



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia, Linguistica e Letteratura
curriculum moderno-contemporaneo

Tesi di Laurea

Il mito della violenza e l'estetizzazione della guerra nel primo Futurismo

Relatore

Ch. Prof. Domenico Cangiano

Correlatrice/Correlatore

Ch.ma Prof.ssa Emmanuela Carbé

Ch. Dott. Marco Fontana

Laureando

Gabriele

Pinto

Matricola

876775

Anno Accademico

2025/2026

INDICE

INTRODUZIONE.....	3
CAPITOLO PRIMO: NASCITA DEL FUTURISMO	9
I.1. L'ITALIA NEL PRIMO NOVECENTO	9
I.2. IL "PRIMO MARINETTI": FORMAZIONE E INFLUENZE OLTRECONFINE.....	15
I.3. IL <i>MANIFESTO DEL FUTURISMO</i> E LA NASCITA DEL MOVIMENTO	21
I.4. IL FUTURISMO FIORENTINO E « <i>LACERBA</i> ».....	31
I.5. L'INFLUENZA DEL FUTURISMO NEL MONDO	38
CAPITOLO SECONDO: IL CONCETTO DI VIOLENZA NEL FUTURISMO.....	53
II.1. IL CONCETTO DI VIOLENZA NELLA FILOSOFIA DI SOREL	53
II.2. LA GUERRA NEI MANIFESTI FUTURISTI.....	64
II.3. LE "SERATE FUTURISTE" E IL TEATRO FUTURISTA	78
II.4. LA GUERRA-FESTA DI MARINETTI.....	89
CAPITOLO TERZO: MAFARKA IL FUTURISTA.....	99
III.1. STORIA DELLA PRIMA EDIZIONE DI <i>MAFARKA IL FUTURISTA</i>	99
III.2. IL DIBATTITO SULL'INDUSTRIA E SULLA MODERNITÀ TRA GLI INTELLETTUALI DI INIZIO NOVECENTO.....	111
III.3. L'ESALTAZIONE DELL'INDUSTRIA NELL'AZIONE BELLICA E RIVOLUZIONARIA DI MAFARKA	124
III.4. IL PROCESSO CONTRO MARINETTI E LE SUE RIPERCUSSIONI SULLA SCENA CULTURALE ITALIANA.....	138
CAPITOLO QUARTO: LA VIOLENZA NEI CONFRONTI DEL SESSO FEMMINILE .	145
IV.1. IL DISPREZZO DELLA DONNA NEI DISCORSI FUTURISTI.....	145
IV.2. LA PRIMA DONNA FUTURISTA: VALENTINE DE SAINT-POINT	155
IV.3. EVA KÜNH E IL RAPPORTO CON IL CONFLITTO INTERIORE	168
IV.4. L'ESPERIENZA FEMMINILE NE "L'ITALIA FUTURISTA"	178
CAPITOLO QUINTO: INTERVENTISMO ED ENTRATA IN GUERRA DEL FUTURISMO	197
V.1. IL FUTURISMO POLITICO E LE MANIFESTAZIONI INTERVENTISTE FUTURISTA	197
V.2. LO SCONTRO CON « <i>LACERBA</i> », IL SUO RUOLO NELL'INTERVENTISMO E IL CASO PALAZZESCHI.....	213
V.3. L'ESPERIENZA AL FRONTE DEL FUTURISMO	231
V.4. IL DOPOGUERRA FUTURISTA E L'AVVICINAMENTO AL FASCISMO.....	250
CONCLUSIONE.....	260
BIBLIOGRAFIA.....	264

INTRODUZIONE

Il mito della violenza all'interno del Futurismo ha un ruolo fondamentale. Tutto il pensiero futurista si basa sulla necessità della violenza, sul bisogno della guerra e sulla volontà di crescere come società anche grazie all'intervento bellico e soprattutto negli anni subito antecedenti allo scoppio della Prima Guerra Mondiale. La violenza è nel pensiero futurista componente fondamentale e necessaria per una rivoluzione che permetta un cambiamento epocale dal punto di vista storico, culturale e sociale.

La prima avanguardia, infatti, nasce con questo principio portante, e questo pensiero è stato elaborato molto profondamente dai suoi rappresentanti, anche se con molti spunti differenti. Diventa necessario quindi adottare un atteggiamento violento perché solo in questo modo è possibile rovesciare il sistema in atto. La situazione dell'Italia a inizio Novecento, la sua arretratezza dal punto di vista industriale rispetto alle altre potenze europee e il rapporto con la Chiesa sono per i Futuristi delle situazioni inaccettabili, da capovolgere il prima possibile.

L'idea alla base di questa tesi è la rilevazione di come, anche nel mondo attuale, la violenza sembra aver assunto ormai un ruolo indispensabile e una presenza costante all'interno di tutti i dibattiti culturali e politici. Non ci si chiede più se la violenza sia necessaria o meno, la questione è in che misura vada adottata. In un'epoca nella quale la guerra è argomento quotidiano è necessario, perciò, domandarsi se questa sia l'unica via per

la creazione di un mondo più umano e più evoluto. La risposta purtroppo non sembra di primo acchito così scontata.

Nel voler quindi cercare di capire l'origine di questa "necessità di violenza" (citando un celebre discorso di Marinetti) il contatto con il Futurismo è stato immediato: questo movimento rivoluzionario e allo stesso tempo distruttivo ha avuto, fin dalle sue origini, l'impulso alla violenza e ne ha fatto una sua condizione imprescindibile già dalle prime pubblicazioni.

Ovviamente il pensiero futurista è molto più complesso di come è stato presentato, e soprattutto ha dei limiti temporali molto arbitrari entro i quali viene collocato. La presente tesi pertanto ha come obiettivo quello di non perdere mai di vista il punto focale di questa ricerca, ovvero la riflessione sulla violenza, cercando però di analizzarlo in maniera più approfondita possibile, con l'obiettivo anche di non monopolizzare l'attenzione sulla sola figura di Marinetti. Il periodo scelto va in termini generali tra il 1909 e il 1917, ma con delle necessarie analisi di eventi che si collocano al di fuori di questo lasso temporale.

L'analisi di questi temi sarà strutturata su sei capitoli. Nel primo l'attenzione sarà posta su tutto ciò che riguarda la nascita del futurismo, partendo dal contesto socioculturale dell'epoca. In questa parte la vita di Marinetti nei primi anni di attività avrà un ruolo importante per poter capire anche le varie influenze artistiche e letterarie che hanno fatto crescere il primo rappresentante del Futurismo. Dopodiché si vedrà il momento di nascita del movimento futurista, con il *Manifesto del Futurismo* nella rivista *Le Figaro* nel 1909 e il *Manifesto della Pittura Futurista*, pubblicato sulle pagine della rivista *Poesia* nel 1910. A seguire ci si concentrerà sulla reazione degli altri intellettuali dell'epoca alla nascita del movimento futurista, soprattutto con una messa in rilievo dei rapporti tra i cosiddetti "futuristi milanesi" e i "futuristi fiorentini", ovvero i fondatori della rivista letteraria

Lacerba. In conclusione di capitolo ad essere analizzate saranno le reazioni del mondo europeo alla nascita del Futurismo: grazie anche alla predisposizione europea di Marinetti (alla luce anche della sua storia personale) l'influenza e l'eco che ha avuto il movimento all'estero sono molto rilevanti.

Il secondo capitolo tratterà del concetto di violenza all'interno del Futurismo. Partendo dal pensiero di Sorel, si analizzeranno alcuni saggi e alcuni proclami mettendo l'accento sul ruolo della violenza. L'esaltazione della violenza e dell'idea di "guerra festa" verranno trattati con l'intenzione di evidenziare come siano imprescindibili all'interno del pensiero futurista. In particolare, verranno analizzati il testo *Guerra sola igiene del mondo* (1909) e il discorso *Bellezza e la necessità della violenza* (1910)¹.

Il terzo capitolo si concentrerà su uno scritto ben specifico: *Mafarka il Futurista* di Marinetti. Verrà trattata la sua complessa vicenda editoriale, dalle reazioni alla prima edizione, dal processo contro Marinetti alla conseguente censura all'interno della seconda edizione. Questo testo verrà analizzato per vedere come il concetto di violenza venga attualizzato nel testo, con una stretta relazione con l'avvento della nuova tecnologia di inizio secolo. Mafarka viene presentato come modello di nuovo uomo, capace di compiere una perfetta fusione con la macchina: tra i temi trattati sono presenti anche il rapporto con le figure femminili, il tema del suicidio e della descrizione accurata di un "mondo altro", quello africano (in realtà molto ben conosciuto da Marinetti alla luce delle sue origini).

Il tema del disprezzo delle donne sarà oggetto di studio all'interno del quarto capitolo: esso viene esplicitato fin dalla prima pubblicazione del *Manifesto del Futurismo*, dove si legge chiaramente che bisogna disprezzare le donne. Questo argomento ovviamente verrà sviscerato all'interno di molte altre opere futuriste, e susciterà molto scalpore. È da notare

¹ Tutti i testi di Marinetti sono tratti da FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Teoria e Invenzione Futurista*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1968, II edizione *Meridiani*, 1983, a cura di Luciano De Maria.

però come a questo dibattito parteciparono anche alcune donne, le quali aderirono al Futurismo: una su tutte Valentine De Saint-Point, autrice del *Manifesto della donna futurista*. Attraverso quest'opera la scrittrice francese cercherà di spiegare il perché sia d'accordo con il pensiero di Marinetti, con una approfondita disamina di cosa sia il femminile e cosa sia il maschile. Verranno prese in esame anche altre tre figure femminili che parteciparono al movimento futurista: Rosa Rosà, Eva Kühn e Maria Ginanni.

A seguire l'argomento portante del quinto capitolo sarà l'interventismo futurista e le sue manifestazioni. Il bisogno di guerra verrà messo in evidenza già a partire dalla guerra in Libia tra il 1911 e il 1912. Ma fu la mancata partecipazione dell'Italia allo scoppio della Prima Guerra Mondiale nel 1914 a suscitare grande sdegno all'interno del movimento futurista, che si trovò subito impegnato con varie attività a sostenere l'entrata in guerra. L'interventismo fu inoltre uno dei motivi che vide contrapporsi Giovanni Papini e Ardengo Soffici, i fondatori di *Lacerba*, a Marinetti, con numerosi contrasti anche sul ruolo del Futurismo nella mancata partecipazione al primo conflitto mondiale. Verrà analizzato il pensiero riguardo l'interventismo di Aldo Palazzeschi, il quale sostenne una posizione ben diversa da tutti gli altri futuristi. Le serate interventiste inoltre avranno una attenzione particolare, poiché in occasioni di quest'ultime i modi violenti e l'uso della forza hanno un ruolo preponderante.

Infine, si analizzeranno le reazioni degli intellettuali futuristi alla tanto agognata entrata in guerra dell'Italia il 24 maggio 1915. L'attenzione verrà posta sull'esperienza dei futuristi sui campi di battaglia, partendo dalla formazione del "Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti e Automobilisti", cercando di mettere in luce le differenze tra le loro aspettative e la realtà della vita in guerra. Verranno prese in esame le reazioni degli intellettuali futuristi al fronte dopo un anno dalla entrata in guerra e alla fine del conflitto

mondiale. Infine, sarà fatta una rapida indagine sui primi rapporti di avvicinamento del Futurismo al Movimento dei Fasci di Combattimento di Benito Mussolini, fino all'effettivo allontanamento dei futuristi.

In conclusione, la tesi ha come obiettivo principale di mettere al centro l'idea di violenza e il suo sviluppo nel pensiero del primo Futurismo. Una idea che, come si vedrà, ha molte sfaccettature differenti, anche alla luce della natura ambigua e mutevole intrinseca al movimento. Il rifiuto degli antichi, per esempio verrà esaltato, così come la distruzione di musei e biblioteche, per fare spazio a una nuova generazione le cui ali vengono costantemente tarpate dal paragone con chi li ha preceduti. La femminilità verrà condannata come sentimento "debole", e le donne verranno criticate aspramente e viste come un ostacolo per gli uomini capaci di cambiamenti.

Ovviamente non è intenzione trasmettere l'idea che il Futurismo sia stato un movimento incoerente e non degno di attenzione. Basti vedere come la critica ha avuto molte difficoltà ad avvicinarsi a un esame critico del movimento per via del rapporto che il Futurismo ha avuto con il Fascismo, e soprattutto per la difficoltà di analizzare un personaggio complesso come Marinetti. La volontà è quella di analizzare tutti i testi non con giudizi a priori ma con una attenta analisi di cosa ha portato gli intellettuali a fare certe dichiarazioni e quali erano le motivazioni che li spingevano ad esporsi in questi modi. Le stesse serate futuriste, che potrebbero essere giudicate in maniera poco approfondita come una grande accozzaglia di pugni, grida e proclami esagerati, in realtà furono delle modalità per esprimere un malessere non solo letterario ma anche sociale. In quel preciso momento storico è interessante constatare l'insoddisfazione per la situazione corrente, ed è da tenere in considerazione come la violenza non sia vista come una possibilità ma come l'unica soluzione.

I testi presi in considerazione sono provenienti sia di autori italiani sia di autori stranieri: le motivazioni sono da ricondurre alla volontà di ampliare lo sguardo sul Futurismo, cercando di considerare anche l'effetto che l'avanguardia ha avuto fuori dai confini nazionali. Si segnala che i saggi e gli articoli di autori stranieri citati all'interno della trattazione verranno riportati in italiano con traduzione dell'autore della presente, a meno di eventuali traduzioni d'autore diverse che verranno segnalate.

L'ambizione è quella di tracciare una descrizione del Futurismo più fedele possibile, mettendo in luce i punti cardini del suo pensiero ma anche le sue contraddizioni. Il tema della violenza va analizzato per mettere in evidenza le sue criticità, sperando che un giorno non sia più vista come un elemento necessario, ma come un ricordo di tempi passati e superati.

CAPITOLO PRIMO

NASCITA DEL FUTURISMO

I.1. L'Italia nel Primo Novecento

Gran parte dell'Italia di inizio Novecento sognava la guerra. La consapevolezza dell'arretratezza industriale ed economica in confronto agli altri grandi Stati nazionali e la volontà di costruire una immagine di autorevolezza era per molti intellettuali italiani dell'epoca un grande obiettivo da raggiungere il prima possibile. Come esordisce Isnenghi: «Tutta la *Belle Époque* – l'età giolittiana in Italia - è punteggiata di questi fervidi saluti alla guerra che torna [...]. Vi potremmo riconoscere una costante, che è psicologica e ideologico-politica, esistenziale e sociale».²

È la classe borghese quella che si esplicitò come la più sofferente per la situazione, anche a causa dell'avvento del socialismo. La necessità di un conflitto europeo che potesse cambiare la situazione contemporanea, venne percepita in primis da Vilfredo Pareto. Egli fu uno dei grandi teorici del Novecento, il quale arrivò a sperare nello scoppio di un conflitto europeo, perché «se c'è una grande guerra europea, il socialismo è ricacciato indietro almeno per un mezzo secolo, e la borghesia è salva per quel tempo».³ Allo stesso modo, Giuseppe

² MARIO ISNENGHI, *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 11.

³ VILFREDO PARETO, *Perché?*, in «*Il Regno*», a. I, 13, 1904, in *La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste. «Leonardo», «Hermes», «Il Regno»*, vol. I a cura di Delia Frigessi, Torino, Einaudi, 1960, pp. 479 - 480.

Prezzolini (il quale sarà molto critico nei confronti del Futurismo e di Marinetti) comprese la necessità di svincolarsi dalle altre potenze europee, creando perciò una autonomia nazionale. Scrive Prezzolini: «Noi non abbiamo bisogno di vivere a pigione nelle idee francesi od inglesi; non abbiamo bisogno né di Barrès, né di Chamberlain, né di Kipling, se non come esempi e come moniti: noi possiamo rivolgerci a Gaetano Mosca e a Vilfredo Pareto [...]».⁴

Alla luce di queste dichiarazioni possiamo quindi affermare che in questi anni è in atto una nuova strategia d'autodifesa borghese, nella quale si intrecciano ragioni private e ragioni di classe (da specificare come «la terminologia marxista è adottata dal *«Regno»* stesso, per un volontaristico, polemico rovesciamento»)⁵ Il rovesciamento delle *élite* diventa un tema che preoccupa sempre di più gli intellettuali, e che li porta a considerare la guerra come unico rimedio storicamente possibile.

Ovviamente il tutto si va a sommare alla consapevolezza dell'arretratezza economica e soprattutto industriale dell'Italia di primo Novecento. La situazione pertanto è un continuo scontro ideologico tra due culture opposte, quella nazionalista da un lato e quella sindacalista dall'altro. Un esempio lampante di lucida disamina di questo conflitto in atto lo troviamo in un'opera di Enrico Corradini, *Patria lontana* pubblicato nel 1910. Corradini fu, oltre che il fondatore e direttore del *«Regno»*, l'iniziatore del movimento nazionalista in Italia. Il nazionalismo fin dalla sua formazione propose anche la soluzione a un problema che affondava le sue radici nella Rivoluzione francese e nella rivoluzione industriale: come si potessero integrare le masse nella società e nella politica. Fu grazie a questi due eventi storici che le masse umane si trovarono improvvisamente a condividere spazi urbani in una situazione mai vista prima. George Mosse afferma che «il nazionalismo fu il primo

⁴ GIUSEPPE PREZZOLINI, *L'aristocrazia dei briganti*, ne *«Il Regno»*, I, 3; cit., p. 455.

⁵ M. ISNENGHI, *Il mito della Grande Guerra*, cit., p.13.

movimento moderno a tentare di integrare tutti i cittadini nella società e nella politica, ed il modo in cui affrontò il proprio compito fu determinante per il futuro».⁶

Il romanzo di Corradini *Patria Lontana*,⁷ pubblicato nel 1910, è ambientato in Argentina e racconta le vicende di Piero Buondelmonti, rappresentante nazionalista, Giacomo Rummo, un sindacalista-rivoluzionario e Axerio, un borghese liberale e progressista. In merito a questo romanzo Isnenghi afferma «il libro è la storia [...] di questo convergere del nazionalista e del sindacalista rivoluzionario su un comune terreno d'azione, partendo da punti di vista originariamente opposti».⁸ La classe dirigente deve riuscire a prendere d'esempio dalla corrente di sinistra come si conduca la lotta di classe e come ci si renda degni di guadagnare o di conservare il potere. È interessante notare come l'idea che la nuova classe dominante possa prendere il potere grazie all'iniziativa politica da parte della sinistra venga da un autore nazionalista. Al termine del romanzo, Buondelmonti comprende da Rummo alcuni principi che diventeranno fondamentali per il suo credo: «L'insegnamento della violenza della sua logica sovversiva per la scomposizione del blocco di potere moderato-riformista; una dimensione demagogico-populista a cui appoggiarsi nella lotta per il ricambio dell'élite; propensioni implicitamente industrialiste; tecniche di mobilitazione, di organizzazione e di controllo della classe operaia».⁹

Corradini con questo testo dimostrò con lucidità quale fosse la situazione corrente, e soprattutto quale fosse la soluzione per evitare un capovolgimento di classe: il tracollo della borghesia parlamentare, pacifista e riformista avverrà solamente grazie a un grande conflitto europeo. Grazie a questo conflitto percepito ormai come imminente (il «gran dì della

⁶ GEORGE LACHMANN MOSSE, *Futurismo e culture politiche in Europa: una prospettiva globale*, in *Futurismo, cultura e politica*, a cura di Renzo De Felice, Fondazione Giovanni Agnelli, 1988.

⁷ ENRICO CORRADINI, *La Patria lontana*, Milano, Treves, 1910.

⁸ M. ISNENGHI *Il mito della Grande Guerra*, cit., p.15.

⁹ *Ivi*, p.18.

liquidazione», come viene chiamato già nel 1904 nelle pagine de «*Il Regno*»), una nuova borghesia industrialista, con un desiderio di dominio e di espansione rovescerà gli antichi equilibri attraverso la guerra e distruggerà le antiche strutture democratico-parlamentari. In effetti questa previsione non sarà del tutto errata, in quanto fu attraverso l'impegno bellico che l'Italia migliorò la propria struttura industriale. Nota Romeo:

Si può dire veramente che solo con la guerra l'Italia abbia visto il nascere di una industria meccanica di dimensioni adeguate all'apparato produttivo nazionale e anzi, eccedente in larga misura i bisogni della produzione di pace. Anche fuori dell'industria siderurgica e meccanica gli effetti furono vastissimi. Un impulso decisivo ne ebbe l'industria chimica, stimolata dalle esigenze belliche e finalmente liberata dalla poderosa concorrenza germanica dell'anteguerra.¹⁰

La stretta connessione tra guerra e miglioramento industriale viene notata anche dallo stesso Corradini:

L'industrialismo moderno (come l'industrialismo antico, del resto) ha per suo grande agente lo Stato nazionalista, militare e imperialista, ma la borghesia industriale italiana non sa che cosa sia il nazionalismo, sa che l'imperialismo è megalomania, ed è militare solo in quanto sollecita per i ministri le forniture di terra e di mare.¹¹

La previsione di Corradini non verrà confermata per intero con gli avvenimenti successivi, ma sicuramente in essa sono presenti alcuni aspetti centrali di quella che potrebbe chiamarsi l'ideologia dell'intervento. I motivi con i quali i gruppi interventisti supportano l'idea di entrare in guerra proponendola a sé stessi e al Paese difatti sono molto chiari: «una necessaria sopraffazione esercitata in nome del “popolo” su una classe di governo superata

¹⁰ ROSARIO ROMEO, *Breve storia della grande industria in Italia*, Bologna, Cappelli, 1967, pp. 119 – 120.

¹¹ ENRICO CORRADINI, *A tutti è utile l'occupazione di Tripoli*, in *L'ora di Tripoli*, Milano, Treves, 1911, p. 235.

e passiva, ad opera di minoranze attive autocandidatesi al ruolo di nuova classe dominante; e quindi l'inizio d'una nuova "aristocrazia" e di una nuova fase politica del paese».¹²

Dal lato socialista abbiamo comunque la presenza di alcune figure di intellettuali, le quali non si discostano però dal pensiero nazionalista per quanto riguarda la necessità di un conflitto. Il caso più emblematico è quello di Giovanni Amendola: il futuro leader dell'Aventino dichiarò che «gli uomini esprimono nella guerra bisogni superiori a quelli meramente economici e perciò non si mostrano disponibili a sacrificarla sugli altari di Mammona».¹³ La guerra venne presentata come una forma di ascesi a livello di massa, e per questo motivo idonea a produrre effetti funzionali sul piano psicologico e sociale.

E l'ascesi, infatti, la lotta contro la natura interna, la conquista del mondo dello spirito, richiedono dall'individuo quelle virtù di sacrificio, di forza, e d'audacia, che costituiscono il fondo del combattente, e che fanno dell'uomo di guerra, con tutti i suoi eccessi e con tutte le sue brutalità, un tipo infinitamente superiore a quello dell'accorto sibarita che trova nel culto della pace la migliore espressione della sua concezione voluttuaria della vita.¹⁴

Come si evince da questo estratto il richiamo alla guerra non è una caratteristica soltanto del pensiero di destra, ma trova terreno fertile anche all'interno del pensiero degli intellettuali socialisti. La questione però si spostò velocemente da un piano politico a un piano ben più profondo: come nota Isnenghi «a decidere della pace o della guerra, i moventi "nazionali – esplicitamente e direttamente politici – [...] arrivano tra gli ultimi».¹⁵ Sarà la fruizione estetica della guerra a garantire «la scelta politica a livello sociale con la

¹² M. ISNENGHI, *Il mito della Grande Guerra*, cit., p. 23.

¹³ *Ivi*, p. 28.

¹⁴ GIOVANNI AMENDOLA, *La grande illusione*, in «*La Voce*», vol. III, 9, 1911, in *La cultura italiana attraverso le riviste. «La Voce» (1908 – 1914)*, a cura di Angelo Romanò, Torino, Einaudi, 1960, p. 304.

¹⁵ M. ISNENGHI, *Il mito della Grande Guerra*, cit., p. 34.

depoliticizzazione a livello individuale, il massimo di partecipazione attivistica con il minimo di controllo razionale».¹⁶

Un aspetto altrettanto importante da considerare è il rapporto tra la nuova generazione di intellettuali che va affermandosi a inizio Novecento e la generazione precedente. Un testo importante per comprendere questo sentimento è il romanzo *I vecchi e i giovani* di Pirandello, pubblicato nel 1909 e considerato una «sintesi efficace del revisionismo in atto nei confronti del periodo risorgimentale e del disorientamento che [...] lo provoca e ne deriva».¹⁷ Il protagonista (il principe socialista Lando Laurentano) è la rappresentazione del giovane del Novecento. All'interno del racconto il principe esplicita chiaramente il suo pensiero di disapprovazione per il contesto storico nel quale si è ritrovato: è un periodo sterile, figlio del periodo definito «di straordinario rigoglio».¹⁸ La delusione del clima contemporaneo qui è simbolo dell'insoddisfazione meridionale causata dal fallimento dell'impresa garibaldina. All'immagine di staticità e sfiducia si contrappone la possibilità di una iniziativa storica dell'uomo. In questo modo partendo la sfiduciata denuncia di Pirandello «s'incontra con il revisionismo dei giovani ed offre un retroterra storico e nuove ragioni d'essere alla *tabula rasa* di valori ed istituti».¹⁹

Il contesto culturale e sociale sarà un innesto perfetto per le posizioni del Futurismo: la guerra, considerata necessaria, e soprattutto l'insoddisfazione per il contesto italiano di inizio Novecento daranno il via a quelle riflessioni che porteranno alla nascita della prima avanguardia. Prima di analizzare la nascita del movimento futurista però è necessario mettere in evidenza la formazione del fondatore del movimento futurista Filippo Tommaso Marinetti, osservando con particolare interesse i suoi modelli al di fuori dai confini nazionali.

¹⁶ *Ivi*, p. 35.

¹⁷ *Ivi*, p. 55.

¹⁸ LUIGI PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, 1942, p. 679.

¹⁹ M. ISNENGHI, *Il mito della Grande Guerra*, cit., p. 55.

I.2. Il “Primo Marinetti”: formazione e influenze oltreconfine

Filippo Tommaso Marinetti nacque ad Alessandria D'Egitto il 22 dicembre 1876, secondogenito di Enrico Marinetti, noto avvocato civilista di origine piemontese, e di Amalia Grolli, figlia di un professore di origine milanese. Registrato alla nascita con il nome di Emilio Angelo Carlo, nei suoi futuri documenti scolastici figurerà come Filippo Achille Emilio: in famiglia però viene da sempre chiamato Tommaso. Enrico Marinetti scelse di trasferirsi all'estero nella speranza di arricchirsi grazie ai suoi studi nella comunità europea presente in Egitto. Alessandria d'Egitto, a quei tempi, era una città più orientaleggiante rispetto alla cosmopolita Cairo: le comodità erano in larga scala assenti ma comunque la famiglia Marinetti visse in un contesto agiato grazie all'attività del padre, vivendo in questi anni in una villa che si affacciava sul mare.

L'infanzia di Marinetti viene descritta in maniera molto dettagliata, seppur con una importante componente inventata e non corrispondente alla realtà, nei suoi scritti autobiografici, in particolare ne *Il fascino dell'Egitto*.²⁰ All'interno di questo testo troviamo un passaggio dove vengono anticipati molti temi che verranno poi evidenziati nel pensiero futurista, intitolato *A passeggio con mia madre sulla spiaggia del Porto Antico*.²¹ All'interno di questo breve testo Marinetti descrive una tipica passeggiata serale nel Porto Antico di Alessandria in compagnia della madre. Quello raccontato è un ricordo dolce: i due non si parlano, ma sono sommersi di pensieri. Marinetti racconta:

Lei sembrava inseguire un suo doloroso rimpianto; 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, fuciliere di raggi, crolli di castelli d'oro, ecc. [...] Fresca salsedine volante di ricordi amari. Fruscio gasoso

²⁰ F. T. MARINETTI, *Il fascino dell'Egitto*, in *Teoria e Invenzione Futurista*, cit., pp. 1051 – 1091.

²¹ *Ivi*, p. 1078 – 1079.

della schiuma, che eccitava i miei tuffi di bambino nuotatore. Siamo due profili d'ebano contro un lucente cielo di mastica bianca, ritta sull'unghia rosea della mano di una delle due braccia del Porto Antico.²²

Questi temi evocati dal ricordo d'infanzia non sono casuali. Qui Marinetti mette già in evidenza il motivo della guerra, rappresentato dall'immagine del tramonto. Un rilievo importante ha inoltre il mare che, come vedremo, ha un eco di spessore all'interno della poetica del primo Marinetti. Tutti questi elementi vengono inseriti all'interno di un ricordo di infanzia, andando quindi a rimarcare come il suo pensiero sia fortemente collegato alle sue radici.

Filippo e suo fratello maggiore Leone vennero mandati in una scuola di gesuiti, il *Collège Saint François-Xavier*. Le lezioni erano in francese, che divenne ben presto la seconda lingua di Marinetti. La sua passione per la poesia lo portò a fondare il suo primo giornale, «*Le Papyrus: Revue bi-mensuelle littéraire, artistique, fantaisiste et mondaine*», il quale uscì nel periodo tra il febbraio 1894 e gennaio 1895. Le sue pubblicazioni non furono molto gradite ai gesuiti del collegio, soprattutto per via di una lettera nella quale Filippo Tommaso difese il naturalismo e Zola, un autore molto gradito da Marinetti ma molto criticato dagli intellettuali francesi. Fu proprio la scelta di Marinetti di portare a lezione una novella di Zola intitolata *La Bête humaine* (considerata al tempo volgare e immorale) a costargli l'espulsione dal collegio.

La famiglia di Marinetti però aveva già deciso di trasferirsi da Alessandria D'Egitto prima dell'espulsione dal collegio: la situazione politica in Egitto, con le numerose proteste e rivolte che accadevano tra le strade di Alessandria a seguito del crescere del nazionalismo mussulmano convinsero Enrico Marinetti a tornare tra i confini nazionali. La volontà del

²² *Ibidem*.

padre era quella di far proseguire al figlio gli studi in legge in Italia, ma la passione di Filippo per la cultura francese lo spinse a completare gli studi a Parigi. Nell'aprile del 1893 il giovane Marinetti venne iscritto alla Sorbona: subito però la vita nella capitale francese lo ispirava di più che i professori, e ciò lo portò a frequentare più i *café* che le aule. Inoltre, ottenne ben presto l'accesso alla scena letteraria francese, fatto che gli permise di conoscere a fondo le ultime tendenze nella letteratura e nell'arte francese.

Nonostante ciò, Marinetti riuscì a terminare gli studi conseguendo il *Diplome de Baccalauréat de l'Enseignement secondaire classique* il 13 luglio 1894. Rientrò in Italia, ma continuò a frequentare Parigi anche negli anni a seguire: nel 1898 partecipò ai *Samedis populaires* patrocinati da Catulle Mendès e Gustave Kahn, vincendo il concorso con i versi liberi *Les vieux marins*, poesia che venne declamata da Sarah Bernhardt.²³ Questo componimento rientra in quel corposo gruppo di poesie scritte a partire dal 1897 «nelle quali l'influsso simbolista francese, e soprattutto belga, è così sensibile da autorizzarci appunto ad affermare che gli inizi di Marinetti sono tutti da ricercare nell'interno della letteratura simbolista».²⁴

Gaetano Mariani vede in Émilie Verhaeren il poeta che più influenzò le prime opere di Marinetti.²⁵ L'attenzione del poeta belga alla vita contemporanea nei suoi aspetti sociali e non solo portò alcuni critici (uno su tutti Marcel Raymond²⁶) a considerarlo come il vero precursore di Marinetti. Il primo elemento da tenere fortemente in considerazione analizzando la poetica di Verhaeren è il continuo richiamo al mare: la sua, infatti, è una

²³ La vicenda viene descritta in F. T. MARINETTI, *La grande Milano tradizionale e futurista*, Milano, Mondadori, 1969, p. 243 – 246.

²⁴ GAETANO MARIANI, *Il primo Marinetti*, Firenze, Le Monnier, 1970, p. 3.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ MARCEL RAYMOND, *Da Baudelaire al Surrealismo*, Einaudi, Torino, 1948, p. 223.

presenza fissa all'interno di tutte le sue opere e ciò ispirerà in maniera profonda la poetica del primo Marinetti.

Il componimento *Les vieux marins* di Marinetti, colmo di richiami verhaereniani, venne ripubblicato prima nel luglio 1907 su «*La Rénovation esthétique*» e poi nel 1908 nel volume *La ville charnelle* con il titolo *Les barques mourantes*. Mariani constata che «tutto un settore dell'ispirazione marinettiana esso sia in questi anni condizionato dall'immagine di mare».²⁷ Il richiamo al mare fa eco alle passeggiate serali con la madre: all'interno della poetica marinettiana si presenta come una forza prorompente che condiziona la vita del poeta. Continua Mariani: «Marinetti recherà una carica di violenza erotica e di una violenza guerresca in immagini tutte dominate da una furia squassante occasionata da quella determinante immagine che [...] possiede il poeta».²⁸ Il tema marittimo ha un ruolo fondamentale all'interno di un altro componimento marinettiano, ovvero *Le conquête de étoiles*. Nel componimento del 1902 esso assume una posizione primaria, diventando il protagonista della vicenda stessa: «il Mare, con i suoi schieramenti, con le sue truppe d'assalto, è chiamato a simboleggiare la forza, la distruzione, la vittoria travolgente».²⁹ È già evidente qui una estetizzazione della guerra, che ha proprio il Mare come sua rappresentazione.

Altro elemento presente è la lirica di ispirazione amorosa: nei primi componenti marinettiani la lirica d'amore «assume quei colori e quegli accenti fortemente sensuali che caratterizzano l'esplosione vitale di Marinetti».³⁰ Una immagine di violenza e una di amore sono pertanto presenti già dalle prime composizioni del futuro fondatore del Futurismo: i

²⁷ G. MARIANI, *Il primo Marinetti*, cit., pp. 7 – 8.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, p. 58.

³⁰ *Ivi*, p. 10.

due sentimenti si incrociano e si mescolano, e ciò sarà un tratto presente anche nei componimenti di un Marinetti più maturo.

Un ulteriore elemento colmo di significato da considerare è quella della luna. L'immagine della luna è presente in due liriche francesi (*L'échanson* e *La filandière*) pubblicate entrambe su «*Anthologie Revue*» a marzo e ad aprile 1898: l'immagine della luna filatrice porta con sé un quadro felice di pace, nella percezione lirica d'un paesaggio serale. Nel componimento *Les soirs implacables* però il tema della sera presenta una serie di immagini con un sentore violento, o addirittura sanguinario. Il pensiero della guerra inizia già a farsi largo.

Immaginismo sanguinario, questo di Marinetti, che, esploso nel 1902 ne *Le conquête de étoiles*, percorrerà [...] tutto un settore de *La Ville charnelle* ma i cui incunaboli sono da ricercare in questa lontana stagione quando già la dimensione della violenza, delle ferite, della guerra suggestionava il poeta: il 1899 è l'anno di *Prière au soir* ma è anche l'anno de *La mort de la Lune* ove tutta la descrizione punterà sulla rappresentazione della luna ferita, sanguinante.³¹

Le conquête de étoiles segna un vero e proprio spartiacque all'interno della poetica marinettiana. Il poema epico narra della scalata in cielo da parte di un mare in tempesta: esso è importante non solamente per il tema marittimo, come è stato analizzato in precedenza, riferimento all'esperienza privata del poeta, ma anche in questo vero e proprio esempio in cui la guerra viene presentata come un supremo spettacolo di bellezza. Claudia Salaris nota come in questo testo siano presenti «volontà di potenza, aggressività guerriera, titanismo

³¹ *Ivi*, p. 18.

prometeico di derivazione romantica, simbolismo visionario ed orchestrazione wagneriana».³²

Un altro autore che influenzò molto la poetica di Marinetti fu Tristan Klingsor: i suoi componimenti furono pubblicati nell'aprile 1899 su «*Anthologie Revue*», insieme ad una recensione dello stesso Marinetti. Fu soprattutto la raccolta *Schérérazade*, pubblicata nel 1903, ad ispirare moltissimo il futuro fondatore del Futurismo, soprattutto per due elementi: il tema dell'Oriente e i tentativi di Klingsor di sperimentare il verso libero. Nota Mariani:

Klingsor è dunque al centro di quella che io chiamerei l'osmosi simbolistica franco-italiana che ha il suo foglio di punta proprio in quell'«*Anthologie Revue*» nella cui compagine Marinetti svolse un ruolo primario e dalla cui organizzazione editoriale doveva uscire quell'«*Anthologie des poètes italiens contemporains*» pubblicata per le edizioni di «*Anthologie Revue*» nel 1899, nella quale [...] sono raccolte liriche di quarantacinque poeti italiani.³³

Il tema della fascinazione dell'Oriente, come vedremo, avrà dei riscontri nelle composizioni più mature, come per esempio in *Mafarka il Futurista*. Lo studio e la fascinazione del verso libero invece sarà una costante all'interno della poetica marinettiana, interesse che vedrà il suo apice nel parolibero.

L'ispirazione simbolista avrà il suo massimo apice con la rivista «*Poesia*», pubblicata a Milano nel periodo che va da febbraio 1905 a ottobre 1909. Essa diventa ben presto il punto di raccordo della nuova poesia, raccogliendo al suo interno opere di autori come Gustave Kahn, Henri de Régnier, Francis Viéle Griffin, Verhaeren, Laforgue, insieme a simbolisti

³² CLAUDIA SALARIS, *Storia del Futurismo. Libri, giornali, manifesti*, II ed., Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 20.

³³ G. MARIANI, *Il primo Marinetti*, cit., p. 41.

italiani come Gian Pietro Lucini, Romolo Quaglino, Gustavo Botta e i due artisti italiani più rinomati dell'epoca, ovvero Giovanni Pascoli e Gabriele D'Annunzio. L'incontro tra Marinetti e Lucini segna un punto di svolta molto importante: il secondo, infatti, sin dalla fine dell'Ottocento stava già elaborando una via italiana al simbolismo (nonostante allo stesso tempo lo stesso movimento in Francia stava andando spegnendosi). Data la sua formazione individualista e anarchica, però, Lucini non considera la formazione di un movimento organizzato, ma preferisce costruire una vasta corrente di pensiero. Queste riflessioni ispirarono molto Marinetti nelle sue pubblicazioni successive. La rivista «*Poesia*», con la sua ambiziosa rassegna internazionale e con le sue molteplici iniziative (come, per esempio, i concorsi o la creazione di contatti a largo raggio) fu una esperienza che funse da importante rodaggio per Marinetti. Inoltre, intorno a questa rivista circolarono i primi artisti sui quali il futuro fondatore del Futurismo potrà contare per far nascere il movimento, come Paolo Buzzi, Aldo Palazzeschi, Federico De Maria, Enrico Cavacchioli, Corrado Govoni, Libero Altomare (pseudonimo di Remo Mannoni) e Enrico Cardile.

Come abbiamo notato, la radice simbolista è molto evidente nelle scelte artistiche del primo Marinetti. Nondimeno, sono già presenti delle riflessioni che anticipano quello che sarà il pensiero futurista soprattutto nel periodo antecedente all'ingresso in guerra dell'Italia. A questo punto, date le numerose esperienze e i numerosi confronti, il terreno è pronto per la nascita del Futurismo.

I.3. Il *Manifesto del futurismo* e la nascita del movimento

Il *Manifesto del futurismo* apparve per la prima volta tra le pagine della rivista francese «*Figaro*» il 20 febbraio 1909 e in Italia venne pubblicato sul primo numero del 1909 di «*Poesia*». Con questo manifesto Marinetti fonda il Futurismo, la prima avanguardia, che

vuole essere più aggressiva e innovativa rispetto agli altri movimenti contemporanei. Il primo manifesto del movimento futurista viene poi riprodotto in un volantino di quattro pagine: i punti programmatici vengono stampati con un carattere blu e appaiono con il titolo *Manifesto del futurismo*, mentre il testo integrale viene distribuito come *Fondazione e manifesto del futurismo*. Luciano De Maria evidenzia come:

una sorta di *revanscismo* letterario anima Marinetti: stende il manifesto per un foglio francese, al fine di raggiungere una più vasta *audience*, ma lo lancia dall'Italia per l'Italia, un paese arretrato industrialmente, e retrogrado e tradizionalista, nelle lettere e nelle arti, per svariate ragioni, soprattutto quella di non aver conosciuto un'autentica stagione simbolista. Al risorgimento politico doveva far seguito un risorgimento artistico e letterario.³⁴

Il Manifesto esce nello stesso anno di altri due testi importanti per comprendere il Futurismo. Il primo è il secondo manifesto futurista, *Uccidiamo il chiaro di luna!*, che aveva l'obiettivo di sconcertare ancora di più i lettori, a partire già dal titolo che si pone in forte rottura con la tradizione letteraria e artistica precedente. Il secondo è la *Prefazione futurista alle Revolverate*³⁵ di Lucini, dove viene esplicitata chiaramente la volontà di fare *tabula rasa* del passato creando al contempo una arte nuova, capace di rappresentare i tempi moderni. Tutti e tre i testi, fondamentali per il Futurismo, sono scritti dal solo Marinetti, ma tutti presentano un "noi", che dà forza e valore a ciò che viene esposto. Il *Manifesto del futurismo* inizia così: «avevamo vegliato tutta la notte – i miei amici ed io – sotto lampade di moschea».³⁶ Il Futurismo si presenta *in primis* come un fenomeno collettivo: è noto come

³⁴ LUCIANO DE MARIA, *Il ruolo di Marinetti nella costruzione del futurismo*, in *Futurismo, cultura e politica*, cit., p. 35.

³⁵ F. T. MARINETTI, *Prefazione futurista a «Revolverate» di Gian Pietro Lucini*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 27 - 33.

³⁶ F. T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 7.

già al tempo della pubblicazione alcuni intellettuali avessero aderito al movimento, come per esempio Buzzi, Govoni, Altomare, Cavacchioli, a cui presto si unirono anche Palazzeschi e altri poeti.

Il *Manifesto del futurismo* esordisce con il racconto di una veglia notturna. Di fronte al cielo stellato i compagni di Marinetti vengono descritti come pieni di orgoglio, poiché «ci sentivamo soli, in quell'ora, ad esser desti e ritti».³⁷ Il silenzio della notte viene interrotto da un rombo di automobili: l'apparizione mistica viene accolta con gioia, e Marinetti si stende sopra una di esse come un cadavere su una bara. Subito, quindi, viene presentata una immagine di rinascita quasi religiosa. Il torpore della vita di tutti i giorni viene scosso dall'avvento di una nuova tecnologia in grado di rovesciare completamente lo stato delle cose. L'immagine della bara è molto evocativa: siamo di fronte a una morte che, però, riconduce a una nuova vita, quella del Futurismo. All'immagine della Morte viene subito affiancata l'evocazione dell'Amore, con la consapevolezza della necessità di «un Amante ideale che ergesse fino alle nuvole la sua sublime figura».³⁸ L'unico modo per sconfiggere la Morte diventa il guidare alla massima velocità le automobili, correndo per le strade della città. La macchina diventa qui simbolo-veicolo della nuova poesia. Come nota Baldissoni, «la macchina è la vita, e Marinetti ne descrive la funzione nei termini di una vera e propria nascita».³⁹ La reazione che suscita l'automobile è istintiva e folle, con una urgenza di correre per manifestare il proprio essere vivi.

Il fondatore del Futurismo vive una vera e propria resurrezione: la sua automobile finisce in un fossato a causa di due ciclisti, e Marinetti si ritrova coperto di melma sotto il peso della macchina rovesciata, con una immagine che ricorda quasi il parto di un neonato

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 8.

³⁹ GIUSI BALDISSONE, *Filippo Tommaso Marinetti*, Milano, Mursia, 2009, p. 63.

dal ventre materno. L'introduzione al *Manifesto* si conclude con questo evento di cronaca reale, con la presa di consapevolezza di essere finalmente vivi. Questa è una vera e propria allegoria: perché «Marinetti crede realmente che per vivere proiettati verso il futuro occorra nascere un'altra volta».⁴⁰

Il *Manifesto del Futurismo* si basa su undici punti fondamentali. I concetti esposti sono espressi con un linguaggio da subito aggressivo. Esplicativo di questa volontà e del carattere violento intrinseco del Futurismo è il settimo punto:

7) Non v'è più bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all'uomo.⁴¹

Ci troviamo di fronte a una chiara estetizzazione della violenza: la lotta è bellezza, e senza questa componente nessuna opera è degna di attenzione. La lotta qui viene presentata come rivolta contro delle "forze ignote", da soggiogare alla volontà degli uomini. La violenza pertanto diventa un criterio oggettivo per giudicare le opere d'arte.

Un altro punto dove la violenza ha un ruolo fondamentale è il nono, dove si chiarisce la posizione dei Futuristi nei confronti della guerra:

9) Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.⁴²

⁴⁰ *Ivi*, p. 64.

⁴¹ F. T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 10.

⁴² *Ivi*, p. 11.

La guerra viene presentata immediatamente come “sola igiene del mondo”, pertanto come un passo necessario per il miglioramento sociale. Essa viene glorificata, un termine che si ricollega a quella religiosità laica che viene presentata in introduzione al *Manifesto*.

Su quali siano i nemici da combattere Marinetti ha le idee molto chiare. Sono da abbattere i musei, le biblioteche e le accademie: tutte queste strutture vengono paragonate a dei cimiteri, a dei dormitori pubblici e a degli assurdi macelli di pittori. Volendo racchiudere tutti questi elementi si può affermare che a dover essere distrutto è il passato. Il Futurismo nasce come un movimento giovane: Marinetti stesso afferma che «i più anziani fra noi, hanno trent'anni». ⁴³ Interessante notare come all'interno di questo testo ci sia la consapevolezza piena dello scorrere del tempo e del fatto che gli intellettuali che sono giovani oggi saranno i vecchi da distruggere un domani. Il fondatore del Futurismo prende in mano questo argomento, arrivando ad auspicare che coloro che arriveranno dopo «ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili. – Noi lo desideriamo!». ⁴⁴

La glorificazione della guerra porta a una completa identificazione della visione artistica futurista con una azione che pervade la vita in tutte le sue componenti. L'azione e la violenza vengono completamente smascherate all'interno dell'ideologia borghese della vita, avendo come risultato una confluenza verso un obiettivo unico: «l'imperialismo dell'arte, che faccia tutt'uno con un imperialismo di tipo politico ed economico». ⁴⁵ Il futurismo pertanto teorizza la guerra come un paradosso vitalistico, dove «la concentrazione delle forze nuove e giovani può esprimere appieno la sua vitalità ancora intatta» ⁴⁶. La guerra è un passaggio obbligatorio per la costruzione di un mondo diverso, inteso come un vero e proprio atto di liberazione da quelle strutture politiche e sociali ormai obsolete.

⁴³ *Ivi*, p. 13.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ GIAN BATTISTA NAZZARO, *Introduzione al Futurismo*, Napoli, Guida, 1973, p. 74.

