuf del motoscafo fa scaturire all'orizzonte di sinistra[…]il lungo altopiano Mokatam»[412]. Il tuf tuf tuf è molto vicino alla voce reale del motore, siccome realizza alto grado d'imitazione della realtà, viene considerata onomatopea diretta. Anche chiara un'altra onomatopea che dà dinamismo e velocità al discorso «Eh Eh Eh abbaiavano i gafir notturni chiamandosi l'un l'altro» si vede qua il rumore per chiamare qualcun'altro in arabo. Qua possiamo trovare onomatopea diretta perché il suono è molto vicino al reale e traslitterazione perché è molto abituale chiamare qualcuno in arabo in questo modo. Un'altra onomatopea diretta: «Mohamed sgambettava in

[407] F.T.Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista.* (11 maggio 1912), in TiF, p. 50
[408] IfdE, p. 1058.
[409] IfdE, p. 1068.
[410] IfdE, p. 1059.
[411]Il già ricordato principio.
[412] IfdE, p. 1071.

modo curioso a breve distanza da me, infilzando con un lungo bastone delle quaglie immaginarie, facendo schioccare le labbra e gridando: *schouff!* (guarda) *schouff! Pam! Pam!* Assumeva atteggiamenti eroici, o languidi con sibili aspirati e grugniti di piacere»[413]. Quando qualcuno infilza con un lungo bastone nell'aria, s'emette il suono «*pam! pam!*», visto che è molto vicino al suono reale perciò è un'onomatopea diretta, «*Schouff! Schouff!*» è una parola araba che vuole dire guarda.

Altre onomatopee dirette: «Tintinnano i suoi braccialetti d'oro. Zirzir zirzirzir di un batticoda elegante e parigino che balla sul ruvido granito eterno. Tuv tuv di tortore e piccioni sul naso rotto della sfinge »[414]. Il suono dei braccialetti che tintinnano e il suono delle tortore rappresentano alto grado d'imitazione del suono reale.

III.8.5 La traslitterazione

Da egiziano che ha studiato *Il fascino dell'Egitto*, ho notato che Marinetti ha usato tante parole arabe traslitterate e questo indica la conoscenza della lingua araba da parte di Marinetti. Non credo che Marinetti riesca a scrivere perfettamente in arabo, visto che ha lasciato l'Egitto per tanti anni dal 1893 e ritornato a rivisitarla nel 1930, quasi 37 anni: a mio parere anche se l'avesse imparato, l'avrebbe dimenticato, ma qualche parola la ricorda certamente. Invece di dire tunica, dice quella araba galabieh: «Il servo Sudanese in galabieh Bianca preparava l'esca»[415]. Egli sa anche un sinonimo di galabieh che è "abaia" «Fuori, sulla terrazza piantata di eucaliptus, accovacciati o seduti sul marmo, i Dervisci in lunga abaia nera»[416]. Anche in «piccolo stabilimento di bagni di Ramleh»[417] bagni di ramleh vuole dire bagni di sabbia. È notevole anche la parola sanieh che vuole dire vassoio: « Rosso cupo anche i pantaloncini ornati d'oro del servo sudanese che mi porge sulla sanieh un whisky and soda e il tradizionale mézé di formaggio greco»[418]. Suk in arabo, vuole dire in italiano mercato: «l'ostinata pigiatura di odori colori sapori

[413] IfdE, p. 1064.
[414] IfdE, p. 1076.
[415] IfdE, p. 1054.
[416] IfdE, p. 1071.
[417] IfdE, p. 1056.
[418] IfdE, p.1080.

profumi e fetori che si difendono eroicamente contro la modernità europea nei suk del Cairo»[419]. Ce ne sono tante altre ma ho portato queste parole come chiari esempi della traslitterazione: «Il sole morde le pieghe della melaia nera della padrona che nasconde anche il naso sotto l'esmac abiad»[420] Melaia vuole dire soprabito, l'esmac abiad vuole dire il velo bianco.

III.8.6 Il lirismo mutilineo

Nel manifesto di *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà.* (11 maggio 1913) Marinetti dice*: «*Col lirismo multilineo riesco ad ottenere quella simultaneità lirica», è convinto anche di ottenere «le più complicate simultaneità liriche». Dice Marinetti: «Il poeta lancerà su parecchie linee parallele, parecchie catene di colori, suoni, odori, rumori, pesi, spessori e analogie. Una di queste linee potrebbe essere odorosa, l'altra musicale, l'altra pittorica»[421]. Mentre Marinetti descrive la motonave dove era a bordo, mette in rassegna parecchie catene di suoni e rumori come il rullare della nave: «A dieci miglia da Alessandria, col rullare lentissimo della nave»; colori come il colore bluastro del mare, le dune bigie, i proiettatori del sole che imbianchivano «l'ondulato bluastro mercurio del mare saliva e scendeva nel termometro del finestrino[.....] il mare a destra offriva al taglio della prua il suo orlo di dune bigie che i proiettori del sole, giù dalle feritoie delle nuvole, imbianchivano e inzuccheravano»[422]. De Maria dice in merito: «Nel libro prevale il descrivittismo marinettiano, come di consueto visivo e coloristico»[423]

In un altro brano l'autore espone parecchie catene fatte da colori come il colore degli occhi della faccia della luna che sono cerchiati di khol azzurrognolo e il cielo inargentato, suoni e rumori come ronzii d'insetti e il miagolìo della canzone «Altissima sull'orlo di una nuvola, la luna sogghignava, faccia viziosa e ingessata, dagli occhi cerhiati di khol azzurrognolo. Sul capo di

[419] IfdE, p. 1056.
[420] IfdE, p.1076.
[421] F.T.Marinetti, *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà.* (11 maggio 1913), in TiF, p. 78.
[422] IfdE, p. 1055.
[423] L. DE MARIA, *Introduzione*, in TiF, p. XCIV.

Mohamed si incurvava un leggiardo cielo inargentato [....] indefinibili ronzii d'insetti e il miagolìo di una canzone lontana sul fiume»[424]

[424] IfdE, p. 1068.

Conclusione

Alla fine dell'analisi di queste tre opere, non si può negare che Marinetti tenga tanto ai principi del suo movimento letterario. Ciò che accerta che si attiene a queste impalcature ideologiche futuriste è la ripetizione di più di un principio in tre opere, scritte in tre periodi diversi a quasi dieci anni di differenza l'una dall'altra.

Il primo manifesto presente nelle tre opere è il ripudio della donna improntato all'erotismo. In *Mafarka il futurista* emerge nel discorso erotico di Mafarka con le danzatrici Libahbane e Babilla e nel gioco molto divertente che fa con loro, perciò dice: «ci vuole una oscurità assoluta! Spegnete anche quelle due fiaccole rosse!» e le chiama poi per venire in mezzo a tutti i presenti e alla fine le ripudia dicendole: «Basta!... vattene!.. vattene!... vattene!... Olà schiavi! Accendete le torcie!». Lo stesso principio richiama l'incontro amoroso del prete Curguss con Krumi e sua madre che «fece anche la prostituta», negli *Indomabili*, in particolare nella chiesa che «è sempre piena di donne! Una chiesa miracolosa, che guariva tutti i mali delle donne!», mentre la «chiesa era buia e chiusa», poiché spegne «il piccolo incendio», e ipnotizza le donne e «ne facevo ciò che volevo» e poi le ripudia come al solito. Lo stesso episodio riprende l'incontro di Marinetti con Fatima nel *Fascino dell'Egitto*, lei fa la prostituita come la madre di Krumi negli *Indomabili*, prima lo scrittore descrive la sua bellezza in maniera equivoca e poi accenna al suo mestiere: «Confesso che la prostituzione di Fatma m'impensieriva. Prevedevo un ripugnante dibattito pel prezzo, e tutta la banalità di un coito pagato principescamente». Dopo aver lodato la bellezza di Fatima che è «la più bella donna di tutto l'oriente», la ripudia e la trasforma in «una femmina qualunque».