⁴⁶ *Ivi*, p. 76.

Come si evince dagli elementi trattati, la componente della violenza è subito posta a fondamento dell'intero credo futurista: è una parte imprescindibile e che non può essere rifiutata, un vero e proprio *modus operandi* per chi aderisce al movimento. L'estetizzazione della guerra e della violenza si mescola con un'altra estetizzazione, ovvero quella della velocità.

Marinetti, al momento della fondazione del Futurismo, era pienamente consapevole della nascita dei nuovi *ismi* che accadde tra la fine del Ottocento e l'inizio del Novecento, e indubbiamente trasse ispirazione da questi nuovi movimenti. Per citarne alcuni, sicuramente il Naturismo, fondato da Saint-Georges de Bouhélier nel 1897 (anche lui pubblicando il manifesto sulle pagine del «*Figaro*»), o l'Unanimismo di Jules Romains nel 1905. Non stupisce l'ispirazione basata su fenomeni francesi, data la formazione di Marinetti, ma bisogna rilevare come il Futurismo, se da un lato prende ispirazione da questi movimenti, dall'altro, fin dalla sua fondazione, si pone in una posizione diametralmente opposta, con una serie di vincoli da seguire obbligatoriamente per chi aderisce al movimento. In primis per la presenza di un'ideologia globale e per l'identificazione in un gruppo (come si vede dall'incipit del *Manifesto*), in secondo luogo per il vincolo di una scrittura munita di un fondamento ontologico-stilistico, il verso libero. Se l'Unanimismo di Romains prevede che ogni autore proceda secondo la propria ispirazione, all'autore che decideva di aderire al Futurismo veniva richiesto di esercitare una libertà assoluta solo alla luce dei cardini fissati dall'avanguardia, in particolar modo dalla teoria delle *Parole in libertà*.

È interessante notare come il Futurismo si definisca in alcuni testi come un movimento, mentre in altri come una scuola. Secondo De Maria questa non è solamente una questione terminologica, ma bensì «una questione fondamentale per la comprensione del futurismo e

di tutta l'avanguardia storica».⁴⁷ Il termine “scuola” è presente nella *Prefazione* citata precedentemente, ma ritorna nel volantino *Il poeta futurista Aldo Palazzeschi*:⁴⁸ qui il Futurismo viene descritto come «scuola nella quale s'insegna a ribellarsi, a essere originali, indipendenti».⁴⁹ Lo stesso Marinetti, in questa affermazione, prende le distanze da questo termine, dichiarando come esso sarebbe contraddittorio se riferito al Futurismo secondo il canone classico. Nei volantini che diffondono il Manifesto sia in francese che in italiano invece viene utilizzato il termine “movimento futurista”. La soluzione a questa ambivalenza viene presentata definitivamente nel 1915 all'interno dell'ultimo capitolo di *Guerra sola igiene del mondo* chiamato *In quest'anno futurista*:⁵⁰ qui Marinetti chiarisce che «il Futurismo [...] non è una *chiesuola* né una *scuola*, ma piuttosto un grande movimento solidale di eroismi intellettuali, nel quale l'orgoglio nazionale è nulla, mentre la volontà di rinnovare è tutto».⁵¹ È ben sei anni dopo la pubblicazione del *Manifesto del Futurismo* che il termine “movimento” ottiene la sua consacrazione.

Tra le varie definizioni con le quali Marinetti ha definito che cosa fosse il Futurismo una delle più interessanti è anche una di quelle più tarde. In una conferenza del 1929 denominata *Il Futurismo e il Novecento*, il fondatore del movimento dichiarò:

Il cubismo è soltanto un movimento pittorico senza manifesto né teorie. Noi italiani con la tipica potenza architettonica che distinse i grandi italiani del passato, abbiamo creato un vasto sistema morale letterario artistico formato di orgoglio italiano, originalità creatrice, parole in libertà, splendore geometrico, estetica della macchina.

⁴⁷ L. DE MARIA, *Il ruolo di Marinetti nella costruzione del futurismo*, in *Futurismo, cultura e politica*, cit., p. 36.

⁴⁸ F. T. MARINETTI, *Il poeta futurista Aldo Palazzeschi*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 62 - 65.

⁴⁹ *Ivi*, p. 63.

⁵⁰ F. T. MARINETTI, *In quest'anno futurista*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 328 - 336.

⁵¹ *Ivi*, p. 329.

Senza un grande patriottismo, il Futurismo sarebbe stato limitato e specialista. Fu invece ed è totalitario.

In questo estratto il movimento viene definito “totalitario”. Ciò è vero in parte, in quanto si può affermare che il Futurismo nel suo primo periodo possedeva «quell’ideologia globale artistica ed extra-artistica e pertanto anche politica, che così fortemente l’aveva caratterizzato»,⁵² ma nel momento in cui Marinetti promulga questo discorso il Fascismo è già pienamente al potere, e il Futurismo ha già dovuto perdere le ambizioni totalitarie delle origini.

All’interno del saggio *Il futurismo come organizzazione. Tecniche e strumenti di gruppo*⁵³ Glauco Viazzi, analizzando la nozione di “gruppo”, ha equiparato da un lato il movimento futurista a un partito politico (per via della massima apertura verso l’esterno), dall’altra a una azienda industriale (per l’intenzione di un massimo di produttività all’interno). Seguendo il suo ragionamento, Viazzi considera Marinetti al pari di un *leader*, o di un *general manager*, laddove il movimento futurista è un gruppo rigidamente chiuso di affiliati. Al contrario, De Maria, afferma che giudicare Marinetti come un *leader* è estremamente riduttivo, e in realtà la sua posizione all’interno del Futurismo è molto più complessa:

Marinetti fu l’anima del futurismo, non certo il suo Super Io [...]. All’interno del gruppo, Marinetti non fu un dittatore, o un freno allo sgretolarsi degli ingegni; al contrario, fu piuttosto un catalizzatore, un eccitatore.⁵⁴

⁵² L. DE MARIA, *Il ruolo di Marinetti nella costruzione del futurismo*, in *Futurismo, cultura e politica*, cit., p. 38.

⁵³ GLAUCO VIAZZI, *Il futurismo come organizzazione. Tecniche e strumenti di gruppo*, in «Es», 5, settembre – dicembre 1976.

⁵⁴ L. DE MARIA, *Il ruolo di Marinetti nella costruzione del futurismo*, in *Futurismo, cultura e politica*, cit., p. 43.

Il grande merito di Marinetti agli inizi del Futurismo fu quello di arricchire le fila degli intellettuali a lui vicini con personalità di ambiti differenti. Grazie anche alla sua grande disponibilità economica, derivata dall'eredità del padre che morì nel 1907 e grazie alle capacità di grande ammaliatore, Marinetti riusciva a garantire a chi aderiva al movimento un futuro di sicuro successo. I pittori sono poverissimi, e per loro in molti casi l'incontro con Marinetti rappresentò una vera e propria fuga da una condizione di isolamento e di bisogno. Non è da sottovalutare il fatto che «gran parte dei nuovi adepti proviene da una piccola borghesia che indubbiamente sogna di riscattarsi dalla marginalità attraverso la via artistica».⁵⁵ È interessante notare come per alcuni artisti questa provenienza da un ambiente sociale instabile e molto emotivo provocherà una insospettabile parabola nel loro credo, aderendo sia al pensiero anarchico che a quello del socialismo umanitario fino ad arrivare al nazionalismo antisocialista. Per citare un esempio, il padre di Sant'Elia di professione era un parrucchiere. Altri provengono da una posizione ancora più precaria: non stupisce come Altomare, il quale finì con l'impiegarsi nelle ferrovie, rimase sbalordito di fronte alla casa alto borghese di Marinetti.

Tra il gennaio e il febbraio del 1910 avvenne un incontro tra Marinetti, Carrà, Boccioni, Russolo e gli altri pittori che aderirono per primi al Futurismo: durante questo incontro nasce tra i presenti l'idea di lanciare un manifesto ai giovani artisti. Il *Manifesto dei pittori futuristi* esce in prima istanza in un volantino senza data a cura di «Poesia», con le firme di Carrà, Boccioni, Russolo, Bonzagni e Romani. L'8 marzo il manifesto venne letto pubblicamente durante la serata al Politeama Chiarella di Torino, mentre l'edizione definitiva venne resa nota in un volantino edito dalla direzione del movimento futurista,

⁵⁵ C. SALARIS, *Storia del Futurismo*, cit., p. 32.

datato 11 febbraio 1910. La scelta del numero undici non è casuale, in quanto è il numero scaramantico di Marinetti.

Il *Manifesto dei pittori futuristi* ha dei toni ribellistici ma rimane comunque abbastanza generico: all'interno di questo testo «si fa riferimento al “trionfante progresso delle scienze”, allo sviluppo economico, [...]; di fronte a ciò i futuristi dichiarano di non poter restare insensibili al fascino della vita contemporanea».⁵⁶ All'interno di questo manifesto i temi fondanti sono molto simili a quelli presentati nel *Manifesto del futurismo* dell'anno precedente, come l'elogio della velocità o il rifiuto del passato: viene esaltata ogni forma di originalità, specie se temeraria o, ancora meglio, violentissima.

Tra il 1910 e il 1911 i pittori futuristi iniziarono le prime mostre collettive. Da ricordare la presenza di Boccioni, Carrà e Russolo nella Mostra d'arte libera al Padiglione Ricordi a Milano, inaugurata il 30 aprile 1911: questo evento «si tratta d'una iniziativa organizzata a beneficio della cassa dei disoccupati della Casa del lavoro, che fa luce sulle idee sociali di Boccioni e Carrà».⁵⁷ Questo aspetto non è da sottovalutare, in quanto tutti sono invitati a partecipare alla mostra, dagli anziani ai bambini. L'attenzione per i partecipanti è in pieno contrasto con la visione borghese del popolo: l'arte qui viene presentata come un atto di partecipazione e di emancipazione. Questa modalità non trovò l'approvazione di Soffici che pubblicò una critica all'evento sulle pagine de «*La Voce*»: di tutta risposta i futuristi milanesi scesero a Firenze in quella che viene pensata come una spedizione punitiva. I rapporti tra futuristi milanesi e fiorentini verranno analizzati in maniera più specifica nelle pagine seguenti.

Quello che è importante notare è che in soli due anni il Futurismo si affermò come movimento di rottura e venne immediatamente riconosciuto dagli intellettuali non solo

⁵⁶ *Ivi*, p. 34.

⁵⁷ *Ivi*, p. 36.

italiani, ma di tutta Europa. La sua intrinseca violenza pervase tutti gli ambiti nei quali si riversò e diventò, come vedremo, un vero e proprio *modus operandi* all'interno delle manifestazioni futuriste. I suoi fondamenti si basano sull'analisi del contesto sociale dell'epoca e il capovolgimento del sistema in essere (come si evince dagli estratti riportati) è ritenuto necessario. Il Futurismo fu un movimento divisivo e come tale venne percepito da coloro che si imbattono in questo fenomeno: ciò favorì l'annessione di molti intellettuali nelle sue fila anche se per brevi periodi, ma ciò sarà anche forte oggetto di critica, soprattutto a causa della figura enigmatica di Marinetti. Non esisteva in quel momento un Futurismo che non prevedesse una componente violenta, ma anzi questa componente ne venne posta a fondamento. A questo punto della trattazione l'analisi vuole concentrarsi sulle reazioni di un particolare mondo, ovvero l'adesione in prima battuta (e poi la rottura) da parte dei futuristi toscani.

I.4. Il futurismo fiorentino e «*Lacerba*»

Nel 1908 a Firenze venne fondata «*La Voce*» da Giuseppe Prezolini e Giovanni Papini. Era una rivista estremamente attenta a problemi di ordine politico e sociale, con particolare attenzione per l'alfabetizzazione, lo stato della scuola e la questione meridionale. In questo contesto avevano un ruolo di spicco Ardengo Soffici e Giovanni Papini, i quali si confrontarono in maniera molto approfondita con il Futurismo.

Come è stato presentato in precedenza, il primo contatto tra i futuristi e gli allora appartenenti alla rivista fiorentina «*La Voce*» fu tutt'altro che disteso e amichevole. Il tutto cominciò da un articolo pubblicato da Soffici all'interno del numero del 22 giugno 1911, dove veniva fortemente criticata la mostra organizzata presso il Padiglione Ricordi a Milano nella primavera dello stesso anno. La reazione futurista fu, in maniera abbastanza

prevedibile, una discesa violenta a Firenze per chiedere delle spiegazioni, la quale si trasformò ben presto in una rissa furibonda, prima tra i tavoli del Caffè Giubbe Rosse in piazza Vittorio e, il giorno seguente, presso i marciapiedi della stazione ferroviaria. La polizia intervenne e tutti i partecipanti a questo scontro furono rinchiusi nel Commissariato: qui finalmente ci fu una discussione riguardo l'articolo incriminato di Soffici.⁵⁸ In merito a questo confronto Carrà scrisse: «Io rivolgendomi a Soffici gli feci rilevare alcune pecche della sua critica, e ciò fu il pretesto per scambiare le nostre idee sull'arte, idee che avevano molti punti in contatto».⁵⁹

L'anno seguente Soffici pubblicò un nuovo articolo intitolato *Ancora sui futuristi*, uscito ne «*La Voce*» l'11 luglio 1912: in questo testo il poeta fece un passo indietro rispetto alle sue precedenti affermazioni e, nonostante riservasse comunque delle critiche, affermò di ammirare la carica vitale del Futurismo e la sua azione innovatrice. Nell'ottobre del 1912 ci furono dei cauti tentativi di avvicinamento da parte del gruppo Milanese: essi seguivano molto attentamente gli sviluppi de «*La Voce*» soprattutto grazie al tramite di Severini, all'epoca in Toscana, il quale aveva un rapporto di simpatia personale con Soffici. La volontà dei futuristi, testimoniata dallo scambio epistolare tra Boccioni, Carrà, Russolo e Severini, era di trasformare il clima di tensione tra i due gruppi in una possibile collaborazione, rimanendo comunque consci delle diversità d'intenti. Questi approcci ebbero dei risvolti positivi anche perché lo stesso Soffici, insieme a Papini, stava sviluppando un pensiero positivo nei confronti del Futurismo, in particolare per la volontà di uno svecchiamento della situazione stagnante dello Stato italiano.

Soffici e Papini in questo periodo stavano dando vita insieme al tipografo Vallecchi ad una nuova rivista, la quale vedrà presto la luce con il nome «*Lacerba*». A causa di alcuni

⁵⁸ L'episodio è ricordato in ARDENGO SOFFICI, *Fine di un mondo*, Firenze, Vallecchi, 1955, pp. 196 – 197.

⁵⁹ CARLO CARRÀ, *La mia vita*, a cura di Massimo Carrà, Milano, Abscondita, 2002, p. 85.

contrastati con il direttore de «*La Voce*» Prezolini, i due pubblicarono il primo numero della nuova rivista all'inizio del 1913. In una lettera di Papini in risposta a Soffici datata 13 gennaio 1913, si dice esplicitamente «sono d'accordo con te circa l'opportunità di unirci all'unica forza d'avanguardia che sia in Italia, ma bisogna salvare la nostra libertà più che si può». All'interno di questi presupposti, perciò, si realizzò l'intesa tra futuristi lombardi e gruppo fiorentino.

Nel periodo che va tra gennaio e febbraio 1913 venne organizzato una riunione tra il gruppo futurista e gli intellettuali fiorentini per trovare una forma di collaborazione all'interno della rivista «*Lacerba*». L'incontro decisivo si svolse a Firenze a casa del poeta Palazzeschi in via Calimala (l'attuale Palazzo degli Angeli, una residenza storica del centro fiorentino): erano presenti i “milanesi” Marinetti, Boccioni e Carrà, insieme ai “fiorentini” Palazzeschi, Papini e Soffici. L'incontro, rievocato nella autobiografia di Soffici,⁶⁰ si svolse in toni pacati. Le differenze caratteriali e culturali dei vari interlocutori vennero messi da parte, a favore di una unità d'intenti e grazie anche ad una presenza d'una comune spinta di energia giovanile che pervadeva tutti i presenti.

Il 21 febbraio 1913 i futuristi e i lacerbiani tennero insieme una “serata futurista” al Teatro Costanzi di Roma, dove si esibì Papini mentre venivano esposte delle opere di Boccioni, Carrà, Russolo, Severini e Soffici. Il 15 marzo iniziò la collaborazione tra futuristi e «*Lacerba*»: vennero pubblicati un articolo di Carrà con il titolo *Piani plastici come espansione sferica nello spazio* e uno di Boccioni intitolato *Fondamento plastico della scultura e pitture futuriste*, oltre che al poemetto *Adrianopoli* di Marinetti e uno di Buzzi. Interessante come nello stesso numero sia presente un articolo firmato da Papini con il titolo provocatorio di *Contro il futurismo*, all'interno del quale si ribatteva alle più comuni accuse

⁶⁰ ARDENGO SOFFICI, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, Firenze, Vallecchi, 1951 – 1955, vol. IV, p. 284.

rivolte al Futurismo da parte di quelle che vengono definite “persone serie”. In conclusione di articolo, Papini dichiara:

La parola futurismo ha poca importanza; è una semplice bandiera di raccolta, è il simbolo verbale di una tendenza. Le teorie futuriste possono essere confuse, storte, ridicole: ma stanno ad indicare il senso di nuove ricerche, accomunano sotto formule paradossali sforzi tra loro simiglianti, servono a far sentire che questo manipolo di artisti non ha i pregiudizi, i rispetti e le superstizioni degli altri. Sono sfoghi, son bombe – accanto agli altri sfoghi e alle altre bombe che sono le poesie, le sinfonie e le pitture. Se facessero soltanto manifesti sarebbero imbecilli rumorosi e nulla più. Fanno dell’arte eppoi dei manifesti per spiegare quest’arte, per imporla, per richiamare su di essa la sonnolente attenzione dei più.

Anche Soffici, in una valutazione a posteriori che sembra pienamente rispecchiare il suo pensiero in quel tempo, trovava all’interno del movimento futurista

un impeto lirico e un’audacia innovatrice che, nel clima italiano, rappresentava come una ventata d’aria fresca e insieme uno squillo di sveglia per le energie creative, assopite o inclinate a poltrire nella comodità di estetiche e di modi d’arte ormai usati e perenti.⁶¹

Queste due dichiarazioni mettono in evidenza come i lacerbiani avessero compreso interamente il significato dell’azione innovatrice dei futuristi milanesi e, soprattutto, come la condividessero. In particolare, a ravvivare gli animi dei giovani fiorentini fu il senso di libertà propugnato dal Futurismo. Fu così che iniziò la collaborazione stretta tra i due gruppi,

⁶¹ *Ivi*, p. 413.

tramite prese di posizione molto simili sulle pagine di «*Lacerba*» e di partecipazioni sempre più frequenti all'interno delle serate futuriste organizzate in tutta Italia. Nelle pagine della rivista si svilupparono quindi tre filoni principali: quello filosofico-letterario di Papini e Tadolato, quello poetico di Marinetti, Buzzi, Folgore, Govoni e Auro d'Alba, e infine quello dei pittori-scrittori Boccioni, Carrà e Soffici, i quali svilupparono un discorso molto approfondito riguardante l'arte nuova. La rivista riscosse ben presto consensi molto ampi per la sua vivacità e per le sue idee innovative. La formula di abbinare articoli a riproduzioni di quadri e disegni è una soluzione perfetta per i bisogni del Futurismo: infatti, se all'inizio le illustrazioni avevano una parte assai marginale, dalla metà del 1913 saranno presenti in quasi tutti i numeri.

I rapporti tra futuristi e lacerbiani per tutto il 1913 e parte del 1914 furono molto intensi e solidali, come viene perfettamente raffigurato nella celebre foto di Nunes Vais con i cinque caposcuola (anche se non è presente Soffici). Nonostante il grande successo di «*Lacerba*», le posizioni di Papini, Soffici e Palazzeschi non arriveranno mai a identificarsi completamente con quelle dei milanesi, in particolare con visione di Marinetti. Da parte dei lacerbiani, infatti, ci fu sempre un sottile gusto per l'ironia e un lucido senso critico, che non si sposò perfettamente con la componente rivoluzionaria promossa dai futuristi. Soffici, all'interno della sua autobiografia,⁶² motivò le sue riserve nei confronti del Futurismo partendo da elementi puramente artistici (come, per esempio, l'uso futurista di materiali extra pittorici all'interno delle opere d'arte), ma soprattutto insistette molto sul proselitismo senza fine di Marinetti e Boccioni, i quali venivano criticati di riempire le pagine di «*Lacerba*» di scritti senza alcun valore.

⁶² *Ivi*, p. 453 e seguenti.

Un altro punto di scontro tra i due gruppi fu lo scarso interesse da parte dei fiorentini in merito alla questione industriale. Per quanto riguarda Milano, essa era già una città avanzata dal punto di vista tecnologico, e il ruolo fondamentale dell'industria veniva già esaltato all'interno dei primi scritti futuristi. D'altro canto, in Toscana, a inizio XX secolo la situazione era diversa: la civiltà contadina in quegli anni era ancora dominante, e di conseguenza il sentimento della continuità e della tradizione era ancora ben radicato nel territorio.

La situazione di collaborazione tra i due gruppi vacillò ben presto. Già a partire dal febbraio 1914 all'interno delle pagine di «*Lacerba*» ci fu un acceso dibattito tra Papini e Boccioni, in tre articoli intitolati rispettivamente *Il cerchio si chiude*, *Il cerchio non si chiude!* e *Cerchi aperti*. Il nodo della questione riguardò le nuove ricerche dei pittori futuristi, che introducono oggetti reali all'interno delle loro opere cercando di far entrare nell'arte tutti quei nuovi strumenti che la tecnologia più moderna aveva creato. È da rimarcare come in questo momento Papini non cercasse una rottura definitiva con i marinettiani: la sua era una riflessione che voleva sollecitare un confronto all'interno della rivista, ed è per questo motivo che la quarta parte de *Il cerchio si chiude* ha dei toni amichevoli. Il problema nasce dal fatto che Papini si pose come una guida del Futurismo, e venne percepito da Boccioni come una dichiarazione di indipendenza fiorentina. Per questo motivo l'articolo *Il cerchio non si chiude!* appare più come una risposta provocatoria dal tono quasi “disciplinare”, e non quel confronto auspicato da Papini.

Questo scontro ideologico fece da preludio alla definitiva rottura che avvenne verso la fine del 1914. Il 29 novembre in una lettera a Carrà Papini scrive:

Ti dò, confidenzialmente, la notizia che nel prossimo n° di «*Lacerba*» ci sarà un articolo firmato da me e da Soffici sui nostri rapporti col futurismo dove saranno messe francamente in luce le nostre diversità. Noi vogliamo restare buoni amici dei futuristi ma non possiamo seguitare ad assumere la responsabilità di *tutto* il futurismo. [...] Tu sai qual è il contrasto fra noi due da una parte e Marinetti e Boccioni dall'altra, e a Parigi eri pienamente d'accordo con noi.⁶³

L'articolo preannunciato da Papini fu firmato congiuntamente con Soffici il primo dicembre 1914, con il titolo «*Lacerba è sempre viva*». Qui viene redatta la storia dei rapporti tra i due gruppi mettendo in rilievo le differenze: inoltre viene accusato il Futurismo in maniera esplicita di essere «una scuola, una setta, una chiesa con grandi sacerdoti». La conclusione dell'articolo è netta: «sentiamo il bisogno di staccarci dal movimento futurista propriamente detto per riprenderci la nostra libertà!»

Il 14 febbraio 1915, esce su «*Lacerba*» un articolo intitolato *Futurismo e Marinettismo*, firmato da Papini, Soffici e Palazzeschi (il quale aveva già preso le distanze dal Futurismo con un articolo pubblicato il 28 aprile 1914 ne «*La Voce*»). Qui il Futurismo venne definito come «l'unico movimento artistico italiano vivo e importante», e l'intenzione fu quello di aiutarlo a salvarsi distinguendolo dal Marinettismo, presentato come «un fenomeno isolato senza reale attinenza con il futuro, appunto perché non l'ha con il passato». Le accuse che vennero mosse furono quelle di «invece che superare e oltrepassare la cultura coll'assorbirla e l'approfondirla, esso l'odia di quell'odio che il contadino ha per la macchina che non ha mai visto o la nega». Segue un elenco diviso in tre punti (Tendenze e teorie, Precursori e Aderenti) dove si distingue nettamente chi e che cosa appartenga al Futurismo e chi e che cosa al Marinettismo.

⁶³ Lettera riportata in MASSIMO CARRÀ, *Convergenze e difficoltà fra Milano e Firenze*, in *Futurismo a Firenze 1910 – 1920*, Sansoni, Firenze, 1984

Nell'elenco di elementi appartenenti al Marinettismo troviamo argomenti particolarmente interessanti per la nostra analisi. In primo luogo, vengono contrapposti la combattività con il militarismo, e il patriottismo viene opposto allo sciovinismo. La critica mossa a Marinetti da parte di Papini, Soffici e Palazzeschi riguardava come veniva presentata la violenza: venne giudicata negativamente in quanto mossa da principi di caos, e non interiorizzata all'interno di un sistema ordinato. Nell'elenco degli autori è di particolare attenzione come venga inserito il nome di Verhaeren, che nelle pagine precedenti è stato messo in risalto come uno delle figure di massima ispirazione per Marinetti.

La rottura tra i due gruppi era ormai insanabile: Soffici uscì dal movimento nel 1915, seguito da Carrà e da Severini nel 1916. I rapporti tra i gruppi furono chiusi, non riuscendo mai a trovare un punto di contatto completo tra le loro linee di pensiero. L'importanza di questa collaborazione però è evidente: sia perché attraverso le pagine di questa rivista il Futurismo trovò una rapida diffusione, sia perché la natura intrinseca del movimento come ente rivoluzionario e distruttivo si dimostrò sia con le vicende storiche che con le motivazioni con le quali esso venne respinto da alcuni suoi contemporanei.

I.5. L'influenza del Futurismo nel mondo

Il Futurismo non fu un movimento che si diffuse solamente all'interno dei confini nazionali: esso, grazie all'attitudine cosmopolita di Marinetti, trovò molti riscontri anche al di fuori dell'Italia, riuscendo in qualche caso a diventare vero e proprio modello. Come afferma De Maria: «una fra le tante priorità da accordarsi a Marinetti, è quella di aver fissato il prototipo dell'avanguardia storica».⁶⁴ Sicuramente la chiave di volta di questa larghissima

⁶⁴ L. DE MARIA, Introduzione a F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. XXX.

diffusione fu la capacità di portare dei concetti rivoluzionari all'interno delle élite degli altri Stati, in termini capaci di essere adattati a qualsiasi contesto nazionale.

In Francia il movimento venne immediatamente recepito. A dimostrazione di questo fatto, Marinetti raccolse e pubblicò su «*Poesia*» delle reazioni degli intellettuali francesi al Futurismo: si tratta di una serie di lettere inviate a Marinetti in risposta a una sua circolare in cui chiedeva una opinione riguardo la fondazione del nuovo movimento e una richiesta di adesione totale o parziale. Venne pubblicata inoltre anche una raccolta di recensioni uscite su giornali e riviste francesi.⁶⁵

Il giornale «*Le Temps*», di orientamento moderato, incaricò il giornalista Nozière di scrivere un articolo riguardante il Futurismo: il movimento venne ricollegato a un'educazione sportiva e di energia, apprezzando molto l'attualità della visione dell'arte in un momento storico in cui la ripetitività era considerata reprimente. Sulle pagine de «*Le Gaulois*», noto giornale della destra francese, Edmond Harancourt avvertì i lettori della possibilità molto alta che idee così iconoclaste potessero imporsi. Non stupisce che un giornale di destra si opponesse a idee ritenute così rivoluzionarie, ma è da rilevare come lo stesso «*Le Figaro*» fosse una rivista conservatrice. In merito a ciò Mayer rileva: «è peraltro paradossale che questo giornale («*Le Figaro*») fosse, malgrado la sua “modernità” in quanto mezzo di comunicazione elitista, conservatore e cattolico, e come tale difendesse tutti i valori che i futuristi spregiavano».⁶⁶ Tanti altri giornali sia di provincia che parigini dedicarono spazio al Futurismo: per citarne alcuni «*Le Siècle*», «*L'Opinion*», «*Les Journal des débats*», «*Paris Sport*». Nella maggior parte degli articoli venne descritto lo “scandalo” del movimento futurista, in particolare per quanto riguarda la letteratura.

⁶⁵ GIOVANNI LISTA, *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, L'Age d'Homme, Losanna, 1973, p.65.

⁶⁶ ARNO J. MAYER, *Il potere dell'ancien régime fino alla I guerra mondiale*, Laterza, Roma – Bari, 1982, p. 194.

Per quanto riguarda le riviste, l'interesse fu molto grande, sebbene spesso in chiave polemica. L'esempio più interessante riguarda la rivista «*Poésie*», pubblicata a Tolosa, la quale occupava una posizione di riguardo nel quadro della cultura meridionale d'ispirazione regionalista. Nell'estate del 1909 la rivista pubblicò un contromanifesto intitolato *Primitivisme*,⁶⁷ per contrapporsi al Futurismo. Negli anni successivi in Francia nacquero numerosi *ismi*, tutti di ispirazione marinettiana i quali, nonostante le sfumature diverse, tendevano all'affermazione di un imperialismo francese, molto simile al panitalianesimo marinettiano.

In Germania l'influenza del Futurismo è più complicata da valutare: come riporta Allegri «l'errore è credere ancor oggi ad un'avanguardia tedesca che si chiarifichi nei termini ideologici attraverso i contatti con il futurismo».⁶⁸ Sebbene il Futurismo esercitò la sua fascinazione su intellettuali come Herwart Walden, Alfred Döblin e Gottfried Benn grazie al suo carattere aggressivo e iconoclasta, Masini nota come siano «le “tecniche” antipsicologiche delle sue procedure eversive [...] a lasciare il loro segno su autori come Döblin [...] o il giovane Becher».⁶⁹ Senza nessuna ombra di dubbio sono presenti delle linee di tendenza e alcuni sincronismi significativi, ma la portata di questa influenza va valutata secondo «la portata e la consistenza effettiva, il grado reale di approfondimento raggiunto dal coagularsi problematico di determinate categorie o stilemi espressivi».⁷⁰

Il Futurismo ha dei tratti in comune con la *Jugendbewegung*, ovvero il Movimento Giovanile Tedesco, nato nel 1896: entrambi le correnti attuavano una sorta di semplificazione di alcuni temi e motivi centrali della *Lebensphilosophie*, una corrente di

⁶⁷ «*Poésie*», V, 28 – 30, inverno 1909, pp. 73 – 79.

⁶⁸ MARIO ALLEGRI, *Tra futurismo ed espressionismo: su una lettera di Doeblin a Marinetti*, in «*Il Contesto*», 2, 1997, p. 42.

⁶⁹ FERRUCCIO MASINI, *Futurismo e rivoluzione conservatrice in Germania*, in *Futurismo, cultura e politica*, cit., p. 304.

⁷⁰ *Ibidem*.

accezione nietzschiana che «costituisce [...] la matrice sotterranea e lo sfondo su cui si proietta quella parte della cultura novecentesca che dall'espressionismo si estende sino alla Rivoluzione Conservatrice».⁷¹ Gli argomenti in questione sono per esempio l'antitesi netta tra valori e disvalori, tra una creatività vitale inesauribile e la mummificazione antiquaria e museale, o ancora tra movimento e immobilità, tra progresso e tradizione. I modi in cui il Futurismo annesse questi temi all'interno del suo pensiero si basavano su un ottimismo artificiale che comprendeva la modernolatria e il progresso, insieme all'estetica della macchina e il nazionalismo. La distruzione propugnata da Marinetti all'interno dei suoi manifesti però non riguardò solamente elementi esterni come i musei o le biblioteche, ma ebbe come obiettivo dichiarato l'interiorità che costituirà la base mitico-regressiva dei processi politicizzanti della filosofia della vita che verrà messa in atto negli anni Venti.

Alla distruzione dell'interiorità si collega la distruzione delle *securitas* borghesi. Il disprezzo della sicurezza, e insieme ad essa anche il conseguente amore per il pericolo, è ben riconoscibile in un autore tedesco che affonda le sue radici nella Rivoluzione Conservatrice: Ernst Jünger. Egli scrisse sulle pagine dell'*Arbeiter* «negando la pericolosità reale dell'essere lo spirito borghese spinge le forze elementari nel dominio dell'errore, dei sogni e della cattiva volontà che non può non essere cattiva ed anzi esso la interpreta come dissennata assurdità».⁷² La differenza tra Marinetti e Jünger sta nel fatto che nel primo la sovraccitazione, l'effervescenza e l'ostentazione di sfida restano confinati nell'ottica del record e del *Leistungsprinzip* senza mai raggiungere mai «quello stato intimo di profonda e incrollabile sicurezza che costituisce [...] per l'interiorità aristocratica di uno Jünger, la

⁷¹ *Ivi*, p. 305.

⁷² ERNST JÜNGER, *L'operaio. Dominio e forma*, trad. it. Q. Principe, Longanesi, Milano, 1984, p. 21.

stabilizzazione dialettica di un'esistenza interamente calata nella percezione sconvolgente dell'elementare».⁷³

Come si vede l'influenza del Futurismo in Germania nei primi tempi fu molto tenue: l'ingenua euforia di Marinetti riguardo le nuove tecnologie troverà invece ampi riscontri a partire dagli anni Venti, quando «saranno gli stessi ritmi della razionalizzazione a imporre una conciliazione definitiva della borghesia con la macchina e la compenetrazione in un unico modello di sviluppo di anima e progresso».⁷⁴

In Inghilterra la situazione culturale era particolare: C. K. Stead definisce il panorama culturale inglese di inizio secolo come «il punto più basso di un lungo declino della poesia inglese».⁷⁵ Anche Eliot descrisse come «nel primo decennio del secolo la situazione era inusuale. Non riesco a pensare ad un solo poeta vivente, sia in Inghilterra, sia in America, che allora fosse al massimo delle sue potenzialità».⁷⁶ Fu il Futurismo, una volta approdato sulle coste inglesi, a contribuire in maniera concreta a creare un'atmosfera di rinnovamento.

Il primo intervento di Marinetti in Inghilterra avvenne il giugno 1910 presso il Lyceum Club di Londra. Durante questo convegno, il fondatore del Futurismo pronunciò il *Discorso Futurista agli Inglesi*:⁷⁷ il discorso «più che una enunciazione di programmi futuristi risultò essere una lucida e acuta critica alla *English way of life*, e al tipo di cultura e di tradizione a cui essa era legata».⁷⁸ Qui Marinetti elogio l'indomito e bellicoso patriottismo inglese, affermando che «nutrite una passione sfrenata per la lotta in tutte le sue forme, da quella della *boxe*, semplice, brutale e rapida, fino a quella che fa ruggire sul ponte delle vostre

⁷³ FERRUCCIO MASINI, *Futurismo e rivoluzione conservatrice in Germania*, cit., pp. 306 – 307.

⁷⁴ *Ivi*, p. 311.

⁷⁵ CHRISTIAN K. STEAD, *The new poetic*, Londra, Hutchinson, University Library, 1975, p. 53.

⁷⁶ THOMAS S. ELIOT, *To criticize the Critic*, Londra, Faber, 1978, p.58.

⁷⁷ F. T. MARINETTI, *Discorso Futurista agli Inglesi*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 280.

⁷⁸ ROBERTO BARONTI MARCHIÒ, *Il futurismo in Inghilterra: tra avanguardia e classicismo*, Roma, Bulzoni Editore, 1990, p. 16.

Dreadnoughts il collo mostruoso dei cannoni».⁷⁹ Non vennero promulgati solamente elogi però: infatti gli inglesi furono accusati di passatismo, di avere un culto morboso per l'aristocrazia e di non avere uno slancio verso l'ignoto dell'immaginazione. Conclude il discorso Marinetti: «non dovete considerare tutte le mie osservazioni come rimproveri. Contraddirsi è vivere e voi sapete contraddirvi coraggiosamente».⁸⁰ Il fondatore del Futurismo mostrò comunque un altro apprezzamento per gli inglesi: in una intervista concessa all'*Evening News* il 4 marzo 1912 egli descrisse Londra come una città per via dei suoi autobus dai colori vivaci, per le insegne pubblicitarie splendide di colori di notte e per la ferrovia sotterranea, esempio concreto della nuova idea di velocità.

Il *Discorso Futurista agli Inglesi* creò molto scalpore tra il popolo. Marinetti attaccò e criticò fortemente tutti quei valori morali e culturali che gli inglesi consideravano fondanti. Tutta la loro tradizione venne spazzata via nella visione futurista, definita addirittura come ridicola. Eppure, l'eco di queste parole non ebbe diffusione tra gli intellettuali: per citare un esempio Roger Fry (uno dei più importanti intellettuali inglesi del tempo nel campo artistico), oltre ad avere una chiara avversione nei confronti del futurismo, organizzò prima nel novembre del 1910 e poi nell'ottobre del 1912 due mostre di pittori Post-Impressionisti, mettendo quindi su un posto d'onore quell'arte che veniva considerata da Marinetti come passatista.

I futuristi non fecero più ritorno in Gran Bretagna fino al marzo 1912. Tornarono poiché decisero di trasferire una mostra d'arte che aveva avuto un grandissimo riscontro a Parigi (esposta presso la Galerie Bernheim tra il 5 e il 24 febbraio 1912) portandola alla Sackville Gallery di Londra. All'inaugurazione furono presenti Balla, Boccioni, Carrà,

⁷⁹ F. T. MARINETTI, *Discorso Futurista agli Inglesi*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 281.

⁸⁰ *Ivi*, p. 285.

Marinetti e Russolo: la percezione fu subito molto positiva, come descrive lo stesso Boccioni.

Tra un'ora c'è l'inaugurazione per il vernissage e la stampa, domani per il pubblico. Dai rappresentanti della stampa venuti fino da ieri si può cominciare a capire che anche a Londra l'esposizione desterà un grande interesse... il catalogo inglese è bello. Il negoziante vi ha aggiunto una spiegazione di ogni singolo quadro che deve essere curiosa, ma che sarà utile per queste "bestie di Inghilesi"... come diceva Benvenuto Cellini.⁸¹

La mostra fu un successo, anche grazie a un rumoroso apparato pubblicitario, il quale attirò grandi masse di pubblico: nel volantino futurista *La pittura futurista trionfa a Parigi e a Londra* datato Milano, 11 luglio 1912, si legge «malgrado lo sciopero dei minatori, Londra non si occupò, per tutto il mese di marzo, che dei pittori futuristi». Trattando queste informazioni con il giusto distacco critico, in quanto firmati da Marinetti e sicuramente con termini esagerati, è indubbio come il successo di pubblico fu enorme.

L'atteggiamento della critica fu invece diverso. Un articolo, datato 1° marzo 1912 e apparso su *The Times*, era apertamente critico nei confronti del Futurismo. Innanzitutto, nel testo venne criticato in primis il *Manifesto dei pittori futuristi*, accusato di non essere molto ragionato. Per quanto riguarda la mostra, l'articolo ebbe un giudizio negativo su tutti i pittori futuristi esposti, in quanto le loro opere vennero considerate tutte dei *commonplace pictures*. Sull'*Evening News* del 2 marzo si affermò che il Futurismo «si è appiattito come una frittella sgonfia». Esemplificativo del rapporto dei futuristi con la critica inglese è un episodio raccontato dallo stesso Marinetti. Durante una conferenza a Londra, il fondatore del

⁸¹ UMBERTO BOCCIONI, *Gli scritti Editi e Inediti*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 347 – 348.

Futurismo afferma di aver insultato e sfidato il critico irlandese McCullagh in sala. Lo stesso Boccioni in merito a questo scontro racconta come «a Londra con Marinetti sono andato a insultare, a casa, un giornalista inglese. Che magnifica gita in automobile fino a sessanta chilometri da Londra».⁸² In merito ai rapporti tra futurismo e inglesi Marchiò concluse affermando che questo episodio (insieme ad altri episodi minori) «dimostrano come i Futuristi, giungendo in Inghilterra, non portassero solamente idee nuove sull'arte in genere, ma proponessero comportamenti e modi di vita che non mancarono di produrre i loro effetti in quegli ambienti dove più forte era l'insofferenza verso le istituzioni sociali o culturali».⁸³ A conferma di questo impatto molto importante del movimento, in Inghilterra ci fu una dichiarazione di Ezra Pound, nonostante in precedenza avesse avuto dei forti dissidi con l'avanguardia, che alcuni anni dopo affermò:

Lo scrittore che più mi interessa oggi e verso il quale confesso molti debiti di gratitudine, è Marinetti. Marinetti e il futurismo hanno dato una grande spinta a tutta la letteratura europea. Il movimento al quale Joyce, Eliot, io stesso abbiamo dato origine a Londra, non sarebbe esistito senza il Futurismo.⁸⁴

In Spagna la situazione politica e sociale di inizio secolo era molto simile a quella dell'Italia: le rivoluzioni avvenute durante il corso del XIX secolo in tutta Europa incisero in maniera minore in territorio spagnolo, facendo sì che la Spagna entrasse nel XX secolo in una situazione di arretratezza rispetto agli altri Stati. Soprattutto «entra avulso dalla rivoluzione industriale e, di conseguenza, privo del protagonismo contundente di una

⁸² *Ivi*, p. 351.

⁸³ ROBERTO BARONTI MARCHIÒ, *Il futurismo in Inghilterra*, cit., p. 37.

⁸⁴ Dichiarazione di Ezra Pound riportata in FILLIA, *Il Futurismo*, Milano, Sonzogno, 1932, p. 20.

borghesia disposta a favorire le metamorfosi di quei diversi volti del potere».⁸⁵ A sostegno di questa tesi basti pensare che a inizio secolo il 47% della proprietà rurale è in mano al 2% dei proprietari terrieri. All'interno di questo contesto i nazionalismi entrarono in scena con una forza prorompente come risposta strumentalizzata da parte di alcuni settori borghesi di fronte all'inefficienza e alle spaccature dei poteri centrali. Le avanguardie trovarono un terreno fertile dove espandersi, e la prima scintilla fu quella del movimento futurista.

Nell'aprile del 1909 la rivista «*Prometeo*» pubblicò il *Manifesto del futurismo*,⁸⁶ solo due mesi dopo la pubblicazione in Francia e un mese dopo la diffusione in Italia. La pubblicazione generò poche reazioni, e viene completamente trascurata da parte della maggior parte del pubblico spagnolo, ancora poco avvezzo alla terminologia degli *ismi*. Il poeta Gabriel Alomar aveva dato nota dell'apparizione del manifesto a Parigi solo diciassette giorni dalla sua pubblicazione.⁸⁷ La scelta così repentina di pubblicare il testo futurista aveva come obiettivo quello di sciogliere un equivoco: infatti Alomar il 18 giugno 1904 tenne una conferenza a Barcellona dalla quale redasse un opuscolo dal titolo *El Futurisme*.⁸⁸ La similitudine tra il Futurismo di Alomar e quello di Marinetti risiede solamente nel nome: Santiago Valentín Camps nel 1922 suppose che Marinetti possa aver preso ispirazione da questo termine leggendolo in un articolo pubblicato sul «*Mercure de France*» dove veniva riportato il testo di Alomar.⁸⁹

L'interesse della rivista «*Prometeo*» per il Futurismo si basava sull'amicizia personale tra Marinetti e Ramón Gómez de la Serna, direttore della rivista e figlio del fondatore Javier. Accanto al manifesto, semplicemente riportato tradotto dal francese, apparve anche un

⁸⁵ JAIME BRIHUEGA, *Futurismo, ultraismo e culture politiche nell'area ispanica*, in *Futurismo, cultura e politica*, cit., p. 407.

⁸⁶ F. T. MARINETTI, *Fundación y manifesto del futurismo*, in «*Prometeo*», Madrid, IV, 1909.

⁸⁷ GABRIEL ALOMAR, *El futurisme a Paris*, in «*El poble Català*», Barcellona, 9 marzo 1909.

⁸⁸ G. ALOMAR, *El Futurisme*, Barcellona, ed. L'Avenç, 1905.

⁸⁹ SANTIAGO VALENTÍN CAMPS, *Ideólogos, teorizantes y videntes*, Barcellona, Minerva, 1922.

articolo anonimo (Brihuega afferma come l'articolo sia indubbiamente scritto da Ramón).⁹⁰

All'interno di questo articolo si voleva smuovere i lettori a una sorta di rivoluzione, con termini che ricordano quelli usati da Marinetti:

Nelle vostre cose più ribelli, più involucrabili, vi è un principio di corruzione, ed esse senza volere vi faranno claudicare e vi adulteranno. Siate il movimento continuo. Non adagiatevi perché l'adiposo, il crasso, il venale prenderà l'incremento e vi vincerà... Si conviva con il contraddittorio, con l'assurdo, ma si viaggi qua e là, non dobbiamo essere stazionari perché allora diventeremo sordidi e manici di bastone...

Nel giugno del 1910 «*Prometeo*» pubblicò i *Proclami futuristi agli spagnoli* firmato da Marinetti e da Tristán (pseudonimo di Ramón Gómez de la Serna), che verranno ripubblicati successivamente numerose volte con i titoli *Proclama futurista agli spagnoli* o *Contro la Spagna passatista*.⁹¹ In questo testo sono presenti numerosi attacchi contro i luoghi comuni tipici della Spagna di inizio secolo come i preti, i frati, le cattedrali e l'ardore sessuale. Sono presenti, inoltre, delle chiare esortazioni in merito alla situazione politica ed economica:

Il progresso della Spagna contemporanea non potrà compiersi senza la creazione di una ricchezza agricola e di una ricchezza industriale. [...] Occorre, per questo, estirpare in un modo definitivo e totale il clericalismo e distruggere il suo corollario, suo collaboratore e difensore, il Carlismo.⁹²

⁹⁰ J. BRIHUEGA, *Futurismo, ultraismo e culture politiche nell'area ispanica*, in *Futurismo, cultura e politica*, cit., p. 411.

⁹¹ F. T. MARINETTI, *Contro la Spagna passatista*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 38 – 45.

⁹² *Ivi*, p. 43.

Un altro testo di Marinetti che lasciò meno tracce ma fu ugualmente denso e importante fu il libro *El Futurismo*,⁹³ edito a Valencia. Nonostante la mancanza della data nel manoscritto e l'assenza di riferimenti nei testi contemporanei, gli *Archivi del Futurismo* lo collocano nel 1912. L'importanza della diffusione in Spagna del movimento futurista fu per Marinetti «un porto in più negli itinerari della diffusione internazionale del suo movimento».⁹⁴ La comparsa in terreno spagnolo permise al pensiero futurista di espandersi in molti altri Paesi: per esempio il *Manifesto del futurismo* venne pubblicato in Portogallo il 5 agosto 1909 grazie al *Diario das Açores*, mentre in Brasile si diffuse nel 1910 grazie alla traduzione di Almachio Diniz.