Il secondo elemento presente nelle tre opere è costituito dalle folle agitate dal lavoro e dal piacere o dalla sommossa. In *Mafarka il futurista*, i fabbri di Milmillah che lavoravano come «tenebrosa marea» intorno alla gabbia di ferro di Gazurmah. Mafarka come un grande capo afferra la frusta e va a sedare una rivolta tra i fabbri di Milmillah e tessitori di Lagahourso, perché c'era «un gran tumulto di voci» e «una terribile rissa» scoppiata «fra gli operai costruttori». Quest'immagine richiama quella dei lavoratori della luce e della carta negli *Indomabili* che lavorano come «stracci affannosi» appesi alle manovelle delle ruote, in grande numero.

Il terzo principio è l'esaltazione della macchina e l'uomo-macchina secondo il manifesto dell'*Uomo moltiplicato e il regno della macchina*, contenuto in *Guerra sola igiene del mondo*, in *Mafarka il futurista*, Gazurmah rappresenta questo principio; dopo averlo generato dice Mafarka «Potete annunciare a tutti che io sono divenuto costruttore di uccelli meccanici [...] io costruisco e partorisco mio figlio, uccello invincibile e gignatesco, che ha grandi ali flessibili fatte per abbracciare le stelle»[425]. Lui intende con questo principio la possibilità dell'uomo di collegarsi strettamente con la macchina per superare i suoi limiti di locomozione e di comunicazione. Questa visione richiama quella dei lavoratori della città della carta e della luce negli *Indomabili* che assomigliano alle macchine quando lavorano.

Marinetti consacra la macchina e l'uomo-macchina, perciò vengono sempre menzionati in contesto sacro e religioso: infatti, egli entra nella città della carta e della luce come «pellegrino nelle catacombe, sicuro di una prossima apparizione» e rende la città simile al «tempio di Budda». La stessa immagine richiama quella dei pregatori e dei Dervisci nel *Fascino dell'Egitto* che Marinetti vede nelle «tombe dei Dervisci Abdullah el Meghauri» e nella «nella caverna sacra». Secondo Marinetti questi Dervisci rappresentano «l'uomo-ingranaggio del sistema planetario» e sono simili al «tornio umano», i loro movimenti nel loro culto sono come «un rumore d'officina».

Per quanto riguarda le ascendenze antiche, in *Mafarka il futurista* si osserva un filone omerico; negli *Indomabili* invece abbiamo a che fare con il pensiero dantesco; nel *Fascino dell'Egitto* è notevole un'ascendenza boccacciana[426]. Questi riflessi della letteratura classica sono in qualche modo contrari all'ideologia futurista che esalta il rinnovo e la modernità.

A livello stilistico si ripetono chiaramente alcuni principi come le parole onomatopeiche che richiamano la velocita dell'epoca in cui vive Marinetti e i suoi discorsi politici, le analogie, le metafore, l'immaginazione senza fili e la traslitterazione, le stesse parole arabe, che Marinetti sa, si ripetono quasi in tutte le tre opere, come per esempio gli strumenti musicali le *derbukah* e le *benjoh*, alcuni dolci egiziani come *hallahua* e abiti egiziani come *galabieh*. È notevole anche

[425] MiF, p. 160.
[426] Cfr. L.PAGLIA, *Invito alla lettura di Marinetti*, cit., p. 117. Dice Paglia in merito «Il libro è ricco di narrazioni retrospettive, pezzi di bravura che riecheggiano per l'orchestrazione degli episodi, per la sapida illustrazione di ambienti e per l'architettura narrativa certi racconti erotici del Boccaccio».

il "misti-stilismo", che era diffuso all'inizio del Novecento, cioè la varietà dei registri, *Mafarka il futurista* è «insieme un canto lirico, un'epopea, un romazo d'avventure e un dramma». Negli *Indomabili* e nel *Fascino dell'Egitto* appaiono due registri: il paroliberismo moderato e la prosa d'arte.

Gli elementi africani che i principi futuristi hanno per sfondo sono quasi uguali nelle tre opere, che sono innanzitutto d'ispirazione africana e in particolare egiziana. In *Mafarka il futurista,* Marinetti dice: «La fantasia e la nostalgia morbosa mi hanno trasportato nel paese dove sono nato»[427]. Negli *Indomabili* dice: «Avevo certamente nelle vene *Gli Indomabili* durante il mio ultimo viaggio nell'alto Egitto»[428]. Nel *Fascino dell'Egitto* dice: «Ritornavo in Egitto dopo molti anni dinamici e creativi verso un punto fermo di contemplazione il mio Egitto natale»[429].

Il punto di vista marinettiano nei confronti dell'Africa, cambia a seconda dello sviluppo dell'ideologia futurista. In *Mafarka il futurista*, che è il capolavoro del futurismo, dimostra l'eroismo africano di Mafarka che è riuscito con la sua astuzia, con la sua temerarietà e con il suo coraggio a sconfiggere i suoi avversari. La delusione politica del 1920 lo spinge a guardare l'Africa, negli *Indomabili*, diversamente, come un popolo che ha perso la sua identità avulsa dalla logica occidentale. Egli mostra la povertà e l'ignoranza dei carcerieri neri. Nel *Fascino dell'Egitto*, ormai si è messo nelle vesti dell'accademico d'Italia, l'Africa, oltre ad essere un luogo davanti al quale crollano le impalcature ideologiche futuriste, è il luogo di un punto fermo, la dinamicità e la creatività sono al di fuori dell'Egitto, la dimensione dello sviluppo dinamico le è estraneo.

L'ambiente africano emerge nella cultura islamica del paese come la voce dei Muezzin nelle sue moschee, nella carnagione nera delle negre in *Mafarka il futurista* e dei carcerieri neri negli *Indomabili*, nel Nilo e nel caldo dell'atmosfera. Nelle tradizioni e nei costumi del popolo egiziano. Sono evidenti nelle tre opere i nomi arabi dei personaggi, come Fatma, Habibi che vuole dire amore, Hassan che vuole dire bello, Abdalla, Mahmud, Mafarka-El-Bar, Muktar e Ras-El-Kibir in *Mafarka il futurista*; come Krumi negli *Indomabili* che vuole dire vigne in italiano; come Fatima, Abdul, Mohamed il mezzano, Mustapha el Bar e Abdullah el Meghauri

[427] C. SALARIS, *Marinetti, Arte e vita futurista*, cit., pp. 40-41.
[428] F.T.MARINETTI, *Lo stile parolibero*, in TiF, p. 921.
[429] IfdE, p. 1053.

Nel *Fascino dell'Egitto*. Il simun[430] che caratterizza il tempo caldo dell'Egitto, è presente nelle tre opere, in *Mafarka il futurista* «Ma i due fratelli dovettero stendersi a terra, poiché una raffica di simun passò su di loro, spazzolando a contrappelo il mare, che cominciava ad inarcare il dorso»[431]. Negli *Indomabili* «Allora il sole lanciò i suoi simun di sabbie impennate all'assalto dell'oasi vinta»[432]. Nel *Fascino dell'Egitto* «Prudentemente il Nilo alza e arrotonda nel sole una grande vela bianca come una gonna per difendere dal simun la sua dolce faccia d'acqua»[433].

Sono già viste tante somiglianze sia nei principi futuristi delle tre opere sia nell'ambiente africano che fa da sfondo. È notevole che Marinetti abbia accennato a caratterische specifiche dell'Egitto che sono difficili da notare da un turista che va a vistare l'Egitto per una settimana o per dieci giorni e questo è logico perché è vissuto in Egitto per sedici anni perciò ha un repertorio cognitivo relativo alle tradizioni e ai costumi e all lingua di questo popolo. Alla fine si può dire che Marinetti ha trovato nel mondo dell'infanzia e della giovinezza le immagini per lanciare la sua sfida culturale e letteraria.