In Russia il Futurismo fece il suo ingresso subito dopo la pubblicazione del manifesto il 20 febbraio 1909. L'8 marzo un articolo riguardante il nuovo movimento venne pubblicato nella stampa locale.⁹⁵ Nota De Michelis «l'arrivo tempestivo del *Manifesto* in Russia non fu affatto occasionale, anzi ben pilotato, dallo stesso Marinetti».⁹⁶ Subito si formarono in territorio russo dei gruppi artistici che si definirono “futuristi”, andando a creare immediatamente un dibattito sul primato della fondazione, gelosamente rivendicato da Marinetti e contestato da artisti come Majakovskii o fortemente respinto da altri come Chlebnikov. Il dibattito si concluse a favore del poeta italiano: Markov affermò infatti che «il futurismo di Marinetti ebbe molto maggior influenza in Russia di quanto si pensi abitualmente, e più di quanto i futuristi stessi vollero ammettere».⁹⁷ Parlando dell'esperienza futurista Colucci constatò che «dalla primavera del '10 all'inizio del '12 il gruppetto vive

⁹³ F. T. MARINETTI, *El Futurismo*, Valencia, ed. Sempere, s.d., traduzione di G. Gomez e N. Hernández.

⁹⁴ JAIME BRIHUEGA, *Futurismo, ultraismo e culture politiche nell'area ispanica*, in *Futurismo, cultura e politica*, cit., p. 413.

⁹⁵ *Nabroski sovremennosti (futuristy)*, in «*Vecer*», 8 marzo 1909, trad. it. in CESARE GIUSEPPE DE MICHELIS, *Il futurismo italiano in Russia*, Bari, De Donato, 1973, p. 77.

⁹⁶ CESARE GIUSEPPE DE MICHELIS, *I contatti politico-culturali tra futuristi italiani e Russia*, in *Futurismo, cultura e politica*, cit., p. 352.

⁹⁷ VLADIMIR MARKOV, *Russian Futurism: a History*, University of California Press, Berkeley, 1968, p. 382.

un'esistenza assai grama [...]. È probabile che sarebbero stati riassorbiti [...], se non fossero intervenuti due fattori nuovi. Il primo è la scoperta di Majakovskij [...]. Ma il secondo è certo il diffondersi [...] del futurismo italiano».⁹⁸

Negli ultimi anni si sono articolati diversi studi riguardante la nascita di movimenti d'avanguardia in Russia. Un filone di ricerca molto interessante è quello che presuppone delle componenti di matrice russa nella formazione del modernismo italiano: riguardo queste teorie la figura principale di riferimento è Gian Pietro Lucini. Il poeta italiano fu molto critico nei confronti del movimento futurista, ma mantenne dei buoni rapporti con alcune figure importanti per il movimento, come per esempio Papini e Palazzeschi. Il giovane Lucini trovò nella letteratura russa un esempio molto importante per il suo spirito anarchico, soprattutto a seguito delle cannonate di Bava Beccaris nel 1898. Un intellettuale che divenne un modello d'ispirazione fu sicuramente Maksim Gor'kij, al quale dedicò un articolo appassionato nel 1902.⁹⁹ Lucini nutrì una particolare simpatia per quello che definì "il poeta dei vagabondi", in quanto lo considerò come un annunciatore della ribellione russa. L'immagine di Gor'kij venne ripresa dal poeta italiano all'interno del suo dramma *Il tempio della gloria*,¹⁰⁰ ideato nel 1905 ma pubblicato integralmente solo nel 1913. All'interno di questo componimento c'è un passaggio «che fa ben intendere il senso dell'atteggiamento di Lucini verso Gor'kij, contrapposto [...] al pacifista Tolstoj».¹⁰¹

STRANOIEFF. E con Gorki credete?

⁹⁸ MICHELE COLUCCI, *Futurismo russo e futurismo italiano*, in «Ricerche slavistiche», XII, 1964, p. 145.

⁹⁹ GIAN PIETRO LUCINI, *Il poeta dei vagabondi*, in «La educazione politica», IV, 84, 15 giugno 1902.

¹⁰⁰ INNOCENZO CAPPA, GIAN PIETRO LUCINI, *Il Tempio della Gloria. Tre ore sceniche della Russia contemporanea*, Milano, Poccini, 1913,

¹⁰¹ C. G. DE MICHELIS, *I contatti politico-culturali tra futuristi italiani e Russia*, in *Futurismo, cultura e politica*, cit., p. 356.

VASSILEVITCH. Credere? Abitudine vile. Con lui non credo altro se non si comincia a distruggere.¹⁰²

Viene presentata qui il tema della distruzione, argomento fondamentale all'interno del *Manifesto del Futurismo*: data la conoscenza di Marinetti con le opere di Lucini secondo De Michielis «si può ben avanzare che “il gesto distruttore dei libertari” tragga origine per “citazione d'atmosfera” anche dai “russo”, e dall'immagine di Gor'kji in particolare».¹⁰³ Questo fatto viene riportato dallo stesso Lucini, il quale affermò come «alcune idee espresse nel famoso *Manifesto* iniziale erano pur scaturite da me: ho l'orgoglio di proclamare che senza la conoscenza del mio *Verso libero* non sarebbe stato possibile il *Futurismo*».¹⁰⁴ Questa constatazione di Lucini va intesa in termini di rottura metrica e nell'introduzione di una serie di argomenti nuovi all'interno della poesia, non tanto da presupporre un'ispirazione futurista che affondò le sue radici nelle opere di Gor'kji.

Nonostante questo dibattito in corso su chi fosse il vero ideatore del Futurismo, in Russia erano presenti anche degli estimatori del movimento fondato da Marinetti. Un esempio è lo scrittore russo N. P. Rozanov, il quale nel 1914, dopo aver elencato chi fossero i detrattori del futurismo, aggiunge:

Ci sono del resto anche degli amici dei futuristi [...]. Il loro numero è esiguo. Noi almeno, con tutto il desiderio di rintracciare una qualche giustificazione al futurismo, abbiamo trovato un parere loro favorevole solo nelle parole di L. N. Andreev e in Valerij Brjusov. [...] Affermo che il futurismo attuale è il germe d'un gran futuro... e come germe, è un po' goffo.

¹⁰² INNOCENZO CAPPA, GIAN PIETRO LUCINI, *Il Tempio della Gloria*, cit., p. 48.

¹⁰³ C. G. DE MICHELIS, *I contatti politico-culturali tra futuristi italiani e Russia*, in *Futurismo, cultura e politica*, cit., p. 356.

¹⁰⁴ GIAN PIETRO LUCINI, *Marinetti Futurismo Futuristi*, a cura di Mario Artioli, Bologna, M. Boni, 1975, p. 38.

Come si vede, agli occhi di alcuni intellettuali russi, il Futurismo venne accolto con tepore. Viene considerato un movimento in essere, non ancora definito ma con un futuro molto importante davanti. Rozanov riportò come esempio di intellettuale affascinato dal movimento futurista lo scrittore Andreev: egli fu uno dei primi a promuovere la pubblicazione dei testi di Marinetti in russo.

Anche per quanto riguarda il campo pittorico il futurismo ebbe dei collegamenti interessanti con la Russia. Uno su tutti riguarda il viaggio che fece Boccioni nel 1906 in Russia: qui l'artista entrò in contatto con l'arte russa, e iniziò una serie di frequentazioni che continuarono anche a Parigi sempre nel 1906 e a Venezia nel 1907. L'influenza dell'arte russa è stata analizzata in modo molto approfondito da Marco Rosci, che al congresso di Torino nel 1982 mise in evidenza, parlando del dipinto *L'uomo con gli occhiali* di Dobužinskij «il forte legame iconografico con una tipica serie di dipinti di Boccioni»,¹⁰⁵ riferendosi in questo caso alle opere *Ritratto di uno scultore* del 1907 e *la signora Massimino* del 1908. L'influenza del Futurismo in Russia si svilupperà in maniera ancora maggiore a partire dal 1920, ma come si nota dagli argomenti soprariportati gli scambi iniziarono già a partire dal 1909.

Il Futurismo ebbe una grandissima diffusione in Europa e non solo, e ciò era un obiettivo perseguito dallo stesso Marinetti attraverso numerose modalità. L'influenza che il movimento ebbe fu molto importante per la formazione di nuove avanguardie e, in maniera più o meno intensa, fu subito recepita come una novità importante, capace di movimentare le masse a una rivoluzione necessaria. I toni violenti del *Manifesto* vennero subito riconosciuti come validi, segno di come il clima di insoddisfazione non fosse presente solo

¹⁰⁵ MARCO ROSCI, *Dobužinskij e Boccioni*, in *Mir Iskusstva*, Atti del Convegno di Torino 1982, Roma, 1984, p. 96.

in Italia, ma si trattasse di un sentimento condiviso tra gli intellettuali provenienti da ogni parte del mondo. Il richiamo alla violenza attecchisce immediatamente tra i lettori dei testi futuristi, e ciò non stupisce considerando come il germe del primo conflitto mondiale abbia le sue radici già molto profonde a inizio Novecento. La violenza è già nel 1909 una soluzione plausibile per un cambiamento epocale.

CAPITOLO SECONDO

IL CONCETTO DI VIOLENZA NEL FUTURISMO

II.1. Il concetto di violenza nella filosofia di Sorel

Il tema della violenza fu un argomento molto dibattuto da filosofi e artisti di inizio Novecento, ma sicuramente uno dei suoi più importanti teorici fu Georges Sorel. Il filosofo francese scrisse e pubblicò nel periodo tra gennaio e giugno del 1906 la sua opera più importante, le *Réflexions sur la violence*,¹⁰⁶ sulle pagine della rivista «*Le Mouvement socialiste*», diretta da Lagardelle e molto vicina alle posizioni del sindacalismo rivoluzionario. Il testo completo venne pubblicato due anni dopo in *Pages libres*, con una lettera introduttiva dell'autore a Daniel Halévy. Il libro venne scritto a partire da una serie di articoli pubblicati in Italia già dal 1906, e venne tradotto dall'editore Laterza nel 1909 con una presentazione di Benedetto Croce.

Nato a Cherbourg in Francia nel 1847, Sorel crebbe in una famiglia medio borghese. Fu costretto a trasferirsi a Parigi a seguito del fallimento dell'attività del padre, il quale gestiva uno spaccio di acqua di Seltz e di acque gassose. Nota Andreu come «questa atmosfera di difficoltà finanziarie e di riprovazione morale che circondava allora [...] i commercianti sfortunati, isolando Sorel dalla sua classe, lo avesse preparato ad accettare più

¹⁰⁶ GEORGES SOREL, *Réflexions sur la violence*, in *Pages libres*, Parigi, 1908, trad. it. in *Considerazioni sulla violenza*, Bari, Laterza, 1970.

tardi le idee socialiste».¹⁰⁷ A Parigi frequentò un corso di matematica superiore al collège Rollin e in seguito venne ammesso all'École Polytechnique. Durante il periodo di studi Sorel lesse numerosi testi filosofici, da Aristotele a Plutarco, da San Tommaso a Cartesio, e anche autori come Comte, Spencer e Taylor.

È questo il periodo in cui Sorel stava completando, da forte autodidatta quale era, un lavoro di distruzione e integrazione della cultura universitaria che gli era stata impartita al Politecnico di Parigi [...]. I punti d'approdo di questa sua esplorazione enciclopedica saranno, all'inizio del ciclo, la rivalutazione della robusta ed elementare democrazia ateniese presocratica, e quindi l'assunzione della democrazia sindacalista e proletaria come base di una rigenerazione dei valori contemporanei.¹⁰⁸

Il suo primo scritto apparve sulla «*Revue Philosophique*» nel 1886 con il titolo *Sur les applications de la psychophysique*,¹⁰⁹ nel quale cercò di delineare una psicologia sperimentale a base matematica. Nel 1889 scrisse la *Contribution à l'étude profane de la Bible*,¹¹⁰ un testo considerato da Maggi la prima indagine da parte del filosofo francese «sulle forze che garantiscono la vitalità di una società e sui fondamenti per la ricostruzione di un'etica di massa».¹¹¹ Nel giugno 1893 Sorel pubblicò una lettera dal titolo *Science et socialisme*¹¹² all'interno di «*Revue Philosophique*» che segnò il suo primo incontro con il marxismo. Nel testo, infatti, Sorel spiegò quali furono le motivazioni che lo portarono ad avvicinarsi alla dottrina di Marx. È importante notare come «in questa prima fase per Sorel non si trattò di assimilare un marxismo per un uso strettamente politico, bensì di misurarne e valorizzarne

¹⁰⁷ PIERRE ANDREU, *Sorel il nostro maestro*, Firenze, Volpe Editore, 1967, p. 13.

¹⁰⁸ ENZO SANTARELLI, introduzione a GEORGES SOREL, *Considerazioni sulla violenza*, Bari, Laterza, 1970, p. 10.

¹⁰⁹ G. SOREL, *Sur les applications de la psychophysique*, in «*Revue Philosophique*», XI, 1886, pp. 363 – 375.

¹¹⁰ G. SOREL, *Contribution à l'étude profane de la Bible*, Parigi, Auguste Ghio, 1889.

¹¹¹ MICHELE MAGGI, *La formazione dell'egemonia in Francia: l'ideologia sociale nella Terza Repubblica tra Sorel e Durkheim*, Bari, De Donato, 1977, p. 252.

¹¹² G. SOREL, *Science et socialisme. Lettres au directeur de la Revue Philosophique*, in «*Revue Philosophique*», XVIII, 1893, pp. 509 - 511.

tutte le potenzialità scientifiche rispetto ai recenti sviluppi delle scienze sociali».¹¹³ Durante questi anni Sorel intervenne in maniera assidua sulle riviste marxiste «*L'Ère nouvelle*» (1893-1894) e «*Devenir Social*» (1895-1897). Proprio grazie alla sua attività in quest'ultima rivista, Sorel entrò in contatto con Antonio Labriola e Benedetto Croce, che lo fecero così entrare all'interno del circolo degli intellettuali italiani.

Durante l'*Affaire Dreyfus*, il filosofo francese si mostrò favorevole «a una lotta comune del movimento operaio con le formazioni democratiche della sinistra borghese e partecipa attivamente alla battaglia ingaggiata dal blocco delle sinistre in difesa della Repubblica».¹¹⁴ Contemporaneamente però iniziò a dubitare riguardo l'effettiva scientificità del paradigma marxiano. Nel 1898 Sorel scrisse una lettera indirizzata a Croce nella quale dichiarò il suo favore nei confronti delle idee di Bernstein: «bisogna che il socialismo entri nella via riconosciuta buona dal Bernstein o che divenga una semplice scolastica».¹¹⁵ Nello stesso anno pubblicò uno studio intitolato *L'avenir socialiste des syndicats*¹¹⁶ sull'avvenire dei sindacati, partendo dal dibattito molto acceso in Francia fra i sostenitori della posizione socialdemocratica (i quali affermavano la priorità del partito sul sindacato) e i sostenitori che ritenevano determinanti i sindacati e gli scioperi nella lotta per la trasformazione e il rovesciamento della società capitalistica. Nei primi anni del Novecento Sorel entrò in contatto con il gruppo nascente del sindacalismo rivoluzionario italiano, capeggiato da Arturo Labriola ed Enrico Leone e venne invitato a partecipare nel comitato di redazione della rivista romana «*Il divenire sociale*» che verrà pubblicata tra il 1905 e il 1910. È sulle

¹¹³ ALESSANDRO MONCHIETTO, *Da capo senza fine. Il marxismo anomalo di Sorel*, Pistoia, Petite Plaisance, 2015, p. 24.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 25.

¹¹⁵ G. SOREL, *Lettere a Croce*, in «*La Critica*», XXV, 1927, p. 170.

¹¹⁶ G. SOREL, *L'avenir socialiste des syndicats*, in «*L'Humanité nouvelle*», II, marzo 1898, pp. 294-307.

pagine di questa rivista che, nell'arco di pochi mesi, verranno pubblicati una serie di articoli che andranno a costituire l'ossatura fondamentale delle *Réflexions*.

Réflexions sur la violence è un saggio molto denso e molto articolato: l'analisi di Sorel si soffermò molto approfonditamente su quale fosse la situazione sociale e politica contemporanea, e studiò con una fervida lucidità critica la situazione borghese di inizio Novecento. La critica che mosse lo scrittore francese riguardò proprio le strutture politiche e sociali che rappresentavano a suo modo di vedere il sistema borghese, in particolar modo la democrazia parlamentare. La struttura politica presa a modello di questa critica fu la Terza Repubblica francese (alla luce delle vicende politiche negli anni del governo Waldeck – Rousseau, sostenuto da socialisti e radicali e del quale il filosofo francese fu acuto osservatore) nella quale venne notata la presenza di una contrapposizione tra una morale individualistica e una morale pubblica. In merito a ciò Salvatorelli affermò:

Il Sorel ha fatto segno alle sue invettive e ai suoi sarcasmi lo Stato moderno, o per essere più esatti la Terza Repubblica francese. [...] In sostanza quel ch'egli rimprovera a questo Stato moderno non era di essere troppo Stato, ma di non esserlo abbastanza: soltanto il "troppo" e l'"abbastanza" non vanno presi materialmente, quantitativamente, ma in senso ideale e morale. Il moltiplicarsi delle ingerenze statali ch'egli abbominava nello Stato moderno significava per lui un assoggettamento dello Stato agli interessi particolari, al servizio degli individui, e cioè della borghesia avida di facili arricchimenti, degli intellettuali procaccianti e parassiti.¹¹⁷

Il testo venne subito riconosciuto come rilevante da parte degli intellettuali dell'epoca e generò una discussione molto accesa, suscitando sia giudizi entusiastici che critiche molto feroci. Sorel si confrontò direttamente con la riflessione di Marx, «con l'intento di individuare quali fossero le categorie fondamentali per una corretta fondazione».¹¹⁸ Come

¹¹⁷ LUIGI SALVATORELLI, *Profilo di Georges Sorel*, in «Pegaso», II, 1930, p. 36.

¹¹⁸ PAOLO FERRARIO, *Sorel e il mito della violenza. Per una rilettura delle Réflexions*, in «Il Politico», LI, 1,

nota Ferrario, partendo da questa constatazione si può pertanto affermare come *Réflexions sur la violence* «si tratta [...] della meditazione conclusiva di Sorel su Marx nel tentativo di scoprire la categoria del marxismo [...]. Si tratta del concetto di *lotta fra le classi*, con una fortissima accentuazione volontaristica».¹¹⁹ La nozione di lotta di classe ha un ruolo fondamentale all'interno del testo di Sorel: difatti non è solamente l'unica chiave di lettura ammissibile per comprendere i cambiamenti storico-sociali in atto, ma deve diventare lo strumento politico tramite il quale è possibile capovolgere la situazione corrente in una società nuova.

È interessante mettere in evidenza come, nonostante la sua età non più giovanissima al momento della scrittura delle *Réflexions*, Sorel «era destinato a rimanere estraneo a qualsiasi saldatura effettiva con le organizzazioni politiche o sindacali del movimento operaio, essendo portato piuttosto, come oggi si direbbe, a preferire idealmente i circoli spontanei o i gruppi minoritari».¹²⁰ La sua adesione iniziale al socialismo si fondò principalmente su due fattori: in primis dalla tendenza, già a partire dal 1899, ad andare al governo da parte del gruppo di socialisti più disancorati dagli interessi e degli obiettivi della classe operaia, in secondo luogo per l'interesse intrinseco di Sorel per la riforma dell'uomo, prima ancora che alla trasformazione sociale e strutturale della società. La delusione derivante dagli esiti dell'*Affaire Dreyfus*, e soprattutto l'azione corruttrice dei governi progressisti che si alternarono al potere in Francia all'inizio del XX secolo gettarono Sorel in una fase di completa disillusione rispetto alla possibilità, da parte dell'autentico socialismo, di salire al potere. Lo spaesamento è evidente in un articolo pubblicato nel 1902 nella «*Rivista popolare*» di Colajanni:

Università di Pavia, 1986, p. 65.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ ENZO SANTARELLI, introduzione a GEORGES SOREL, *Considerazioni sulla violenza*, cit., p. 14.

Il processo Dreyfus si può paragonare a una gran lotta commerciale tra due case rivali di pubblicità. [...] Fino al processo Dreyfus, vi erano molti che credevano, con tutta sincerità, che i partiti politici [...] fossero diretti dalle forze più nobili e dai migliori principi [...]. Si è visto che tutto questo apparecchio ideologico era molto superficiale, e che la politica era veramente una cosa sporca. Gli spiriti sono come disorientati.¹²¹

Il punto di partenza delle *Réflexions* nacque dalla constatazione di uno stato di pessimismo generale tra gli intellettuali di inizio Novecento. L'analisi cominciò confrontando la situazione contemporanea con l'antica Grecia, laddove l'ottimismo dei filosofi proviene soprattutto da cause economiche. Secondo Sorel «probabilmente esso è nato nelle popolazioni urbane, commercianti e ricche, che potevano permettersi il lusso di considerare il mondo come un immenso emporio di cose eccellenti, bastevoli a soddisfare la loro ingordigia».¹²² Il filosofo francese notò come il pessimismo si sviluppò partendo dalle opere letterarie degli antichi, grazie soprattutto ai «lamenti che i grandi poeti antichi hanno elevati per gl'incessanti dolori che minacciano l'uomo».¹²³ La constatazione della presenza di sofferenze molto reali che colpiscono tutte le persone indistintamente dalla loro fortuna, fu il motivo del successo della letteratura tragica nel corso di tutta la storia letteraria. La disamina non vuole però basarsi su concezioni astratte o sulle esperienze singole, ma ha la necessità di trovare il motivo per cui questo sentimento si sviluppa all'interno dei gruppi storici. Nota Sorel «Il pessimista considera le condizioni sociali come un sistema tenuto stretto da una legge di bronzo, di cui è impossibile evitare l'impero: e che non può sparire se non per una catastrofe, che tutto lo travolga».¹²⁴ La movimentazione violenta diventa quindi necessaria per poter attuare un cambiamento nella situazione sociale. La presenza

¹²¹ G. SOREL, *La Francia prima delle elezioni*, in «*Rivista popolare di politica*», VIII, 1902, pp. 122 – 123.

¹²² G. SOREL, *Considerazioni sulla violenza*, op. cit., p. 64.

¹²³ *Ivi*, p. 62.

¹²⁴ *Ivi*, p. 63.

stessa di questo malessere è rappresentazione della possibilità del suo capovolgimento: l'uomo non si affannerebbe a comprendere le motivazioni della sua miseria se non avesse intrinseca in sé la fiducia di poter rovesciare il sistema che lo soffoca in un'azione comunitaria.

Il mezzo tramite il quale questo traguardo può essere raggiunto, nel pensiero di Sorel, è lo sciopero generale, ritenuto come inizio e fine di una nuova palingenesi, unico tramite per una profonda trasformazione radicale delle strutture politiche e sociali. Punto focale di questa disamina è il ruolo della violenza: il capovolgimento non si può ottenere se non attraverso modalità violente e con l'utilizzo della forza. Riguardo al ruolo del proletariato e del suo rapporto con la borghesia, Sorel si esprime in modo molto chiaro:

La violenza proletaria muta aspetto a tutti i conflitti nei quali interviene, perché nega la forza organizzata della borghesia, e vuole sopprimere lo Stato, suo nucleo centrale; in tale stato di cose vien meno la possibilità stessa di discutere sui diritti fondamentali dell'uomo. I nostri socialisti parlamentari, figli della borghesia, che non conoscono altro che l'ideologia dello Stato, sono, perciò, disorientati, quando vengono a contatto con la violenza proletaria. Essi non possono adattare i luoghi comuni, di cui si servono per ordinario, parlando della forza; e guardano con terrore i movimenti che potrebbero portare a rovina le istituzioni di cui vivono: col sindacalismo rivoluzionario, addio brillanti discorsi sulla giustizia immanente, addio cariche parlamentari, diletto degli intellettuali; subentra l'abominazione della desolazione! Non bisogna meravigliarsi, perciò, se con sì grand'ira parlano della violenza.¹²⁵

Il filosofo francese vide nel sindacalismo rivoluzionario l'unica via per rovesciare le istituzioni statali, considerate troppo borghesi. Il rivolgimento della vecchia classe al potere va conquistato con la prepotenza e la brutalità, andando a distruggere tutto ciò che abbia un collegamento con il passato. La violenza diventò una condizione necessaria per un gruppo

¹²⁵ *Ivi*, p. 70.

che voglia guidare un Paese: infatti, secondo Sorel, il riconoscimento della classe dirigente al potere da parte del popolo non avviene attraverso la politica e nemmeno attraverso scelte economiche. La grande massa elettorale difatti «è con chi le sembra possedere la forza; e se ne ottiene tutto quello che si vuole, quando le si può provare che si è abbastanza forti per far capitolare il governo».¹²⁶ La forza esercitata dalle autorità statali è diversa da quella esercitata dalle rivoluzioni. La questione si fonda anche su un diverso utilizzo dei termini:

I termini *forza* e *violenza* s'adoperano, indifferentemente, ora per indicare gli atti dell'autorità, ora gli atti di rivolta; ma è chiaro che i due casi danno luogo a conseguenze diversissime. Io sono d'avviso che vi sia gran vantaggio nell'adoperare una terminologia che non dia luogo a nessun equivoco, e che occorrerebbe riserbare il termine *violenza* alla seconda situazione. Noi diremo, quindi, che la forza ha per scopo d'imporre l'organizzazione di un ordine sociale, in cui governi la minoranza; laddove la violenza mira alla distruzione di quell'ordine.¹²⁷

La violenza proletaria, che si esprime attraverso lo sciopero generale, «esaspera la *scissione* tra le parti sociali, realizzando l'unico vero atto politico – che possa davvero dirsi pubblico, e quindi morale – perché realmente conflittuale rispetto alle contraddizioni del presente».¹²⁸ La violenza viene pertanto teorizzata come un vero e proprio atto politico da realizzare. Il bisogno di questo gesto fu un prodotto storico e sociale di inizio Novecento, e divenne subito anche la risposta a questa situazione. La possibilità di un rovesciamento politico pacifico non è un'opzione attuabile, e sarebbe completamente inefficiente. I filosofi e gli intellettuali furono ben consci di questa necessità e si attivarono per poter attuare concretamente questo cambiamento. Nella visione di Sorel «soltanto una grande guerra,

¹²⁶ *Ivi*, pp. 128 – 129.

¹²⁷ *Ivi*, p. 236.

¹²⁸ VIVIANA GALLETTA, *Miti e utopie della modernità nelle Riflessioni sulla violenza di Sorel*, in «*Materiali d'estetica*», 8.2, 2021, p. 91.

oppure l'estensione della violenza proletaria, può eliminare quegli ideali democratici dell'industria e della plutocrazia politica, forze ormai prive di ogni energia capitalistica». ¹²⁹

Le stesse idee portanti della democrazia nacquero da guerre che rovesciarono il potere, persino quelle che portarono a feroci critiche contro l'uso stesso della violenza. Sarebbe ipocrita quindi ipotizzare l'instaurarsi di una nuova classe al potere tramite l'utilizzo di modalità diverse da quelle violente, poiché il corso della storia insegna come ciò non sia mai successo. L'istituirsi delle nuove ideologie deve passare da un momento brutale, capace di spazzare via il sistema passato e, così facendo, creare uno spazio nuovo, dove poter instaurare un nuovo sistema a vantaggio dei rivoltosi. Non esistono altre modalità, e chi si oppone a questa realtà dei fatti in verità è solamente colui che, dal sistema sociale e politico in atto, trae vantaggi che non vuole perdere.

Un'altra funzione fondamentale che la violenza deve avere nella visione soreliana è quella della genesi della morale. Rileva Ferrario «Sorel non crede che la morale abbia tratto vantaggio dall'evoluzione pacifica dei costumi, dal rifiuto assoluto [...] di ogni atto di violenza; ciò è dimostrato [...] dal fatto che la società capitalistica non ha registrato una progressiva moralizzazione al proprio interno». ¹³⁰ La violenza, pertanto, non si pone in contrapposizione con la moralità, ma al contrario ne rappresenta la genesi storica, elevando il singolo individuo nel sublime. La stessa religione cattolica viene presa in esame per quanto riguarda il tema della moralità. La morale cattolica si fonda sul probabilismo: si tratta di «contare le opinioni espresse in pro e contro una massima, per sapere se ad essa dobbiamo conformare o meno la nostra condotta». ¹³¹ Prendendo quindi le distanze dal cattolicesimo, Sorel sostiene che le alte convinzioni morali «non dipendono affatto da ragionamenti o da

¹²⁹ G. B. NAZZARO, *Introduzione al Futurismo*, cit., p. 82.

¹³⁰ P. FERRARIO, *Sorel e il mito della violenza. Per una rilettura delle Réflexions*, cit., p. 77.

¹³¹ G. SOREL, *Considerazioni sulla violenza*, op. cit., p. 312.

un'educazione della volontà individuale; esse dipendono da uno stato di guerra al quale gli uomini accettano di partecipare, e che si traduce in precisi miti».¹³² Questa è la grande funzione della violenza secondo Sorel: la capacità mitopoietica attraverso la quale poter seminare nelle masse rivoluzionarie l'idea del sublime.

Il quadro è delineato, e non stupisce comprendere come queste riflessioni colpirono immediatamente Marinetti. L'inconscio desiderio di violenza (sia culturale che sociale) affondò le sue radici non solamente in una indeterminazione dei ruoli all'interno della società, ma soprattutto in una inquietudine psicologica. La piccola borghesia fu la classe sociale più colpita da questo cambiamento poiché rappresentò il luogo dove l'indeterminazione sociale apparve in maniera più palese. Come afferma Sanguineti «il bellicismo imperialistico ad uso dei giovani intellettuali modernolatri anarchicheggianti, educati da Nietzsche, confortati da Sorel, documentati su Gumplowicz, condannati naturalmente al nazionalismo più acre, infine tenenti e capitani per vocazione classista e per fatalità storica».¹³³

Sanguineti cita Nietzsche come modello per Marinetti per la sua teorizzazione riguardante il tema della violenza. Tale ipotesi è da ritenere sicuramente molto valida, soprattutto considerando il famoso aforisma del filosofo tedesco del quale il fondatore del Futurismo fu a conoscenza:

Per ora non conosciamo altri mezzi, mediante i quali si possono comunicare ai popoli che vanno infiacchendosi quella rude energia del campo di battaglia, quel profondo odio personale, quel sangue freddo omicida con buona coscienza, quell'ardore nella distruzione organizzata del nemico, quella superba indifferenza verso le grandi perdite, verso l'esistenza propria e di quelle persone care e quel cupo, sotterraneo scotimento dell'anima, in modo altrettanto forte e sicuro di come lo fa ogni grande

¹³² G. SOREL, *Considerazioni sulla violenza*, op. cit., p. 315.

¹³³ EDOARDO SANGUINETI, *La guerra futurista*, in «*Quindici*», N. 14, Roma, 1968, p. 28.

guerra: dai torrenti e dai fiumi che qui prorompono e che certo travolgono in sé pietre ed immondizie di ogni genere e rovinano i campi di colture delicate, vengono poi mossi con viva forza, in circostanze favorevoli, i meccanismi nelle officine dello spirito. La civiltà non può assolutamente fare a meno delle passioni, dei vizi, e delle malvagità.¹³⁴

In merito all'influenza di Nietzsche, l'estratto qui sopra riportato sicuramente presenta dei tratti in comune con il pensiero futurista, ma è necessario ricordare il discorso *Contro i professori*¹³⁵ di Marinetti, all'interno del quale si discute del rapporto con gli antichi intellettuali. L'esordio è lapidario: «nella lotta contro la passione professorale del passato, noi rinneghiamo violentemente l'ideale e la dottrina di Nietzsche».¹³⁶ Il fondatore del Futurismo all'interno di questo discorso oppose il Superuomo greco «l'Uomo moltiplicato per opera propria, nemico del libro, amico dell'esperienza personale allievo della Macchina, coltivatore accanito della propria volontà».¹³⁷ Questa pesante critica nei confronti del filosofo tedesco, però, mette in evidenza come Marinetti entrò in contatto con il pensiero nietzschiano e si può quindi supporre che, sebbene le critiche mosse furono molto chiare, ci possa essere, come sostiene Sanguineti, una influenza nei confronti del pensiero futurista. Inoltre, questo feroce attacco a una personalità così illustre è da considerarsi come un gesto che pose le opere futuriste all'interno di uno spazio condiviso con altri autori riconosciuti come autorevoli, e pertanto in grado di dare un riconoscimento al pensiero futurista.

A partire da questi modelli, è chiaro quali fossero le radici ideologiche dalle quali il Futurismo teorizzò la violenza e la introiettò all'interno del proprio pensiero fondante: la guerra diventò una vera e propria festa della vita, un evento vitale concreto e tangibile in cui l'arte si concretizzò come distruzione. Si può inoltre affermare come la guerra sia «la

¹³⁴ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Umano, troppo umano*, vol. I, Milano, 1970, pp. 249 – 250.

¹³⁵ F. T. MARINETTI, *Contro i professori*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 306 - 310.

¹³⁶ *Ivi*, p. 306.

¹³⁷ *Ivi*, p. 307.

manifestazione massima dell'enfasi trascendentale in cui l'artista plasma la sua iperbole estetica, come destino eroico».¹³⁸ In questo modo il Futurismo raccolse le istanze d'un'epoca, portandole allo scoperto. L'uomo comune non riesce a comprendere la realtà dei fatti, ed è compito degli intellettuali riuscire a far comprendere la verità, creando quindi i presupposti per un capovolgimento che viene presentato come imminente e necessario. L'intellettuale che non promuove queste idee è assopito, così come gli uomini comuni. Marinetti e i futuristi, al contrario sono esseri consapevoli, e ciò li portò a postulare come una fatale necessità un'operazione come la guerra, la quale porterà, secondo la loro visione, gli uomini verso un futuro migliore.

II.2. La guerra nei manifesti futuristi

A questo punto, data la premessa ideologica e filosofica proveniente dai modelli che hanno ispirato il Futurismo, non stupisce rilevare come l'invocazione a una guerra liberatrice e l'esaltazione della violenza siano elementi presenti già a partire dai primi testi firmati dai futuristi, e soprattutto da Marinetti. La guerra non venne evocata tramite metafore o attraverso allusioni, ma al contrario venne dichiarata esplicitamente, già a partire dai primi manifesti, grazie soprattutto al continuo attingere, da parte del fondatore del Futurismo, da un ampio serbatoio ideologico sviluppatosi negli ultimi anni, come furono d'esempio le *Reflexions* di Sorel. Se il tema della guerra era una componente del *Manifesto del Futurismo* e non costituì la parte fondante del testo, nel manifesto successivo *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*¹³⁹ la questione bellica ricopre un ruolo di prim'ordine, e in quanto tale trova subito spazio già a partire dalle prime pagine del manifesto.

¹³⁸ G. B. NAZZARO, *Introduzione al Futurismo*, cit., p. 83.

¹³⁹ F. T. MARINETTI, *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 14 - 27.

Vigliacchi! Vigliacchi!... Perché queste vostre strida di gatti scorticati vivi?... Temete forse che appicchiamo il fuoco alle vostre catapecchie?... Non ancora!... Dovremo pur scaldarci nell'inverno prossimo!... Per ora, ci accontentiamo di far saltare in aria tutte le tradizioni, come ponti fradici!... La guerra?... Ebbene, sì: essa è l'unica nostra speranza, la nostra ragione di vivere, la nostra sola volontà!... Sì, la guerra! Contro di voi, che morite troppo lentamente, e contro tutti i morti che ingombrano le nostre strade!¹⁴⁰

Questo secondo proclama del futurismo si adoperò per mettere in scena tutti gli artifici della retorica per combattere il passatismo e la staticità. Benché fosse uscito pochi mesi dopo il *Manifesto del Futurismo, Uccidiamo il Chiaro di Luna!* non si trattò di una ripetizione del primo manifesto, bensì ne fu la diretta prosecuzione. De Maria afferma come questo secondo manifesto sia un «proclama di guerra futurista e capolavoro, forse, della marinettiana “arte di fare manifesti”». ¹⁴¹ La guerra venne presentata come unica speranza, unica ragione di vivere e sola volontà. Non fu solamente una ipotesi, ma diventò concretamente il motore di tutte le azioni dei seguaci delle idee di Marinetti. Questo testo comincia dalla cima del mondo dove era terminato il *Manifesto*. I futuristi, grazie a questa posizione sopraelevata, riescono a vedere il mondo nella sua interezza, e la sua grandezza viene ridotta talmente tanto da poter essere annullata dal gruppo di grandi poeti. L'elenco dei futuristi venne qui presentato da Marinetti citando nomi e cognomi, anche se l'elenco varierà molto con le seguenti ristampe. Il gruppo di intellettuali è un gruppo eletto, che il fondatore del Futurismo decide di nominare con il fine di poterli aiutare ad uscire dall'anonimato.

Il manifesto racconta di un viaggio compiuto dai futuristi, che abbandonano la città di Paralisi con l'obiettivo di distruggere la vicina Podagra e di raggiungere la cima del Gorisankar, ovvero la vetta del mondo. La loro missione ricorda il viaggio dell'Ulisse

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 15.

¹⁴¹ L. DE MARIA, Introduzione a F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. XXXIV.

dantesco: come lui, anche gli eletti lasciano a casa le loro donne urlanti, non con un sentimento di nostalgia, però, ma con un sentore di rabbia verso coloro che non riescono ad elevarsi oltre il piano della mediocrità. L'esito della vicenda sarà opposto: Marinetti non verrà sconfitto come Ulisse, ma al contrario riuscirà a domare l'Oceano, ordinandogli di distruggere gli abitanti di Podagra e di Paralisi, scappati verso le terre dell'Oriente. Nella guerra combattuta contro gli abitanti di Paralisi e Podagra, i poeti incendiari trovarono numerosi alleati come, ad esempio, i pazzi e le belve. Se i pazzi rappresentano «l'opposto della funerea razionalità predominante, borghese e capitalista»,¹⁴² allo stesso modo le belve rappresentano un chiaro richiamo agli animali nietzschiani.

L'attrazione di Marinetti verso terre lontane non è un *unicum* in questo testo, ma anzi il tema dell'Oriente venne ripreso anche in altri scritti, uno su tutti *Mafarka il Futurista*. Il fondatore del futurismo con il suo agire si presenta come un novello Dante, e come lui il suo cammino verso l'alto presuppone un passaggio nelle viscere della terra. La grande differenza tra i due modelli sta che in *Uccidiamo il Chiaro di luna!* non è previsto nessun ritorno, perché il passato è ciò che sta indietro e ritornare rappresenta un'azione passatista. Quello che viene presentato in questi due primi manifesti del Futurismo è una sorta di vero e proprio viaggio iniziatico per gli aderenti al Futurismo. Ciò viene evidenziato anche a partire dai termini usati da Marinetti, con verbi tutti al futuro con una funzione quasi profetica. Il viaggio ha due esiti, che corrispondono alle conclusioni dei primi due manifesti: il primo è di tipo storico, propone la morte per lasciare in eredità un gesto, mentre il secondo, di tipo artistico, supera la morte per portare a compimento la sfida alle stelle. Esso però non è ancora completato: «il loro finale è aperto su un programma d'azione e di elaborazione del pensiero che si dichiara solamente iniziato, e che si pone in una prospettiva di sviluppo senza fine».¹⁴³

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ G. BALDISSONE, *Filippo Tommaso Marinetti*, cit., p. 75.

Uccidiamo il chiaro di Luna! si presenta come un vero e proprio mito. L'azione narrata all'interno del manifesto si sviluppò all'interno di una dimensione spazio-temporale archetipica, nella quale si combinano una prospettiva apocalittica e una cosmogonica. Micali, in merito a questa affermazione, considera come:

La catastrofe e il caos sono infatti la culla di una nuova creazione e del futuro nuovo ordine: significativamente, le caratteristiche della raffigurazione apocalittica futurista richiamano i tratti dell'immaginario del «nuovo inizio» [...], collocando così pienamente il futurismo nell'ambito della «nostalgia del mito» che pervade la letteratura del Novecento.¹⁴⁴

L'universo in questo manifesto viene concepito anch'esso miticamente: tutti gli elementi che vengono nominati sono dotati di una soggettività e di una volontà autonoma. La più importante tra le personificazioni di elementi naturali presente nel testo rimane quella che vede protagonista la Luna, divenuta il nemico da sconfiggere per l'esercito futurista, mentre l'Oceano, attraverso un richiamo all'antico mito del Diluvio Universale, rappresenta un potente alleato, capace di travolgere e distruggere tutte le città passatiste e i loro abitanti. Importante notare qui come gli elementi maschili (il Sole e l'Oceano) vennero rappresentati come tenuti prigionieri o indeboliti dallo scorrere inesorabile del tempo. Gli elementi femminili (la Luna e la foresta), al contrario, rappresentarono il passatismo, obiettivi da distruggere per propiziare la vittoria e la liberazione degli elementi maschili. Riecheggia tra le pagine di *Uccidiamo il chiaro di Luna!* il conflitto archetipico tra Sole e Luna, ma la scelta non è casuale: l'obiettivo di Marinetti è quello di rappresentare un «*mito di successione dinastica*», la rappresentazione di uno scontro tra due schieramenti [...] con il coinvolgimento degli elementi cosmici, avente per oggetto il dominio dell'universo e l'instaurazione di un

¹⁴⁴ SIMONA MICALI, *Il Futurismo. Centauri a motore e Titani in aeroplano*, in *Il mito nella letteratura italiana*, a cura di Pietro Ghibellini, IV, Brescia, Morcelliana, 2007, p. 106.

nuovo ordine».¹⁴⁵ La scelta di ricorrere a temi classici per creare un mito nuovo e assolutamente moderno si comprende nella misura in cui l'obiettivo del Futurismo, in questo frangente, fu quello di creare un messaggio comprensibile a tutti, dal significato immediato. La scelta di un conflitto archetipico come quello tra il Sole e la Luna servì ai futuristi per rappresentare nella maniera più chiara possibile lo scontro che li attendeva, quello contro il passatismo.

Per permettere la comprensione del messaggio all'interno del testo, Marinetti unì agli elementi classici anche elementi moderni, come ad esempio la tecnologia. Se da un lato i futuristi assumono all'interno di *Uccidiamo il Chiaro di Luna!* un ruolo quasi da "superuomini", elevati al di sopra della mediocrità (rappresentata dalle città di Podagra e di Paralisi), e grazie a ciò in perfetta sintonia con la Natura, d'altro canto la battaglia non si combatte con strumenti magici, ma bensì utilizzando la tecnologia più moderna. Il richiamo agli elementi naturali si sovrappose all'invocazione di strumenti bellici che diventarono in questo frangente il mezzo di connessione tra i futuristi e la Natura attraverso una contrapposizione tra elementi eterei e descrizioni accurate di armi e di elicotteri. «Ecco: il mio biplano multicellulare a coda direttiva: 100 HP, 8 cilindri, 80 chilogrammi... Ho fra i piedi una minuscola mitragliatrice, che posso scaricare premendo un bottone d'acciaio»;¹⁴⁶ questa descrizione precisa e tecnica venne inserita in un testo colmo di descrizioni auliche degli elementi naturali, come a mettere sullo stesso piano Natura e tecnologia, con un chiaro elogio alla tecnica tipico del Futurismo. Il volo dei futuristi in elicottero che attraversa tutto il globo riecheggia come un rimando al mito di Icaro, un altro elemento classico riportato all'interno del manifesto.

¹⁴⁵ *Ivi*, p.107.

¹⁴⁶ F. T. MARINETTI, *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, cit., pp. 24.

Il secondo manifesto esprime chiaramente un tentativo di Marinetti (seppur in termini puramente artistici) di attuare quella rivoluzione violenta preannunciata all'interno del *Manifesto*. La guerra venne subito presentata come un'azione da compiere per distruggere le città che rappresentano gli uomini comuni, assopiti e bloccati nella loro mediocrità. Questa missione eroica inoltre venne esaltata e glorificata anche in quanto forza rigeneratrice: i futuristi si sentono ringiovaniti, pervasi da una nuova energia mai percepita prima. È interessante notare come, a differenza del pensiero di Sorel, che partiva dall'importanza del pessimismo come scintilla della rivoluzione, in questo testo, al contrario, l'azione del Futurismo sia pervasa da un ottimismo totale. Il collegamento diretto a una opera classica invece fa da chiaro riscontro alla natura intrinsecamente contraddittoria e ambivalente del movimento futurista. Se da un lato si rimarcò la distanza con gli antichi, criticandoli aspramente e invocando la loro distruzione, allo stesso modo i classici vennero ripresi anche per elevare i manifesti futuristi a grandi opere. Come nota Baldissone, «quello che conta, qui, è rilevare come l'atteggiamento di rifiuto del passato, di comune matrice decadente, non possa non misurarsi con il passato stesso».¹⁴⁷

Uccidiamo il Chiaro di Luna! si presenta come un nuovo manifesto d'azione, e si nota come all'interno dello stesso vengono eviscerati i temi già presenti all'interno del *Manifesto del Futurismo*, con un particolare accento sulla guerra, senza però aggiungere molti elementi. Fu sicuramente molto più significativo il saggio pubblicato nel 1915, dal titolo evocativo *Guerra sola igiene del mondo*.¹⁴⁸ All'interno sono presenti alcuni testi pronunciati da Marinetti tra il 1909 e il 1915. Il titolo riprende un passaggio già espresso all'interno della sezione nove del *Manifesto del Futurismo*, ma in questa raccolta il tema venne approfondito ed esteso anche grazie alle orazioni pronunciate in varie città che furono riportate all'interno

¹⁴⁷ G. BALDISSONE, *Filippo Tommaso Marinetti*, cit., p. 72.

¹⁴⁸ F. T. MARINETTI, *Guerra sola igiene del mondo*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 235 - 341.

della raccolta. I testi qui presentati ebbero la funzione di sollecitare l'intervento dell'Italia in guerra, soprattutto a seguito dell'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando a Sarajevo. A questo punto della trattazione l'obiettivo è quello di evidenziare l'esaltazione della guerra all'interno di *Guerra sola igiene del mondo*, cercando di comprendere le motivazioni da parte del Futurismo per quanto riguarda l'utilizzo della violenza.

Guerra sola igiene del mondo comincia con un rapido *excursus* scritto da Marinetti all'interno del quale vengono ripresi tutti i momenti di affermazione dell'avanguardia a partire dalla pubblicazione del *Manifesto del Futurismo*. L'esaltazione del movimento parte dalla constatazione della larga diffusione che ebbe, non solo tra gli intellettuali, ma soprattutto tra i giovani. Segue all'interno dell'introduzione una rapida descrizione delle serate futuriste, nelle quali il movimento si fece conoscere «a suon di pugni e schiaffi».¹⁴⁹ È da rimarcare in che termini a questa altezza Marinetti riassume il Futurismo: «il Futurismo glorifica appunto la violenza e il coraggio, difende ed esalta la gioventù nell'arte e nella vita, contro l'esercito smisurato dei morti, dei moribondi, degli opportunisti e dei vili».¹⁵⁰ I termini bellici furono utilizzati per descrivere l'azione del Futurismo, e la violenza venne posta come primo elemento distintivo del movimento. Riecheggiano gli argomenti presentati nel *Manifesto*, partendo dalla critica al passato e ai passatisti, elogiando l'arte in tutti i suoi aspetti e la spinta vitale del movimento futurista. La scelta stessa di denominare gli incontri futuristi con il termine di “Battaglie Futuriste” evoca una predisposizione allo scontro, non solo verbale, dell'azione del movimento futurista.

All'interno di questa raccolta di testi sono numerosi i temi trattati da Marinetti, come ad esempio la critica ai professori, il disprezzo delle donne e anche il racconto di alcune vicende che videro protagonisti i maggiori esponenti del movimento. Di particolare interesse

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 237.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 244.

ai fini di questa analisi è il discorso *La guerra, sola igiene del mondo*,¹⁵¹ dove vengono descritte le differenze tra il Futurismo e il movimento anarchico. La concezione anarchica del mondo, a detta del poeta italiano, rinnega il principio dell'evoluzione umana, arrestando il suo slancio energetico verso un'ideale di pace universale. Il Futurismo invece considerò «come superata ed ancora superabile l'ipotesi della fusione amichevole dei popoli e non ammettiamo pel mondo, che un'unica igiene: la guerra».¹⁵² La scelta dei termini usati fu molto esplicativa: il mondo ha bisogno di una pulizia totale, di una *tabula rasa* che solo l'azione bellica può compiere. L'immagine di una igiene necessaria si collegò perfettamente con l'idea stessa di liberarsi dal passatismo, eliminando qualsiasi elemento già preesistente in nome di una rivoluzione che porterà solamente benefici al mondo intero. È inoltre presente una chiara critica a una visione di universalismo e di fratellanza tra i popoli. Il mondo qui viene diviso tra gruppi a sé nemici, impossibilitati a collaborare per creare un sistema di pace. L'ipotesi di una creazione di un sistema internazionale tra i vari stati con la possibilità di aiutarsi tra di loro viene completamente distrutta, criticandola come irrealizzabile. La scelta di ognuno deve essere quella di decidere da che parte stare, diventando o vincitori o inesorabilmente vinti.

Per indicare la società Marinetti utilizza la metafora dell'"albero sociale", intendendolo come quel sistema che coinvolge completamente il singolo individuo, non solamente dal punto di vista politico, giuridico ed economico, ma anche e soprattutto da un punto di vista culturale. L'obiettivo del Futurismo è chiaro:

Di quest'albero, infatti noi vogliamo strappare e abbruciare le più profonde radici:
quelle piantate nel cervello dell'uomo e che si chiamano: desiderio del minimo sforzo,
quietismo vile, amore dell'antico e del vecchio, di ciò che è corrotto e ammalato, orrore

¹⁵¹ *Ivi*, p. 290.

¹⁵² *Ibidem*.

del nuovo, disprezzo della gioventù, venerazione del tempo, degli anni accumulati, dei morti e dei moribondi, bisogno istintivo di leggi, di catene e di ostacoli, paura di una libertà totale.¹⁵³

La libertà nasce dalla guerra. Essa nasce, secondo i futuristi, dalla distruzione del passato con la forza. È presente anche in questo estratto una chiara estetizzazione della guerra, presentata come liberatrice. Le conseguenze negative di un'azione bellica vengono completamente tralasciate, lasciando spazio solamente a una visione ottimistica riguardo l'utilizzo della violenza.

Esistono in Italia, secondo il Futurismo, alcune città più sensibili all'argomento e più pronte a metterlo in atto. Una su tutti è Trieste, come presentato nel testo *Trieste, la nostra bella polveriera*.¹⁵⁴ I triestini sono considerati come degli impazienti, pronti a combattere, proprio come una polveriera pronta ad esplodere. L'elogio di Marinetti è chiaro: «voi siete la faccia purpurea e violenta dell'Italia, rivolta verso il nemico [...]. Trieste! Tu sei la nostra unica polveriera! In te riponiamo ogni nostra speranza!». ¹⁵⁵ È interessante notare come all'interno di questo testo venne naturalizzato l'odio come elemento caratteristico degli italiani, affermando che «noi nutriamo nel nostro sangue il nostro principale odio d'Italiani del ventesimo secolo: l'odio per l'Austria!». ¹⁵⁶ L'elemento violento ha come obiettivo un nemico concreto e percettibile, ovvero l'Austria. L'odio venne presentato come un elemento naturale, e non come una conseguenza degli eventi storici. Il sangue italiano invoca la guerra, ed infatti si tratta qui di rivolgersi ad un istinto quasi primordiale che sfocia nel desiderio di guerra. Il problema si trasformò immediatamente in una questione di razza: «invocare la pace dei popoli non significa essere avveniristi, ma semplicemente castrare le razze e fare

¹⁵³ *Ivi*, p. 291.

¹⁵⁴ F. T. MARINETTI, *Trieste, la nostra bella polveriera*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 289 – 290.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 289.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

una coltura intensiva della viltà».¹⁵⁷ La guerra pertanto affonda nelle sue radici all'interno delle persone, scorrendo nel loro sangue in maniera naturale. Il discorso si conclude con una constatazione lapidaria: «quando parliamo di guerra, è la parte migliore del nostro sangue, la parte futurista, che parla in noi».¹⁵⁸ Il messaggio futurista è indirizzato a chi ha il sangue della razza italiana, e il messaggio viene recepito da chi è predisposto ad accettare questa sfida, anche in maniera irrazionale. La missione dei futuristi fu quella di arrivare alle orecchie di chi poteva accogliere queste affermazioni, consapevoli che non tutti sono pronti, con una chiara ambizione verso una dimensione globale. Marinetti ammise come «per fortuna, tra i giovani, ciò che non era stato compreso dal cervello, era stato indovinato dal sangue».¹⁵⁹

La battaglia da affrontare per rovesciare il sistema in atto però, per quanto esaltata come necessaria, glorificata ed estetizzata, non venne mai presentata come una questione semplice da effettuare. All'interno dei testi presenti in questa raccolta il tema della morte e della sconfitta furono trattati in egual misura, sintomo della consapevolezza da parte di Marinetti che non tutti i futuristi che parteciperanno a questa annunciata rivoluzione potranno vedere i frutti delle loro azioni. La morte è presente non solo nel senso di sacrificio per un ideale, ma, anzi, nei discorsi di Marinetti compare come un'ombra del passato che rischia di soffocare la gioventù. Il programma guerresco e violento all'interno dei testi marinettiani, con il suo continuo porsi in contrasto contro la morte, nominandola a più riprese, servì per smascherare il suo contenuto irrazionale, non rinnegandolo ma anzi proclamando la sua presenza. L'obiettivo non è quindi quello di ignorare il pericolo della

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 290.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ F. T. MARINETTI, *Guerra sola igiene del mondo*, cit., p. 236.

morte ma, ammettendolo e comprendendolo, di riuscire a porsi in una situazione di superiorità rispetto ad essa, e quindi riuscendo a dominarla.

Il tema della morte è centrale all'interno del *Discorso ai Triestini*,¹⁶⁰ dove i morti sono in realtà i geni passati, i grandi intellettuali che sovrastano e non permettono alle nuove menti di emergere a causa della loro immensa autorità. I triestini furono considerati ancora come dei perfetti ascoltatori del messaggio futurista, e pertanto anche delle persone capaci di attuare quanto viene proclamato. Come dice Marinetti «Si! Le tombe marciano contro di noi! Sinistro traboccare di cimiteri... I morti s'impadroniscono di noi!». ¹⁶¹ O ancora: «sotto il regno di questi sfruttatori del passato, si uccide ogni giorno un poeta di genio, scaraventandogli addosso la mummia cartacea di un grande poeta morto da cinquecento anni». ¹⁶² La critica al passatismo viene presentata qui chiaramente: il passato rimane un oppressore che soffoca chi vuole emergere, ed è per questo che bisogna distaccarsi da esso con violenza. Il Futurismo presenta una serie talmente vasta di obiettivi da rendere impossibile la realizzazione completa di questi. Non c'è la pretesa nel movimento di essere compresi da tutti: l'obiettivo è «piacere soltanto al nostro grande ideale futurista, e al pubblico ostile non domandiamo che di essere fischiati!». ¹⁶³

Il discorso futurista che più mette in evidenza la stretta correlazione tra il pensiero marinettiano e la filosofia di Sorel è senza ombra di dubbio *Bellezza e necessità della violenza*. ¹⁶⁴ Pronunciato per la prima volta alla Borsa del Lavoro di Napoli il 26 giugno 1910, venne poi riproposto prima a Milano il 20 giugno dello stesso anno e successivamente a Parma il 28 giugno 1911. Alcuni estratti del discorso ebbero poi larga diffusione, in quanto

¹⁶⁰ F. T. MARINETTI, *Discorso ai Triestini*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 247 – 253.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 247.

¹⁶² *Ivi*, p. 248.

¹⁶³ *Ivi*, p. 250.

¹⁶⁴ F. T. MARINETTI, *Bellezza e necessità della violenza*, a cura di Günter Berghaus, Isernia, Diana Edizioni, 2011.

vennero pubblicati in alcuni numeri delle riviste del periodo, come per esempio in «*La giovane Italia*» del 10 luglio 1911 o in «*L'Internazionale*» del 16 luglio 1910. Queste letture pubbliche suscitarono molte reazioni, sia per i concetti espressi sia per le modalità d'esposizione dei futuristi. Come si nota analizzando gli articoli di questo periodo, questi momenti furono percepiti come molto divisivi. Soprattutto vennero riportati le grandi zuffe che seguivano questi momenti, tra i futuristi e coloro che ascoltavano le dichiarazioni, con il conseguente intervento delle forze dell'ordine. Tali affermazioni confermano come la violenza pronunciata ed elogiata all'interno delle orazioni futuriste trovavano un riscontro chiaro negli atti immediatamente successivi, con la volontà esplicitata da parte dei sostenitori del Futurismo di insegnare le loro convinzioni sia attraverso le parole sia attraverso lo scontro. Le serate futuriste, ovvero gli incontri organizzati dagli esponenti di spicco del movimento futurista con il fine di diffondere le proprie idee, furono un momento molto importante per lo sviluppo del Futurismo, e a causa della loro importanza meritano un approfondimento che verrà sviluppato all'interno delle prossime pagine. Queste discussioni pubbliche ebbero inoltre degli effetti importanti per lo sviluppo successivo del movimento: come nota Berghaus: «le letture di Marinetti e il fatto che fossero ascoltate da un largo numero di persone portò *Il secolo* a considerare il Futurismo come un nascente partito politico».¹⁶⁵

Il testo presentò una nuova teoria della violenza. L'obiettivo anche in questo caso fu l'invocare un'azione di purificazione e di rinnovazione, ovvero la guerra. Il ruolo degli artisti in questa rivoluzione è chiaro: essi devono intervenire direttamente nella vita politica. Gli artisti divenuti politici, una volta rovesciata la classe di avvocati attualmente al potere, non dovranno fare riferimento alla cultura tradizionale, ma anzi dovranno essere guidati dalla

¹⁶⁵ GÜNTER BERGHAUS, *Violence, War, Revolution: Marinetti's Concept of a Futurist Cleanser for the World*, in «*Annali di Italianistica*», vol. 27, 2009, p. 30.

loro intuizione giovanile. Per rispondere a delle eventuali critiche rispetto alla inesperienza della nuova classe dirigente, Marinetti rispose che in qualunque caso degli errori di gioventù sarebbero di gran lunga meno gravi rispetto a quelli prodotti da una istituzione politica ormai decadente e fallace. Anche in questo discorso viene presentata quindi la necessità di una rivoluzione violenta, capace di rovesciare la classe dirigente e di portare al potere le persone che si saranno dimostrate più valorose ed eroiche.

Tra le pagine di *Bellezza e necessità della violenza* si fanno largo anche delle critiche feroci al pensiero generale che pervade gli italiani. Infatti, il cittadino italiano possiede in sé alcuni difetti da estirpare, come per esempio l'indifferenza e il disprezzo per le idee pure. Tale problema si può risolvere solamente distruggendo interamente il sistema scolastico in vigore, il quale a detta di Marinetti porta a premiare solamente gli studenti che piegano la loro testa di fronte a vecchi professori, i quali esercitano il loro mestiere solamente con il fine di mantenere lo stato delle cose in essere. Bisogna, secondo il fondatore del Futurismo, premiare chi invece dimostra idee innovative, esercitando la libera intuizione tipica degli uomini forti e liberi. La critica che ritorna in questi passaggi è quella contro il passatismo degli antichi, che verrà ulteriormente analizzato nello scritto già analizzato *Contro i professori*. Solo in questo modo si potrà formare la nuova classe dirigente che potrà attuare il rovesciamento dello stato attuale.

Bellezza e necessità della violenza si conclude con una affermazione ottimistica, rilevando come il cambiamento è già presente ed è in via di sviluppo. La classe operaia si stava altresì attivando tramite proteste violente, dimostrandosi un'altra volta come la componente sociale più attiva e propensa a recepire il messaggio futurista. L'augurio fu quello di non interrompere questo atto rivoluzionario partito dai ceti più bassi, e anzi di

continuare con forza a compiere la ribellione fino a quando tutto ciò collegato al passato non verrà distrutto nella sua interezza.

Il tema della rivoluzione dal basso presente all'interno di *Bellezza e necessità della violenza* si collegò perfettamente alle idee presentate all'interno della *Reflexions sur la violence*. La correlazione più importante tra il pensiero di Marinetti e quello di Sorel però fu la constatazione del fatto che «la violenza presenta in entrambi una connotazione eminentemente ideologica e morale, e non va confusa con la brutalità o con la “forza” borghese». ¹⁶⁶ Marinetti, infatti, sostenne come solamente attraverso la violenza si potesse ritornare ad una idea di giustizia sana ed igienica, dove il diritto appartiene all'eroismo. Le conseguenze della guerra sono inevitabilmente un periodo di miseria, indipendentemente dall'esito del conflitto. L'epoca in cui questo scritto viene declamato era nell'ottica dei futuristi un tempo misero e privo di ogni futuro, e pertanto il dazio da pagare per l'atto rivoluzionario era assolutamente nullo.

Come si nota da questi esempi, tutti i primi manifesti e i primi testi dei Futuristi usarono termini molto altisonanti e divisorii. Non ci fu mai la volontà di raggiungere la maggior parte delle persone, o più precisamente l'ideale fu quello di raggiungere tutti coloro che condividevano appieno gli ideali del Futurismo, soprattutto a partire negli anni immediatamente precedenti allo scoppio della Grande Guerra. Ci fu comunque da parte dell'avanguardia nei primi anni di cercare una creazione materiale del consenso, che però non riuscì mai a raggiungere un esito concreto. La possibilità di essere futuristi solo in parte non era accettata, e anzi venne fortemente criticata. Il pensiero di Marinetti e degli altri intellettuali appartenenti al movimento non fu mai lineare e razionale, con molte idee alcune volte giustificabili solo per motivi estetici mentre per altre semplicemente aderenti alla

¹⁶⁶ L. DE MARIA, Introduzione a F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. LVIII.

ricerca di una reazione istintuale, immediata ed irrazionale. Nota ancora Nazzaro come «la verità è che i futuristi avevano solo in comune la decisa volontà di sollevare lo scandalo per attizzare, quanto il più possibile, il ribellismo latente nel piccolo borghese e nell'intellettuale».¹⁶⁷ Ecco spiegata la motivazione alla base di queste declamazioni: il continuo richiamo alla violenza, alla guerra e alla ribellione contro dei costrutti sociali e politici necessitavano di una trasposizione su carta con termini ugualmente feroci e divisori. Non si poteva sostenere la necessità della violenza se non attraverso dichiarazioni che creassero scalpore tra i lettori. La violenza non fu soltanto il fine del messaggio futurista, ma soprattutto fu il mezzo con il quale le loro idee vennero diffuse. Per questo motivo non si può intendere il Futurismo come un movimento nel quale l'atteggiamento distruttivo fu solamente una parte del messaggio: esso fu il punto di partenza ma anche l'obiettivo finale, in una circolarità del messaggio anch'essa rivoluzionaria nel senso letterale del termine.

II.3. Le “serate futuriste” e il teatro futurista

Come si è visto in precedenza, il Futurismo organizzò degli incontri nelle varie città di Italia per promuovere il proprio movimento e per diffondere il proprio pensiero, mischiando arte e politica con un gesto di provocazione e propaganda. Queste serate vengono ricordate con il nome di “serate futuriste”: esse si svolgevano prevalentemente all'interno dei teatri delle grandi città, e vedevano la partecipazione e l'intervento non solamente di Marinetti ma anche di un ampio numero di aderenti al Futurismo. Il pubblico non era solamente spettatore, ma bensì veniva obbligato a intervenire a seguito delle numerose provocazioni. Come analizza Salaris «i futuristi ricercano lo scandalo, le platee rispondono con insulti, lanci di oggetti vari, ortaggi, uova marce e pastasciutta! Risse e

¹⁶⁷ G. B. NAZZARO, *Introduzione al Futurismo*, cit., p. 91.

intervento delle forze dell'ordine sono il giusto coronamento di tali iniziative».¹⁶⁸ La prima serata futurista venne organizzata il 12 gennaio 1910 al Politeama Rosetti di Trieste: la scelta di questa città non fu causale per la tendenza all'irredentismo già analizzata all'interno delle varie orazioni indirizzate proprio al popolo triestino, tanto da portare Marinetti a considerare Trieste come una delle tre capitali del Futurismo, assieme a Parigi e a Milano. In principio dovevano essere sei i poeti futuristi ad esibirsi sul palco, ma in quella serata salirono sul palco solo Marinetti, Palazzeschi e Mazza. Seguirono poi in rapida successione altri incontri, come per esempio il 15 febbraio al Teatro Lirico di Milano, l'8 marzo al Politeama Chiarella di Torino e infine il 20 aprile al Real Teatro Mercadante di Napoli.

All'interno di *Guerra sola igiene del mondo* Marinetti riportò con molta attenzione un resoconto di questi momenti. Parlando dell'incontro avvenuto al Teatro Lirico davanti a un pubblico di quattromila persone, il fondatore del Futurismo affermò:

Avevo intorno a me dei grandi poeti giovanissimi. Essi denunciarono insieme con me, in versi e in prosa, lo stato veramente ignominioso nel quale si arrabattava la nostra intellettualità, l'opportunismo e la mediocrità che presiedevano alla nostra politica estera e la necessità urgente di rialzare, ad ogni costo, la nostra dignità nazionale, senza la quale non v'è arte né letteratura possibile.¹⁶⁹

La serata fu organizzata in onore e in difesa del generale Asinari di Bernezzo, «ingiustamente messo a riposo per aver pronunziato davanti alle sue truppe un discorso troppo futurista contro l'Austria».¹⁷⁰ Il tema patriottico e il bisogno di una azione concreta e violenta in modo tale da risollevare la dignità nazionale venne subito messo in rilievo come

¹⁶⁸ C. SALARIS, *Storia del Futurismo*, cit., p. 57

¹⁶⁹ F. T. MARINETTI, *Guerra sola igiene del mondo*, cit., p. 237.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

elemento fondante di questa serata. Le esternazioni dei futuristi ebbero come facilmente prevedibile una risposta altrettanto violenta da parte del pubblico:

Uno di quegli uomini osò gridare ad un tratto: *Abbasso la Patria!* e fu allora che con tutta la forza dei miei polmoni io lanciai il grido di «*Viva la guerra, sola igiene del mondo! Abbasso l'Austria!*». Questo grido, insistentemente ripetuto, scatenò una battaglia in tutta la sala che subito si divise in due campi.¹⁷¹

Questo passaggio specifico è denso di significato. Come nota Clerici, Marinetti «converte l'opinione del grido *pericoloso* investendolo con un altro grido che non raccoglie l'intenzione antipatriottica che in fondo non lo scandalizza. Coglie invece la debolezza *simbolica* e fuori tempo del suo non-interlocutore».¹⁷² L'attenzione posta al tema simbolico delle proprie affermazioni rileva come durante lo svolgimento di queste serate il messaggio futurista si sovrapponeva perfettamente alle modalità di trasmissione del messaggio stesso. La violenza espressa a parole non poteva che essere rappresentata attraverso dei gesti anch'essi violenti. A seguito della rissa scatenata dalle parole del fondatore del Futurismo, le forze dell'ordine furono costrette ad intervenire, e Marinetti fu arrestato e rilasciato poco dopo. L'invocazione alla guerra presente nel discorso qui sopra riportato aiuta a comprendere come questo tema fosse intrinseco alla ricerca di una nuova tipologia di teatro. La violenza anche in questo caso divenne mezzo e fine del messaggio futurista. Il dato storico che rilevò come queste serate terminassero sempre con delle vere e proprie guerriglie non venne visto come un problema, ma come un esempio concreto della necessità della violenza per poter attuare dei cambiamenti epocali.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 238.

¹⁷² LEONARDO CLERICI, *Arti liberali e diritto dell'individuo* in F. T. Marinetti, in *Futurismo e Politica*, cit., p. 466.

Ad avvalorare questi tesi la terza serata futurista svoltasi a Torino venne definita da Marinetti come «una *battaglia grandiosa*»:¹⁷³ anche in questo caso in seguito alla lettura dei manifesti futuristi la sala si trasformò ben presto in un vero e proprio campo di battaglia, alla quale seguirono l'intervento della polizia e numerosi arresti. Interessante è notare come il poeta italiano definì le due fazioni che si andavano a formare durante le guerriglie urbane: «di liberi o di schiavi, di vivi o di moribondi, di costruttori dell'avvenire o d'impagiatori di cadaveri».¹⁷⁴ Ancora una volta la contrapposizione è tra il futuro, visto come libero e dai connotati ottimistici, a un passato di morte, relegato a vecchi modelli da distruggere.

La serata futurista al Teatro Mercadante di Napoli ebbe un esito particolare. Durante la solita rissa che susseguì l'orazione futurista, Marinetti con un gesto che risulta quasi teatrale riuscì ad afferrare un arancio lanciaogli dal pubblico e, in maniera totalmente opposta al clima che si era generato, lo sbucciò e lo mangiò lentamente. Tale gesto portò a quello che lo stesso Marinetti definì come un «miracolo»: la battaglia si bloccò, e le botte si trasformarono in applausi scroscianti da parte del pubblico napoletano.

Un caso particolare di serata futurista fu quella che avvenne al Teatro La Fenice di Venezia il 1° luglio 1910. Essa fu preceduta da un gesto molto provocatorio da parte di Marinetti, ovvero il lancio dei volantini *Contro Venezia passatista* dalla Torre dell'Orologio in Piazza San Marco. L'evento ebbe un riscontro molto violento da parte del pubblico, e si trasformò in una battaglia terribile. Il discorso che lesse Marinetti sul palco e che suscitò una tale reazione fu quello poi riportato all'interno di *Guerra sola igiene del mondo* con il titolo *Discorso Futurista ai Veneziani*.¹⁷⁵ Marinetti considerò Venezia come simbolo del passatismo, e promosse la nascita di una Venezia industriale e militare, che avesse come

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 239.

¹⁷⁵ F. T. MARINETTI, *Discorso futurista ai Veneziani*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 269 – 272.

obiettivo quello di dominare sul Mar Adriatico. Tale idea portò il fondatore del Futurismo ad avanzare alcune proposte particolarmente divisive, come per esempio il trasformare Canal Grande in un porto mercantile, o l'auspicio che tutti i canali di Venezia venissero riempiti di cemento per permettere ai treni e ai tram di correre veloci. È presente un elogio alla tecnologia vista come soluzione contro il passatismo, con i veneziani a rappresentare le persone ancorate alla loro storia e incapaci di andare oltre la loro nostalgia.

Le serate futuriste significarono l'esordio teatrale della nuova poesia: se da un lato i manifesti si presentarono come un vero e proprio nuovo genere letterario e dotato di un proprio statuto formale, d'altro canto il Futurismo avanza una nuova proposta globale di poesia che aveva come obiettivo fondante quello di rompere tutti gli schemi di genere, diventando a tutti gli effetti un evento che nasce e si crea nella contemporaneità. Questa che è a tutti gli effetti una novità nelle modalità di intendere la poetica, anche se ha delle radici che affondano sul modo di fare teatro tipico degli antichi. Come nei primi lirici greci, infatti, anche durante lo svolgimento delle serate la poesia futurista veniva allestita come un grande evento che oggi si definirebbe multimediale. Rileva Bertini:

La ripetizione sintetica ed enfatica di alcuni principi poetici futuristi permette il codificarsi di un apparato simbolico, di natura verbale, che costituisce l'essenza rituale della serata. [...] Allo stesso modo dei costumi del carnevale, degli oggetti sacri, delle bandiere, dei canti, dei motti, delle formule di rito (simboli di vario genere ma antichi e acquisiti dalla collettività) anche la simbologia futurista tende a creare un legame con tutti i partecipanti, al di là delle differenze individuali. La grande intuizione di Marinetti è proprio quella di servirsi di parole chiave, di formule rituali, per entrare nell'immaginario dei propri spettatori e cominciare la «rivoluzione futurista».¹⁷⁶

¹⁷⁶ SIMONA BERTINI, *Marinetti e le "eroiche serate"*, Novara, Interlinea, 2002, p. 35.

Il richiamo alle forze psichiche latenti, ovvero agli istinti sopiti all'interno della coscienza sociale dell'individuo, si presentò in maniera sempre più marcata dopo ogni singola serata futurista: l'obiettivo palesato a più riprese dai futuristi era quello di riuscire anche con l'esposizione teatrale a sprigionare il vitalistico senso d'agire oltre ogni limite. L'importanza di questi momenti pubblici, pertanto, verteva sulla ricerca costante e assidua da parte del Futurismo di trovare sempre nuove modalità per poter diffondersi fra il più ampio numero possibile di persone. All'interno di queste serate c'era largo spazio per la violenza, sia attraverso modalità oratorie sia attraverso l'esercizio della stessa. Non stupisce infatti come tutte queste orazioni terminarono in grandi azzuffate, e che questo fatto venisse elogiato dagli stessi futuristi. In merito a ciò le parole di Mazza riguardo lo svolgimento degli incontri:

Ogni *Serata Futurista*, alla fine e all'inizio del secondo decennio del nostro secolo, era un gigantesco comizio clamoroso che straripava in autentiche battaglie fra opposte fazioni cui partecipavano i futuristi che, abbandonando temerariamente il palcoscenico, si disfacevano in atteggiamento bellicoso per le vie e le piazze, pronti a frantumare le rinnovatesi minacce dei numerosi avversari che non erano soltanto espresse in vociferazioni incruentemente vituperose, ma in percosse e, comunque, in verberazioni di ogni genere.¹⁷⁷

Il gesto provocatorio e violento del Futurismo con i propri spettatori però non voleva significare un isolamento, o peggio ancora la creazione di una barriera divisoria tra il palco e il pubblico. I futuristi puntarono a una sperimentazione di nuove modalità di fruizione dello spettacolo: «se da una parte dileggiarono l'annoiato borghese che si recava a teatro non tanto per lo spettacolo in sé, quanto per far mostra di sé, dall'altra essi cercarono di fare dello

¹⁷⁷ Cfr. GIOVANNI ACQUIVIA, *Futurismo*, Milano, Gastaldi, 1960, p. 249.

spettatore un attore partecipante, e non distratto».¹⁷⁸ L'azione intesa come sintesi globale di tutti gli eventi possibili era considerata come la risultante tra ciò che accadeva sul palco e ciò che accadeva in platea. Per questo motivo è facile intuire il perché alla base dell'insistenza di Marinetti di prevedere all'interno dello spettacolo momenti di continuo scambio tra attori e pubblico, insieme a una serie di meccanismi (come, per esempio, mettere della colla sulle sedie della platea per incollare gli ascoltatori e non permettergli di alzarsi dal proprio posto) tutti tesi a rendere il pubblico provocato e allo stesso tempo provocatore.

Questa forma di assolutizzazione del gesto e di una sua vitalistica espansione nel mondo, rappresentato dallo spazio teatrale, non era solamente fine a sé stessa. L'utilizzo del palcoscenico come luogo ideale per ogni invenzione fantastica e assurda, con dei gesti folli e distruttori aveva come obiettivo quello di offendere gli intellettuali e gli accademici, abituati «a trattare con gli strumenti e gli oggetti dell'arte come il prete con gli scritti liturgici e i suoi idoli sacri».¹⁷⁹ Il concetto di sconsecrazione del luogo d'espressione tipico dell'evento estetico permise ai futuristi di creare uno spazio nuovo dove poter far emergere l'uomo reale trasformandolo in opera d'arte. L'uomo nuovo, elevato quindi ad arte, avrà la possibilità di comprendere il messaggio futurista e introiettarlo, diventando pertanto testimone e fautore della rivoluzione tanto agognata dal Futurismo. Allo stesso modo la volontà fu quella di creare un clima d'ottimismo verso il futuro, supportando una sorta di volontarismo nell'individuo in modo tale poter essere convinto e agire totalmente in favore del messaggio futurista.

Un ulteriore nemico da sconfiggere che pervadeva la scena teatrale fu la noia, ovvero lo stato d'animo che colpiva in maniera beffarda coloro che non erano capaci di comprendere i grandi cambiamenti (soprattutto tecnologici) in atto a inizio Novecento. Da cosa scaturisse

¹⁷⁸ G. B. NAZZARO, *Introduzione al Futurismo*, cit., p. 279.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 273.

questa noia, il Futurismo non approfondì mai, tanto che «l'evento totale da loro evocato attraverso l'azione e la sintesi teatrale mirava solamente alla rimozione di questo momentaneo stato psicologico [...] senza peraltro riuscire a creare uno stato di salute esistenzialmente duraturo».¹⁸⁰ Va evidenziato come, agli occhi di Marinetti, il momento della noia fu considerata da parte dell'ideologia piccolo borghese dell'epoca come una virtù da coltivare, in quanto rappresentazione di un'idea di ordine. La scoperta del mondo tecnologico però si pose subito come una possibile soluzione per il Futurismo: l'uomo alleato della macchina poteva finalmente distaccarsi e liberarsi dalla schiavitù oppressiva delle virtù noiose, le quali fungevano da fondamenti della società contemporanea.

Il teatro contemporaneo venne fortemente criticato all'interno dell'articolo firmato da Marinetti, pubblicato su «*Lacerba*» nell'ottobre nel 1913 e riproposto sul «*Daily-Mail*» del 21 novembre 1913, intitolato *Il Teatro di Varietà*.¹⁸¹ Il teatro di varietà fu una nuova modalità teatrale che nacque in Europa a partire da metà del XIX secolo ma che si diffuse in maniera profonda a partire dai primi anni del Novecento. Concepito come uno spettacolo di arte varia, prevedeva una successione di numeri e attrazioni di generi diversi privi di un filo conduttore. Il teatro di varietà si differenziava in maniera molto marcata in base a dove si svolgeva, poiché gli attori prendevano molta ispirazione dalle loro radici, portando quindi alla creazione di spettacoli molto diversi. Questo nuova modalità di intendere il teatro suscitò numerose critiche, soprattutto a partire dagli esponenti del teatro tragico, a causa della sua intrinseca diversità e non regolamentazione. Marinetti all'interno di questo articolo elogiò il teatro di varietà, criticando invece fortemente il teatro contemporaneo in quanto «ondeggia stupidamente fra la ricostruzione storica [...] e la riproduzione fotografica della nostra vita

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 276.

¹⁸¹ F. T. MARINETTI, *Il Teatro di Varietà*, in *Teoria e invenzione linguistica*, cit., pp. 80 – 91.

quotidiana».¹⁸² Il teatro di varietà al contrario elogiava la velocità, criticava fortemente il passato, prevedeva una componente di partecipazione del pubblico, e inoltre era un mezzo di trasmissione di valori e di insegnamenti. Il poeta italiano descrisse questo nuovo modo di creazione di spettacoli teatrali come «una scuola d'eroismo pei differenti records di difficoltà da vincere e di sforzi da superare, che creano sulla scena la forte e sana atmosfera del pericolo».¹⁸³ A colpire fortemente il fondatore del Futurismo fu la capacità del teatro di varietà di essere un vero e proprio mezzo di diffusione di nuove idee, tanto da suggerire ai giovani di assistere a questi spettacoli. Fu questa caratteristica a suggerire a Marinetti la definizione di una nuova forma di teatro, per poter influenzare il più ampio numero di persone possibile.

Data l'attenzione riservata alle modalità oratorie e la ricerca di un mezzo per trasmettere al più ampio pubblico possibile il messaggio futurista non sorprende la pubblicazione del *Manifesto del teatro futurista sintetico*.¹⁸⁴ Il testo uscì l'11 gennaio 1915, a seguito quindi della decisione dell'Italia di non partecipare alla guerra in atto. Il manifesto, pertanto, si pose anche come una tesi a supporto delle idee interventiste del Futurismo. In merito a ciò l'incipit del manifesto fu lapidario:

Aspettando la nostra grande guerra tanto invocata, noi futuristi alterniamo la nostra violentissima azione anti-neutrale nelle piazze e nelle Università, colla nostra azione artistica sulla sensibilità italiana, che vogliamo preparare alla grande ora del massimo Pericolo.¹⁸⁵

¹⁸² *Ivi*, p. 80.

¹⁸³ *Ivi*, p. 84.

¹⁸⁴ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, EMILIO SETTIMELLI, BRUNO CORRÀ, *Il teatro futurista sintetico*, in *Teoria e Invenzione Futurista*, cit., pp. 113 – 122.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 113.

L'ambizione futurista con questo manifesto è pertanto preparare gli italiani all'ingresso in guerra, ma per fare ciò è necessario trovare un mezzo che possa avere ampia diffusione tra il pubblico. La scelta ricadde sul teatro, in quanto solamente una minima parte al tempo leggeva con regolarità riviste e libri, mentre praticamente chiunque frequentava il teatro. Ciò portò il Futurismo ad affermare «noi crediamo dunque che non si possa oggi influenzare guerrescamente l'anima italiana, se non mediante il teatro».¹⁸⁶ L'invocazione alla guerra fu messa a fondamento anche di un aspetto artistico che fino ad allora veniva considerato come momento di svago. La guerra pervase una componente artistica della vita quotidiana dei cittadini, portando i futuristi a criticare non solo il teatro storico, considerato già nauseato dal pubblico, ma anche il teatro contemporaneo, in quanto «pacifista e neutralista, in antitesi colla velocità feroce, travolgente e sintetizzante della guerra».¹⁸⁷

Il teatro futurista venne definito attraverso termini specifici: sintetico, atecnico, dinamico e simultaneo, e infine autonomo, alogico, irrealista. Il teatro futurista doveva essere sintetico, ovvero brevissimo. La volontà fu quella di creare degli spettacoli i quali non dovevano perdersi in descrizioni superflue soffermandosi in scene inutilmente dettagliate. La brevità rappresentava una esaltazione della velocità, portando gli atti a durare anche solo pochi istanti. Doveva poi essere atecnico, poiché le regole tradizionali vennero intese come degli ostacoli alla genialità. La necessità di incastrarsi su concetti precostituiti, andando a scartare aprioristicamente ciò che non rientri nei gusti del pubblico, circondare i protagonisti di personaggi inutili, dover obbligatoriamente far coincidere gli atti con tempistiche ben precise, avere la necessità di ideare una introduzione spesso eccessivamente lunga: tutto ciò per il Futurismo fu un vincolo alla creatività, considerandolo in maniera esplicita come “stupido”. Il teatro futurista fu poi dinamico, ovvero «nato dall'improvvisazione, dalla

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 114.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

fulminea intuizione, dall'attualità suggestionante e rivelatrice».¹⁸⁸ Venne criticata la stesura di copioni a tavolino, che non consideravano l'ambiente nel quale lo spettacolo doveva venire rappresentato. Le rappresentazioni futuriste nascevano dentro il teatro, il quale rappresentava un serbatoio inesauribile di ispirazioni. Infine, le opere teatrali del Futurismo dovevano esser autonome, significando che dovranno essere tutte completamente diverse l'una dalle altre.

Il manifesto si concluse con una vera e propria dichiarazione d'intenti da parte del Futurismo: «il teatro futurista sarà ogni sera una ginnastica che allenerà lo spirito della nostra razza ai veloci e pericolosi ardimenti che quest'anno futurista rende necessari».¹⁸⁹ Come si nota da questa affermazione, per i futuristi la guerra venne considerata come un elemento totalizzante, che doveva pervadere qualsiasi aspetto degli individui. La ricerca quasi ossessiva di nuove modalità di diffusione del messaggio, e soprattutto il continuo emergere di richiami violenti all'interno dei testi futuristi denota in maniera chiara e molto esplicita la concezione totalizzante del messaggio violento e bellico nelle opere futuriste. La violenza permea tutti gli aspetti della vita dell'individuo, e non può essere confinato solo nell'ambito politico o in quello sociale. Come si nota il concetto di violenza e l'esaltazione della guerra nella propaganda futurista furono il *fil rouge* che collegò ogni opera firmata da Marinetti e dai suoi seguaci: la globalità dell'esistenza umana poteva diventare, se sollecitata a dovere e se compresa e introiettata, una testimonianza di una volontà bellica, e solamente tramite questa spinta si poteva attuare la rivoluzione. Importante ai fini di questa disamina notare come l'arte in questo frangente aveva ancora in sé la capacità di trasmettere idee (o per meglio dire ideologie) capaci di attecchire nelle menti delle persone comuni. La capacità del teatro e delle arti visive in generale di essere una componente influente nella vita del singolo

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 118.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 120.

e la sua capacità mitopoietica ebbe grandi ripercussioni sulle tendenze politiche che si susseguirono negli anni a venire, basti pensare al largo uso dei mezzi di comunicazioni e delle rappresentazioni visive che fu utilizzato dal Fascismo. Marinetti capì questa grande forza e anche se il teatro futurista non ebbe grande successo esso fece scuola per tutte quelle ideologie che miravano a condizionare la vita dell'individuo in ogni suo aspetto.

II.4. La guerra-festa di Marinetti

Come si è visto, in tutti i manifesti dalla fondazione del Futurismo la guerra fu agognata e desiderata. In attesa della partecipazione dell'Italia alla Grande Guerra ci fu un evento in particolare che divenne un campo di sperimentazione per i futuristi per le loro idee: la battaglia di Libia, nel 1911. La guerra fu combattuta dal Regno d'Italia contro l'Impero Ottomano tra il 29 settembre 1911 e il 18 ottobre 1912, con l'obiettivo di conquistare le regioni nordafricane della Tripolitana e della Cirenaica. Essa fu un terreno di sperimentazione per le nuove tecnologie belliche. In particolare venne utilizzato per la prima volta l'aeroplano come mezzo di ricognizione e come mezzo offensivo. Marinetti partecipò alla guerra come reporter giornalistico: questo fatto gli permise di dimostrare concretamente come il Futurismo desiderasse la guerra, e non perse occasione alcuna per dimostrarlo.

Marinetti alla luce della sua esperienza da spettatore di questo conflitto pubblicò quella che definì una «narrazione futurista», ovvero *La Battaglia di Tripoli*.¹⁹⁰ Il testo uscì a puntate tra le pagine del quotidiano parigino «*Intransigeant*» tra il 25 e il 31 dicembre 1911, e venne poi edito in volume nel 1912 dalle Edizioni Futuriste di «*Poesia*». La decisione di utilizzare la narrazione di cronaca giornalistica come una espressione artistica non fu casuale: come afferma Isnenghi «ci troviamo di fronte a un primo esemplare incunabolo di quella

¹⁹⁰ F. T. MARINETTI, *La Battaglia di Tripoli, 26 ottobre 1911. Vissuta e cantata da F.T. Marinetti*, Milano, Edizioni Futuriste di «*Poesia*», 1912.

abbandonata e golosa fruizione estetica della guerra come *fešta*».¹⁹¹ Seguendo questo esempio, non isolato all'interno della produzione letteraria di inizio Novecento, non stupisce il fatto di come la dimensione artistica e la dimensione politica si compenetrino. L'idea della guerra come grande festa da celebrare affondò le sue radici nei primi manifesti futuristi, e trovò la sua attuazione nel momento in cui ciò che veniva auspicato fu visto realizzarsi con lo sfociare dei primi conflitti, come fu la guerra in Libia. L'esaltazione del conflitto procedette di pari passo con un odio politico per la società presente, il quale maturò grazie alle numerose critiche che furono mosse nei confronti dell'età giolittiana. In questo scenario la prospettiva pantoclastica di Marinetti si rovesciò nella sua interezza da una prospettiva di rivoluzione interna a un conflitto totale verso l'esterno. L'utilizzo di nuove tecnologie all'interno del conflitto bellico in atto in Libia venne presto elogiato, simbolo di una rivoluzione in atto.

La componente psicologica e quella economica si mescolarono in un miscuglio esplosivo. Lo stesso Isnenghi mette l'accento su questa argomentazione notando come:

I testi di Marinetti sono [...] esemplari nell'indicare gli stretti rapporti che intrecciano insieme il momento psicologico e il momento economico nell'avviamento della guerra: lo *spreco* nel senso psicologico indicato dalla scienza polemologica e l'organizzazione dello spreco a fini produttivistici a cui equivale la guerra secondo la scienza economica e la sociologia.¹⁹²

Lo spreco viene qui inteso come il prodotto di una moderna dialettica industrialista della produzione e del consumo. La guerra viene esaltata nonostante sia in maniera oggettiva da considerarsi anche una dissipazione estrema di beni e di energia. Tale visione è facilmente comprensibile come un prodotto della produzione industriale di massa che proprio a inizio

¹⁹¹ M. ISNENGHI *Il mito della Grande Guerra*, cit., p. 26.

¹⁹² *Ivi*, p. 27.

del Novecento stava creando le proprie fondamenta e che si sviluppò poi nella produzione consumistica in atto ancora oggi. Se gli armamentari bellici sono sempre più di facile reperimento, non verrà considerato uno spreco l'abusarne in situazioni di guerra. Al contrario, l'utilizzo compulsivo di nuove tecnologie verrà glorificato in quanto rappresentazione concreta della potenza industriale di un Paese. Allo stesso modo l'avvento della guerra di massa, con l'utilizzo al fronte di schiere di individui gettati al macello, non verrà considerata uno spreco e verrà invocata ed esaltata come forza dello Stato. Per questo motivo il richiamo alla "guerra-festa" portò con sé all'interno dei testi futuristi non solamente una componente economica, ma molto di più. In merito a ciò anche De Maria rileva come «per Marinetti la guerra, se da una parte è legge profonda della vita, dall'altra nella sua manifestazione concreta, è festa, [...], esuberanza vitale, dispendio giocondo di energie, igiene non in senso preventivo, ma attivo e liberatorio».¹⁹³

Le opere di Marinetti si posero come una risposta a dei bisogni ideologici, ed è interessante notare come ciò venga compiuto nel caso di *Battaglia di Tripoli* all'interno di un testo che si presentò come una cronaca, ovvero come una semplice raccolta di dati e con un fine di informazione. La guerra in Libia venne qui presentata come una vera e propria palestra per le idee futuriste: «un'adesione muscolare ed emotiva alla guerra come esuberante ginnastica, spazio-tempo ludico e agonale, *match* sportivo, amore del pericolo e della violenza in sé stessi considerati».¹⁹⁴ La battaglia di Tripoli (chiamata da Marinetti le «rosse vacanze del genio») fu l'occasione per il fondatore del Futurismo di dimostrare con i fatti l'urgenza di sostenere un discorso a favore dell'intervento bellico e sul ruolo degli uomini nei conflitti, con delle modalità che assomigliarono in gran parte a un'attività di indottrinamento verso l'esaltazione dei valori della violenza. Per questo motivo si può

¹⁹³ L. DE MARIA, Introduzione a F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. LXV.

¹⁹⁴ M. ISNENGHI, *Il mito della Grande Guerra*, cit., pp. 27 – 28.

affermare come la *Battaglia di Tripoli*, nonostante metta il movente psicologico in primo piano, fu un testo all'interno del quale la componente politica mantenne un ruolo di assoluto rilievo, diventando da un fatto esclusivamente personale a un gesto comunitario. Afferma Isnenghi:

l'enucleazione e la proposta di moventi psicologici in se stessi bastevoli a suscitare un'ansia di guerra e d'immedesimazione psico-fisica in essa come nella propria virile, irripetibile stagione di pienezza umana, quando la guerra si produca – per motivi che non è necessario al singolo di indagare –, non può non assumere un valore ben più che individuale.¹⁹⁵

La guerra in Libia fu una guerra coloniale italiana, e Marinetti ne fu un convinto sostenitore. L'accento però va posto nel fatto che in questo testo è presente una sostanziale destoricizzazione e depoliticizzazione del fenomeno-guerra, che venne proposto semplicemente come un fenomeno naturale per una società sana. L'idea della guerra come fenomeno igienico non fu casuale ma anzi fu la rappresentazione di un clima psicologico che pervase gli intellettuali di inizio Novecento, e del quale il Futurismo si fece massimo rappresentante. All'interno di questa visione festosa e glorificante il tema della morte è continuamente presente, ma mai rappresentato come un problema. La guerra venne presentata come una grandissima allegoria della vita come lotta, e in questa battaglia a soccombere deve essere il nemico, il quale venne colpevolizzato anche grazie a un espediente razziale. Nota Fornari come «la colpevolizzazione del nemico sembra pertanto di importanza fondamentale per evitare il senso di colpa che la guerra provoca nell'uomo e segna un momento essenziale nella vicenda di rottura tra tempo e pace e tempo di guerra».¹⁹⁶ La morte del nemico non fu mai presentata come un problema, e anzi venne raffigurata come

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 28.

¹⁹⁶ FRANCO FORNARI, *Psicanalisi della guerra*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 42 – 43.

una prova di forza, soprattutto se conquistata con l'utilizzo delle nuove tecnologie. Si fa largo in questa ideologia una sorta di principio darwiniano di lotta per la vita, dove solo il più forte può sopravvivere, andando quindi a trasformare l'idea della guerra come una specie di selezione sia storica che biologica.

Al tema della morte come dissacrazione e distruzione violenta si fuse il tema erotico: all'interno delle opere di Marinetti (e come si vedrà soprattutto tra le pagine di *Ma farka il Futurista*) la presenza della guerra come rappresentazione erotica fu continua e molto marcata. La descrizione e l'esaltazione del conflitto bellico portò con sé un repertorio vastissimo di simboli e di figurazioni a sfondo sessuale. Ne è un chiaro esempio la descrizione che Marinetti fece di una mitragliatrice:

A un tratto la mitragliatrice si scaglia al lavoro col suo rumore angosciato di furibondo martello frettoloso [...]. Vado verso di lei come verso una donna elegante e fatale i cui sguardi sapienti, precisi e crudeli posson costare la vita a un coraggioso [...]. Fra i suoi capelli neri, o piuttosto fra i suoi denti feroci, sboccia orizzontalmente [...] come il più folle, più appassionato fiore che esista.¹⁹⁷

All'interno di *La Battaglia di Tripoli* la carica vitale di Marinetti venne rappresentata come volontà di potenza e di pericolo, ma non fu una scelta casuale. Infatti, «quando [...] si dice «pieno di violenza repressa» bisognosa d'erompere e ormai insofferente dei vincoli che la società civile impone agli istinti, ci troviamo di fronte [...] a un fatto storicamente significativo e diffuso».¹⁹⁸ La fruizione estetica proveniente dalla rappresentazione della guerra come una grande festa presentata dal Futurismo garantì la scelta politica a livello sociale attraverso diversi fattori: da un lato la depoliticizzazione a livello individuale, dall'altro il massimo di partecipazione attivistica con il minimo di controllo razionale.