[430]Cfr.http://it.wikipedia.org/wiki/Simun, Il **Simun** o **Simùn** è un vento forte, secco e polveroso che soffia nel Sahara, in Algeria, in Palestina, in Giordania, in Siria e nel deserto Arabo. È anche conosciuto come **Samiel**, **Simoun**, **Simoon** o **Simum** (più raramente come '**Samun**, dall'arcaico *Samün*, passando per il termine francese *Simoun*). La sua temperatura è molto elavata (generalmente al di sopra di 40 °C, ma può superare anche i 54 °C) e la sua umidità può scendere sotto il 10%. Il vento si muove in cicloni in forma circolare sollevando nuvole di polvere e sabbia e modificando la forma delle dune; per questo motivo il *Simun* produce su uomini e animali un senso di soffocamento. Questa particolarità gli è valsa l'appellativo di "vento velenoso", che è appunto il significato della parola *Simun*. L'elevata temperatura di questo vento lo rende estremamente pericoloso, in quanto può facilmente provocare colpi di calore. Generalmente il *Simun* soffia da metà giugno a metà agosto, anche se il mese di picco è solitamente luglio. Il *Simun* venne descritto da Erodoto come un vento rosso che soffia nel Sahara, e che uccide e seppellisce ogni cosa che incontra.

[431] MiF, p. 72.

[432] Indom, p. 935.

[433] IfdE, p. 1070.

Bibliografia

BACHTIN MICHAIL, *Estetica e romanzo,* Einaudi, Torino 2001.

BALLERINI LUIGI (a cura di), F.T.MARINETTI, *Mafarka il futurista,* Mondadori, Milano 2003.

— *Gli indomabili,* Mondadori, Milano 2000.

BELLO CECILIA, *Tra paroliberismo 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.

BENCO SILVIO, *Due libri africani di Marinetti*, in «Nazione – Trieste», 18 agosto 1922.

BENEDETTA, *Gli Indomabili,* di F.T.Marinetti, in «L'Impero», 1, 13 maggio 1923, 54

BERTONI ALBERTO (a cura di), F.T. Marinetti, *Taccuini 1915/1921*, Il Mulino, Bologna 1987.

CURI FAUSTO, *Perdità d'aureola*, Einaudi, Torino 1977.

— *Tra mimesi e metafora*, Pendragon, Bologna 1995.

D'ANNUZIO GABRIELE, *Forse che sì forse che no*, Treves, Milano 1910.

DEBENEDETTI GIACOMO, *il «poema africano» di Marinetti, in verticale del '37*, ora in *saggi critici,* II serie, Milano, Il saggiatore, 1971.

DE FELICE RENZO (a cura di), *Futurismo, cultura e politica*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1988.

DE MARIA LUCIANO (a cura di), *Marinetti e i futuristi,* [con scritti di F.T. Marinetti, U. Boccioni, C. Corra, L. Russolo, G. Severini, B. Pratella, G. Apollinaire, C.D. Corra, A. Palazzeschi, A. Sant'Elia, F. Depero, R. Chiti, A. Soffici, A. Joly, G. Prezzolini, G.P. Lucini, G. Papanini, C.

Govoni, P. Buzzi, E. Cavacchioli, L.Folgore, F. Cangiullo, M. Carli, E. Settimelli, M. Dessy, G. Jannelli, L. Nicastro, B. Pratella], Garzanti, Milano 1994.

— *per conoscere Marinetti e il Futurismo*, Mondadori, Milano 1981(1973).

— *F.T. Marinetti. Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1996 (1968).

— *F.T. Marinetti. Il fascino dell'Egitto*, Mondadori, Milano 1981.