¹⁹⁷ F. T. MARINETTI, *La battaglia di Tripoli*, cit., p. 80.

¹⁹⁸ M. ISNENGHI *Il mito della Grande Guerra*, cit., p. 33.

Marinetti stesso, in conclusione della *Battaglia di Tripoli*, stilò un bilancio della nuova atmosfera creata dall'azione futurista e rappresentata dallo scoppio della guerra in Libia, ma si dichiarò soddisfatto solo in parte. La rivoluzione totale auspicata dal Futurismo non fu pienamente completata, ma si intravedevano alcune sue avvisaglie, una su tutte l'atteggiamento dei gruppi studenteschi. L'azione colonizzatrice del Regno d'Italia in territorio libico fu un'inaugurazione e una tappa della nuova rivoluzione futurista.

La guerra intesa come festa e come grandioso spettacolo ebbe la sua massima rappresentazione nel primo libro parolibero *Zang Tumb Tumb*.¹⁹⁹ Nell'ottobre del 1912 Marinetti partì per Sofia con l'obiettivo di assistere all'assedio di Adrianopoli, avvenuto durante il conflitto bulgaro-turco. Rispetto alla guerra in Libia, dove la corrispondenza di guerra venne narrata in maniera più teorica, in *Zang Tumb Tumb* la scelta virò verso un approccio poetico. Nel frontespizio dello scritto venne enunciato il "genere" a cui l'opera si rifaceva, ovvero le «Parole in libertà». Le parole in libertà furono già presentate in appendice del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* dell'11 maggio 1912, mentre diverranno l'argomento principale nel successivo manifesto *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* dell'11 maggio 1913. All'interno del *Manifesto tecnico* vennero presentati undici nuovi emendamenti, che divennero le leggi da seguire per poter fare una forma di poesia nuova, adatta ai cambiamenti in atto. «La ricerca della velocità d'espressione, dell'analogia e della molteplicità percettiva, che sono i tre obiettivi principali [...] fanno capo a un altro grande obiettivo generale della nuova letteratura, quello di trovare un aggiornamento e un adeguamento del linguaggio rispetto alla realtà».²⁰⁰ L'urgenza di questa volontà mise in evidenza un'angoscia di fondo, ovvero che la realtà prenda il sopravvento sugli uomini, incapaci di dominarla. La soluzione proposta per questo dilemma

¹⁹⁹ F. T. MARINETTI, *Zang Tumb Tumb*, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1914.

²⁰⁰ G. BALDISSONE, *Filippo Tommaso Marinetti*, cit., p. 76.

fu quella di trovare delle modalità per riuscire a “parlare” la realtà, ma per fare ciò è necessario un ritorno a una dimensione primordiale di linguaggio, ritrasformando la parola in domino. Lo stesso Marinetti si esprime in maniera molto puntuale in merito alla problematica del dominio dei fattori esterni sulla psiche umana:

coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono e del grammofono, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano (sintesi di una giornata nel mondo) non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e di informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza.²⁰¹

La scelta del termine “psiche” indica in questo frangente un chiaro richiamo alla disciplina della psicoanalisi, che proprio in questi anni si fece largo (*L'interpretazione dei sogni*, il testo più celebre di Freud, venne pubblicato proprio nel 1910). Se è complicato dedurre se la citazione fosse ricercata o meno, si può constatare che in questo breve estratto dal manifesto futurista Marinetti ebbe una grande intuizione: «l'evoluzione della realtà, e dell'uomo con essa, modifica profondamente quest'ultimo e lo costringe ad adattare a sé prima la scrittura profonda della personalità e poi il linguaggio che lo esprime».²⁰² Per poter scrivere nelle modalità che Marinetti auspicò è necessario mettersi nella disposizione d'animo di accogliere la realtà e esprimerla simultaneamente, senza nessun tipo di interdizione.

Con *Zang Tumb Tumb* Marinetti designò quello che divenne il modello dell'idea di poetica che il Futurismo propose. All'interno di quest'opera le parole in libertà

²⁰¹ F. T. MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 65 – 66.

²⁰² G. BALDISSONE, *Filippo Tommaso Marinetti*, cit., p. 77.

rappresentarono «l'orgia scatenata dell'io del poeta di fronte allo spettacolo della guerra».²⁰³

Un grande ostacolo per la comprensione di questa poesia è la mancanza della declamazione, in particolar modo di quella marinettiana, necessaria per poterla percepire nella sua interezza. Lo stesso Marinetti considerò tale aspetto come parte integrante di ogni opera futurista. La volontà fu quella di imitare il movimento del cinema attraverso una sorta di montaggio di parole. Il componimento si presenta immediatamente come la liberazione di una serie di immagini e di concetti già presenti da anni nel pensiero futurista. Termini come libertà, mare, treno, luna, velocità, pericolo, ferocia, automobile e guerra furono da sempre componenti fondamentali del Futurismo. Il ruolo e la funzione del lettore però è cruciale per la realizzazione dell'opera; come nota Baldissone «il lettore viene sollecitato e fatto agire in collaborazione con il testo [...] perché senza il suo consenso e la sua disponibilità quelle parole non significano nulla e il testo non è un testo».²⁰⁴

Zang Tumb Tumb esordiva con una sentenza: «nessuna poesia prima di noi». Con questa espressione vennero cancellate tutte le opere poetiche antecedenti, anche se all'interno dello stesso componimento erano presenti alcuni chiari rimandi a scritti precedenti, e ciò è evidente già a partire dalle prime espressioni riportate: «ritroviamo subito il treno che correva follemente nel finale delle *Conquête des Étoiles*, e ritroviamo anche la palingenesi, il bisogno di nascere a nuova vita che è tipico di *Mafarka*».²⁰⁵

La prima stesura manoscritta dell'opera fu in francese, mentre nella traduzione italiana che uscì per le Edizioni Futuriste di «*Poesia*» l'impaginazione fu realizzata grazie all'aiuto dell'abile tipografo milanese Cesare Cavanna. Il componimento venne strutturato come un montaggio senza nessuna apparente relazione: le immagini vennero rappresentate mediante

²⁰³ *Ivi*, p. 172.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 173.

²⁰⁵ *Ibidem*.

una scrittura impersonale, tesa a rendere la simultaneità degli eventi. A queste si aggiunsero pezzi di realtà inseriti brutalmente in forma di collage, come per esempio un manifesto bulgaro, o tavole sinottiche che raggrupparono su colonne diverse monologhi interiori e dati commerciali. Afferma Salaris: «nel complesso il paroliberismo di questo grande libro sperimentale svela la natura impressionistica dell'autore, nella sintesi telegrafica di una scrittura che orchestra tutte le sensazioni (visive, olfattive, uditive) in senso estrovertito».²⁰⁶

Con *Mobilitazione* comincia il vero poema. Inizia la descrizione della battaglia di Adrianopoli, anche se in realtà quella presentata è la vera guerra futurista. La descrizione simultanea della battaglia venne riprodotta tramite i caratteri tipografici e la disposizione delle parole sulla pagina. La descrizione della battaglia si conclude con un termine molto specifico, ovvero «PRESEPIO». La guerra venne definita come una sacra rappresentazione, e la sacralità estetica derivava proprio dalla sua manifestazione. Se all'interno di *Zang Tumb Tumb* è rilevata una componente mitopoietica, anche attraverso questi rimandi provenienti dalla sfera religiosa, l'attenzione va posta in maniera altrettanto significativa nei confronti di quei termini che al contrario Marinetti ripudiò, ovvero «quelle consuete della tradizione poetica, quelle del passato, le parole legate alla sintassi tradizionale e i discorsi ordinati secondo i codici consueti».²⁰⁷ La necessità di creare una lingua totalmente nuova, slegata dai connettivi testuali e dagli elementi tipici della poesia, nacque proprio per creare un distacco totale dal passato, e la descrizione di una battaglia apparve a Marinetti come l'occasione ideale per poter perseguire questo obiettivo. Autoproclamandosi come il nuovo paladino di un'estetica vitalistica e superomistica, il fondatore del Futurismo attribuì questi valori alla guerra, al gesto estremo di violenza, capace di affrontare la morte di petto e di soggiogarla. Apice di questa visione è la descrizione del bombardamento di Adrianopoli, dove il rumore

²⁰⁶ C. SALARIS, *Storia del Futurismo*, cit., p. 44.

²⁰⁷ G. BALDISSONE, *Filippo Tommaso Marinetti*, cit., p. 177.

dei proiettili e delle bombe si innalza a vero e proprio festeggiamento, una glorificazione a tutto tondo dell'idea di guerra come una grande festa.

Come si è visto in questo capitolo l'elogio alla violenza e la glorificazione della guerra, ispirato dagli scritti di alcuni grandi pensatori di inizio Novecento, non fu solamente una componente estetica o un semplice motto da presentare alle folle. Al contrario, l'idea stessa della guerra e della violenza fu nelle opere futuriste la componente fondante e il principio generativo per eccellenza. Essa fu applicata all'interno di tutte le varie forme di arte, dagli scritti teorici ai componimenti poetici, attraversando interamente anche le arti visive. La *Guerra, sola igiene del mondo* non fu solamente annunciata, ma venne messa in atto attraverso azioni pratiche, a dimostrazione della sua validità. Il Futurismo negli anni subito antecedenti allo scoppio della Prima Guerra Mondiale si attrezzò nella maniera più decisa per riuscire a preparare l'Italia al grande momento, utilizzando vari strumenti di diffusione per la sua ideologia. Non poteva esistere un Futurismo senza la spinta vitale della violenza.

CAPITOLO TERZO

MAFARKA IL FUTURISTA

III.1. Storia della prima edizione di *Mafarka il Futurista*

Nel periodo che va dal 1909 al 1912 le innovazioni che Marinetti portò in campo letterario e poetico furono legate a una nuova proposta riguardante i contenuti presentati al pubblico, ma in effetti non riuscì a effettuare quella distruzione della forma-romanzo tanto auspicata prima dalle “Parole in libertà”, il vero e proprio punto di rottura con la tradizione precedente. Un’opera che rappresentò perfettamente un incrocio tra richiamo al passato e slancio innovativo verso il futuro fu indubbiamente *Mafarka il Futurista*.²⁰⁸ Il romanzo riportò al centro della trattazione l’Africa, che divenne lo sfondo e il luogo di svolgimento di tutta l’opera. Il riferimento al continente africano fu per Marinetti un chiaro richiamo alle proprie origini, e alla propria infanzia vissuta ad Alessandria d’Egitto.

Per comprendere l’importanza di questo romanzo nella produzione letteraria di Marinetti e soprattutto per inquadrare la sua rilevanza all’interno del Futurismo è necessario analizzare tutto ciò che precede la stesura e la pubblicazione di *Mafarka il Futurista*. Da quando la rivista «*Poesia*» divenne nel 1909 un organo fondamentale all’interno del movimento futurista, a partire dalle pubblicazioni dei primi manifesti e di numerosi

²⁰⁸ F. T. MARINETTI, *Mafarke le futuriste*, Parigi, Sansot, 1909, trad. it. in *Mafarka il Futurista*, Milano, Edizioni Futuriste di «*Poesia*», a cura di Decio Cinti, 1910.

contributi di aderenti al Futurismo, Marinetti ebbe la grande intuizione di animare i diversi numeri con inchieste e concorsi su vari argomenti, tra cui la più importante fu sicuramente l'inchiesta sul verso libero. A dimostrazione dell'importanza di questi momenti è sufficiente leggere l'elenco dei vari intellettuali che aderirono alle proposte di «*Poesia*»: per citarne alcuni, parteciparono Gabriele D'Annunzio, Luigi Capuana, Ada Negri, Giovanni Pascoli e Gustave Kahn. L'impegno dei futuristi però non fu rivolto solamente alle opere in versi, anzi: negli stessi anni ci fu un chiaro interesse anche verso altre forme di letteratura, una su tutte la forma-romanzo. Il primo concorso dedicato alla scrittura poetica fu indetto da «*Poesia*» nel 1905, e fu vinto da Paolo Buzzi con l'opera *L'esilio*,²⁰⁹ un lungo romanzo a cui poi fu attribuita la definizione di “poema in poesia”. Il romanzo attirò l'attenzione di Marinetti, il quale nelle pagine della rivista scrisse:

L'opera ha giustamente preferito qualificarsi Poema anziché Romanzo. Se talora in fatti, l'opera assume l'andatura normale dello stile narrativo, più spesso assurge a metodi descrittivi sia di psicologia che di paesaggio e di insieme i quali escono dalla linea comune e danno al corpo del Romanzo le ali del Poema. Paolo Buzzi ha portato tutto quanto di ultrasensitivo e di ultrasensibile è nella vita moderna.²¹⁰

L'interesse posto da «*Poesia*» nei confronti della prosa trovò un ulteriore riscontro nel concorso indetto nel 1907 per un romanzo italiano inedito, lasciando ai concorrenti l'assoluta libertà di poter scrivere su qualsiasi argomento. Il premio per chi avesse proposto il romanzo migliore sarebbe stato di 3000 lire, con la promessa di essere pubblicato. La scadenza per la consegna dei manoscritti fu posticipata dal 30 aprile 1908 al 30 agosto dello stesso anno, a detta di Marinetti «dato il grandissimo numero dei concorrenti, e volendosi soddisfare alle

²⁰⁹ PAOLO BUZZI, *L'esilio*, Milano, Edizioni di «*Poesia*», 1906.

²¹⁰ F. T. MARINETTI, «*Poesia*», anno II, n. 6-7-8, luglio-agosto-settembre, 1906, prime pagine non numerate.

loro insistenti richieste».²¹¹ Nei numeri seguenti venne poi ufficializzata la chiusura del concorso e venne elogiata la numerosa partecipazione, con la notizia che furono consegnati 238 manoscritti. La commissione che avrebbe deciso l'opera vincitrice sarebbe stata composta da undici membri, ma la scelta del numero secondo i critici è da considerarsi non casuale: è noto, infatti, come l'undici sia il numero fortunato per il fondatore del Futurismo, e pertanto non è un'ipotesi da scartare quella che vede la commissione composta dal solo Marinetti. Nonostante queste premesse trionfali il concorso si concluse in un fiasco. Nel concreto, non ci fu nessun vincitore: l'opera *La mia statua* di Berardo Sbraccia fu indicata come «romanzo prescelto, ma non premiato».²¹²

Alla luce del risultato del concorso, l'aspetto più importante da considerare furono le considerazioni finali di Marinetti. Egli stesso si dimostrò alla ricerca non tanto di un romanzo valido da un punto di vista estetico, ma di un'opera innovativa, degna rappresentazione dell'Italia moderna e capace di ergersi a modello per altri romanzi futuri. In merito a ciò è esplicativa la nota pubblicata su «*Poesia*»:

Nessun lavoro ha rivelato la bell'anima pensosa, l'ardito intuito innovatore, lo stilista sincero e squisitamente moderno che ogni di più ci aspettavamo. [...]. Il *futurismo* tende a chiamare in raccolta e a rendere organiche queste energie diffuse e confuse. Per ciò non assegniamo oggi ad alcuno il premio bandito e lo riserbiamo a quando appariranno sul circuito ideale della Patria dei campioni degni di combattere e di vincere in nome del Futurismo.²¹³

La volontà espressa in questo estratto fu molto chiara. Il Futurismo dimostrò la necessità della nascita di un romanzo che diventasse un nuovo modello per le generazioni

²¹¹ F. T. MARINETTI, «*Poesia*», anno III, n. 5-6-7-8, giugno-luglio-agosto- settembre, 1908, prime pagine non numerate.

²¹² F. T. MARINETTI, «*Poesia*», anno V, n. 3-4-5-6, aprile-maggio-giugno-luglio, 1909, pp. 84-85.

²¹³ *Ivi*, p. 87.

future: ma il problema sollevato da Marinetti si può pensare che contenesse in sé già la soluzione, in quanto nello stesso periodo in cui il concorso si svolse egli stava già lavorando e ultimando proprio *Mafarka il Futurista*.²¹⁴ Il romanzo difatti fu pubblicato nel dicembre del 1909 a Parigi presso l'editore Sansot, mentre la traduzione italiana a cura di Decio Cinti uscì nel marzo del 1910. Alla luce di questi dati si può considerare *Mafarka il Futurista* come la risposta che Marinetti diede alla decadenza del romanzo in Italia, ergendosi a modello per la letteratura a venire. A sostegno di ciò fu anche la rapida pubblicazione dell'opera tradotta dal francese, segno dell'interesse dell'autore nel permettere una larga diffusione tra il pubblico italiano.

I rimproveri che Marinetti mosse all'opera di Sbraccia, come per esempio l'esile struttura narrativa, l'oscurità del simbolo e l'eccessiva dipendenza da modelli illustri, furono degli errori che all'interno di *Mafarka il Futurista* il poeta italiano cercò di evitare. L'opera è considerabile un romanzo a tutti gli effetti, soprattutto per quanto riguarda l'estensione e la densità di trama. Esso presentò un notevole impianto simbolico, ma pur sempre decodificabile. Indiscutibilmente poi si trattò di un'opera piena di inventiva, e certamente non un calco di modelli tradizionali e di luoghi comuni. È possibile quindi considerare il concorso indetto da «*Poesia*» come un grande laboratorio per Marinetti affinché riuscisse a creare un romanzo privo di difetti. Nonostante la chiara preferenza nei confronti della poesia, l'interesse per la forma romanzo fu un elemento presente nel primo Futurismo, ancora prima delle riflessioni sulle “parole in libertà” e sul teatro, segno dell'importanza data a questa forma letteraria dal suo fondatore. *Mafarka il futurista* presentò un linguaggio che non portò con sé lo sperimentalismo futurista tipico della poesia degli anni successivi, né delle prose teoriche. Si trattò di un vero e proprio romanzo, dalle vicende surreali e in forma tradizionale.

²¹⁴ Cfr. VINCENZO PERNICE, *Mafarka il futurista come romanzo italiano dell'avvenire. F. T. Marinetti e il grande concorso di Poesia*, in «e-scripta Romanica», vol. 7, 2019, pp. 52 – 59.

La descrizione della vicenda che portò alla pubblicazione di questo romanzo è necessaria per comprendere l'ambizione dell'opera e il perché all'interno della stessa vennero inseriti ed analizzati molti temi fondamentali del Futurismo, uno su tutti il tema della violenza all'interno di un panorama guerresco.

L'incipit dell'opera presentò già dalle prime righe le intenzioni dell'autore: «Ecco il grande romanzo esplosivo che vi promisi. – È polifonico come le anime nostre, ed è insieme, un canto lirico, un'epopea, un romanzo d'avventure e un dramma».²¹⁵ Il romanzo venne definito come esplosivo, ad indicare la forte rottura nei confronti di tutta la produzione letteraria precedente. Marinetti inoltre preannunciò sin dall'introduzione la morte del romanzo, segno di una nuova consapevolezza e di una volontà di voler segnare l'inizio di una nuova tradizione, ma non il suo compimento estremo: «Io sono il solo che abbia osato scrivere un simile capolavoro, il quale morirà per mano mia, un giorno, quando il crescente splendore del mondo avrà agguagliato il suo e lo avrà reso superfluo».²¹⁶

L'opera divenne presto una pietra fondante del pensiero del primo Futurismo. All'interno di questo romanzo vennero trattati molti tra gli argomenti presentati all'interno dei manifesti futuristi: il fatto stesso che la guerra e l'idea della violenza facciano da sfondo e da motore principale delle vicende restituisce in maniera molto precisa l'importanza che questi elementi ebbero all'interno del pensiero marinettiano. Le battaglie furono l'inizio di un vero e proprio atto di rinascita e di rivoluzione, come venne preannunciato nei manifesti: *Mafarka il Futurista*, infatti, è un romanzo di formazione a tutto tondo, che illustra quale sia la trasformazione preannunciata dal movimento, ed è importante rilevare come la violenza sia il motivo di inizio di questa rivoluzione.

²¹⁵ F. T. MARINETTI, *Mafarka il Futurista*, cit., p. 1.

²¹⁶ *Ibidem*.

Mafarka il Futurista vede come protagonista Mafarka-el-Bar, un comandante africano, il quale con le sue truppe combatté innumerevoli battaglie. Una volta autoproclamatosi re degli africani, decise di dedicarsi interamente alla sua opera più importante: la nascita di suo figlio Gazurmah, un essere metà uomo e metà macchina. Il parallelismo tra Mafarka e Marinetti è evidente: non solamente per il famoso “discorso futurista” pronunciato dal protagonista del romanzo, ma anche perché a lui vennero attribuite delle caratteristiche fisiche, culturali e psicologiche palesemente ispirate alla figura del poeta italiano. Mafarka rappresentò il “dover essere” futurista. È arabo poiché non può essere un bianco occidentale, incapace di originalità creativa. Ovviamente è di una bellezza sfolgorante, con delle caratteristiche fisiche che rispecchiano il suo carattere rivoluzionario:

Il suo volto franco, dalle mascelle quadrate, aveva il colore delle terrecotte più belle; la sua bocca era grande e sensuale; il suo naso, fine e piuttosto corto; il suo sguardo, tenace. Gli occhi, d'un bel nero dorato di liquirizia, fiammeggiavano violentemente al sole, troppo vicini fra loro, come quelli degli animali da preda; ma spesso sembravano liquefarsi sotto la frangia delle ciglia, esagerando il pallore opaco di una fronte mite, coronata d'irremovibile volontà dai capelli foltissimi, corti e piantati vicini alle sopracciglia.²¹⁷

Mafarka, così come Marinetti, ama e desidera la guerra. L'aspetto più interessante però di questo desiderio di violenza si cela nell'avvertimento del nano Kaim: «Ricordati, Mafarka, che ad onta delle tue conquiste, girerai sempre intorno all'implacabile Io che irrorà il tuo corpo di un po' di volontà sanguigna e nervosa».²¹⁸ Il monito non è riferito solamente al generale africano, ma a tutti i futuristi. Il senso del limite e il presagio della fine materiale della propria esistenza furono in questo caso messi a fondamento dell'azione futurista votata

²¹⁷ *Ivi*, p. 21.

²¹⁸ *Ivi*, p. 14.

alla violenza. La morte fu per Mafarka il motore del suo agire nel suo ruolo di esempio futurista.

Un altro elemento caratterizzante di questo romanzo è quella che Baldissone definisce come «la coscienza dell'ambiguità che domina ogni scelta, ogni tema, ogni descrizione».²¹⁹ Esempio di questa costante ambivalenza è rappresentato dal rapporto tra Mafarka e suo fratello Magamal. Definito come «il suo fratello adorato»,²²⁰ Magamal morì a causa dei morsi dei cani rabbiosi, che lo porteranno a tentare di divorare la sua compagna, per poi spirare immediatamente e putrefarsi davanti agli occhi del fratello. La sua morte sarà per Mafarka un tormento di emozioni contraddittorie: da un lato il senso di colpa per non essere riuscito a salvarlo, dall'altro le visioni della madre che piange il figlio ormai deceduto provocò nel generale africano una gelosia incontrollabile. L'adorazione per Magamal, presente già a partire dalla prima descrizione del personaggio, è un sentimento ambivalente, una combinazione di amore e odio, innescato dalla gelosia per l'amore materno, lo stesso sentimento che colorò l'infanzia di Marinetti ad Alessandria d'Egitto e la morte del fratello Leone. Non stupisce constatare come questa componente venne messa in risalto all'interno di un romanzo ambientato in Africa, proprio nel continente nel quale il fondatore del Futurismo nacque e visse i primi anni di vita. Il richiamo a un sentimento così intimo come l'amore materno non può che essere presente in un romanzo ambientato in luoghi in grande misura significativi per Marinetti stesso.

Il richiamo al ventre si presenta in maniera ancora più marcata all'interno del capitolo «il ventre della Balena».²²¹ In questo momento del romanzo Mafarka ritorna alla reggia di Gazr-el-Husan eretta dal padre Ras-El-Kabir, che aveva costruito sotto il suo castello un vero

²¹⁹ G. BALDISSONE, *Filippo Tommaso Marinetti*, cit., p. 126.

²²⁰ F. T. MARINETTI, *Mafarka il Futurista*, cit., p. 15.

²²¹ *Ivi*, pp. 74 – 88.

e proprio labirinto. Nel testo, il labirinto sorge all'interno dell'oasi di El Fayum, ed è interessante notare il riferimento ad un edificio reale: in questo luogo in Egitto esistono realmente dei resti di un complesso colossale definito come "il labirinto di Meride". Il labirinto presentato nel romanzo marinettiano ha una particolarità: le sue sale presentano delle pareti formate da lastre di cristallo, «la cui limpida trasparenza dava su un acquario colossale che comunicava con le profondità del mare per mezzo di trappole ingegnose».²²² Per via di questa caratteristica il labirinto prende il nome di "ventre della Balena", dal momento che le pareti permettono agli ospiti di vedere molte creature marine affamate e velenosissime. Il complesso è per questi motivi presentato come un luogo pericoloso dove è molto facile perdersi, cosa che succede ad alcuni personaggi all'interno del romanzo, come Sabattan. La discesa all'interno del labirinto rappresenta per Mafarka un vero e proprio rito di iniziazione, e a sostegno di tale constatazione Marinetti introduce delle prove da superare. Queste vengono presentate come degli indovinelli fatti da un buffone a Mafarka, il quale però con il suo ingegno riesce a risolverli e addirittura a minacciare il servo di gettarlo in pasto ai pescecani. Tale condanna verrà realizzata più tardi, e le vittime saranno due danzatrici colpevoli di aver scatenato il desiderio in Mafarka. L'esperienza futurista viene presentata come parte di un rito di iniziazione, e per poter diventare l'uomo capace di attuare la rivoluzione promessa e illustrata all'interno dei manifesti teorici è necessario superare delle prove a dimostrazione della propria forza di volontà. La prova del labirinto ricalca esattamente quella del mito di Dedalo, ma non è l'unico richiamo classico presente all'interno di *Mafarka il Futurista*: difatti nel capitolo immediatamente successivo il protagonista si trova a dover scendere negli Ipogei per incontrare i fantasmi dei suoi genitori.

²²² *Ivi*, p. 76.

Il richiamo alla discesa negli inferi, in questo frangente, ricorda più l'inferno dantesco che l'Ade virgiliano, soprattutto per il suo carattere tortuoso e tenebroso. Ciononostante, in *Mafarka il Futurista*, gli Ipogei presentano, come nei modelli classici, l'ingresso seminascondito all'aldilà. Anche gli inferi marinettiani vengono raggiunti in barca, con un approdo su un terreno formato da sabbie mobili. All'interno dell'Ipogeo «Mafarka dice di essersi impadronito del proprio destino e di aver innalzato il proprio nome fino alle stelle»;²²³ la rinascita è avvenuta e, superato il punto più basso dell'esistenza umana, è ora possibile rivolgersi verso l'alto. L'obiettivo dell'impresa di Mafarka diventa quindi il cielo ma, come preannunciato dai manifesti futuristi per arrivarci è necessaria la distruzione. Il figlio futurista di Mafarka, ultimo suo grande progetto, lo porterà alla morte preannunciata. L'avventura del generale africano si sviluppa seguendo le fasi di una vera e propria rivoluzione: liberazione dal controllo di Bubassa, lo zio che accudì Mafarka; la guerra contro i nemici e il conseguente trionfo; la perdita di suo fratello, che rappresenta una sorta di alter-ego del protagonista; la calata nel ventre della terra; la risalita e la costruzione del figlio alato, Gazurmah, per poter quindi attuare la tanto agognata salita al cielo; la morte di Mafarka, vista non come una sconfitta ma come una liberazione.

La creazione di Gazurmah rappresenta l'apice dell'esistenza futurista. Il gesto liberatorio e rivoluzionario porta con sé un sacrificio necessario: come afferma Mafarka «Presto morirò, per rinascere nel corpo di mio figlio! [...] Rivivrò in lui, senza rimorsi, senza gli errori pesanti, senza le ferite delle prime sconfitte!... Nelle sue vene, ritroverò la speranza dei miei vent'anni!».²²⁴ L'estremo gesto del sacrificio viene poi rimarcato dal tentativo di Mafarka di offrire il proprio figlio alla madre in cambio del fratello Magamal. Nota Baldissoni: «se egli (Mafarka) si trasfonde e si identifica totalmente nel figlio, l'offerta del

²²³ G. BALDISSONE, *Filippo Tommaso Marinetti*, cit., p. 129.

²²⁴ F. T. MARINETTI, *Mafarka il Futurista*, cit., p. 119.

figlio al posto del fratello nel cuore della madre serve a rimpiazzare per sempre il fratello e a farlo dimenticare dalla madre stessa».²²⁵ La nascita di Gazurmah è strettamente collegata con la morte di Mafarka. Se il generale africano combatte sulla terra, e espande il proprio governo proprio sul piano orizzontale dell'esistenza, il figlio al contrario punta verso la dimensione verticale, con uno slancio eroico verso il cielo. La rinascita si può realizzare solo attraverso il sacrificio del protagonista.

Il personaggio di Gazurmah merita un'attenzione particolare. L'intera vicenda della sua creazione rappresenta una metafora della nascita, o per meglio dire della rinascita. La scelta di Mafarka come si è visto è una scelta dolorosa, presa durante la notte. Alle due donne che assistono alla vicenda, il generale africano narra la parabola del costruttore di navi, il quale passò tutta la sua vita a fabbricare un vascello enorme e magnifico, non riuscendo però a terminarlo, dedicandosi invece all'amore. Una notte la barba del costruttore rimase incastrata sotto le natiche della sua amante, e con un gesto liberatorio e violento si dimenò strappandosi la barba e liberandosi al contempo da quella oppressione:

Gli grondò di sangue il mento; ma specchiandosi in un'acqua madre-perlacea sotto la luna, egli gridò dallo stupore al vedersi ringiovanito di trent'anni, ebbro di primavera e di forza. Il suo corpo era rinvigorito. Uno sguardo solo gli bastò per terminare il vascello...²²⁶

Le donne al termine di questo racconto vennero abbandonate. L'abbandono della donna per Marinetti rappresentò sempre il distacco dalla figura materna, con una conseguente rinascita. Il figlio di Mafarka rappresenta, in perfetta linea con le idee presentate nei manifesti, una ambivalenza tra l'elemento maschile e l'elemento femminile. Gazurmah

²²⁵ G. BALDISSONE, *Filippo Tommaso Marinetti*, cit., p. 130.

²²⁶ F. T. MARINETTI, *Mafarka il Futurista*, cit., p. 257.

è covato dal sole ma nasce con la luna: nel momento in cui Mafarka strappa le pelli di tigre che avvolgono la sua scultura, l'atmosfera entra in uno stato di estasi. «La luna, come un usignolo dalle penne madreperlancee, saltella su nuvolette leggiere, cantando con minuti gorgoglii e con gorgheggi di lamenti azzurri»²²⁷ Marinetti qui riprese il rapporto dualistico già presente in *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*: la Luna anche in questo frangente divenne rappresentazione della donna, racchiusa nella figura di Colubbi, che fino all'ultimo momento tenta di avere un ruolo nella nascita di Gazurmah. Colubbi guarda il figlio di Mafarka nella stessa maniera in cui lo guarda la Luna, e anzi va a esigere il suo riconoscimento come madre della creatura.

Egli è mio figlio, lo sai, poiché il suo primo sguardo fu per me!... Io mi sentivo fondere dal piacere, sotto la rude carezza dei suoi occhi!...Ed è anche il mio amante, tuo figlio, ed io mi sono abbandonata a tutti i suoi capricci, in quel primo sguardo!... Lo vedi: ora godo atrocemente, da me sola, sotto la sua forza di maschio che già sogna di uccidermi vuotando nelle mie le sue vene!...²²⁸

Il rapporto con le figure femminili qui presenta il suo apice: si svolge, ancora una volta, un conflitto freudiano tra la figura della madre e del figlio. Il rapporto è quello che lo psicanalista austriaco raffigurerà negli anni a seguire come il “complesso di Edipo”. Ma se non è possibile provare un collegamento tra i due autori, sicuramente è interessante rilevare come in questo frangente la dimensione psicologica abbia per Marinetti un ruolo fondamentale. L'attaccamento morboso alle figure materne venne qui presentato come un rapporto da strappare anche con un gesto violento, in quanto è un attaccamento che tiene l'individuo ancorato al terreno, impedendogli di prendere il volo. Tale affermazione presentata nel testo però cela una forte contraddizione: «se Mafarka si identifica

²²⁷ *Ivi*, p. 300.

²²⁸ *Ivi*, p. 305.

completamente in Gazurmah, e Marinetti in Mafarka, va sottolineato che con questa violenza, e a prezzo di morte, in questo romanzo ci si libera solo dei padri o della donna simbolizzata: la dolcissima madre di Mafarka, [...], verrebbe fatta resuscitare».²²⁹ Rimane pertanto molto rilevante il ruolo materno, considerato in un rapporto che va al di là del dualismo uomo-donna: se, come annunciato dal *Manifesto del Futurismo*, il disprezzo delle donne va esercitato in quanto esse costituiscono una fonte di distrazione e limitazione dell'espressione umana, vista come atto violento e rivoluzionario, alla figura materna si riserva un'attenzione particolare.

Nell'atto liberatorio di Gazurmah verso il cielo venne espresso un altro punto fondamentale del pensiero futurista: il gesto del figlio di Mafarka è la rappresentazione concreta dell'avvenire di una nuova generazione a discapito di quella precedente, mediante l'agire rivoluzionario. È qui presente la dimostrazione del disprezzo del passatismo, rappresentando i padri come ancorati al terreno e incapaci di liberarsi dalla loro condizione terrestre. Alla gioventù è richiesto uno sforzo in più, quello di liberarsi in volo e conquistare ciò che non è mai stato dominato in precedenza. Con un gesto violento Gazurmah getta il proprio padre tra le rocce, e lo stesso gesto compie con Colubbi, autoproclamatasi madre della creatura. Tale azione genera un terremoto che distrugge tutta la terra, a rappresentazione non della semplice fine dell'uomo passato, ma bensì della sua violenta sconfitta. Il romanzo non può che concludersi con questa ultima battaglia, e con la sua conseguente vittoria. La guerra costituisce l'inizio e la fine dell'intera opera, andando quindi a racchiudere nella sua complessità l'intera vicenda. Se da un lato l'elogio per l'atto violento è evidente, è interessante rimarcare il fatto che le conseguenze negative e il sacrificio da compiere per poter vincere la guerra non vengono trascurate, e anzi vengono messe in grande

²²⁹ G. BALDISSONE, *Filippo Tommaso Marinetti*, cit., p. 130.

rilievo. Ma la trattazione di questo romanzo nello specifico permette anche di mettere in luce una riflessione molto più ampia su un altro argomento caro al Futurismo, ovvero quello del ruolo delle nuove tecnologie e delle macchine che trovarono un incremento nel loro utilizzo proprio a inizio Novecento, in ambito bellico e non solo.

III.2. Il dibattito sull'industria e sulla modernità tra gli intellettuali di inizio Novecento

Per poter analizzare interamente il motivo dell'esaltazione delle nuove tecnologie all'interno del Futurismo, e quindi la ragione per cui all'interno di *Ma farka il Futurista* l'argomento costituì una parte fondamentale, è necessario soffermarsi su come la questione fu trattata da altri intellettuali di inizio Novecento, al fine di evidenziare come l'avvento delle nuove tecnologie generò un dibattito molto acceso e con delle conseguenze importanti sull'agire della nuova classe intellettuale. Si ricordi come proprio in età giolittiana l'Italia conobbe la rivoluzione industriale, e la complessità di tale trasformazione non solo economica ma anche culturale e sociale portò alla stesura e alla diffusione di numerosi articoli e libri con il fine di comprendere il più possibile non solamente il fenomeno in sé ma anche quali sarebbero gli effetti che tale rivoluzione avrebbe portato. Se da un lato il dinamismo industriale portò alla nascita di alcuni entusiasmi modernisti (di cui il Futurismo sarà primo sostenitore), il programma economico della politica giolittiana fu considerata da molti letterati come il responsabile di un'avvilente situazione di immobilismo. In merito alla considerazione della politica di Giolitti e alle reazioni che essa suscitò Morandi osserva:

Si forma in quel decennio una figura tipica di uomo medio borghese, che secondo i suoi contemporanei, era riluttante, se non avverso agli slanci eroici e alle avventure, convinto dell'utilità d'un pacifico sviluppo economico, umanitario nei discorsi e amante dei comodi nella vita, attento ai propri interessi, e, se di idee liberali, in sostanza conservatore e filisteo. Questa schematizzazione tipica del borghese medio dell'età

giolittiana, diverrà tanto diffusa da fare assumere alle parole *borghese* e *borghesia* in italiano quasi esclusivamente questo specifico significato polemico di carattere morale.²³⁰

Gli effetti complessi derivati dalla rivoluzione industriale in atto vennero inizialmente semplificati, trasformandoli in un rapporto dualistico tra “spirito industriale” e “spirito borghese”. Contemporaneamente i letterati del periodo giolittiano sentirono in maniera ancora più profonda la paura di una scomparsa dell’arte e della dignità propria dell’intellettuale. La soluzione per evitare queste conseguenze fu la trasformazione degli stessi intellettuali in paladini del nuovo spirito industriale, al fine di non vedersi schiacciare ed essere dimenticati. Tale azione degli intellettuali fu tesa «a salvaguardare la dignità dell’arte nell’ambigua prospettiva di un’esplicita alleanza tra gli intellettuali e quelle classi che vanno distinguendosi nel magma della rivoluzione industriale: proletariato e nuova borghesia».²³¹ All’interno di questa doppia possibilità di adesione a una classe sociale emergente la classe intellettuale italiana si orientò molto rapidamente verso la nuova borghesia, profondamente rinnovata dai cambiamenti in atto ma comunque ancora riconoscibile, con motivazioni generali molto vicine a quelle espresse da Prezzolini:

non ci troviamo d’accordo [...] nel ritenere prossimo l’avvento di una aristocrazia formata [...] dalla parte operaia più colta e specializzata [...]. La borghesia presente, per quanto in basso, per quanto abbattuta ha ancora energia e volontà per mettere in opera le proprie potenze e continuare a imprimere sulla faccia del mondo e sul corpo e sull’animo degli uomini le tracce della propria forza.²³²

²³⁰ RODOLFO MORANDI, *Storia della grande industria in Italia*, Einaudi, Torino, 1966, p. 174.

²³¹ ROBERTO TESSARI, *Il mito della macchina: letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Milano, Mursia, 1973, p. 47.

²³² G. PREZZOLINI, *L’aristocrazia dei briganti*, ne «*Il Regno*», I, 3; cit., p. 459.

Un ulteriore elemento da evidenziare fu la nascita di un nuovo sistema di mercato frutto dell'industria nascente. L'avvento di una nuova economia imperialista, ovvero un sistema che va dalla «sostituzione dei monopoli capitalistici alla libera concorrenza», arrivando alla «compiuta ripartizione della terra tra le più grandi potenze capitalistiche»,²³³ portò l'Italia a dover attuare una politica di espansione, sebbene la sua arretratezza industriale rispetto alle altre potenze europee fosse evidentissima. Come afferma Romeo: «era troppo grave il ritardo accumulato dall'Italia nei decenni precedenti la sua rivoluzione industriale, che avevano visto invece la massima espansione delle economie d'oltralpe».²³⁴

Per comprendere la complessa situazione in cui gli intellettuali si ritrovarono a seguito di cambiamenti così repentini è esemplificativo come la redazione intera de «*Il Regno*» concluse la sua attività nel 1905: «in alto o in basso non pulsa rapida la vita: siamo nella palude livida, simbolo di morte e di decadenza».²³⁵ La situazione percepita dagli intellettuali a inizio Novecento fu considerata come stagnante, e la soluzione a tale problematica fu proprio lo svilupparsi del mito imperialista, percepito come l'unica grande possibilità per cambiare completamente il corso delle vicende. Tessari conferma come «l'intellettuale imperialista [...] fonda la propria indignazione sul contrasto che oppone il suo sentimento o la sua visione del futuro al presente».²³⁶ Una forte critica venne mossa anche nei confronti del nascente socialismo, che venne accusato di essere il risultato mostruoso della nascita della società di massa. «Ineluttabilmente la personalità umana verrà ridotta a zero e l'uguaglianza degli uomini sarà ottenuta quando questi, per alimentare il mostro socialistico, saranno ridotti esclusivamente ad organi di produzione e di riproduzione».²³⁷ A pronunciare

²³³ NIKOLAJ LENIN, *L'imperialismo fase suprema del capitalismo*, in «Opere scelte», Roma, 1968, pp. 638 – 639.

²³⁴ R. ROMEO, *Breve storia della grande industria in Italia*, cit., p. 114.

²³⁵ *Agonia Politica*, ne «*Il Regno*», II, 14; cit., p. 540.

²³⁶ R. TESSARI, *Il mito della macchina*, cit., p. 61.

²³⁷ MARIO MORASSO, *Uomini e idee del domani (l'egoarchia)*, Fratelli Bocca, Torino, 1898, p. 173.

tale sentenza fu Mario Morasso, uno dei maggiori intellettuali italiani di inizio Novecento e soprattutto fonte d'ispirazione fondamentale per il Futurismo soprattutto per quanto riguardò le sue idee in merito agli effetti della rivoluzione industriale.

Morasso rappresentò perfettamente la figura di intellettuale di quel periodo: il suo agire poetico fu guidato dall'obiettivo di rifiutare e criticare completamente la "viltà" del popolo italiano, ovvero l'ideologia borghese e, in maniera più precisa, l'ideologia socialista, notando come le due diverse correnti di pensiero stessero fluendo contemporaneamente all'interno della grande civiltà di massa. Per il poeta italiano fu necessaria una totale conversione dell'intellettuale a figura politica di spicco, in quanto che «i partiti politici di tutti i paesi d'Europa, ma più specialmente d'Italia, rispecchiano divisioni e idee non più esistenti nell'ambiente».²³⁸ L'azione dell'intellettuale si spostò però abbastanza velocemente da un campo puramente politico a una sfera più propriamente socioculturale. Tessari afferma «la prassi dell'intellettuale imperialista, accantonata l'ipotesi della immediata conversione del movimento in partito politico, si risolve [...] nel tentativo di operare sull'"anima" italiana in ogni sua sfaccettatura».²³⁹ Lo stesso Morasso comprese pienamente come fosse necessario, per poter attuare il cambiamento desiderato, agire non su un piano politico, bensì su un piano psicologico:

Tanto nella coscienza individuale quanto in quella collettiva delle nazioni e dell'umanità, si sono venuti man mano formando determinati nuclei di idee, e di sentimenti, i quali hanno oggi una tale forza attiva, e un siffatto colorito emotivo, da influire in una guisa più che potente sopra la condotta sia dei singoli, sia delle masse. [...] Esse sprigionano dal proprio centro, una tale influenza determinante sopra le azioni umane, da improntare del loro rispettivo carattere e aspetto e la vita di un individuo e la storia di un popolo e molte generazioni dell'intera umanità.²⁴⁰

²³⁸ *Ivi*, p. 244.

²³⁹ R. TESSARI, *Il mito della macchina*, cit., p. 67.

²⁴⁰ M. MORASSO, *Uomini e idee del domani*, cit., p. 125 – 126.

La concezione morassiana del mito come un fenomeno che permette agli individui di unificarsi in una collettività e di orientare le loro scelte si presentò attraverso modalità molto simili a quelle espresse da Sorel. La distinzione maggiore tra i due fu che se il filosofo francese presuppose il mito come una costruzione di forme psichiche (e pertanto dipendenti dalla volontà dell'uomo) per Morasso la genesi del mito è da collocarsi all'interno di una sfera sottostante alla volontà del singolo, e per questo motivo esercita un influsso fatale. In entrambe le due correnti la creazione di miti può portare dei benefici a una data componente sociale, ma nella visione del poeta italiano se una determinata classe sociale trae impulsi benefici, un'altra parte ne subisce delle conseguenze rovinose. In conclusione, le conseguenze pratiche delle due concezioni finirono per coincidere: «l'azione del mito, in ogni caso, è frattura della società in due parti, di cui una è destinata a trionfare, a detrimento dell'altra».²⁴¹

Come facile da intendersi, anche per Morasso un mito che più di altri poteva attuare una trasformazione concreta nell'Italia dell'età giolittiana fu proprio quello della guerra. Esso poté porsi come un ritorno nel presente di una sfera di sentimenti già operanti nei primordi della storia: «l'eroe e il popolo riappariscono nelle canzoni e nei poemi, le grandi geste, le conquiste, i fasti della razza e le glorie della patria riforniscono di fresca e vigorosa ispirazione l'artefice».²⁴² Il mito della guerra venne presentato non come un mezzo di affermazione di un ente reale, ma come un fine, ottenendo il risultato di svalutare il presente storico, presentandolo agli occhi del lettore come una fase instabile di transizione. Morasso intuì nella crisi che stava maturando all'ombra del nuovo industrialismo un forte acuirsi di una frattura sociale che preannunciava uno scontro aperto. La funzione dell'intellettuale

²⁴¹ R. TESSARI, *Il mito della macchina*, cit., p. 70.

²⁴² MARIO MORASSO, *L'imperialismo artistico*, Fratelli Bocca, Torino, 1903, p. 27.

doveva essere quella di porsi al di sopra del conflitto, in una posizione sopraelevata che gli permettesse di stimolarlo attraverso la creazione di miti. Al contempo, poteva poi sostenere la parte dei vincitori, senza schierarsi in maniera netta durante il conflitto e, così facendo, trasmettere gli ideali di cui è portatore a coloro che avrebbero trionfato. Tessari osserva come «il mito della guerra, [...], se è da un canto inteso come ideale supremo delle classi in lotta, appare d'altro lato funzionale all'affermazione dell'individuo dominatore, dell'eroe».²⁴³

La situazione industriale italiana fu il terreno perfetto per tale forma di pensiero. Al contrasto tra le giovani forze industriali e la classe operaia si aggiunse infatti la contraddizione tra un industrialismo nascente e il contemporaneo sussistere di strutture economiche percepite come obsolete, e tale dualità venne presentata come risolvibile solo grazie ad un'azione bellica, portatrice di valori guerreschi andati ormai perduti. Alla luce di questo necessario cambiamento radicale della società, Morasso analizzò la situazione contemporanea e iniziò a ricercare proprio nell'industria la scintilla che permettesse alla rivoluzione di divampare. Notando la situazione in cui i lavoratori erano costretti a lavorare, e constatando come la maggior parte di essi non presentava quella spinta vitale da poter attuare una azione bellica di rovesciamento e restaurazione dei valori perduti, il poligrafo torinese iniziò a cercare una nuova soluzione attraverso una trasfigurazione etica dei moderni fenomeni industriali.

Vedevo lente e fosche greggi umane unicamente intente nell'adorazione della propria o dell'altrui pelle. Ma lo snervamento della materia umana era adunque effettivo? Il mondo stava proprio per cambiare di faccia, la vita di orientazione, l'umanità di anima e la storia di registro? Ebbe no, oggi non è più così [...]. Io ho la convinzione irremovibile che la macchina sarà il principale modellatore delle future

²⁴³ R.TESSARI, *Il mito della macchina*, cit., p. 74.

coscienze, il più profondo ed efficace educatore della società umana, che essa sarà l'emblema, il perno della forma di civiltà che si sostituirà alla nostra.²⁴⁴

Attraverso queste analisi nacque per Morasso una nuova attenzione verso la società contemporanea. La funzione che assunse fu quella dello spettatore stupito dal mondo e dalle sue novità. Il nuovo panorama che si presentò fu una chiara e propria rappresentazione della velocità in tutti i suoi aspetti. Il dramma del dinamismo si presentò come un inganno, dove l'uomo scambiò i mezzi per i fini ultimi, confondendo la gioia con l'exasperazione con il moto e l'infelicità con la lentezza: «l'aumento della velocità è per noi un aumento di benessere. E ormai questo rapporto si è così profondamente fissato nell'anima nostra, che mentre la lentezza ci cagiona una sofferenza, [...] la corsa invece basta [...] a procacciarci la gioia che inebria».²⁴⁵ In merito allo spettacolo della velocità, Morasso si attivò per riuscire a comprendere quali ne fossero le cause sociali: le radici furono ritrovate sia nel falso mito della libera concorrenza economica e, in egual modo, nelle contraddizioni tra gli ideali tipicamente democratici e il generale obbligo del lavoro. L'esito di tali osservazioni fu però inaspettato: infatti dopo aver constatato quali fossero le origini umane del culto della velocità, e dopo aver etichettato questa venerazione come una illusoria ricomposizione di una contraddizione sociale, Morasso finì per accettarla come un ente naturale, un mito a tutti gli effetti.

Il protagonista potenziale della nuova rappresentazione mitica fu proprio la macchina. Se la possibilità di superare attraverso un moto sempre più accelerato la distanza che la società borghese creò tra l'esigenza collettiva del benessere e l'oggetto del desiderio fu

²⁴⁴ MARIO MORASSO, *La nuova arma (la macchina)*, Fratelli Bocca, Torino, 1905, pp. 294 e 296.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 14.

considerata come assurda, è però possibile rendere armonico questo sforzo titanico, riempiendolo di significati etici ed estetici.

L'equilibrio si ristabilirà: come vedremo, esiste una specie di tendenza equiparatrice, tendenza misteriosa, di cui finora non si tenne il dovuto conto, la quale, come altre volte portò l'unità nelle sue diverse forme di velocità, così anche adesso farà sentire il suo influsso. [...] domani il carro elettrico, in un impeto fulmineo, [...] segnerà un nuovo ritmo, che noi non sappiamo ancora determinare, alla marcia universale.²⁴⁶

Grazie al nuovo concetto di equilibrio introdotto e alla funzione armonizzatrice della macchina nota Tessari «il dolore per la follia dell'uomo cede il passo all'affermarsi della contemplazione estetica del modo in cui, in virtù della macchina, questa follia si esplica».²⁴⁷ L'intellettuale, paragonato a un dio perso nell'ebbrezza dell'estetismo, venne incaricato da Morasso di rassicurare i lettori, e per questo motivo il tema ironico dell'eterno inseguire un oggetto del desiderio di sua natura irraggiungibile, venne elevato a una tragedia dell'epico confronto tra uomo e la morte. Il mito della velocità divenne la possibilità di un riscatto estetico proprio tramite le potenzialità dell'industria, contemporaneamente ponendosi come uno «stimolo dinamico per un progetto politico eversivo che tende verso la sublimazione eroica d'un ordine sociale privo di valori estetici».²⁴⁸ L'azione dell'intellettuale si trasformò in una azione pedagogica a tutto tondo, affinché l'aura di tragedia che la macchina sviluppò potesse spezzare il dominio borghese in atto. Per poter produrre tale cambiamento era necessario che anche le persone comuni si trasformassero: al mito della macchina e della velocità si aggiunse pertanto il mito del *Wattman*, ovvero dell'uomo trasfigurato interamente dalla coscienza intellettuale.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 40.

²⁴⁷ R. TESSARI, *Il mito della macchina*, cit., p. 112.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 113.

Non è egli il padrone assoluto dell'ordigno di forza e di velocità? Non è egli il condottiero dei novissimi, invincibili, invulnerabili eserciti metallici che l'uomo trasse dalle energie eterne dell'universo, come da inesauribile vivaio di potenza? Non è egli oggi unito ai compagni il più forte, non è anzi il moderno campione, il rappresentante tipico, il simbolo della forza, siccome nelle età remote l'atleta e il guerriero? Come tarda egli ancora? Perché già non disferri sui timidi borghesi la sua ritemprata crudeltà, il suo risorto bello istinto predace e conquistatore?²⁴⁹

In una nuova ottica che interiorizzò l'industrialismo come la nuova fase in ascesa della storia umana, il *Wattman* si presentò come la vera antitesi alla borghesia, proprio grazie all'accettazione di un rapporto eroico con l'industria. La macchina venne mitizzata come lo strumento che oggettivava il desiderio di violenza intrinseco dell'uomo, l'istinto di morte e di dominio, trasformandosi nel mezzo di un appagamento totale all'istintualità dell'individuo. Essa inoltre sostituì la concezione morassiana della donna come sfogo della sete di dominio attraverso il sesso, trasformando la macchina in uno strumento di piacere non più fisico ma puramente estetico. L'estrema incarnazione moderna degli ideali di bellezza e di virtù eroica fu il segno dell'affermarsi della nuova epoca industriale, con l'automobile elevata a suo stemma rappresentativo. Tale presa di posizione da parte di Morasso lo portò ad accettare quello sviluppo conformistico e capitalistico percepito in origine come annullamento di tutti i valori sociali, e matrice dell'impoverimento della poesia e dell'arte. Come afferma Tessari «lo scrittore stesso è costretto ad ammettere che la macchina e il suo dinamismo sono droghe che, cancellando il dolore cagionato dall'uomo dal lucido contatto con il presente, lo spingono all'allucinazione felice ed oblitante».²⁵⁰ La riflessione di Morasso giunse a una visione che prevedeva un problematico trionfo della macchina sull'uomo.

²⁴⁹ M. MORASSO, *La nuova arma (la macchina)*, cit., pp. 280 - 281.

²⁵⁰ R. TESSARI, *Il mito della macchina*, cit., p. 116.

Non ci sembrerà più impossibile che in un avvenire lontanissimo sia sparsa per il mondo una specie vivente, nuovissima e chimerica, una folla strana di individui metallici, di automi invulnerabili, mostruosi e docili, genitura vera dell'uomo e forse sua erede e continuatrice sul nostro pianeta assiderato.²⁵¹

A questa altezza è evidente come il pensiero morassiano si risolva in una evocazione dell'ideale antiumanistico dell'apocalisse sociale. Tale affermazione segnò l'arrendersi degli intellettuali promotori dell'imperialismo nei confronti dell'industria criticata a inizio Novecento: «lo scacco d'una cultura persa negli oscuri meandri dell'irrazionalismo si rivela superabile solo in direzione di una attività sovrastrutturale subordinata».²⁵² L'emergere della figura del *Wattman* evidenziò l'incapacità degli intellettuali di inserirsi autonomamente all'interno delle novità proposte dalla nuova civiltà industriale, concedendogli al contrario una posizione di assoluto privilegio. Dal travaglio teorico degli scrittori di inizio Novecento nacquero, secondo Morasso, delle forme artistiche che andarono costituendosi proprio tramite il contatto con la modernità industriale. Ad ogni civiltà dominante in un determinato ciclo storico, il poeta italiano attribuì la sua peculiare forma artistica. Nel primo stadio (definito "civiltà servile") era presente un ideale artistico "servile": dove «la concezione della bellezza nella civiltà di tipo inferiore consiste quindi nella figurazione particolare e tendenziosa [...] della vita nella sua realtà superficiale e ordinaria».²⁵³ Nel momento in cui la società divenne una "civiltà mercantile", ovvero retta da una classe intermedia composta da borghesi e mercanti, s'affermò un'arte impegnata a rinnegare la realtà del presente con uno slancio verso il futuro: «essa si rifugia in un mondo di sogni e d'immaginazioni, lontano dalla terra infetta, dai volghi sordi, profetando e tentando di figurare una superiore bellezza

²⁵¹ M. MORASSO, *La nuova arma (la macchina)*, cit., p. 214.

²⁵² R. TESSARI, *Il mito della macchina*, cit., p. 117.

²⁵³ M. MORASSO, *L'imperialismo artistico*, cit., p. 20.

futura».²⁵⁴ Infine il terzo stadio, denominato la “civiltà militare”, ancora da raggiungere, affiancherà il trionfo di un concetto di bellezza all’utopia di un dominio aristocratico-barbarico:

la concezione superiore e dominante della bellezza è la prima e la più perfetta delle tre, quella da cui emana la grande arte maestosamente obiettiva e creatrice, l’epopea, la tragedia, il monumento, il quadro illustrativo, i grandi spettacoli incitatori al piacere con le danze, alla vittoria con i combattimenti.²⁵⁵

L’avvento dell’impero del *Wattman* richiederà pertanto all’operaio e al grande industriale di temprarsi al contatto con la macchina, definita come una nuova armatura del nuovo cavaliere, ma al contempo esigerà che gli scrittori si attivino per realizzare il terzo momento della bellezza preannunciato. Per poter definire i canoni di questa nuova estetica Morasso partì da una durissima critica riguardante gli esempi artistici del presente e del recente passato in cui ci fu una adesione servile a tutto ciò che non apparteneva alla modernità. Come segnala Tessari «Morasso passa in rassegna la letteratura e l’arte a lui contemporanea con sguardo armato d’una lente affatto ed esclusivamente politica, segnate da tutte quelle distorsioni connaturate all’ottica imperialistica».²⁵⁶ L’attenzione della ricerca del poeta italiano, in questo frangente, aveva un intento didattico, sia in merito alle potenzialità prevaricatrici di un linguaggio costruito sulle coordinate del mito dell’industria, ma soprattutto ispirata a una resa al principio di realtà. Se l’orgogliosa rivendicazione imperialista dell’ideale si sovrappose in una aderenza passiva al reale, allo stesso modo l’ambizioso progetto perorato da Morasso di una restaurazione delle funzioni dell’arte nella sfera più pura si rivelò fondato proprio su una santificazione estetica di quei fenomeni

²⁵⁴ *Ivi*, p. 22.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 33.

²⁵⁶ R.TESSARI, *Il mito della macchina*, cit., p. 120.

industriali considerati in precedenza come causa della perdita dei valori: «il sogno di portare la “modernità” a dimensioni di significati etici passa attraverso una significativa abdicazione delle ambizioni estetiche davanti alle ragioni dell’economia e delle sue espressioni politiche».²⁵⁷

Il mezzo artistico ideale per poter affermare i contenuti ideologici della modernità fu presto identificato nel romanzo. Per Morasso altro non fu che una struttura neutra, che può contenere qualsiasi messaggio: basterà sostituire con i miti della civiltà industriale tutte le parti avventurose ed erotiche contenute nella forma-romanzo tradizionale, per farlo divenire un forte mezzo di diffusione di ideali. La letteratura divenne, per il poeta torinese, un mero strumento a favore dell’ideologia, trasformando le sue affermazioni in una resa della poesia al cospetto della macchina, elevata a modello per eccellenza dei tempi moderni sia per il valore sociale sia, soprattutto, per essere il simbolo supremo dell’ideale imperialista:

le macchine sono il frutto di innumerevoli energie disciplinate e dirette sotto dura disciplina a un solo intento da un inflessibile potere e rappresentano una vera profusione di forze in cerca del massimo e dell’enorme.²⁵⁸

Il vero capolavoro della modernità fu l’opera sociale dell’industrialismo. Secondo Morasso l’intellettuale non può che arrendersi di fronte al prodotto utilitaristico, riconoscendone il suo assoluto valore estetico. La sua azione poetica diventò un semplice gesto di celebrazione e non più di imitazione.

Il pensiero di Morasso al tempo della stesura de *L’imperialismo artistico* si concentrò principalmente nell’identificare la bellezza tecnologica nella staticità degli ordigni militari, protagonisti assoluti dell’industria pesante. Si sviluppò una mistica militarizzazione di tutti

²⁵⁷ *Ivi*, p. 121.

²⁵⁸ M. MORASSO, *L’imperialismo artistico*, cit., p. 205.

i fenomeni industriali, e la necessità fu quella di riprendere dal passato dei miti che potessero indurre immagini di eroismo, in modo tale da poter preparare le schiere di operai a serrarsi in ranghi militari pronti a combattere. Con la stesura de *La nuova arma* nel 1903, la visione di Morasso mutò: una volta individuato nel mito della velocità una fonte più suggestiva per la estetizzazione dell'industrialismo, il poeta torinese arrivò a riconoscere alla fabbrica non solo la capacità di ispirare i poeti, ma persino di essere lei stessa generatrice di miti:

L'industria, siccome nelle remote albe l'eroismo, ha apprestato la materia per i futuri miti, per la nostra epopea. [...] L'opera delle nostre officine, il ritmo dei nostri motori, l'impeto delle nostre macchine, [...] appariranno [...] siccome imprese leggendarie, epilogo di un tempo di straordinario fermento, di caos iniziale. E non dall'uomo, non dalla città, ma dalla macchina forse si intollererà il nuovo poema.²⁵⁹

Il percorso è compiuto, e in questo nuovo orizzonte tecnologico e industrializzato nuovi miti sono pronti ad emergere. All'interno del pensiero di Morasso è facile ritrovare molti elementi che poi troveranno piena consacrazione e diffusione all'interno del pensiero del Futurismo. Sicuramente la più grande eredità che il pensiero futurista colse dall'azione degli intellettuali di inizio Novecento fu la nuova concezione mitizzata dell'industria, in particolar modo di quella bellica. La visione di una fabbrica come generatrice di miti diede il via a Marinetti e i suoi seguaci per costruire su di essa un sistema di narrazione mitica atta proprio ad esaltare quei valori bellici e di glorificazione della violenza necessari per rovesciare il sistema in essere. *Mafarka il Futurista* racchiuse al suo interno molte delle idee analizzate in queste pagine, portandole però a un piano ancora successivo. L'obiettivo è quindi quello di cercare di comprendere e analizzare come una visione mistificatrice della

²⁵⁹ M. MORASSO, *La nuova arma (la macchina)*, cit., p. 126 -127.

società industriale venne utilizzata a proprio vantaggio proprio a partire dalle azioni di Mafarka nel romanzo marinettiano.

III.3. L'esaltazione dell'industria nell'azione bellica e rivoluzionaria di Mafarka

Come si è visto, il mito della tecnologia fu un argomento centrale nella discussione tra gli intellettuali di inizio Novecento. Il dibattito mutò notevolmente nel corso di pochi anni, partendo da una situazione di rifiuto a una posizione di completo abbandono tra le braccia meccaniche delle nuove creazioni tecnologiche. Per analizzare nel suo complesso l'interesse che portò Marinetti ad osservare e conseguentemente ad elogiare l'avanzare delle nuove tecnologie è importante rilevare come all'interno di *Mafarka il Futurista* il grande atto di costruzione di una fusione tra uomo e macchina avvenga proprio tra un popolo considerato "inferiore", come quello africano. Come nota Terrosi «i popoli "primitivi" sono ritenuti giovani e istintivi e rappresentano un riferimento immediato per le istanze di rinnovamento imposte dalla nuova dimensione industriale».²⁶⁰

La rivoluzione industriale venne preannunciata come un capovolgimento totale della situazione in essere: la nuova società è pertanto presentata in quanto nuova era primigenia, barbarica e selvaggia. Inoltre, il richiamo alle popolazioni africane fu presente già a partire dal *Manifesto del Futurismo*: l'invocazione alla «santa mammella nera della mia matrice sudanese»²⁶¹ si trattò di un riferimento retorico ben preciso, teso a richiamare l'attenzione del pubblico all'azione di espansione coloniale italiana in atto in quegli anni, nonché una rivendicazione della sua propria identità di africano, percepita come tale almeno in parte. L'azione colonizzatrice permise all'Italia di entrare in contatto con queste diverse culture,

²⁶⁰ ROBERTO TERROSI, *Futurismo e postumano*, in «Annali d'Italianistica», vol. 27, Arizona State University, 2009, p. 266.

²⁶¹ F. T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 9.

ma Marinetti di ciò ne era già consapevole, grazie alla sua storia autobiografica. Alla luce di queste premesse, la vicenda della nascita di Gazurmah, costruita grazie al lavoro della massa lavoratrice ridotta a mera forza lavoro, rientrò perfettamente nell'ottica di esaltazione della nuova rivoluzione industriale.

In questo atto non è presente un senso di inquietudine per l'umanità minacciata dalla nuova industria, ma al contrario la tecnologia venne inquadrata come uno strumento di sviluppo e di rigenerazione. Tale esaltazione della tecnologia per il Futurismo fu un fattore importantissimo già dalla prima stesura del *Manifesto*. All'interno del testo il simbolo della tecnologia che avanza fu l'automobile, anch'essa rappresentata come un nuovo dio, una entità sovranaturale centro dell'iniziazione umana. In questo caso l'esaltazione per l'avanzata della tecnologia andò di pari passi con la glorificazione della velocità, in quanto questi nuovi strumenti permisero di distorcere il senso comune delle distanze e del tempo tramite la loro potenza inimmaginabile per l'epoca. L'affermazione con la quale Marinetti mostrò l'esaltazione per questa nuova invenzione fu lapidaria:

Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una nuova bellezza: la bellezza della velocità. Una automobile da corsa con il suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un'automobile ruggente che sembra correre sulla mitraglia, è più bella della Vittoria di Samotracia.²⁶²

La scelta del termine di paragone non fu ovviamente casuale, poiché «la statua alata conservata al Louvre, con le sue ampie vesti gonfie di vento e le ali spiegate, è l'espressione del movimento stesso, del protendersi alato nel vuoto».²⁶³ La Nike di Samotracia, opera classica e rappresentazione della velocità e dello slancio verso il cielo, viene considerata

²⁶² *Ivi*, p. 10.

²⁶³ G. B. NAZZARO, *Introduzione al Futurismo*, cit., p. 115.

inferiore rispetto alle nuove tecnologie. Alla dea alata simbolo della vittoria, il Futurismo sostituì l'uomo-macchina alato Gazurmah, capace anch'egli di sconfiggere la terra per ergersi verso il cielo. Marinetti sostituì al simbolo delle forze naturali, rappresentato dal movimento delle vesti della statua greca, l'energia dimostrata dai motori delle automobili. In questo modo egli riuscì a «mettere in risalto lo sforzo vittorioso dell'uomo, quest'essere orgoglioso e dinamico, concorrente della natura, e vincitore dello stesso confronto che ne deriva».²⁶⁴ Il paragone fu un evidente richiamo a una affermazione di Morasso pubblicata solamente pochi anni prima, a rimarcare come il pensiero del poeta torinese influenzò non poco la visione futurista in merito alle nuove tecnologie:

Fu detto che l'alata e decapitata Vittoria di Samotracia [...] rivela l'impeto della corsa facile e gioconda: orbene, e non è irriverente il paragone, anche il ferreo mostro quando scuote e scalpita per il battito concitato del motore offre nello stesso modo una magnifica rivelazione di forza virtuale e dimostra palesemente la velocità di cui è capace.²⁶⁵

La lotta contro la natura si presentò come una vera e propria sfida dell'uomo che, solamente grazie al suo ingegno e alla sua forte volontà, riesce non solo a sconfiggerla ma anche a sottometterla. Il volo verso il cielo di una macchina come quella del figlio di Mafarka fu una sfida in pieno stile futurista contro le leggi naturali dell'esistenza come la forza di gravità e l'annullamento di ogni distanza fisica.

Quella presentata nelle opere futuriste fu una nuova religione a tutti gli effetti. Le divinità naturali vennero sostituite da un nuovo dio, ovvero la macchina. Essa, secondo l'auspicio del Futurismo, darà agli uomini degli insegnamenti di ordine, di disciplina, di forza e di ottimismo. Tale feticismo macchinolatrco nacque a partire da una esaltazione

²⁶⁴ *Ivi*, p. 116.

²⁶⁵ M. MORASSO, *La nuova arma (la macchina)*, cit., p. 78.

ottimistica e ingenua della civiltà meccanica, ma questa visione non fu una novità introdotta dal Futurismo. Si è visto come il pensiero futurista abbia tra i suoi antesignani il positivismo. Bisogna però constatare una differenza fondamentale tra i due movimenti. Afferma Nazzaro:

Dove il positivismo tendeva a ridurre tutto in branche relative e specialistiche, cercando una sistemazione in discipline distinte dalle varie manifestazioni dell'essere, il futurismo, come dottrina estetica, cerca una visione globale dell'essere in formazione come divenire.²⁶⁶

La macchina per il Futurismo non rappresentò solamente una parte di una trasformazione o un singolo risultato scientifico, bensì fu elevato a simbolo di questa nuova epoca, in una unità inscindibile con l'uomo moderno. Nel clima generale di inizio Novecento, con la perdita della fiducia in tutti quei principi considerati intoccabili fino alla fine del secolo precedente, l'ergersi di questi nuovi punti saldi a cui credere rappresentò per Marinetti una possibilità concreta di fede ottimistica verso il futuro. Anche Verhaeren, modello ed esempio per il fondatore del Futurismo, tentò l'esaltazione della civiltà moderna e tramite di essa la glorificazione della macchina. Il poeta belga agì in maniera più ambigua ed ambivalente: il suo ottimismo verso la modernità e le nuove tecnologie nacque da un dissidio profondo, aspro e nevrotico. Verhaeren passò sul piano morale, come asserisce Raymond:

dal *contra* ai *pro*, dal giorno in cui respinse la tentazione della nevrosi e si propose di addomesticarsi a poco e a poco in mezzo a questo mondo moderno che egli odiava da quando non vi riconobbe più l'opera di Dio.²⁶⁷

²⁶⁶ G. B. NAZZARO, *Introduzione al Futurismo*, cit., p. 118.

²⁶⁷ M. RAYMOND, *Da Baudelaire al Surrealismo*, cit., pp. 67 - 70.

L'avvento incontrollato e incontenibile della modernità venne quindi percepito da alcuni intellettuali come un rischio di sostituzione radicale di tutti quei valori considerati come tradizionali e ora messi a repentaglio dall'avvento di nuove tecnologie. Al contrario, il Futurismo recepì come fondamentale la necessità di sentirsi un tutt'uno con il nuovo mondo metallizzato, e pertanto di essere in perfetta simbiosi con i valori della velocità e della simultaneità, ovvero «con l'immensificazione degli istinti, nascenti dalla civiltà tecnologia, e inoltre tutte le conseguenze pratiche che questo processo di tecnologizzazione comportava, comprese le catastrofi umane e le guerre».²⁶⁸ La fusione perfetta tra i nuovi valori e le persone che coglieranno il messaggio futurista genererà nel pensiero di Marinetti la formazione di un nuovo tipo umano.

In un primo momento, per procedere con la creazione ideologica dell'uomo macchina, il Futurismo antropomorfizzò l'ordigno (si è vista la descrizione della mitragliatrice all'interno de *La Battaglia di Tripoli*), per poi giungere, attraverso una serie complessa di varie comparazioni, ad una macchinazione dell'uomo, volta a renderlo stabile ed efficiente come un motore. Il risultato di tale azione è la creazione di una macchina superiore al suo creatore, ovvero l'uomo, in quanto completamento di tutte quelle parti che invece nell'essere umano sono mancanti, ovvero della sua irriducibile finitezza. Per questo motivo «l'antropomorfizzazione è una dislocazione su di un oggetto altro di sé del proprio desiderio di dominio, non tanto per giungere a questo, quanto piuttosto per sfuggire alla potenza dell'oggetto, rendendolo inoffensivo».²⁶⁹ L'obiettivo di Marinetti fu inoltre quello di proporre una concezione non borghese del prodotto industriale, e per giungere a ciò dovette ricercare una «mitica purezza meccanica che appartiene non al soggetto bensì al

²⁶⁸ G. B. NAZZARO, *Introduzione al Futurismo*, cit., p. 121.

²⁶⁹ *Ivi*, p. 122.

prodotto».²⁷⁰ Solamente un uomo rinnovato dal contatto con l'industria può comprendere il valore intrinseco della tecnologia, arrendendosi a una forma di accettazione della propria sottomissione in una forma quasi mistica.

Si noti come, in questo momento di formazione e diffusione del Futurismo, l'intento mitopoietico del movimento trovò un ampio bacino da cui attingere proprio nella mitizzazione dell'industria. E una delle opere dove tutti questi argomenti furono messi più in evidenza fu proprio *Mafarka il Futurista*. All'interno del romanzo però il ruolo di Mafarka nella costruzione di suo figlio non fu quella di un semplice operaio industriale, bensì molto di più. In merito alla funzione del protagonista Tessari constata:

il vate dell'avanguardia evita di proporre la troppo facilmente confutabile immagine d'un superuomo «operaio», superbamente alienato dalle ragioni del dio-macchina, e tenta invece di comporre il fiammeggiante quadro della definitiva assunzione dell'individuo in prospettive di metastorica beatitudine.²⁷¹

La glorificazione della tecnologia e delle macchine ha qui il suo apice, in una completa trasformazione religiosa e di fede. Mafarka compie però un ulteriore passaggio: egli non è il semplice condottiero che porta a termine un progetto sociale che ha come obiettivo la vittoria dell'industria, ma è l'eroe che, una volta compiuta la rigenerazione bellica del suo popolo, si pone il problema di cosa rimanga dopo il trionfo futurista. Il guerriero africano è la rappresentazione artistica e la dimostrazione concreta di come la guerra e la sopraffazione dei popoli vinti non sia il fine, ma il mezzo di formazione di una nuova situazione paradisiaca che sopraggiungerà una volta terminato il conflitto. In questo caso, il ruolo di Mafarka è leggibile non più come il primo uomo-macchina, ma bensì l'ultimo uomo vero, il quale deve

²⁷⁰ R. TESSARI, *Il mito della macchina*, cit., p. 247.

²⁷¹ *Ivi*, p. 253.

condurre il proprio popolo a quella trasformazione tanto necessaria quanto agognata. La creazione di Gazurmah non deve essere un *unicum*, ma deve divenire il modello da seguire per tutti coloro che seguiranno Mafarka: anche loro possono riuscire a generare una prole di uomini-macchina, in una sorta di modello didattico della rivoluzione da effettuare. La volontà è quella di presentare una via di liberazione dal contesto sociale in atto: «concepito il presente industriale come astratto segno dell'affermarsi di una natura meccanica contro il mondo naturale dell'umanesimo, la poesia futurista opera per separare i destini dell'uomo da quelli della natura».²⁷² La nascita del figlio alato rappresenta la morte dell'uomo alla sua esistenza terrestre e la sua rinascita in una dimensione esistenziale paradisiaca, priva di ogni dolore e della morte.

Ad aggiungere un ulteriore elemento di religiosità si consideri il gesto creatore per eccellenza che Mafarka compie per dare la propria vita al figlio: un bacio sulle labbra, in modo tale da soffiare la propria anima all'interno del corpo metallico. La fusione tra uomo e macchina si compie attraverso un gesto carnale, ma soprattutto è un gesto compiuto tra uomini. Non è presente l'amore sessuale come *eros*, ma un vero e proprio atto compiuto senza il tramite del sesso femminile. Esso viene privato di tutte quelle derivazioni negative, restando puro nella concezione più intima. Inoltre, l'atto dello spirare è un chiaro rimando alla morte di Cristo in croce, che rappresenta per i cristiani il sacrificio massimo compiuto per gli uomini.

La genesi di Gazurmah è la nascita a tutti gli effetti di un dio, ed è una creazione miracolosa presentata come nei miti delle più importanti religioni, perfettamente inserita all'interno dell'ideologia futurista. Venne presentata una figura del tutto corrispondente al Superuomo nietzschiano ma, collegandosi a una visione più ampia, si può affermare come

²⁷² *Ivi*, p. 255.

il Futurismo si situò all'interno della tendenza della cultura romantica denominata da Michel Carrouges come «mistica del superuomo».²⁷³ Secondo la visione del pensatore francese dopo la morte di Dio annunciata dalla filosofia e parallelamente dalla letteratura sorse una nuova fede, una religione a tutti gli effetti definita come «ateismo prometeico». L'ispirazione di tale nuova corrente artistica «tende a prevenire, benché si tratti di aspirazioni contraddittorie, alla negazione della creazione e al dominio dell'uomo sulla natura, alla negazione dell'immortalità e della morte [...] all'affermazione delle tenebre della “morte di Dio” e alla luce universale del *wonderland*».²⁷⁴

Il richiamo al mito di Prometeo spiegò in maniera molto esplicativa la missione futurista: l'impresa del Titano che si ribellò agli dei per poter donare agli uomini il simbolo della saggezza, e che per questo gesto fu condannato a una pena eterna, rappresentò per Marinetti e per il Futurismo il modello ideale per rappresentare la loro missione terrestre. Anche loro come Prometeo dovrebbero strappare via il fuoco per donarlo alle persone comuni attraverso qualsivoglia rappresentazione artistica, in modo tale da poter far aprire gli occhi al pubblico e mobilitarlo alle grandi gesta necessarie all'Italia per risollevarsi. Nel mito dell'eroe titanico «il futurismo eroico degli esordi trovava un modello di eroismo attivo, naturale e già perfetto, o meglio *perfezionato* dalla lunga tradizione occidentale e soprattutto da quella romantica».²⁷⁵

A riprova della centralità del mito all'interno del pensiero marinettiano tale rimando fu presente anche tredici anni dopo nel dramma *Il tamburo di fuoco*,²⁷⁶ il quale rappresentò un prolungamento ideale della vicenda di Mafarka. La storia si sviluppò in un'Africa

²⁷³ MICHEL CARROUGES, *La mystique du surhomme*, Gallimard, Parigi, 1948.

²⁷⁴ *Ivi*, p. 168.

²⁷⁵ S. MICALI, *Il Futurismo. Centauri a motore e Titani in aeroplano*, cit., p. 114.

²⁷⁶ F. T. MARINETTI, *Il tamburo di fuoco: Dramma africano di calore, colore, Rumori, odori*, con intermezzi musicali del Maestro Balilla Pratella e accompagnamento intermittente d'intonarumori Russolo, in *Teatro*, a cura di Giovanni Calendoli, Bianco, Roma, 1960, vol. III.

altrettanto selvaggia ma molto più reale. Tale scelta portò Marinetti a dover trasferire all'interno di un contesto realistico i contenuti del messaggio futurista. L'orizzonte mitico sopravvive in questa opera solamente su un piano evocativo, poiché l'illusione di una rinascita totale in chiave moderna era andata completamente perduta. La Natura non fu più presentata come l'Altro animato in maniera divina e dotato di una volontà propria, ma divenne semplicemente un elemento inerte e tendenzialmente ostile da conoscere e conseguentemente da dominare. Tale visione portò alla scomparsa totale della personificazione degli elementi, con delle flebili tracce solamente sul piano metaforico. Il protagonista del dramma è Kabango, un guerriero africano appartenente alla nobiltà che studiò in Europa, e grazie alle conoscenze apprese in campo scientifico e tecnico ritornò in Africa con la volontà di migliorare in maniera radicale la vita dei popoli africani. I suoi progetti furono raccolti in un libro composto da ventidue pelli, che prese il nome di Sinrun, e la sua missione divenne quella di diffondere tali idee. I sudditi però non lo compresero, e i suoi alleati organizzarono una rivolta contro Kabango. Una volta scappati, il generale africano venne morso mortalmente da un serpente, e consegnò il Sinrun al fido servitore Bagamoio, invitandolo a consegnare i progetti a suo fratello, che dovrà continuare la missione intrapresa. L'eroe si sacrificò in una fine tipicamente tragica, immolandosi contro i nemici e sacrificandosi per il suo ideale.

Al Prometeo “creatore” di *Mafarka il Futurista* si sostituì il Prometeo “civilizzatore” de *Il tamburo di fuoco*: «Kabango ha sottratto dal concilio degli dèi europei il loro più grande strumento di beatitudine e dominio per farne gratuito dono ai popoli africani, disposto a qualsiasi sofferenza e anche all'estremo sacrificio di sé».²⁷⁷ Il richiamo al mito è evidente, ma soprattutto è rappresentativo di come il fuoco rubato dal titano siano proprio le

²⁷⁷ S. MICALI, *Il Futurismo. Centauri a motore e Titani in aeroplano*, cit., p. 116.

conoscenze scientifiche e tecnologiche, in una caratterizzazione perfettamente coincidente con il pensiero futurista. A differenza di Prometeo, ma molto più simile alla figura di Cristo, Kabango non subì la vendetta da parte degli dèi, ma un tradimento da parte di Lanzirica, un novello Giuda, e venne giustiziato proprio dagli uomini che desiderava salvare. La sua stessa morte, inchiodato a un tronco da una pioggia di proiettili, richiamò in maniera evidente una crocefissione. La missione del generale africano è quella di donare ai propri sudditi una nuova religione, con un proprio testo sacro. Le ultime parole di Kabango richiamano il linguaggio evangelico:

KABANGO – Nessuno merita nulla, e il Sinrun è per coloro che non lo meritano!
Ora non lo comprendono, ma lo comprenderanno! Lo odiano, ma lo ameranno! Sono ciechi, ma vedranno! Il Sinrun può tutto!²⁷⁸

La trasformazione del mito della tecnologia è compiuta all'interno della narrazione, e tale cambiamento di prospettiva è facile da comprendere considerando i grandi cambiamenti storici e culturali che la Prima Guerra Mondiale portò con sé. L'esaltazione della macchina e della tecnologia provocò la nascita di una nuova forma di estetica, ma in più e più brani è possibile ritrovare una riflessione futurista riguardante l'ambiguità che distingue i nuovi strumenti a disposizione dell'uomo. Nel 1916 Marinetti scrisse: «l'uomo costrinse i metalli vinti e resi flessibili mediante il fuoco, ad allearsi coi carburanti e l'elettricità. Formò così un esercito di schiavi, ostili e pericolosi».²⁷⁹ Leggendo i primi testi futuristi l'opinione che si rileva è quella di una cieca fiducia verso il progresso, e soprattutto di una adesione piena all'industrialismo. Nel passo tratto da *La nuova religione-morale della velocità* al contrario si mise in rilievo chiaramente la pericolosità di questo nuovo rapporto tra uomo e macchina.

²⁷⁸ F. T. MARINETTI, *Il tamburo di fuoco*, cit., p. 23.

²⁷⁹ F. T. MARINETTI, *La nuova religione-morale della velocità*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 117.

Per questo motivo la bellezza delle nuove tecnologie «andrà considerata [...] come forma di un'inquietante istanza antiumanistica».²⁸⁰ A seguito del primo conflitto mondiale Marinetti giungerà a constatare come le nuove macchine non siano riuscite a sanare la cupa ostilità che da sempre contrappone la Natura con l'uomo.

Le forze oscure della Natura, [...] così asservite all'uomo, si vendicano terribilmente, balzandoci alla gola con la selvaggia irruenza dei cani arrabbiati. Ben lo sapete voi, operai degli arsenali, fuochisti dei transatlantici, marinai dei sottomarini, operai delle acciaierie e dei gasometri! Mi sembra inutile dimostrarvi qui, come, per lo sviluppo fulmineo della scienza, per la prodigiosa conquista delle velocità terrestri ed aeree, la vita essendo diventata sempre più tragica, e l'ideale di una serenità georgica essendo ormai definitivamente tramontato, convenga oggi che il cuore dell'uomo si familiarizzi sempre più con il pericolo.²⁸¹

Allo stesso modo, Marinetti comprese le condizioni estreme nelle quali i lavoratori in fabbrica erano costretti a lavorare, e come la loro situazione fosse ben lontana dalla raffigurazione di una simbiosi armoniosa tra uomo e industria.

Le astrazioni luminose e dinamiche sorgono sulla realtà, ed è la massa uniforme opaca e triste dei lavoratori che le sostengono alte. Lavorano, e per lo stesso dinamismo generale delle forze soffrono di lavorare, pur desiderando il prodotto ideale del loro atroce lavoro.²⁸²

Alla fine di queste considerazioni, quello che può essere considerato il moderno processo produttivo (la materia, la macchina e il lavoratore), se da un lato venne esaltato dal pensiero futurista con dei discorsi mitopoietici, al contempo, data la presa di contatto con la realtà dei fatti, rivelò anche i lati più oscuri della struttura economica che si stava affermando

²⁸⁰ R. TESSARI, *Il mito della macchina*, cit., p. 211.

²⁸¹ F. T. MARINETTI, *Democrazia futurista* (1919), in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 389.

²⁸² F. T. MARINETTI, *Lettera aperta a Silvio Benco*, in *Marinetti e il futurismo*, a cura di Bruno Giordano Sanzin, Trieste, Stabilimento Tipo-Litografico Fratelli Niccolini, 1924, p. 29.

a inizio Novecento. Non stupisce come questa componente intrinsecamente ambivalente della realtà, con un'oscillazione tra un'esaltazione tecnologica e una sofferenza reale causata proprio dalla nuova industria, si vada costruendo in piena epoca imperialista, con la forza motrice fondamentale del concetto di violenza. Nota Tessari come non sia «inutile ricordare come anche questo atteggiamento sottintenda un certo disagio nei confronti della crudeltà del presente».²⁸³ La constatazione della stretta relazione tra la guerra e la modernità industriale fu rilevata in maniera molto chiara da Papini:

Non è soltanto l'ordine del generale e la volontà del ministro che ci spinge alla morte. Tutta la vita del nostro tempo è un'organizzazione di massacri necessari – visibili e invisibili. Chi si ribellasse in nome della vita verrebbe spiacciato in nome della stessa vita. La civiltà industriale, come quella guerresca, si nutre di carogne. Carne da cannone e carne da macchina. Sangue nel campo e sangue sulla strada; sangue sotto la tenda e sangue nell'officina.²⁸⁴

Nei confronti della società industriale e della sua fase imperialista il Futurismo si pose con una posizione che «appare ancora segnata da contraddizioni che tradiscono un'adesione più o meno consapevole a problemi, incertezze e soluzioni già vissute dalla recente tradizione culturale italiana».²⁸⁵ Il disagio che crearono i fenomeni industriali e soprattutto la spirale di violenza in cui essi si realizzarono non fu assolutamente una novità, ma fu una sensazione percepita anche da altre correnti di inizio Novecento. Anzi, l'atto di nascita di un nuovo genere umano dalla lotta con le macchine si collegò perfettamente con quello presentato da Ernst Jünger ne *L'operaio*.²⁸⁶ L'emergere di questa nuova figura, il risultato dell'esperienza al fronte dei soldati, venne considerata come un avvenimento necessario dal

²⁸³ R. TESSARI, *Il mito della macchina*, cit., p. 213.

²⁸⁴ GIOVANNI PAPINI, *La vita non è sacra*, in «*Lacerba*», I, 1913, in *La cultura italiana attraverso le riviste. «Lacerba» (1914 - 1916)*, vol. IV, a cura di Gianni Scalia, Torino, Einaudi, 1961, p. 208.

²⁸⁵ R. TESSARI, *Il mito della macchina*, cit., p. 214.

²⁸⁶ ERNST JÜNGER, *L'operaio: dominio e forma*, op. cit.

filosofo tedesco, in quanto solamente all'interno di una società costituita dalla fusione tra genere umano e macchina si potranno ritrovare quei valori fondamentali andati perduti con l'avvento della borghesia. Tale cambiamento fu il risultato proprio della Grande Guerra, dove la sconfitta della Germania per mano delle nazioni dell'Intesa permise ai soldati che combatterono al fronte, tramite la manifestazione della supremazia della tecnologia bellica, di comprendere la funzione valoriale della ragione strumentale. La consapevolezza di questo dato empirico portò proprio i popoli sconfitti alla necessità di accettare la reificazione come un elemento positivo. Il cambiamento epocale e il rovesciamento dell'equilibrio sociale dato dalla borghesia furono per Jünger già in procinto di avverarsi: il tentativo della borghesia di trattenere questa spinta vitalistica sarebbe del tutto inutile, in quanto la forza che la sovrastò si stava manifestando ovunque. Il pensiero del filosofo tedesco si sviluppò subito dopo la Grande Guerra, ma le similitudini con il pensiero marinettiano precedente allo scoppio del conflitto non possono essere trascurate. La potenza delle affermazioni di Jünger trovò dei suoi antecedenti chiari nei gesti rivoluzionari di Mafarka, nella sua volontà di violenza e di guerra come sovversione del sistema naturale.

Come si è visto, l'auspicio per i futuristi nel primo anteguerra fu quello di raggiungere quello stato di armonia tra uomo e Natura di cui soffrirono la dissoluzione, abbracciando in maniera totalmente incondizionata la causa della civiltà industriale. Per giungere a tale obiettivo il Futurismo fu disposto a sacrificare l'uomo, «prefigurando già nel tormento d'un presente afflitto da schiavitù e duro lavoro meccanico quella rinunzia alla felicità sociale che dovrà trovare mistica apoteosi nel suicidio dell'umanità».²⁸⁷ L'oscillazione tra un sentimento d'angoscia e una celebrazione entusiastica del futuro rientrò pienamente nella natura intrinsecamente contraddittoria del Futurismo. Questa visione però nasconde ovviamente

²⁸⁷ R. TESSARI, *Il mito della macchina*, cit., p. 257.

delle insidie che nemmeno la poetica di Marinetti riuscì a celare. Lo sforzo immane dell'uomo e il suo sacrificio totale nell'abbandonarsi alla tecnologia trovò il suo contrappasso proprio nell'azione bellica.

La guerra tecnologica, soprattutto dopo l'esperienza coloniale italiana in Libia, dimostrò in maniera concreta come il sacrificio fosse reale, e soprattutto di quanto fragili fossero le esistenze umane di fronte alle armi moderne di guerra. La concezione eroica del soldato si andò via via sempre più perdendo alla luce dei resoconti di guerra, all'interno dei quali file immense di nomi di persone falciate da mitragliatrici e da mortai nemici riportarono su carta l'immenso sacrificio richiesto. La Prima Guerra Mondiale dimostrò con i suoi cadaveri lasciati abbandonati nelle trincee come la tecnologia fosse riuscita a sopraffare l'uomo, e come non potesse più esserci un dominio dell'uomo sulla macchina. Stette agli intellettuali, e a Marinetti in primis, trovare all'interno dello spettacolo infernale dei campi di guerra, un nuovo fiorire di quei valori per cui tanto si era combattuto. Missione molto ardua, anche per un pensiero ottimista come quello del Futurismo.

L'importanza di *Mafarka il Futurista* all'interno dell'avanguardia venne marcata non solamente dall'ampia attenzione posta ai temi industriali e bellici, ma soprattutto per come venne recepita dal pubblico. Marinetti fu accusato di oltraggio al pudore in seguito alla pubblicazione del romanzo, e per questo motivo fu portato a processo. Il perché di questo fatto storico è molto interessante, perché segnò la prima partecipazione attiva di alcuni intellettuali dell'epoca al Futurismo e soprattutto perché tale processo ebbe un riscontro molto importante tra il pubblico. Il fatto che ad essere contestato fu un testo come *Mafarka il Futurista* evidenziò come i temi trattati e in particolar modo le modalità con cui furono espresse riuscirono a creare lo scalpore e lo scandalo desiderato dai futuristi.

III.4. Il processo contro Marinetti e le sue ripercussioni sulla scena culturale italiana

L'impatto di *Mafarka il Futurista* sui lettori fu subito enorme. Nell'aprile del 1910 uscì l'edizione italiana a cura di Decio Cinti, ma ebbe un riscontro diverso rispetto a quello ricevuto in Francia. Subito dopo la pubblicazione, infatti, la Procura Generale di Milano comunicò a Marinetti l'ordine di sequestro del suo romanzo, con l'accusa di oltraggio al pudore, sequestrando immediatamente circa cinquecento copie del romanzo. Il capitolo incriminato fu il primo, intitolato "Lo stupro delle negre". Ad essere condannato a Marinetti fu proprio la descrizione dello stupro compiuto dai soldati di Mafarka, i quali vennero risvegliati dal loro generale dallo stato di torpore emotivo. L'estrema precisione nei dettagli di questo fatto, unito alla altrettanto dettagliata descrizione del gigantesco membro di Mafarka nel capitolo successivo furono le parti che costarono al fondatore del Futurismo l'accusa.

Al processo, iniziato l'8 ottobre dello stesso anno presso la terza Sezione del Tribunale di Milano, parteciparono numerose personalità illustri del tempo. A difesa di Marinetti si schierarono Innocenzo Cappa (zio della futura moglie del futurista Benedetta), Salvatore Barzilai e Cesare Sarfatti, marito della futura amante di Mussolini Margherita. Al processo, inoltre, si presentarono numerosi aderenti al Futurismo, come Boccioni, Russolo, Carrà, Buzzi, Palazzeschi, Mazza e Cavacchioli. La descrizione dell'udienza da parte di Marinetti fu, come facilmente deducibile, una grande celebrazione del capolavoro futurista. Luigi Capuana prese le difese dell'autore del romanzo incriminato, che lo elogiò per la dimostrazione di coraggio:

Il processo intentato contro il mio libro *Mafarka il Futurista* per immoralità attirò da Catania Luigi Capuana [...]. Nel tribunale gremitissimo di tutta la letteratura e giornalismo italiano straniero quel calvo a faccia tonda luminosa e gioviale vegliardo

animoso e di sangue caldo impose la sua ammirazione per *Mafarka il Futurista* e per il suo innegabile valore morale.²⁸⁸

La presa di posizione del noto poeta verista fu molto rilevante. La sua difesa a favore di Marinetti segnò non solamente l'interesse che quest'opera suscitò all'interno del circolo intellettuale dell'epoca, ma soprattutto dimostrò il suo valore come romanzo. Il processo divenne non solamente una difesa del romanzo, ma un'occasione per affermare in maniera molto marcata i principi fondanti del Futurismo. All'inizio dell'udienza il Pubblico Ministero, data la grande affluenza, chiese che il processo si svolgesse a porte chiuse. Gli avvocati della difesa si opposero, permettendo quindi a tutti colori giunti per assistere di poter partecipare e ascoltare le arringhe.

Nel suo primo intervento, dopo una rapida presentazione delle sue vicende autobiografiche, Marinetti affermò che *Mafarka il Futurista* era l'«opera che amo più di tutte le altre mie e nella quale sono riuscito ad esprimere il mio gran sogno futurista».²⁸⁹ L'invocazione a Mafarka come esempio dell'eroismo guerresco al di sopra di quello filosofico ed artistico fu immediatamente posta da Marinetti come chiave di lettura dell'intera opera. L'obiettivo dell'opera secondo l'autore fu di «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».²⁹⁰ Al romanzo, Marinetti diede il compito di realizzare concretamente quanto annunciato dai manifesti futuristi: risvegliare il popolo intorpidito, dandogli una nuova forza vitale per poter liberarsi da ciò che lo costringeva a una vita di tormenti e di fatiche. La spinta vitalistica propria del messaggio futurista fu la motivazione che portò alla stesura del

²⁸⁸ F. T. MARINETTI, *La grande Milano tradizionale e futurista*, cit., pp. 102 – 103.