FLORA FRANCESCO, *Dal romanticismo al futurismo*, Mondadori, Milano 1925 (nuova edizione con aggiunta).

GENTILE EMILIO, *Il mito dello Stato nuovo dall'antigiolittismo al Fascismo*, Biblioteca di cultura moderna Laterza, Roma-Bari 1982.

GENTILE EMILIO, «Il futurismo e la politica. Dal nazionalismo modernista al fascismo (1909-1920)», in AA.VV., *Futurismo, cultura e politica*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1988.

HAINSWORTH JOHN BRYAN, The idea of Epic, *The Regent of the university of California* 1991, trad. It., *Epica*, La Nuova Italia, Firenze 1997.

HERMANN BROCH, *Poesia e conoscenza*, trad. di SAVERIO VERTONE, Lerici, Milano 1965.

LUCINI GIAN PIETRO, *Ragion poetica e programma del verso libero*, Milano, Edizioni di «Poesia», Milano1908.

MARIANI GAETANO, *Preistoria del futurismo, La formazione letteraria* di F.T. Marinetti, La Gogliardica, Roma 1970.

MARINETTI F.T, *Le Roi Bombance*, Société du Mercure de France, Paris 1905.

— *Fondazione e manifesto del futurismo.* (11 maggio 1909), in TiF.

— *Mafarka le futuriste*, Sansot, Paris 1909.

— *Makarka il futurista*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano 1910.

— *Distruzione,Il processo e l'assoluzione di Mafarka il futurista*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano 1911.

— *Uccidiamo il chiaro di luna.* (Aprile 1911), in TiF.

— *Prefazione futurista a Revolverate di Gian Pietro Lucini*, in TiF.

— *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. (11 maggio 1912), in TiF.

— *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà.* (11 maggio 1913), in TiF.

— *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*. (18 marzo 1914), in TiF.

— *Contro Roma passatista*, in TiF.

— *Il teatro di varietà.* (11 novembre 1913), in TiF.

— *Zang Tumb Tum*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano 1914.

— *Guerra sola igiene del mondo.* (1915), contenente: *Prime battaglie futuriste*; *Battaglie di Trieste*; *Mafarka futurista - Prefazione*; *La "Divina Commedia" è un verminio di glossatori; La battaglia di Venezia*; *proclama futurista agli spagnuoli*; *Discorso futurista agli Inglesi*; *Contro Roma passatista; Treiste, la nostra bella polveria; La guerra sola igiene del mondo; Contro l'amore e il parlamentarismo; L'uomo moltiplicato e il Regno della macchina; Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna; Contro i professori; La voluttà di essere fischiati; Nascità di un'estetica futurista; La guerra elettrica;* (1915) – *In quest'anno futurista; Movimento politico futurista,* in TiF.

— *Il teatro sintetico futurista.* (11 gennaio 1915-18 febbraio 1915), (firmato Marinetti, Settimelli, Corra), in TiF.

— *La nuova religione morale della Velocità.* (11 maggio 1916), in TiF.

— *La cinematografia futurista*. (11 settembre 1916), (firmato F.T.Marintti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla, R. Chiti), in TiF.

— *Democrazia futurista* (1919), in TiF.

— *Al di là del comunismo* (1920), in TiF.

— *Mafarka il futurista*, Sonzogno, Milano s.d. [1920].

— *Il Tattilismo* (gennaio 1921), in TiF.

— *Gli Indomabili* (1922), in TiF.

— *Introduzione a* "*I nuovi poeti futuristi*" (1925), in TiF.

— *La tecnica della nuova poesia* , in TiF.

— *Il romanzo sintetico* (25 dicembre 1939, firmato F.T.Marinetti, Luigi Scrivo, Pietro Bellanova), in TiF.

— «Perché Marinetti ha tradotto Tacito» in Manifesti, interventi e documenti teorici del futurismo, a cura di LUCIANO CARUSO, 4voll, edizione anastatica, coedizioni Spes-Salimbeni, Firenze 1980.