²⁸⁹ EMILIO SETTIMELLI, *I processi al Futurismo per oltraggio al pudore*, Rocca S. Casciano, Stabilimento Tipografico Licinio Cappelli, 1918, p. 11.

²⁹⁰ *Ibidem*.

capitolo incriminato. Per poter essere efficace il testo ha bisogno di suscitare nel lettore un sentimento contrastante e di rifiuto: «la descrizione cruda, e i particolari osceni, le parole che possono suscitare disgusto sono di una necessità assoluta nel mio poema».²⁹¹

L'intervento di Marinetti si concluse con una spiegazione in merito alla scelta di ambientare il romanzo in Africa. Essa, secondo il poeta italiano, si può riassumere in tre parole: «calore, sudiciume e lussuria».²⁹² Questi tre concetti spiegano le motivazioni della leggenda narrata da Mafarka all'interno del secondo capitolo, dove appare l'episodio incriminato della descrizione del membro del generale africano. La narrazione di questo fatto si basò su elementi razziali: «voi sapete, d'altronde, che il membro virile, mostruosamente sviluppato, e incessantemente operoso, costituisce il motivo centrale e ossessionante della letteratura e della vita africana».²⁹³ L'arringa difensiva di Marinetti si basò sullo spiegare le proprie scelte sulla base di una volontà di esprimere i concetti principali del Futurismo attraverso il romanzo, e per fare ciò furono necessarie delle scelte stilistiche che creassero un sentimento di rottura nel lettore e che facessero percepire l'opera come un qualcosa di totalmente diverso dal romanzo tradizionale, già a partire dalle prime pagine. Per poter dimostrare delle teorie divisive e di contrasto, servirono quindi delle immagini rappresentate altrettanto violente.

La perizia di Luigi Capuana, che seguì l'intervento di Marinetti, partì da un concetto fondamentale: tantissime opere considerate come capolavori in realtà contengono al loro interno delle descrizioni che, se venissero pubblicate nello stesso periodo in cui venne pubblicato *Mafarka il Futurista*, creerebbero lo stesso scalpore e lo stesso sdegno da parte dei giudici che accusarono Marinetti. «Aristofane, Luciano, Catullo, Giovenale, Petronio, il

²⁹¹ *Ivi*, p. 12.

²⁹² *Ivi*, p. 13.

²⁹³ *Ibidem*.

Boccaccio, il Bandello, il Rabelais [...] sono dunque, per fortuna, liberissimi di andare per le mani della gente e deliziarla senza paura di sentirsi accusati di solleticarne le viziose inclinazioni e di indurla a peccare».²⁹⁴ La critica che mosse Capuana fu in merito al diverso trattamento che spettava alle opere d'arte moderne. La variazione del giudizio che oscillava tra i testi antichi, considerabili come intoccabili, e gli scritti degli autori moderni fu considerata come la vera colpa da estirpare. L'esempio virtuoso posto in contrasto all'atteggiamento dei procuratori che accusarono Marinetti fu quello di San Girolamo, che venne riportato dallo scrittore siciliano come modello di virtù nel giudizio critico e distaccato di un'opera. Mentre traduceva la Bibbia, Girolamo tenne sotto il suo capezzale i testi di Aristofane, senza venirne scandalizzato. Alla luce di ciò Capuana affermò «che l'Italia ha, in questo momento, un Procuratore più intransigente del Santo traduttore della Bibbia».²⁹⁵

All'interno di tali affermazioni risulta evidente la critica condivisa con il Futurismo nei confronti degli antichi. A un testo considerato come un'opera d'arte universale veniva concesso di rappresentare qualsiasi immagine, ma tale privilegio non veniva concesso a delle opere moderne. Ciò stava a significare che alle nuove pubblicazioni era negata la possibilità di venire considerati come opere universali, per un motivo meramente temporale. Le immagini evocate da Marinetti e che venivano criticate dal procuratore rappresentarono in realtà per Capuana «il disprezzo della parte moralmente animale degli istinti, e l'entusiasmo per la liberazione della parte più nobile dell'uomo».²⁹⁶ Per fare ciò fu necessario descrivere un atto atroce come quello dello stupro, poiché l'autore del romanzo «aveva bisogno di quel sostrato schifoso per mostrare la sua indignazione contro la bassezza degli istinti».²⁹⁷ Capuana fece con la sua perizia un'attenta analisi del componimento marinettiano,

²⁹⁴ *Ivi*, p. 16.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 17.

²⁹⁶ *Ivi*, p.19.

²⁹⁷ *Ibidem*.

sostituendo alla lettura superficiale del testo una comprensione più profonda delle scelte artistiche fatte dall'autore. Il messaggio contenuto all'interno di *Mafarka il Futurista* fu più profondo rispetto a una descrizione di un membro maschile gigantesco e di uno stupro di gruppo: l'azione narrata deve fungere da scintilla agli occhi dei lettori, che possa scatenare i loro animi per ribellarsi alla perdita dei valori in atto a inizio Novecento. Inoltre, Capuana aggiunse un tema molto importante, ovvero la funzione degli intellettuali e degli organi di competenza per la diffusione delle opere d'arte. L'accusa di mettere a paragone le opere classiche con quelle moderne con una critica e una svalutazione sistematica nei confronti delle seconde fu mossa poiché, proprio attraverso tale atteggiamento, si andò a perdere il ruolo dell'intellettuale come portatore di valori nuovi, capaci di modificare la società in cui agiscono.

Durante la seconda giornata del processo Sarfatti pronunciò una replica all'interno del quale spiegò perfettamente quale fosse l'azione futurista contro il passatismo:

Non vogliono i futuristi distruggere le chiese, i musei, le opere d'arte: vogliono distruggere quel culto del passato che costituisce una tabe nella vita artistica letteraria, scientifica, politica italiana: vogliono distruggere questa specie di tabe senile per cui in tutti i concorsi è preferito il più anziano, mentre un paese giovane dovrebbe preferire il più giovane [...]. Vogliono distruggere una tendenza per cui, un pezzo parlato e brutto, solamente perché è antico, è degno di venerazione. Vogliono distruggere non i musei, ma tante brutte cose e tanto ciarpame che i musei contengono.²⁹⁸

Riecheggiano in questa affermazione le sentenze futuriste del *Manifesto*. La critica verso il passatismo venne spostata, in questo processo, non tanto sul piano materiale, quanto sul piano ideologico. L'atteggiamento ostile verso gli antichi nacque a partire dalla constatazione di fatti reali che accadevano quotidianamente all'epoca, dove opere precedenti

²⁹⁸ *Ivi*, p. 112.

venivano esaltate a discapito delle novità letterarie e artistiche. Tale concezione aveva un riscontro chiaro nelle scelte professionali dell'epoca: come affermò Sarfatti non era inusuale che a un giovane con idee innovative venisse preferita una persona più anziana, solamente per un fattore anagrafico. Il principio secondo il quale l'incoscienza giovanile e la sua spinta vitale doveva essere frenata da chi li precedeva doveva essere rovesciato. Da cui il senso di rottura del sistema in atto che il Futurismo affermò con *Mafarka il Futurista*.

L'esito del processo contro Marinetti venne emanato dopo le due giornate di udienza. Il fondatore del Futurismo venne giudicato innocente, e alla rivelazione del risultato la folla esplose in un applauso di gioia, con lo stesso Marinetti venne portato in trionfo tra le strade di Milano. Il 29 gennaio 1911 la Cassazione condannò il romanzo e il suo autore, con la pena di due mesi di reclusione in carcere. Nel 1920 il romanzo venne ripubblicato dall'editore Sonzogno, ma con numerosi tagli e censure. Nonostante la conclusione del processo non felice per il Futurismo, tale avvenimento fu la prima occasione per il movimento di farsi conoscere al grande pubblico. Vennero pubblicati numerosi volantini riportanti il processo con le dichiarazioni della difesa, e allo stesso tempo il romanzo ebbe una enorme diffusione per la grande curiosità che l'evento suscitò nei lettori.

Per il grande riscontro che ebbe e i numerosi temi contenuti all'interno del testo è corretto affermare che *Mafarka il Futurista* fu un'opera fondamentale per il primo Futurismo. L'ambientazione esotica, il ruolo centrale della tecnologia, la guerra come cornice e come motore fondante dell'azione, il tema della morte sconfitta da un gesto eroico del singolo individuo: tutto ciò fu condensato in un romanzo esemplificativo del pensiero futurista. La grande forza espressiva dell'azione di Mafarka, propensa a creare dello scandalo nel lettore e in tale modo a risvegliarlo, motivandolo ad attivarsi per creare un mondo nuovo, fu la rappresentazione su carta stampata della missione che Marinetti aveva

in mente di realizzare da quando pubblicò il *Manifesto*. Elemento sicuramente più importante presente nel romanzo fu il ruolo del rapporto tra umano e macchina che, come si è visto, fu recepito e approfondito dal Futurismo grazie alla grande tradizione e alle tante questioni che intellettuali precedenti svilupparono attraversando tutte le criticità che tale riflessione sollevò.

Un tema fondamentale per il pensiero futurista è stato volutamente sorvolato e solamente toccato in alcuni momenti della disamina dei testi: il disprezzo delle donne. Esso fu una componente non solo presente già dai primi testi futuristi, ma fu un argomento che creò molto scalpore e anche qualche equivoco tra gli stessi rappresentanti dell'avanguardia. Per questi motivi e per le questioni che tali affermazioni sollevarono all'epoca, il tema del disprezzo delle donne all'interno del Futurismo verrà approfondito nel prossimo capitolo.

CAPITOLO QUARTO

LA VIOLENZA NEI CONFRONTI DEL SESSO FEMMINILE

IV.1. Il disprezzo della donna nei discorsi futuristi

Il pensiero futurista fin dalle sue origini e dalle sue prime pubblicazioni si presentò come un movimento vitalistico, come una spinta che doveva permettere agli uomini di “andare oltre”, superando ogni ostacolo che li trattenesse a terra. L’uomo ideale per il Futurismo doveva essere un individuo forte, non solo fisicamente ma soprattutto sul piano della volontà, capace di tutto pur di riuscire a realizzare la grande rivoluzione di cui la società moderna necessitava. Tale volontà di potenza si costituì nei testi futuristi attraverso l’uso di un linguaggio altrettanto potente e divisivo, che aveva come obiettivo quello di rappresentare su carta la fervida determinazione dei nuovi uomini. Come si è visto in precedenza, la scelta di ergere a modello la macchina e la tecnologia fu il risultato della presa di consapevolezza del fatto che proprio questi strumenti potevano raffigurare e stimolare l’ambizione negli uomini, trasformando le nuove invenzioni tecnologiche in vere muse. Non furono più le donne, in contrasto con la tradizione letteraria fino a questo momento, ad ispirare i poeti. La femminilità venne associata a tutti quegli elementi da cui l’uomo doveva distaccarsi per potersi elevare: il desiderio sessuale, la memoria e le emozioni. L’amore per la donna, connessa soprattutto al tema sessuale, fu visto dal movimento futurista come un sentimento da estirpare con tutte le forze, poiché fu proprio uno dei motivi fondanti della perdita dei

valori negli uomini, e soprattutto fu la causa fondamentale della perdita della spinta vitale ed energica nella popolazione italiana. Tale sentimento si trasformò ben presto in un'altra guerra da combattere per l'avanguardia, e per questo motivo venne descritto come un conflitto non solamente interiore, ma anche esteriore, tanto da diventare non più solamente una questione individuale ma sociale e comunitaria.

Il disprezzo verso il sesso femminile venne posto a fondamento del Futurismo già a partire dal primo manifesto. Nel nono punto del *Manifesto del Futurismo*, analizzato nel primo capitolo, venne presentato il «disprezzo della donna».²⁹⁹ L'espressione utilizzata lasciò poco spazio alle interpretazioni, ed il fatto che tale affermazione venne esplicitata immediatamente dopo l'invocazione alla guerra mise in evidenza fin dal principio come questi due elementi fossero immaginati dal Futurismo come contrapposti. Se la guerra deve essere esaltata, non c'è altra soluzione che disprezzare le donne ed evitarle in tutti i modi possibili. Ancora, nel punto seguente, Marinetti affermò:

10. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria.³⁰⁰

Il femminismo venne paragonato non solamente alle debolezze dell'animo, ma in particolar modo all'individualismo e al moralismo. È interessante notare come in questo punto Marinetti fece un chiaro riferimento al movimento femminista che si stava sviluppando e affermando proprio negli anni contemporanei alla pubblicazione dei manifesti futuristi. Il movimento femminista di inizio Novecento (definito dai critici storici come “prima ondata”, in contrapposizione con la cosiddetta “seconda ondata”, ovvero quella

²⁹⁹ F. T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 10.

³⁰⁰ *Ibidem*.

forma di attivismo che si sviluppò negli anni Sessanta e Settanta, divergente dal primo per obiettivi e motivazioni) fu un periodo di attivismo generale che nel primo ante-guerra movimentò una buona parte della popolazione femminile in Europa. Tale movimento affondò le sue radici nella Rivoluzione Francese dove, tra gli ideali di uguaglianza, libertà e fratellanza, ci fu anche il sorgere di una volontà da parte delle donne di essere per la prima volta nella storia equiparate agli uomini sotto ogni punto di vista. All'indomani della Rivoluzione Francese, nonostante i proclami di livelli di diritto e di uguaglianza politica raggiunto, la condizione femminile non migliorò. Questo fatto suscitò l'inizio dell'azione del movimento femminista a cavallo tra la fine Ottocento e l'inizio del Novecento. La volontà delle femministe si concentrò principalmente sulle questioni legali, in particolare modo sul conseguimento del suffragio femminile. Il diritto al voto significava poter partecipare attivamente alla vita sociale e politica del proprio Paese, andando quindi a diventare un mezzo per poter cambiare la condizione femminile nel concreto.

Secondo la visione del Futurismo un simile movimento ebbe come obiettivo quello di frammentare la situazione sociale e politica dell'Italia, e pertanto diventando a tutti gli effetti un nemico da combattere e da distruggere per raggiungere l'ideale di unità tanto agognato. Il cambiamento del ruolo delle donne all'interno della società venne analizzato da Marinetti all'interno di *Distruzione della sintassi* nel 1913. Nel testo il fondatore del Futurismo presentò, come visto in precedenza, tutti quegli elementi che vennero profondamente modificati dall'avvento delle grandi scoperte scientifiche. In questo elenco risalta in maniera preponderante il punto ottavo:

8. Deprezzamento dell'amore (sentimentalismo o lussuria), prodotto dalla maggiore libertà e facilità erotica della donna e dall'esagerazione universale del lusso femminile. 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.³⁰¹

Quella presentata nell'estratto è la perdita di un valore assoluto come l'Amore, dovuta proprio al comportamento delle donne e alla loro debole moralità. Al sentimento nobile si sostituirono l'avarizia e la cupidigia, e la causa di ciò fu la maggiore libertà causata dal femminismo. In un tale sistema, privato dei suoi valori e soggiogato dalla bramosia degli individui, il sentimento verso una donna doveva essere considerato solamente come un ostacolo per la piena realizzazione del singolo uomo.

In merito alla debolezza propria ed intrinseca del sesso femminile Marinetti si esprime in *Uccidiamo il chiaro di Luna*, nella cui introduzione affermò:

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? [...] noi preferiamo la morte violenta e la glorifichiamo come la sola che sia degna dell'uomo, animale da preda.³⁰²

Le donne piangenti per la partenza dei soldati vennero prese ad immagine dell'impedimento che esse creavano in coloro che desideravano ardentemente combattere. Questa ovviamente venne presentata come una volontà propria di un animo naturalmente più debole di quello del guerriero.

Il testo dove il disprezzo delle donne venne più esplicitato e approfondito in maniera ancora più specifica fu *Contro l'amore e il parlamentarismo*, contenuto in *Guerra sola*

³⁰¹ F. T. MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 67.

³⁰² F. T. MARINETTI, *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 15.

igiene del mondo.³⁰³ All'interno di questo discorso Marinetti si impegnò a definire chiaramente il concetto dell'espressione laconica "disprezzo della donna". L'accusa fu molto chiara:

Noi disprezziamo la donna, concepita come unico ideale, serbatoio d'amore, la donna veleno, la donna ninnolo tragico, la donna fragile, ossessionante e fatale, la cui voce, greve di destino, e la cui chioma sognante si prolungano e continuano nei fogliami delle foreste bagnate di chiaro di luna.³⁰⁴

Alla presentazione delle caratteristiche intrinseche della donna fece eco il parallelismo classico evidenziato varie volte con l'elemento lunare. Ritornò qui il contrasto tra uomo-Sole e donna-Luna, in un conflitto archetipico che influenzò la letteratura fin dall'alba dei tempi. Marinetti inoltre sentenziò in merito all'Amore, il sentimento presentato come il più nobile in tutta la storia umana, con delle frasi particolarmente divisive: «noi siamo convinti che l'amore – sentimentalismo e lussuria – sia la cosa meno naturale del mondo. Non vi è di naturale e d'importante che il coito il quale ha per scopo il futurismo della specie».³⁰⁵ Il concetto di un sentimento capace di elevare gli uomini fu, secondo Marinetti, un'invenzione dei poeti, e in quanto tale ad estirparlo dovranno essere nuovi intellettuali, in questo caso proprio i futuristi. L'unica vera componente fondamentale del sentimento amoroso da preservare è la funzione riproduttiva, mentre tutto il resto non è altro che un costrutto fittizio ed illusorio da distruggere. Il fondatore del Futurismo all'interno di questo testo affermò come le suffragette potrebbero diventare le migliori collaboratrici dell'avanguardia, in quanto «quanti più diritti e poteri esse otterranno alla donna, quanto più essa sarà impoverita d'amore, tanto più essa cesserà di essere un focolaio di passione sentimentale o di

³⁰³ F. T. MARINETTI, *Contro l'amore e il parlamentarismo*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 292 – 297.

³⁰⁴ *Ivi*, p. 292.

³⁰⁵ *Ivi*, p. 293.

lussuria».³⁰⁶ L'inferiorità delle donne venne presentata come un elemento naturale e insindacabile, data la differenza fisica ma soprattutto morale rispetto al sesso maschile e, alla luce di tale differenza e di uno stato di inferiorità assoluta, le donne non possono che essere considerate come un mero strumento legislativo. La lotta per il suffragio femminile venne difeso dal Futurismo in quanto l'obiettivo del diritto di voto esteso anche alle donne rappresenterebbe una possibilità di rovesciamento dello stato politico attuale. Come afferma Marinetti: «siamo convinti che esse se ne impadroniranno con fervore e ci aiuteranno così a distruggere quella grande minchioneria, fatta di corruzione e di banalità, a cui ormai è ridotto il parlamentarismo».³⁰⁷

La critica alle donne si unì a quella verso il parlamentarismo. Il giudizio del poeta italiano nei confronti di questa struttura politica non poté essere più esplicito: «quasi tutti i parlamenti d'Europa non sono che pollai rumorosi, greppie o fogne».³⁰⁸ La lotta delle suffragette potrà, agli occhi di Marinetti, distruggere un sistema così disprezzato. «Noi che disprezziamo profondamente i mestieranti della politica, siamo felici di abbandonare il parlamentarismo agli artigli astiosi delle donne; poiché alle donne, [...], è riservato il nobile compito di ucciderlo definitivamente».³⁰⁹ Per gli uomini che difendono lo status quo l'accusa fu altrettanto grave: essi agli occhi di Marinetti agiscono in tale maniera poiché hanno ragioni assolutamente personali da difendere, e per questo motivo non conducono delle azioni rivoluzionarie per il bene comune. La riflessione di Marinetti arrivò ad una conclusione spietata: «avremo, inoltre, la guerra dei sessi, indubbiamente preparata dalle grandi agglomerazioni delle capitali, dal nottambulismo e dalla regolarizzazione del salario delle

³⁰⁶ *Ibidem.*

³⁰⁷ *Ivi*, p. 294.

³⁰⁸ *Ibidem.*

³⁰⁹ *Ivi*, p. 295.

operaie».³¹⁰ L'auspicio di una nuova notte di San Bartolomeo per le donne fu lapidaria. Il richiamo a un evento storico così crudele, una strage di massa di proporzioni inaudite, mise in evidenza come la questione femminile doveva essere condotta anche attraverso azioni definitive. La prospettiva di una guerra tra i sessi rientrò proprio in questa visione di un utilizzo della violenza positivo e necessario per poter attuare la rivoluzione.

Il fondatore del Futurismo mise a paragone la storia dei popoli con i comportamenti delle donne:

La storia dei popoli se ne va alla ventura, di qua, di là, con atteggiamenti scapigliati e poco ammodo, come una ragazza un po' leggiera che non si ricorda degli insegnamenti paterni se non a capo d'anno, oppure solo quando sia abbandonata da un amante. [...]. Bisogna quindi che le donne se ne immischino quanto prima, poiché i maschi sono veramente fradici di saggezza millenaria.³¹¹

La componente misogina del pensiero futurista si esplicitò completamente. Le vicende che riguardarono i popoli moderni furono considerate come corrotte, rovinate da degli atteggiamenti non più maschili, privi di valore e di coraggio, ma carichi di leggerezza e di superficialità. La critica qui mossa fu ancora verso il sentimento amoroso, accusato da Marinetti di essere il movente che causò la rovina della società a lui contemporanea, in quanto a causa proprio di questo sentimento i valori sani furono perduti. L'Amore, concetto romantico per eccellenza, non era più necessario, poiché venne ridotto semplicemente a una funzione corporale, atto alla semplice conservazione della specie, paragonato al mangiare e al bere. Non più quindi un sentimento che elevava l'individuo a un piano di esistenza superiore ma, al contrario, esso si trasformò in un ideale fittizio che soffocò l'uomo,

³¹⁰ *Ivi*, p. 296.

³¹¹ *Ibidem*.

bloccandolo su un piano terrestre. Non potevano più esistere dei rapporti umani basati sull'Amore, e quelli già esistenti andavano distrutti.

A tale proposito il fondatore del Futurismo arrivò a condannare il concetto di famiglia tradizionale, considerando come «soffocatoio delle energie vitali».³¹² Esso nella visione futurista fu una struttura da distruggere, in quanto rappresentò un ulteriore elemento di divisione all'interno della società e, così facendo, rappresentando un ostacolo all'unità sociale ricercata dal Futurismo. All'interno di *Democrazia Futurista*,³¹³ pubblicato nel 1919, il tema della famiglia venne approfondito. Innanzitutto, Marinetti chiarì quali fossero i rapporti tra idea di patria e idea di famiglia, dimostrando come la prima non fosse un prolungamento ideale della seconda, come invece veniva considerato nella visione tradizionale. Riguardo alla concezione tipica di famiglia il fondatore del Futurismo fu molto chiaro: «il sentimento della famiglia è un sentimento inferiore, quasi animale, creato dalla paura delle grandi belve libere e delle notti gonfie d'agguati e d'avventure».³¹⁴ Al contrario, l'idea di patria è di molto superiore: «rappresenta la più vasta solidarietà concreta d'interessi [...] legati insieme da un'unica configurazione geografica, da una stessa miscela di climi e da una stessa colorazione di orizzonti».³¹⁵ Quelli presentati non sono due concetti che si intersecano, ma bensì due idee in pieno contrasto. L'idea di patria annulla e distrugge, nella visione futurista, l'idea di famiglia. Esplicativo del pensiero marinettiano la definizione che il poeta italiano dà del patriottismo futurista: esso è «la passione accanita, violenta e tenace per il divenire-progresso-rivoluzione della propria razza lanciata alla conquista delle mete più lontane».³¹⁶ Il concetto di patria divenne per il Futurismo un contenitore ideale per

³¹² *Ivi*, pp. 297 – 298.

³¹³ F. T. MARINETTI, *Democrazia Futurista: dinamismo politico*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 345 – 469.

³¹⁴ *Ivi*, p. 388.

³¹⁵ *Ivi*, p. 389.

³¹⁶ *Ivi*, p. 390.

inserire concetti presenti già dai primi manifesti, come per esempio il tema della violenza e dell'elemento razziale. Il valore di patria, da difendere a qualsiasi costo, doveva essere imposto con l'utilizzo della violenza, affinché non venisse perduto. Soprattutto era necessario, nella visione futurista, evitare qualsiasi tipologia di contaminazione con razze straniere, in modo tale da non compromettere la virtù italiana.

Insieme al tema della famiglia, Marinetti si occupò di affrontare anche il tema del matrimonio. Esso venne giudicato negativamente in quanto venne considerato un vincolo sociale che obbligava e costringeva gli uomini a una condizione statica, impedendogli quindi di elevarsi. I termini con cui l'argomento venne introdotto furono molto esplicativi: «il matrimonio è una forma di barbarie che non avrebbe potuto reggere senza la grande valvola dell'adulterio».³¹⁷ Il matrimonio venne presentato come una vera e propria forma di schiavitù causata dalla gelosia delle donne, le quali però vengono da tale situazione svilite. Come affermò Marinetti: «il matrimonio deprime e avvilitisce la donna abbreviandone la gioventù e troncandole le forze spirituali e fisiche».³¹⁸ In una società moderna ed evoluta era necessario introdurre alcune leggi che permettessero di distruggere il matrimonio, come per esempio il divorzio facile, il voto alle donne e la partecipazione completa delle donne all'attività nazionale. L'obiettivo era quindi quello di giungere a una situazione di amore libero, senza nessun tipo di vincolo. L'argomento su cui porre l'accento all'interno di questi passaggi fu indubbiamente il cambio di prospettiva riguardo al ruolo della donna. Se nel primo anteguerra la donna non era altro che un ostacolo di cui liberarsi, alla fine della Prima Guerra Mondiale il ruolo che le venne affidato fu quello allo stesso livello degli uomini. Il motivo di un tale cambio di prospettiva è da ricercare nel ruolo che le donne ebbero proprio durante il primo conflitto mondiale. Alla luce della rilevanza che esse ebbero, e in particolar

³¹⁷ *Ivi*, p. 371.

³¹⁸ *Ibidem*.

modo del loro lavoro in sostituzione degli uomini in fabbrica per sostenere l'attività al fronte dei soldati, il loro ruolo doveva essere reintegrato all'interno dell'idea di Patria. Per questo motivo, Marinetti si soffermò sulle conclusioni di Arturo Blangino, il quale suppose delle azioni da compiere per evitare lo spopolamento, l'avversario più temibile per l'integrità dei territori nazionali. Di queste nove proposte, le prime quattro risultano più rilevanti per gli argomenti analizzati. Blangino propose di:

1. Abolire il matrimonio perché dannoso alla libera procreazione e non rispondente ai giusti scopi di umanità e di libertà;
2. Permettere all'uomo maschio il possesso di più femmine e viceversa;
3. Favorire il libero amplesso;
4. Rendere la donna indipendente al pari dell'uomo dando ad essa il mezzo di vivere senza bisogno di fare la mantenuta del maschio. Onorarla se s'approssima a diventare madre, proteggerla, glorificarla perché essa è il simbolo della proprietà di uno stato [...].³¹⁹

Non stupisce come tali argomenti nascano e si sviluppino nell'immediato dopoguerra, andando a preparare il terreno per il Fascismo, il quale attingerà a piene mani da queste pagine per creare la propria ideologia. Un rovesciamento così importante delle teorie futuriste non poteva che nascere attraverso il cambiamento dell'ideologia con azioni all'interno del movimento stesso. L'avversione dichiarata in termini così espliciti, da parte del primo Futurismo, nei confronti delle donne creò non poche discussioni. In particolare modo, esso fu un ostacolo per quanto concerne l'adesione delle intellettuali donne al movimento, le quali si trovarono fin dal principio in una posizione svantaggiosa e di critica feroce nei loro confronti. Queste affermazioni però non impedirono ad alcune esponenti di

³¹⁹ *Ivi*, p. 378.

aderire all'avanguardia e la prima azione che le vide parteciparvi fu quella di rispondere alle pesanti accuse mosse da Marinetti nei loro confronti.

IV.2. La prima donna futurista: Valentine De Saint-Point

L'affermazione misogina del *Manifesto del Futurismo* contenente il disprezzo glorificato verso le donne suscitò molto scalpore, e lo stesso Marinetti se ne accorse, arrivando al punto di avanzare l'ipotesi di essersi espresso in maniera tanto laconica da venire frainteso. La posizione del poeta italiano fu ulteriormente rafforzata nell'incipit di *Mafarka il Futurista*, dove Marinetti chiarì come «io non discuto già del valore animale della donna, ma dell'importanza sentimentale che le si attribuisce [...] io voglio vincere la tirannia dell'amore, l'ossessione della donna unica».³²⁰ Sebbene in questo caso fu evidente un tentativo di correzione rispetto alla prima espressione promulgata sul *Manifesto*, il “valore animale” sottese evidentemente una visione all'interno della quale la donna fu rappresentata come una creatura istintiva, vicina alla natura ma, in confronto agli uomini, meno provvista di doti naturali. È importante evidenziare come una tale visione non fu solamente condivisa dal Futurismo ma, parallelamente, numerosi intellettuali dell'epoca si esposero in questi termini, in particolar modo in quella cultura che subì l'influenza dell'irrazionale. Per citarne alcuni, basti pensare allo scritto di Schopenhauer *Discorso sulle donne*,³²¹ all'interno del quale venne affermata la teoria della debolezza d'intelletto nel genere femminile, o ad esempio l'opera di Moebius *L'inferiorità mentale della donna*,³²² dove si dichiarò come la donna fosse il contrappasso inflitto all'uomo per essersi distaccato dalla Natura tramite la

³²⁰ F. T. MARINETTI, *Mafarka il Futurista*, cit., pp. 10 – 11.

³²¹ ARTHUR SCHOPENHAUER, *Discorso sulle donne*, a cura di Vladimira Zemanova e Giuseppe Recchia, Shakespeare and Kafka, 1992.

³²² PAUL JULIUS MOEBIUS, *L'inferiorità mentale della donna*, con introduzione di Franca Ongaro Basaglia, Einaudi, Torino, 1978.

cultura. Uno scritto che ebbe molto successo e un'ampia diffusione all'epoca fu *Sesso e carattere*³²³ di Otto Weininger, all'interno del quale, sulla base del dualismo platonico e kantiano, lo scrittore tedesco arrivò ad affermare che l'uomo è il Genio e lo Spirito, mentre la donna è semplice sessualità. Alla luce di questa tradizione misogina molto presente e diffusa a inizio Novecento, è importante constatare come il punto focale del discorso di Marinetti sia ben preciso. Nota Salaris come:

Nel discorso marinettiano tutto ruota intorno all'idea-cardine della lotta al sentimental-romanticismo e quindi si vuole colpire nella donna il concetto stesso dell'Amore ideale, il modo con il quale l'uomo si figura la donna esaltandola come oggetto erotico o servendosi come musa evocatrice.³²⁴

Dati i caratteri di pacifismo e di saggezza attribuiti alle donne dal futurismo, inoltre, le stesse vennero escluse dalla lotta alle stelle nella quale i futuristi erano impegnati. Fu il concetto dell'amore consuetudinario ad essere attaccato in questo momento dall'avanguardia, e con esso tutti i simboli decadentisti, romantici e passatisti. In questa temperie di rinnovamento e di capovolgimento si inserì Valentine De Saint-Point, la prima intellettuale donna a rispondere per iscritto alle accuse di Marinetti contro il genere femminile nonché unica poetessa che aderì al Futurismo nell'anteguerra.

Anna Jeanne Valentine Marianne Desglans de Cassiat-Vercell nacque a Lione il 16 febbraio del 1875. La giovane Valentine adottò come cognome quello del castello De Saint-Point, di proprietà di un suo prozio materno, lo statista Alphonse de Lamartine, capo del governo rivoluzionario del 1848. Crebbe con la madre, in quanto perse il padre a soli sei anni. Al compimento dei diciotto anni sposò un professore di Lettere più anziano di lei di

³²³ OTTO WEININGER, *Sesso e carattere: una ricerca di base*, con introduzione di Franco Rella, Feltrinelli Bocca, Milano, 1978.

³²⁴ C. SALARIS, *Le futuriste: donne e letteratura d'avanguardia (1909 – 1944)*, Milano, Edizioni delle Donne, 1982, p. 25.

quattordici anni, poiché all'epoca solo con un matrimonio poteva ottenere l'indipendenza tanto agognata. Il marito morì solo sei anni dopo il matrimonio, e Valentine si risposò con un collega del defunto professore trasferendosi così a Parigi ed entrando in contatto con la città e i suoi artisti. Nel 1904 accettò il divorzio dal secondo marito, assumendosi tutte le responsabilità del fatto per poter permettere a lui di entrare in politica. Questo fu l'ultimo matrimonio della poetessa, la quale però si legò in seguito per una decina di anni con lo scrittore Ricciotto Canuto, uno dei primi critici cinematografici, conosciuto durante una seduta spiritica, attività molto in voga nella Parigi di inizio Novecento. Da questo momento in poi la vita di Valentine fu interamente dedicata all'arte: esordì come poetessa, scrisse una trilogia di romanzi a tema amoroso (*Un Amour* nel 1906, *Un Incest* nel 1907 e *Une Mort* nel 1911) ma in maniera ancora più marcata si dedicò al teatro. Molte delle sue opere denunciavano la rappresentazione della donna in scena, descritta solamente come un oggetto del desiderio e perennemente sottoposta alla volontà degli uomini. Rifiutò fin dal principio della sua attività artistica l'immagine stereotipata della donna moderna, borghese e conformista, succube al marito, e la raffigurazione della donna come *femme fatale*. Molti intellettuali e poeti rimasero incantati da questa personalità: Apollinaire ne lodò i versi, mentre D'Annunzio la soprannominò Fille du Soleil e Muse Pourpre per via dei colori accesi dei suoi abiti di scena.

Il carattere eclettico e anticonformista della poetessa francese trovò nel Futurismo un terreno fertile dove potersi affermare come artista. Il primo contatto tra l'avanguardia italiana e Valentine De Saint-Point accadde il 25 marzo del 1912 quando, in risposta al nono punto del *Manifesto del Futurismo*, pubblicò la sua personale risposta, ovvero il *Manifesto della Donna Futurista*.³²⁵ Il volantino venne pubblicato a Parigi e a Milano e l'autrice diede la

³²⁵ VALENTINE DE SAINT-POINT, *Manifesto della Donna futurista: risposta a F.T. Marinetti*, Milano, Direzione del Movimento Futurista, 25 marzo 1912.

prima di una serie di letture pubbliche a Bruxelles presso la sala Giroux. Il testo esordisce con l'articolo proveniente dal *Manifesto* futurista, ponendolo come introduzione e punto di partenza della riflessione della poetessa francese. La risposta propose un cambio di prospettiva rispetto alle accuse dell'avanguardia: il problema non è discutere se gli uomini fossero superiori alle donne o viceversa, in quanto tutta l'Umanità è mediocre. Per questo motivo Valentine De Saint-Point affermò che «è assurdo dividere l'umanità in uomini e donne: essa è composta soltanto di femminilità e mascolinità».³²⁶

La divisione qui proposta non fu più in base alla sessualità, ma venne elevata a un piano superiore. La poetessa non utilizzò i termini “uomo” o “donna”, ma parlò esplicitamente di individui. Le persone di valore (De Saint-Point utilizzò il termine “superuomo”, segnando un ulteriore richiamo alle teorie non solo marinettiane ma anche nietzschiane) furono nella visione della scrittrice francese coloro che riuscirono nel loro animo a condensare sia degli elementi maschili che degli elementi femminili, divenendo in tale maniera degli esseri completi. Un individuo che presenti solo elementi maschili è un bruto, mentre un individuo esclusivamente femminile non è nient'altro che una donna inferiore come veniva intesa dalle teorie misogine dell'epoca. Tale divisione non riguarda solo le singole persone, ma si può utilizzare per giudicare anche la collettività: «i periodi fecondi, in cui [...] balzano fuori in maggior numero genii ed eroi, sono periodi ricchi di mascolinità e di femminilità».³²⁷

Alla luce di queste considerazioni, il problema dell'epoca contemporanea fu, secondo De Saint-Point, la mancanza di virilità sia negli uomini sia, soprattutto, nelle donne, e per questo motivo l'affermazione di Marinetti è esatta. Il disprezzo delle donne annunciato va letto attraverso questi presupposti teorici, e per uscire dal torpore della società italiana di

³²⁶ *Ivi*, p. 1.

³²⁷ *Ibidem*.

inizio Novecento, non è possibile nessuna soluzione se non un gesto estremo: «per ridare una certa virilità alle nostre razze intorpidite nella femminilità, bisogna trascinarle alla virilità, fino alla brutalità».³²⁸ Se l'obiettivo finale doveva essere quello di una società equilibrata tra elementi maschili e femminili, data la situazione corrente dove la femminilità è predominante, era necessaria una esagerazione, elevando i bruti a modelli.

Per fare ciò era fondamentale che le donne capissero la necessità di questo atto violento, e conseguentemente cambiassero il loro ruolo sociale. Nel pensiero di De Saint-Point non vi era più bisogno delle mogli piangenti per la partenza al fronte dei mariti, ma servivano delle donne che si dedicassero a loro come infermiere e che li sostenessero, «addomesticando gli uomini pei loro piaceri personali o pei loro bisogni materiali».³²⁹ Ad essere messa in discussione fu la figura della madre e le sue funzioni sociali: esse non dovevano preparare i propri figli ad ogni tipologia di pericolo, ma loro era il compito di educare «la loro figliuola all'amore e il loro figliuolo alla guerra!».³³⁰ I modelli per questa nuova tipologia di donna furono figure provenienti dalla letteratura classica e dalla storia, come per esempio le Erinni, le Amazzoni, Giovanna D'Arco, Giuditta, Carlotta Corday, Cleopatra e Messalina: tutti esempi nei quali la componente maschile e quella femminile sono perfettamente in equilibrio.

Le donne comuni al contrario sono completamente prive di misura. Se in un periodo sono per nulla pacifiste, sagge e buone, in un periodo sonnolento dell'umanità esse si trasformano, diventando l'esatto opposto di quello che erano fino a poco prima. Ciò avviene perché le donne modificano il loro atteggiamento in base a chi le guida: «La stessa donna, in una stessa epoca, a seconda delle idee ambientali, raggruppate intorno all'avvenimento del

³²⁸ *Ivi*, p. 2.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ *Ibidem*.

giorno, si stende sulle rotaie per impedire ai soldati di partire per la guerra, o si getta al collo del campione sportivo vittorioso».³³¹ Per questa sua mutevolezza intrinseca la componente femminile della società può essere disprezzata, ma non può essere esclusa dalla rivoluzione.

Per quanto riguarda il Femminismo e il movimento delle suffragette, la posizione di Valerie De Saint-Point fu molto critica:

Non bisogna dare alla donna nessuno dei diritti reclamanti dal Femminismo. L'accordar loro questi diritti non produrrebbe alcuno dei disordini augurati dai futuristi, ma determinerebbe, anzi, un eccesso di ordine. [...] I ragionamenti e le deduzioni del Femminismo non distruggeranno la sua fatalità primordiale; non possono far altro che falsarla e costringerla a manifestarsi attraverso deviazioni che portano ai peggiori errori.³³²

Le femministe di inizio Novecento vennero fortemente criticate, proprio a causa della volontà del movimento di instaurare un nuovo ordine considerato troppo eccessivo, che avrebbe bloccato completamente le spinte vitali presenti nelle donne. La colpa che si poteva attribuire alle rappresentanti del movimento era di essersi fatte domare dagli uomini inetti: ciò non era accettabile, poiché in questa maniera gli individui più scadenti da un punto di vista valoriale hanno preso coraggio e si sono affermati come modelli della società.

Per evitare questa sottomissione era necessario che le donne riacquistassero la loro crudeltà, ritornando ad essere sublimemente ingiuste, come tutte le forze della natura. Affermava De Saint-Point: «Riacquisti la donna la sua crudeltà e la sua violenza che fanno ch'ella si accanisca sui vinti, perché sono vinti, fino a mutilarli».³³³ Il richiamo alla violenza, al gesto estremo, fu un chiaro segnale dell'influenza marinettiana sul pensiero della poetessa

³³¹ *Ibidem.*

³³² *Ivi*, p. 3.

³³³ *Ibidem.*

francese, in quanto anche in questo manifesto l'atto violento non solo venne invocato, ma addirittura venne elevato a unica soluzione realizzabile.

Il *Manifesto della Donna futurista* si concluse con una invocazione diretta: «donne, per troppo tempo sviate fra le morali e i pregiudizi, ritornate al vostro istinto sublime: alla violenza e alla crudeltà».³³⁴ Il loro ruolo all'interno della rivoluzione preannunciata doveva essere quella di madri, pronte a mettere al servizio della Nazione degli uomini valorosi, spinti a superarsi oltre la loro condizione umana per elevarsi. L'ultima frase del manifesto rappresenta totalmente la funzione delle donne e il loro debito alla società: «all'umanità voi dovete degli eroi. Dateglieli!».³³⁵

Il manifesto di Valentine De Saint-Point ebbe molto successo, e catturò l'attenzione di Marinetti, il quale propose alla poetessa di entrare nell'avanguardia. La lettura di questo testo però dimostra come il merito di De Saint-Point fu quello non di criticare le tesi marinettiane, ma al contrario di proporre una nuova prospettiva, all'interno della quale anche le donne potessero essere rivalutate. L'aspetto più interessante da notare è come il ruolo femminile principale all'interno della società, anche in questo caso, rimanga quello della madre. Anche nel pensiero di una intellettuale così eclettica e con un atteggiamento molto marcato di rottura degli schemi tradizionali come De Saint-Point, in un progetto di rinnovamento della società moderna e di esaltazione della Patria non vi è altra soluzione che la glorificazione della donna come madre. Come nota Salaris:

la De Saint-Point non riesce nelle sue argomentazioni ad uscire dal vecchio stereotipato dilemma per cui la donna è vista come «madre» o come «amante», tuttavia elabora una teoria del Desiderio dove, battuti in breccia l'idea del peccato e il senso di

³³⁴ *Ivi*, p. 4.

³³⁵ *Ibidem*.

colpa, viene recuperata la priorità dell'istinto secondo un erotismo paganeggiante, panico e polimorfo.³³⁶

In merito a tale teoria, infatti, già l'anno successivo alla pubblicazione del *Manifesto della donna futurista* la poetessa francese pubblicò il *Manifesto della lussuria*,³³⁷ che si basò sul rispondere alle accuse che i critici mossero in merito al primo testo. Il tema principale fu, come presentato dal titolo, la lussuria: considerato dai più come un vizio capitale, per Valentine De Saint-Point invece si trattava di una «virtù incitatrice, un focolare al quale si alimentano le energie».³³⁸ Tale sentimento invece che essere criticato doveva venire esaltato, poiché esso rappresentava una spinta vitale che portava l'individuo a superarsi costantemente. La lussuria inoltre rappresentava una forza generatrice: «la Lussuria è la ricerca carnale dell'ignoto, come la Cerebralità ne è la ricerca spirituale. La Lussuria è il gesto di creare, ed è la creazione».³³⁹ Come è facile da immaginare, anche in questo manifesto c'è spazio per la guerra, descritta come una grande manifestazione della sensualità, e la lussuria sarebbe in questa visione il seme che permette alla violenza di svilupparsi e di diffondersi. Non può esistere la guerra senza un desiderio sessuale: «la vita brutale, la vita energica, la vita spirituale, in certi momenti esige una tregua. E lo sforzo per lo sforzo chiama fatalmente lo sforzo pel piacere».³⁴⁰

A dare un tratto negativo alla lussuria fu secondo la De Saint-Point la morale cristiana la quale, succedendo a quella pagana, portò con sé una visione del sentimento come debolezza, trasformando la gioia che traspare da un corpo possente in una vergogna da

³³⁶ C. SALARIS, *Le Futuriste*, cit., p. 28.

³³⁷ VALENTINE DE SAINT-POINT, *Manifesto della lussuria*, Milano, Direzione del Movimento Futurista, 11 gennaio 1913.

³³⁸ *Ivi*, p. 1.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ *Ivi*, p. 2.

nascondere. Ad essere criticati qui sono i difensori della pudore e della castità, rei dal punto di vista della poetessa francese di «schernire il Desiderio, questa attrazione ad un tempo sottile e brutale di due carni, qualunque sia il loro sesso, di due carni che si vogliono, tendendo verso l'unità».³⁴¹ Per questi motivi ad essere ripudiato è il romanticismo, considerato come un ostacolo, poiché gli individui innamorati si concentrano di più sul cuore e sui sentimenti della persona amata piuttosto che sul benessere fisico e corporale. Come afferma De Saint-Point «bisogna spogliare la lussuria di tutti i veli sentimentali che la deformano. [...] Nel sentimentalismo ci si riposa, dunque ci si diminuisce».³⁴² La soppressione del desiderio sessuale non è altro, secondo la De Saint-Point, che una costrizione sociale che impedisce agli individui di realizzarsi pienamente, quando nella realtà dei fatti non si compie nessun peccato quando si desidera ardentemente di compiere un atto carnale.

In chiusura del manifesto si affermò che la lussuria è una forza violenta, capace di rivoluzionare le persone, e per questo motivo andava elevata ad opera d'arte, non censurata e soffocata. I termini utilizzati ricordano fortemente quelli utilizzati all'interno dei principali manifesti futuristi, sia per l'elogio alla violenza sia per l'esaltazione di un gesto puramente rivoluzionario.

In un essere sano e giovane, ogni volta che la lussuria è in opposizione con la sentimentalità la lussuria vince. La sentimentalità segue le mode, la lussuria è eterna. La lussuria trionfa, perché è l'esaltazione gaudiosa che spinge l'essere al di là di sé stesso, la gioia del possesso e della dominazione, la perpetua vittoria da cui rinasce la perpetua battaglia, l'ebbrezza di conquista più inebbricante e più sicura. E questa conquista sicura è temporanea, dunque da ricominciare incessantemente.³⁴³

³⁴¹ *Ibidem.*

³⁴² *Ivi*, p. 3.

³⁴³ *Ibidem.*

Ancora una volta ritorna il tema della battaglia e della vittoria contro un nemico ben definito, il quale non è solamente da sconfiggere ma bensì da annientare completamente. La lotta qui presentata contro il sentimentalismo però non può essere risolta in una sola volta, ma va combattuta costantemente. Il paragone tra artista e soldato è lampante: entrambi riconoscono nella lussuria una spinta vitale, da cui trarre la giusta forza per poter vivere.