MARINETTI F.T, *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, Prefazione di Giansiro Ferrata, Testo e note a cura di Luciano de Maria, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1969.

MIRETTI LORENZA, *Mafarka il futurista Epos e avanguardia*, Gedit edizioni, Bologna 2005.

MONTEFOSCHI PAOLA (a cura di), *Vita d'uomo. Viaggi e lezioni*, Mondadori, Milano 2000.

OMERO, *Odissea*, tradotta da Ippolito Pindemonte, a cura di Vittorio Turri, nuova presentazione di Emilio Faccioli, Sansoni, Firenze 1964

— *Iliade*, con la versione poetica di Vincenzo Monti e con la latterale di Melchiorre Cesarotti accompagnata da note illustrate desunte da quelle dello stesso Cesarotti e di altri, V. Battelli e compagni, Firenze 1845.

PAGLIA LUIGI, *Invito alla lettura di Marinetti*, Mursia, Milano 1977.

PALAZZESCHI ALDO, *Marinetti e il Futurismo*, in TiF.

PÀNTEO TULLIO, *Il poeta Marinetti*, Societa Editoriale Milanese, Milano 1908.

PIOVENE GUIDO, recensione a FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Il fascino dell'Egitto*, «Pan», II, 2, Febbraio 1934, pp. 454-456.

PRESTIGIACOMO PIETRO (a cura di). F.T. Marinetti, *Aldo.Palazzeschi. Carteggio*, Arnoldo Mondadori, Milano 1978.

RAIMONDI EZIO, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *letteratura italiana*, vol.3°,I. *Teoria e poesia*, Einaudi, Torino 1984.

— *Le poetiche della modernità in Italia. L'identità del Novecento nell'inquieta ricerca delle avanguardie dal futurismo al postmoderno,*Garzanti, Milano 1990.

RICORDA RICIARDA, *Marinetti in viaggio,*in AA.VV., *Al di la del futurismo, F.T.Marinetti scrittore*, a cura di Gino Tellini e Paolo Valesio, Societa' editrice fiorentina, Firenze 2011.

SALARIS CLAUDIA, *Storia del futurismo. Libri giornali manifesti*, Editori riuniti, Roma 1985.

— *Bibliografia del futurismo 1909-1944*, Biblioteca del Vascello, 1988.

— *Filippo Tommaso Marinetti*, con interventi di Maurizio Calvesi e Luce Marinetti, La nuova Italia, Firenze 1988.

— *Marinetti editore*, il Mulino, Bologna 1990.

— *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in *Letteratura italiana*. *Le opere*, IV Il Novecento, I. L'età della crisi, Giulio Einaudi, Torino 1995, pp. 177-209.

— *Marinetti, Arte e vita futurista*, Editori riuniti, Roma 1997.

SIGMUND FREUD, *Al di là del Principio del piacere*, in *Opere* (vol. IX), Bollati Boringhieri, Torino 1997.

STANFORD WILLIAM BEDELL, the *Ulysses theme*. *A study in the Adaptability of a Traditional Hero,* Basil Blackwell, Oxford 1963.

TOMASELLO GIOVANNA, *L'Africa tra mito e realtà*, Sellerio, Palermo 2004.

TONDELLI LEONARDO, *Marinetti ultimo mitografo*, Cerca di dottorato fatta nell'università di Bologna 2008.

VIAZZI GLAUCO, Ains parla Mafarka-el-Bar, in «Es», 7, gennaio-Aprile, 1978.

VIOLA GIANNI EUGENIO, *Ungaretti, Marinetti e gli anni trenta*, in FILIPPO TOMMASO MARINETTI. *Lo spettacolo dell'arte,* L'Epos, Palermo 2004.

VIRGILIO MARONE PUBLIO, *Il secondo libro della Eneide virgiliana*, tradotto e commentato da GIOVANNI COZZA, Tipografia all'insegna di S. Antonio, Firenze 1873.