Il *Manifesto futurista della Lussuria* suscitò un importante clamore, poiché per la prima volta nella storia una donna rivendicò il diritto sessuale femminile innalzandolo su un piano di assoluta uguaglianza rispetto agli uomini. Il discorso non si poneva più su un piano meramente teorico, ma al contrario poneva le basi per un capovolgimento della vita quotidiana e del privato. Tali affermazioni suscitarono una discussione molto viva tra gli intellettuali di inizio Novecento, i quali riconobbero l'impatto rivoluzionario che questi manifesti suscitarono nell'opinione comune. Italo Tavalato, un autore che negli anni immediatamente precedenti alla Grande Guerra scrisse per *Lacerba*, nonostante non si professasse futurista (entrò ufficialmente nel movimento solamente a partire dal 1924) osservò con molto interesse le pubblicazioni futuriste, e rimase molto colpito dalle opere di De Saint-Point. Proprio in risposta al *Manifesto futurista della Lussuria*, l'autore triestino scrisse un articolo entusiasta dal titolo *Glossa sopra il manifesto futurista della Lussuria*,³⁴⁴ dove espresse il proprio pieno sostegno alle teorie della poetessa francese, criticando aspramente le istituzioni ree di colpevolizzare e condannare un sentimento così importante utilizzando addirittura degli stilemi del Credo cattolico («io credo nella comunione carnale che vivifica lo spirito, nella remissione delle virtù, nella vita terrena. Amen»).345 Subito dopo, a dimostrazione di quanto l'argomento fosse percepito come urgente, pubblicò un

³⁴⁴ ITALO TAVOLATO, *Glossa sopra il manifesto futurista della Lussuria*, in «*Lacerba*», anno I, n. 6, 15 marzo 1913.

³⁴⁵ *Ibidem*.

secondo articolo dal titolo *Elogio della prostituzione*,³⁴⁶ attraverso il quale continuò ad attaccare il moralismo comune, soprattutto in merito alla funzione sociale delle prostitute. La pubblicazione dell'articolo lo portò a difendersi in un processo per oltraggio al pudore e conseguentemente a venire condannato, ma nonostante tale esito Tavolato pubblicò un opuscolo di ventiquattro pagine dal titolo *Contro la morale sessuale*.³⁴⁷ In questo testo il sesso venne posto al centro della questione sociale, non più dal punto di vista della riproduzione ma da quello del desiderio e del piacere, portando lo scrittore triestino a scagliarsi contro il perbenismo della società a lui contemporanea.

Alla luce di quanto descritto l'impatto di Valentine De Saint-Point nella scena culturale italiana non può essere trascurato, soprattutto in merito alla discussione riguardante l'uguaglianza tra i sessi. La poetessa francese divenne esempio concreto della "superdonna" descritta all'interno dei suoi manifesti: completamente diversa da una femminista di inizio Novecento, rifiutò qualsiasi divieto morale e sociale e per far inorridire ancora di più chi la criticava iniziò a costruire una immagine di sé sempre più appariscente, mostrandosi con lunghe tuniche e cappelli pieni di piume. Un carattere così indipendente non poteva che scontrarsi con uno altrettanto focoso come quello di Marinetti: la loro collaborazione durò molto poco, solamente tre anni, e si divisero definitivamente quando la poetessa francese inventò la *Métachorie*, ovvero un nuovo tipo di arte che si basava su dei movimenti astratti del corpo non sopra una base musicale ma durante letture di testi letterari, una nuova forma d'espressione del corpo più vicina all'arte performativa che al balletto tradizionale. Lo stesso termine "Métachorie" fu un neologismo inventato proprio da Valentine De Saint-Point, significante "al di là del coro" e quindi "al di là della danza". L'idea a fondamento di questa nuova forma di arte fu quella di ritrovare un'unione ideale tra l'esperienza individuale

³⁴⁶ I. TAVOLATO, *Elogio della prostituzione*, in «Lacerba», anno I, n. 9, 1° maggio 1913.

³⁴⁷ I. TAVOLATO, *Contro la morale sessuale*, Firenze, Gonnelli, 1913.

dell'artista e quella collettiva del pubblico che assiste allo spettacolo. Per questo motivo la danzatrice si esibiva sul palco con un velo, in modo tale da impedire l'espressività naturale del viso umano, che avrebbe potuto rovinare il senso di armonia che la *Métachorie* vuole realizzare.

La prima rappresentazione della nuova forma d'arte avvenne nel 1913 presso il Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, e venne riportata in scena nel 1917 alla Metropolitan Opera House di New York, subito dopo l'esperienza traumatica di De Saint-Point al fronte durante la Prima Guerra Mondiale dove partecipò come volontaria della Croce Rossa. L'esperienza in trincea la rese disillusa e profondamente cambiata rispetto alle sue affermazioni negli anni immediatamente precedenti, impedendole di elogiare ancora la guerra come forma di sacrificio eroico.

Marinetti trattò della nuova forma d'arte proposta e sperimentata da De Saint-Point all'interno del *Manifesto della danza futurista*,³⁴⁸ pubblicato l'8 luglio 1917. In questo testo è presente un chiaro richiamo alla *Métachorie*, con una presa di distanza esplicita da parte del poeta italiano nei confronti della creazione di De Saint-Point:

Valentine De Saint-Point concepì una danza astratta e metafisica che doveva tradurre il pensiero puro senza sentimentalità e senza ardore sessuale. La sua *métachorie* è costituita da poesie mimate e danzate. Disgraziatamente sono poesie passatiste che navigano nella vecchia sensibilità greca e medievale; astrazioni danzate ma statiche, aride, fredde e senza emozione. [...] La sensibilità di queste danze risulta monotona limitata elementare e tediosamente avvolta nella vecchia atmosfera assurda delle mitologie paurose che oggi non significano più nulla.³⁴⁹

³⁴⁸ F. T. MARINETTI, *Manifesto della danza futurista*, in *Teoria e Invenzione Futurista*, cit., pp. 144 – 152.

³⁴⁹ *Ivi*, p. 147.

In questo passaggio è evidente come la distanza tra i due artisti sia molto marcata. La *Métachorie* venne criticata come passatista e non rivoluzionaria, con un continuo rimando ad una tradizione ormai superata. Le danze futuriste dovevano invece essere ispirate dai meccanismi di guerra, dagli atti di ribellione e di violenza: per questi motivi esse prenderanno i nomi da tre nuove macchine belliche, ovvero «lo shrapnel, la mitragliatrice e l'aeroplano».³⁵⁰

Nonostante i rimproveri di Marinetti, che segnarono il definitivo distacco tra De Saint-Point e il Futurismo, la poetessa francese non smise di sperimentare. All'indomani della Grande Guerra tentò di fondare il Tempio dello Spirito in Corsica, un nuovo luogo di incontro per gli intellettuali di tutto il mondo dopodiché, grazie alla stretta amicizia con Guenon si trasferì al Cairo: qui si convertì all'Islam, prendendo il nome di Rouhya Nour El Dine. La sua vecchiaia non fu quella auspicata in gioventù, e sebbene rimase sempre una donna libera venne ben presto dimenticata dagli intellettuali dell'epoca. In maniera quasi ironica, morì proprio in Egitto in solitudine e venne seppellita con il suo nuovo nome da convertita musulmana, eliminando completamente il personaggio eclettico che si mise in mostra nel primo decennio del Novecento. Lo stesso Egitto che aveva dato i natali al primo uomo futurista si portò via la prima donna futurista.

Malgrado la sua scomparsa nell'anonimato, l'importanza di Valentine De Saint-Point all'interno del Futurismo è indiscutibile. I temi fondativi del movimento vennero da lei non solo elogiati, ma ricevettero una nuova spinta e una chiave di lettura innovativa. L'impatto che la poetessa francese ebbe nella scena intellettuale italiana nel primo anteguerra non rimase privo di conseguenze, e al contrario suscitò in molte donne l'iniziativa di esporsi tramite testi e di affermare una nuova femminilità. Inoltre, la sua grande capacità di

³⁵⁰ *Ivi*, p. 148.

trasportare i temi della violenza e dell'esaltazione della guerra all'interno di un contesto di dibattito sul femminismo aiutò a inquadrare la questione come fondamentale da risolvere. Come afferma Contarini: «senza rivolgersi al glorioso passato per trovare modelli femminili eroici, la francese cerca di costruirli ex-novo, incoraggiando le altre donne a scrivere, creare, inventare: la donna del futuro sarà quella che le donne avranno immaginato».³⁵¹ La speranza di Valentine De Saint-Point non rimarrà vana, e anzi furono numerosi gli esempi di grandi personalità femminili che si rapportarono con il Futurismo.

IV.3. Eva Kühn e il rapporto con il conflitto interiore

Nonostante spesso nei resoconti delle attività del primo Futurismo le artiste vengano trascurate, in realtà furono molte le personalità che, seguendo l'esempio di Valentine De Saint-Point, si espressero anche a favore della prima avanguardia italiana. Il loro ingresso all'interno del movimento fu molto condizionato dall'entrata in guerra dell'Italia nel 1915: con il cambiamento sociale obbligato dall'intervento bellico e dalla conseguente numerosissima massa di uomini chiamati alle armi il ruolo delle donne si modificò, diventando anch'esse parte attiva della società di massa. Un esempio di personalità che proprio negli anni della Prima Guerra Mondiale entrò a contatto con il Futurismo fu Eva Oscarovna Kühn, famosa con il suo nome d'arte di Magamal.

Nata nel 1880 a Vilnius, in Lituania, crebbe in una famiglia agiata, con la possibilità di imparare sia il russo che il tedesco. All'epoca, infatti, solamente le persone appartenenti alla classe rurale parlavano il lituano, a causa della campagna di russificazione voluta dallo Zar a inizio Ottocento. La madre, grazie ai suoi studi a Mosca in un collegio per donne provenienti da un ceto sociale abbiente, si preoccupò moltissimo dell'educazione delle sue

³⁵¹ SILVIA CONTARINI, *Guerre maschili/guerre femminili: corpi e corpus futuristi in azione/trasformazione*, in «Annali di Italianistica», vol. 27, Arizona State University, 2009, p. 128.

quattro figlie, trattandole al pari dei loro tre fratelli. Il padre fu un insegnante presso un istituto tecnico, ma mantenne sempre viva la sua passione per la letteratura, le arti, la musica e la filosofia. Sebbene morì quando Eva aveva solamente tredici anni, gli trasmise un fortissimo interesse soprattutto per Schopenhauer e per la poesia simbolista e modernista. Inoltre, la famiglia aveva una parentela con il famoso Tolstoj, e le sue teorie riguardanti un socialismo non violento, una religiosità non ortodossa e anticlericale influenzarono in maniera particolare la futura poetessa.

Data la chiusura dell'università di Vilnius nel 1885 voluta dallo zar Alessandro II, con l'obiettivo di sopprimere le rappresaglie studentesche dai fini nazionalistici, la famiglia permise a Eva di andare a studiare all'estero. Prima di proseguire gli studi, la giovane decise di andare per un anno, a soli diciassette anni, a Londra per lavorare come ragazza alla pari, insegnando sia tedesco che russo. Ritornata in patria continuò ad esercitare la professione di insegnante di lingue, ma tre anni dopo ripartì per andare a studiare antropologia, letterature comparate e storia dell'arte all'università di Zurigo. Qui iniziò anche la sua attività come critica letteraria, andando ad analizzare proprio i testi di Schopenhauer, e in particolar modo approfondì la questione del pessimismo del filosofo tedesco. Nel suo saggio intitolato *L'ottimismo trascendentale di Arturo Schopenhauer*,³⁵² pubblicato nel 1907 nella rivista «*Cenobium*», arrivò ad affermare come:

il pessimismo di Schopenhauer fosse paradossale in quanto coesiste con un ottimismo eroico basato sull'accettazione della sofferenza nel primo mondo fenomenico come solo il primo passo in una liberazione dal dolore e dalla sofferenza.³⁵³

³⁵² EVA KÜNH, *L'ottimismo trascendentale di Artur Schopenhauer*, in «*Cenobium*», 6, 1907, pp. 84 – 92, trad. it. in appendice a A. Schopenhauer, *Introduzione alla filosofia e scritti vari*, Torino, Paravia, 1960.

³⁵³ LUCIA RE, *Women at war; Eva Kühn Amendola (Magamal) – Interventionist, Futurist, Fascist*, in «*Annali di Italianistica*», vol. 33, 2015, p. 278.

Tale affermazione non era scontata. La consapevolezza di questo fatto, considerato come assoluto da Kühn, dimostrò le motivazioni che portarono poi la poetessa a combattere battaglie letterarie a favore delle donne, poiché l'insegnamento del filosofo tedesco la convinse che anche le sfide che sembrano impossibili in realtà possono essere superate compiendo un primo passo: accettare la loro difficoltà. In queste parole inoltre riecheggia il tema dell'ottimismo tipico marinettiano, della grande prova posta all'individuo per il capovolgimento del sistema in essere che è certamente una sfida complicata ma non impossibile.

Un altro aspetto rilevante da valutare è l'importanza della stesura di un saggio su un argomento e su un autore così rilevante per l'epoca da parte di una donna. Nell'intero panorama accademico tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento scrivere un saggio filosofico per una studentessa era considerata una sfida difficilissima, se non irrealizzabile. Anche nell'Università di Zurigo, che era all'epoca era uno dei pochi atenei in Europa che accogliesse studentesse donne anche provenienti dall'estero, la figura di Eva Kühn spiccò come una valida intellettuale a discapito dei grandi pregiudizi nei confronti delle donne. Nel suo saggio riguardante la filosofia di Schopenhauer la scrittrice affermò come il filosofo tedesco fosse in realtà un misogino, che credeva nella naturale passività e inferiorità mentale del genere femminile, un pregiudizio che, come si è notato, venne condiviso da non poche personalità importanti dell'epoca. A questo punto è necessario soffermare l'attenzione su quanto Kühn fosse impegnata fin da giovane contro gli stereotipi della donna come debole e di valore naturalmente inferiore rispetto agli uomini: la sua figura e la sua storia autobiografica rappresentarono, già a fine dell'Ottocento, l'immagine di nuova intellettuale femminile che si andò poi ad affermare, sebbene nelle cronache dell'epoca esse vennero spesso trascurate.

Un tema altrettanto importante che si fece largo nella visione misogina del primo Novecento fu quello riguardante le malattie mentali: data la loro naturale debolezza, alle donne che affermavano la loro indipendenza spesso vennero diagnosticate come malate mentali, con gravi disturbi della personalità. Come afferma Re:

Il conflitto interiore, l'odio verso sé stesse e una relazione difficile con il proprio genere caratterizzano la condizione delle donne intellettuali come Kühn all'inizio del XX secolo e sono stati l'origine del profondo disagio e della sofferenza psichica di alcune di queste donne, spesso diagnosticate di isteria, nevrosi o altri tipi di malattie mentali.³⁵⁴

Tale condizione fu una problematica che dovette affrontare non solamente Kühn, ma per esempio anche la stessa Valentine De Saint-Point, la quale proprio per le sue tesi a sostegno di un nuovo individuo femminile con tratti maschilini, non permise il processo di auto-accettazione della donna comune ma rientrò al contrario in un pensiero femminista di tipo elitario. A inizio del XX secolo, le diagnosi di infermità mentale vennero utilizzate molto frequentemente per disciplinare e controllare le donne non conformate e più libere soprattutto da un punto di vista sessuale, accusate di essere moralmente e socialmente inadeguate, o addirittura di essere deviate. In questo ambiente il conflitto non fu più solamente tra il singolo e la società, ma diventò in maniera marcata una vera e propria guerra interiore, con una esigenza vitale di rovesciare quelle ideologie che sopprimevano la libertà del genere femminile.

Eva Kühn, una volta conseguita la laurea, vinse una borsa di studio per un saggio su Henry David Thoreau, che le permise di realizzare il suo sogno di andare in Italia. Stabilitasi a Roma con l'obiettivo di imparare l'italiano e completare i suoi studi in materia di letterature

³⁵⁴ *Ivi*, p. 279.

comparate, divenne una assidua frequentatrice del Caffè Greco, il più importante caffè letterario di tutta la città. Qui conobbe il futuro marito Giovanni Amendola, un importante politico di sinistra e uomo di cultura. Inizialmente i due condivisero il comune interesse in merito a Schopenhauer e alla teosofia, anche se Kühn non riuscì mai ad essere pienamente convinta rispetto a questa nuova forma di filosofia, al contrario di Amendola, che fu per anni il segretario della Società Teosofica Romana. A causa del rifiuto della relazione da parte delle rispettive famiglie, i due intellettuali furono costretti a separarsi. Proprio in questi anni Eva venne diagnosticata come malata mentale a causa di una forte “febbre cerebrale” (come veniva definita dalla medicina dell’epoca), probabilmente causata da una meningite o da una infezione virale che danneggiò il suo sistema nervoso. Per un intero anno Kühn dovette sottoporsi a innumerevoli visite mediche, con conseguenti periodi in cui fu rinchiusa in ospedali psichiatrici fin quando non fu costretta a rientrare in Lituania dalla madre. La stessa Eva rifletté molto sulla sua condizione, andando a considerare l’origine del proprio malessere non in cause psicologiche, ma riconducendolo a una situazione genetica. Come affermò nella sua biografia:

Avevo ereditato da mia madre la tendenza a fortissime emicranie con congestioni cerebrali. Anche in seguito, verso i quarant’anni ebbi di nuovo una grave malattia cerebrale, dovuta a cattiva circolazione; essa mi costrinse per lungo tempo in una casa di salute.³⁵⁵

Durante il suo periodo di cura a Vilnius, Kühn iniziò a lavorare a un nuovo saggio dal titolo *La pazzia e la riforma del manicomio*, una critica rispetto alle condizioni in cui si ritrovava, con giudizi molto negativi soprattutto in merito alla violenza che una donna nelle sue condizioni si ritrovava a subire. Completato qualche anno dopo nel 1916, purtroppo il

³⁵⁵ EVA KÜNH, *Vita con Giovanni Amendola. Epistolario 1903 – 1926*, Firenze, Parenti, 1961, p. 75.

testo non venne mai pubblicato. In merito a questo saggio Re afferma come Eva «sostenne efficacemente una sorta di psicoterapia moderna, nonché l'uso del gioco, della danza, della musica e del teatro a fini terapeutici».³⁵⁶ Al termine di questo periodo Kühn riprese la corrispondenza con Amendola e la loro relazione. Si sposarono nella Chiesa Valdese di Roma, dopo che il padre di Giovanni concesse il suo benestare a patto che il figlio ogni mese gli pagasse un contributo economico. A seguito delle nozze la coppia poté finalmente stabilirsi in Italia, e iniziarono a vivere a Roma. Nel novembre del 1907 nacque nella capitale Giorgio, il primogenito della coppia che diventerà durante il ventennio fascista e soprattutto nel secondo dopoguerra, membro di spicco del partito comunista in Italia.

Nel 1910 la famiglia si spostò a Firenze, a seguito della nomina di Giovanni Amendola a direttore della Biblioteca Filosofica. In questi anni i due entrarono a contatto con gli intellettuali de «*La Voce*», e in particolar modo con Papini e con Prezzolini. Lo stesso Papini, nonostante anch'egli sostenesse le teorie misogine dell'epoca in merito alla supremazia naturale dell'uomo sulla donna, fu colpito dall'ingegno di Kühn, tanto da incaricarla di occuparsi delle traduzioni di una serie di opere di Dostoevskij. Eva durante questo periodo riuscì comunque a dedicarsi ad alcune ricerche personali, tanto da pubblicare un saggio su Henry George, un economista e avvocato che studiò una riforma sulla gestione delle terre che prevedeva una tassazione maggiorata per le persone appartenenti ai ceti più alti della società. Molti intellettuali apprezzarono questo saggio, uno su tutti Marinetti, il quale iniziò ad osservare più da vicino le pubblicazioni della letterata lituana. Il contatto con il Futurismo avvenne nell'agosto del 1912, quando Kühn e Amendola rientrarono a Roma, andando a vivere nella stessa via in cui risiedevano anche Balla e la famiglia Cappa. Il clima nella capitale era al periodo un misto tra agitazione e attesa a causa della vittoria ottenuta nella

³⁵⁶ L. RE, *Women at war*, cit., p. 282.

guerra in Libia, che divideva la società italiana tra chi desiderava ancora maggiormente un conflitto bellico per affermare la superiorità nazionale e chi invece criticava aspramente chi desiderava una condotta così tragica per la propria nazione. Di questa scissione Amendola e Kühn rappresentano l'esempio perfetto: se da un lato il marito contestava fortemente qualsiasi attività di promozione interventista e in particolar modo quelle futuriste, dall'altro la moglie partecipò a queste serate, rimanendone fortemente colpita e supportandole. Il senso di spaccatura interna alle dinamiche familiari fu ben percepito dal giovane Giorgio Amendola, il quale descrisse nella sua autobiografia, riferendosi al periodo antecedente all'entrata dell'Italia nella Prima Guerra Mondiale, come fosse la sua famiglia:

Che la mia famiglia fosse diversa dalle altre non c'era da dubitarne. Anzitutto perché c'era mia madre, che era una straniera [...] nata a Vilno in Lituania [...]. Mia madre aveva i suoi lavori, i suoi amici, la sua corrispondenza personale. Usciva tutti i giorni e trascurava le faccende domestiche, affidate alle donne di servizio. [...] Avevo già la sensazione che la mia famiglia fosse diversa non solo da quella dei miei ordinari parenti, nelle quali le donne se ne stavano a casa, ma anche da quella delle famiglie degli amici, tutte meno disordinate della nostra.³⁵⁷

L'immagine di Eva che traspare da queste pagine è proprio quella di una donna fuori dagli schemi tradizionali, tanto da far sorgere dei sentimenti contrastanti in suo figlio. La sua eccezionalità e la sua indipendenza vennero percepite come un fattore negativo, in quanto non rappresentava minimamente quella figura di madre che si occupava esclusivamente delle faccende domestiche. Anche il fatto che lei fosse straniera veniva rimarcato, proprio per trovare una caratteristica naturale che la andasse a identificare come deviata.

A causa anche di questo carattere indipendente, il rapporto tra Kühn e Amendola si incrinò. Entrambi ebbero delle relazioni extraconiugali con altri intellettuali, il primo con

³⁵⁷ GIORGIO AMENDOLA, *Una scelta di vita*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 8.

Sibilla Aleramo, scrittrice e femminista, e la seconda con Giovanni Boine. In particolare, il racconto del viaggio in treno verso Genova di Eva per incontrare il suo amante divenne l'oggetto di un componimento dal titolo *Velocità* che ispirerà un capitolo del romanzo di Benedetta Cappa *Astra e il sottomarino*,³⁵⁸ pubblicato nel 1935. L'avventura amorosa non si compì, in quanto una volta arrivata a Genova, Kühn decise di non scendere dal treno ma di proseguire la tratta fino a giungere a Torino, dove incontrò un suo conoscente per confidargli tutti i suoi dubbi e le sue difficoltà. Analizzando gli scambi epistolari dell'epoca risulta evidente come la donna soffrisse moltissimo la gelosia del marito, il quale era ritenuto molto possessivo. Amendola, al contrario, continuò a giudicare lo stato sofferente della moglie come causato non dal proprio comportamento ma dalla sua condizione mentale instabile. A seguito di questi numerosi tradimenti, i due valutarono l'ipotesi di divorziare, ma per via delle conseguenze che tale gesto avrebbe avuto sulla moglie a causa delle leggi in vigore a inizio Novecento, che negavano a qualsiasi donna che si separasse di poter anche solo vedere i propri figli, i due decisero di non proseguire per questa via. Eva venne costretta a ritornare in un centro di cura fintanto che non fosse stata riconosciuta come "sana", dimostrando di aver ritrovato il controllo delle proprie azioni e la propria sanità mentale, mentre Amendola si chiarì con Boine e i due ritornarono in buoni rapporti, con l'unica condizione per il poeta ligure di bruciare tutte le lettere incriminate.

Proprio nel 1914, con alle spalle tutte le vicende sopra descritte, Eva Kühn si convinse ad aderire attivamente al Futurismo. Decise di adottare un nome d'arte, per contrastare l'opinione generale nei confronti delle artiste donne. La scelta ricadde su "Magamal", nome con il quale firmò tutte le sue opere futuriste, e la motivazione risiede proprio nell'omonimo personaggio di *Mafarka il Futurista*. Costata Re:

³⁵⁸ BENEDETTA CAPPÀ, *Astra e il sottomarino*, Napoli, Casella, 1935.

Eva Kühn ha simbolicamente cambiato la sua posizione di genere alleandosi con i futuristi maschi. Tuttavia, è significativo che si sia associata all'ambiguo e androgino Magamal che, pur essendo dotato di volontà indomabile, velocità e agilità, conservava anche un alto grado di vulnerabilità femminile.³⁵⁹

Con questa decisione si nota un cambiamento di prospettiva in merito al tema della sessualità. Se con Valentine De Saint-Point ad essere elogiato non era più un genere rispetto all'altro, ma si parlava di un individuo che conteneva entrambi, con Kühn era presente al contrario una rinneazione totale del genere femminile, e non più una sua rivalutazione. La femminilità ritornò ad essere un tratto negativo, e sebbene il personaggio preso a modello portasse intrinsecamente dei tratti tipici del genere femminile, per la poetessa lituana una donna non poteva affermarsi se non mascherata da uomo. Si può supporre anche che una tale visione derivi dalla sua condizione familiare, dall'immagine della moglie che deve solamente svolgere le faccende domestiche senza poter affermarsi come individuo degno di valore. La sua indipendenza doveva sempre rimandare alla presenza di un uomo, e per questo motivo anche in campo letterale non poteva che presentarsi come Magamal, mai come Eva.

A dimostrazione di questa oppressione, nella primavera del 1914, proprio mentre Giovanni Amendola si trovava fuori città per motivi di lavoro, Kühn scrisse in meno di quarantotto ore una novella futurista, usando lo stile sintetico delle parole in libertà, dal titolo *Eva la Futurista*. Il testo venne inviato immediatamente a Marinetti, il quale lo rispedito indietro senza nemmeno un minimo commento. Nonostante il rifiuto del fondatore del Futurismo e l'avversione del marito nei confronti della nuova avanguardia la poetessa non si scoraggiò: al contrario, iniziò la stesura di nuove opere futuriste, tra cui spiccano una breve opera teatrale sulla figura di Marinetti, un'altra intitolata *La donna di tutti e nessuno*, che

³⁵⁹ L. RE, *Women at war*, cit., p. 291.

aveva l'ardire di definire un nuovo tipo di donna futurista e infine persino un saggio sull'Amore futurista. Di queste opere non vi è nessuna traccia, e non si sa se siano andate perdute o se non siano mai state concluse. La certezza è che mentre lavorò a queste presunte opere lo fece in gran segreto, conscia dell'avversione di Amendola nei confronti del Futurismo. Come nota Re la volontà di nascondere tutte le sue attività artistiche «rivela quanto lei considerasse le sue opere creative futuriste bellicose ed esplosive, in opposizione sia al ruolo nella sfera privata sia per i suoi doveri da madre». ³⁶⁰

Il ruolo di Kühn all'interno del Futurismo si può quindi spiegare come la dimostrazione delle enormi difficoltà che una donna, nonostante le sue capacità artistiche, dovesse superare per potersi affermare come intellettuale. Mettendo a confronto la sua esperienza rispetto a quella di De Saint-Point, si nota come non a tutte le donne fu concesso il privilegio di essere riconosciute. Il conflitto ricercato dal Futurismo e la sua intrinseca volontà di violenza e di ribellione nei confronti di uno stato delle cose che sembrò irreversibile se non attraverso l'azione bellica funse da aggancio ideale per una personalità ribelle come quella di Kühn. La guerra si trasferì perfettamente da un piano esteriore a uno interiore. Il tema della salute mentale, insieme alla problematica dell'essere considerata come deviata solamente perché non volle essere ricondotta a degli schemi considerati naturali, si fonde alle discussioni sul valore del genere femminile e sulla necessità di disprezzare le donne proposta proprio dal Futurismo. Kühn non riuscì mai, complice anche la sua provenienza da un posto lontano e sconosciuto che la portò ad essere etichettata più volte come straniera (e pertanto considerata inferiore anche secondo il tema razziale), ad affermarsi non solamente come artista, ma come individuo degno di essere riconosciuto. La necessità di trovare un nome d'arte che l'aiutasse a mascherarsi e a presentarsi come un

³⁶⁰ *Ivi*, p. 292.

uomo agli occhi dei lettori fu sintomatica della grave condizione femminile dell'epoca. Kühn può considerarsi un esempio lampante di persona che dovette piegare la testa di fronte alla realtà ma, ciononostante, non smise mai di cercare di lottare per poter rovesciare il sistema in atto. La lotta contro l'immagine della donna presentata nella società solamente come madre fu una costante, e fu proprio con la Prima Guerra Mondiale che questa posizione poté migliorare. Proprio durante il conflitto, infatti, si svilupparono all'interno del Futurismo degli ambienti più aperti e propensi ad ospitare persino quelle donne tanto disprezzate al momento della nascita del movimento. In particolar modo a Firenze, in quel clima futurista da sempre capace di proporre una propria autonomia nei confronti degli intellettuali futuristi milanesi, uno su tutti Marinetti, riuscì a diventare il nuovo centro focale per l'attività delle artiste che aderirono al movimento.

IV.4. L'esperienza femminile ne "L'Italia Futurista"

Il primo nucleo consistente di futuriste nacque e si sviluppò intorno alla rivista fiorentina «*L'Italia Futurista*», fondata nel 1916 dal gruppo fiorentino dopo la chiusura di «*Lacerba*» e animata prevalentemente da figure di spicco dell'avanguardia come Corra, Ginna e Settimelli. La rivista propose, insieme alle spinte vitalistiche proprie del Futurismo, delle novità, con una particolare attenzione nei confronti dei meandri labirintici dell'inconscio. Come nota Salaris «il gruppo, caratterizzato da interessi teosofico-occultistici, veniva così costruendo una sorta di visionario paesaggio letterario».³⁶¹ A seguito di una apertura nei confronti della scena letteraria corrente, non stupisce rilevare come numerose donne trovarono proprio ne «*L'Italia Futurista*» un ambiente accogliente per le loro nuove proposte.

³⁶¹ C. SALARIS, *Le Futuriste*, cit., p. 55.

La rivista, nata l'anno dopo dell'entrata in guerra dell'Italia, era formata da quattro pagine pubblicate ogni due settimane. Il suo stile fu volutamente grezzo e povero, a ricordare i bollettini di guerra. Inoltre, tale scelta segnava un distacco importante rispetto a «*Lacerba*», che si presentava come molto curata e meticolosamente progettata. Nel primo numero de «*L'Italia Futurista*» il suo antecessore venne fortemente criticato in quanto passatista e la scelta di inserire all'interno della rivista articoli firmati da donne andò in direzione opposta rispetto a «*Lacerba*» poiché, durante la sua attività, mai nessuna artista ebbe la possibilità di scrivere un articolo per il giornale fiorentino. Per lunghi tratti, con le sue pubblicazioni, «*L'Italia Futurista*» funzionò come un bollettino di guerra futurista: sulle pagine della rivista vennero pubblicate le notizie delle morti di Sant'Elia e di Boccioni, e gli aggiornamenti riguardanti le ferite ricevute in battaglia da Russolo e Marinetti. Vennero pubblicate molte lettere dal fronte, soprattutto di autori sconosciuti, i quali riportavano la loro esperienza regolarmente. Per la prima volta ci fu quindi una perfetta compenetrazione tra l'arte e la vita che sembrò compiere in maniera concreta quella che era la speranza futurista fin dalla fondazione del movimento. Se i resoconti di guerra per la prima volta furono componente centrale di questo giornale, tutti gli artisti che parteciparono alla rivista dovettero confrontarsi con il concetto di violenza, e a questa riflessione si unirono ovviamente anche tutte le artiste.

Di questa nuova rivista una figura di spicco fu sicuramente Maria Ginanni, ovvero la prima donna ad aver pubblicato un proprio articolo su «*L'Italia futurista*». La scrittrice napoletana fu molto apprezzata da tutti i maggiori esponenti del Futurismo, i quali si sbizzarrirono nel definirla con le più stravaganti definizioni: Marinetti arrivò a definire il suo intelletto come «la più grande miniera di radio», mentre Settemelli lo definì «prodigioso

cervello chiuso nella testa più femminile».³⁶² A colpire questi artisti furono soprattutto le capacità di Ginanni di produrre delle opere estremamente cerebrali, con delle immagini astratte e completamente trasognate. Viazzi osserva come la scrittura della poetessa sviluppi un «discorso di estroversione [...] che proietta sui dati “esterni” esperienze psichiche e mentali, e che fatalmente si arrovescia [...] verbalizzando [...] uno stato “interno” corrispondente a un “esterno” rifiutato».³⁶³ Compare anche qui la trasposizione di un conflitto esteriore in uno interiore, con l’interesse di Ginanni nel approfondire la psiche umana rilevando, attraverso il linguaggio, tutte le sue varie sfaccettature, anche quelle più trascurate dalla letteratura tradizionale. Ancora Salaris:

Gli stati d’animo e le percezioni vengono così trascritte in un linguaggio poetico che vuole trasferire nella pagina l’andamento stesso del pensiero, in una sorta di automatismo in cui a tratti vien meno il filo logico che lega le parole.³⁶⁴

Ginanni partecipò attivamente all’interno del dibattito sul ruolo delle artiste nella società moderna. La sua proposta di donna si distinse rispetto a quella di altre futuriste, e soprattutto rispose in maniera ambivalente alle accuse misogine della controparte maschile del movimento. Come nota Sica «l’identità nel pensiero di Ginanni è di fatto considerata come il prodotto di un individuo sessualizzato che risponde a una specifica società e a dei specifici rapporti di potere».³⁶⁵ Il genere femminile, pertanto, è nella visione della poetessa un prodotto sociale basato sui rapporti di potere in atto in quel preciso momento. Per questo motivo, l’immagine della donna come madre e come individuo debole non è altro che frutto di determinate scelte. Alla luce di tale considerazione, per Ginanni le nuove donne devono

³⁶² Cfr *ivi*, p. 56.

³⁶³ GLAUCO VIAZZI, *I poeti del futurismo*, 1909 – 1944, Milano, Longanesi, 1978, p. 368.

³⁶⁴ C. SALARIS, *Le Futuriste*, cit., p. 56.

³⁶⁵ PAOLA SICA, *Maria Ginanni: Futurist Woman and Visual Writer*, in «*Italica*», n.3, vol. 79, autunno 2002, p. 340.

desiderare il potere e cercare di ottenerlo in tutti i modi possibili, poiché solo ottenendo una posizione di comando potranno modificare la loro condizione sociale. Una volontà simile doveva per forza rifiutare tutto ciò che era borghese, rappresentazione del sistema che le impediva di essere veramente ciò che voleva diventare. Questo desiderio generò l'immagine di una "super donna" che accogliesse le nuove possibilità date dalla tecnologia e si sforzasse di provocare eventi che potevano rovesciare il sistema in atto, arrivando addirittura a desiderare di controllare lo spazio e il tempo. Se Valentine De Saint-Point nel *Manifesto della Donna Futurista* propose due immagini di femminilità, ovvero la madre e l'amante, Ginanni riprese questa dualità fondendola in un unico modello che sarebbe l'*exemplum* della donna che lotta per il proprio dominio, ovvero la figura della "madre della patria".

Per questo motivo in una serie di articoli pubblicati su «*L'Italia Futurista*» riguardanti la situazione contemporanea e la Prima Guerra Mondiale in particolare Ginanni si pose con l'atteggiamento di una donna fortemente sostenitrice di un aggressivo interventismo, e che nel suo privato incoraggiava gli uomini eroici a partecipare al conflitto. Per esempio, nell'articolo *Come si vincono i sottomarini*³⁶⁶ ringraziò ed esaltò un ufficiale in quanto con un missile riuscì a distruggere un sottomarino tedesco, nonostante fosse alla guida di una piccola barca. Durante le sue riflessioni sulla guerra, Ginanni scrisse in merito al ruolo delle donne nel conflitto. Secondo la poetessa, la visione del genere femminile come debole era da considerarsi come un ostacolo limitante, poiché proprio a causa di questo pregiudizio era impedito alle donne di partecipare alle battaglie. In altri articoli affermò come l'unico modo per le donne di ottenere un ruolo di potere e posizioni di solito riservate agli uomini fosse quello di presentarsi come madri, ovvero come esseri creatrici di una perpetua virilità italiana. Il discorso si fondava sul dato reale del grande aumento del numero di operaie donne

³⁶⁶ MARIA GINANNI, *Come si vincono i sottomarini*, in «*L'Italia Futurista*», a. II, n. 5, Firenze, 18 marzo 1917.

all'interno delle fabbriche per sopperire alla mancanza degli operai partiti al fronte. Diventando le costruttrici (e quindi metaforicamente le generatrici) delle nuove armi utili a vincere la guerra, Ginanni poté affermare:

Li ho visti costruire nelle nostre acciaierie formidabili, i cannoni d'Italia, ed ho sentito per loro la forza di ardore di una donna dinnanzi all'essere creato dal suo sangue. Sì, i figli ed i cannoni d'Italia sono nati dalle donne d'Italia! [...] Sono esse, sono esse stesse ora nelle nostre officine a plasmare il nostro acciaio per noi. [...] Adorate le nostre bombarde agili, magnetiche napoleoniche Vibranti del nostro sangue maschio e guerriero.³⁶⁷

In questo passo le donne vengono glorificate in quanto creatrici di macchine da guerra e di soldati, diventando così esse stesse un'estensione dei valori virili e tecnologici. Una metamorfosi completa, con delle modalità che ripresero direttamente i principi proposti all'interno dei manifesti futuristi. In particolar modo, il rimando è evidente prendendo in considerazione il testo *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina*³⁶⁸ di Marinetti: in questo saggio il fondatore del Futurismo annunciò l'arrivo di un nuovo genere umano nato proprio dall'unione tra individui e macchine «nel quale saranno aboliti il dolore morale, la bontà, l'affetto e l'amore, soli veleni corrosivi dell'inesauribile energia vitale».³⁶⁹ In risposta a queste affermazioni, Ginanni oppose «una nuova donna autosufficiente capace di oltrepassare i limiti imposti dalla sua stessa natura, assumendo l'onnipotenza e il potere riproduttivo di una macchina divinizzata».³⁷⁰ Al fine di evitare un diretto confronto con il testo marinettiano, la poetessa napoletana spesso fece riferimento solamente al corpo femminile come limite, evitando coscientemente qualsiasi rimando alla sfera del genere

³⁶⁷ M. GINANNI, *Cannoni d'Italia!*, in «*L'Italia Futurista*», a. II, n. 3, Firenze, 4 marzo 1917, p. 1.

³⁶⁸ F. T. MARINETTI, *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina*, in *Teoria e invenzione letteraria*, cit., pp. 297 – 301.

³⁶⁹ *Ivi*, p. 299.

³⁷⁰ P. SICA, *Maria Ginanni: Futurist Woman and Visual Writer*, cit., p. 342.

sessuale. Nell'articolo *Consigli a Dio*³⁷¹ definì il suo corpo come «un utensile rimasto quasi invariato» nelle varie epoche storiche, migliorabile solo se scomposto «nei suoi pezzi con tre o quattro movimenti veloci».

Tale considerazione del corpo femminile trovò un chiaro riscontro nella poetica di Ginanni. Le descrizioni dei corpi nella loro interezza furono completamente assenti nei suoi componimenti, con dei continui riferimenti, invece, a parti ben specifiche, come il cervello, la testa, gli occhi e i tendini. Quest'ultimi, insieme alle citazioni agli organi, servirono come simbolo per definire una soglia sensoriale. Afferma Sica:

Come allusioni, questi elementi fisici isolati inducono la consapevolezza del flusso rapido e discontinuo della vita moderna: suggeriscono infinite alternative che vengono offerte simultaneamente dal regno primordiale della libertà che lei raffigura.³⁷²

Con la trasformazione del particolare in generale è presente nella poetica di Ginanni una metamorfosi dell'umano e della femminilità in uno spazio transumano e asessuato. All'interno di uno dei suoi romanzi più famosi, *Montagne trasparenti*,³⁷³ un soggetto femminile inizialmente si osserva da un punto di vista esterno: «la enorme testa sola... sospesa in aria...con le labbra assetate e gli occhi magnetizzati...».³⁷⁴ I termini “testa”, “labbra” e “occhi” servono a generare delle immagini vaghe e illimitate, definite subito dopo come «cose irraggiungibili» e «milioni di strade che non finiscono».³⁷⁵ Negli scritti della poetessa napoletana è presente un'ossessiva trasfigurazione di temi sessuali e immagini falliche, che però non sono mai esplicite. In *Montagne trasparenti*, nella sezione omonima,

³⁷¹ M. GINANNI, *Consigli a Dio*, in «L'Italia Futurista», a. I, n. 5, Firenze, 10 agosto 1916.

³⁷² P. SICA, *Maria Ginanni: Futurist Woman and Visual Writer*, cit., p. 343.

³⁷³ M. GINANNI, *Montagne trasparenti*, Firenze, Edizioni de «L'Italia Futurista», 1917.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 141.

³⁷⁵ *Ibidem*.

è presente, ad esempio, l'immagine di un «tronco nero gettato dentro di te».³⁷⁶ Il passaggio è inserito in una sezione dell'opera dove il parco rappresentato è simbolo ambivalente di sacrificio e di rivelazione; pertanto, il tronco può significare sia qualcosa di sessuale, ma allo stesso rappresenta un oggetto di venerazione. L'aspetto erotico non venne introiettato all'interno di schemi prefissati ma, al contrario, si pose solo come un elemento presente ma non giudicato, in quella visione tipica della poetica di Ginanni, una fusione tra sensi e intelletto. La celebrazione di questi rapporti trovò la sua realizzazione all'interno del *Poema dello spazio*,³⁷⁷ nel quale Ginanni dedicò delle pagine a delle amiche intellettuali come Nessie Cappelli, Vittoria di Sermoneta, Augusta Sormani e Rosa Rosà. A queste artiste l'autrice si rivolse con titoli di nobiltà come per esempio “contessa”, “marchesa” e “duchessa”, implicando quindi sia una distinzione intellettuale che sociale rispetto alle altre donne. Parlando ad Augusta Sormani all'interno del capitolo intitolato *Solitudini Spirituali*³⁷⁸, Ginanni le consigliò la necessità di iniziare una relazione con una persona gentile, per limitare la sua costante ricerca introspettiva. La poetessa napoletana, infatti, sosteneva «che questo tipo di relazioni (senza nessuna distinzione di genere) fossero genuine, permettendo alle anime di connettersi e trascendendo i limiti imposti dal loro corpo».³⁷⁹ Rientra in questo discorso il tema della limitatezza del singolo, colmabile solo grazie a relazioni con un altro individuo.

È interessante notare come questo testo venga pubblicato al termine della Prima Guerra Mondiale e, data l'esperienza bellica tragica, l'esaltazione esuberante della violenza e la completa fiducia nei nuovi strumenti tecnologici siano ormai svanite. Con loro anche l'immagine di una donna straordinaria, capace di condizionare in prima persona il corso

³⁷⁶ *Ivi*, p. 99.

³⁷⁷ M. GINANNI, *Poesia dello spazio*, Milano, Facchi, 1919.

³⁷⁸ *Ivi*, pp. 9 – 16.

³⁷⁹ P. SICA, *Maria Ginanni: Futurist Woman and Visual Writer*, cit., p. 344.

storico della società. In *Poema dello spazio* quando la protagonista sente uno slancio eroico, subito compare un'ammissione di non essere in grado di trovare una risposta a tutte le domande, arrivando a definirsi come un piccolo atomo all'interno dell'universo. Nonostante questi dubbi sollevati al termine della Grande Guerra, Ginanni fu sicuramente una poetessa capace di creare il proprio mondo senza mai imitarne un altro. Circa il dibattito riguardante il genere femminile, non presentò mai l'immagine di una donna dolce e sottomessa. Come afferma Sica «le donne di Ginanni non presiedano mai degli spazi domestici: al contrario, esse dominano spazi siderali».³⁸⁰ Alle donne è concesso di partecipare alla battaglia auspicata all'interno delle pagine di *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, con la consapevolezza che per loro come per gli uomini la terra non basta più ed è necessario innalzarsi al di sopra del suolo per conquistare il cielo. Ginanni rappresentò perfettamente l'esempio di donna futurista: fondendo passione con intelletto, non fu mai passiva verso gli eventi che accadevano, ma al contrario agì, e in un'ambiente che voleva far tacere le artiste lei non smise mai di fare sentire la propria voce. Il tutto avvenne tramite un'attenta riflessione in merito all'interiorità umana, arrivando a analizzare in maniera strutturale la questione riguardante il sovrasensibile.

Un'altra poetessa che dimostrò il suo interesse per la sfera extrasensoriale, vista come uno spazio da cui poter attingere per fare della poesia, fu Irma Valeria, che sostenne attraverso l'articolo *Occultismo e arte nuova*³⁸¹ una nuova arte fortemente collegata ai misteri dell'universo. Come Valentine De Saint-Point fece dei chiari richiami alle grandi donne provenienti da mito e dalla storia, come le Erinni, le Amazzoni e Giovanna D'Arco, allo stesso modo Valeria riprese le più note eroine della tradizione letteraria come Ofelia e Beatrice in direzione antitetica, non più elogiandole ma ironizzandole: per questo motivo se

³⁸⁰ *Ivi*, p. 348.

³⁸¹ IRMA VALERIA, *Occultismo e arte nuova*, in «*L'Italia Futurista*», a. II., n. 17, Firenze, 10 giugno 1917.

la prima venne descritta come “cocotte”, della seconda disse che le sue trecce in realtà erano finte.

Le riflessioni di Ginanni colpirono e ispirarono numerose artiste, come per esempio Fulvia Giuliani, Fanny Dinni e Marj Carbonaro. In particolar modo la poesia di Giuliani spiccò per un bizzarro spirito dissacrante. Constatà Salaris:

Appena diciassettenne, ricalcando alcuni atteggiamenti tipici dell'anticonformismo futurista, se la prende con le «anime camuffate di romanticismo», «gli amori puri», le «fronti verginali», «le dame ossigenate... (pardon) bionde», e a Chopin preferisce una birra «perché... è estate e fa caldo». Anche come «attrice sintetica» inventa alcune scenette in cui si diverte a mettere in ridicolo certi stereotipi muliebri passatisti («La dama della Croce Rossa», «La maestrina»), usando il camuffamento che imbruttisce come irrisione al dogma per cui la donna deve essere soprattutto bella.³⁸²

Non mancarono, tra le artiste che parteciparono a «*L'Italia Futurista*», anche chi si dedicò alla sintesi teatrale: l'artista genovese Mina Della Pergola basò la propria attività sulle caratteristiche del teatro futurista sintetico presentato nell'omonimo manifesto. Una presenza femminile così numerosa si concentrò, come si è visto, durante la Prima Guerra Mondiale e fu favorita sicuramente dalla posizione di rilievo che ottenne Ginanni all'interno della rivista futurista. Anche l'opinione dei grandi artisti dell'avanguardia cambiò alla luce dei cambiamenti sociali in atto durante il conflitto. Settimelli per esempio nel 1919 affermò:

Noi abbiamo bisogno di un femminismo, di un femminismo nuovo, fatto di signore belle e che vestono elegantemente, che sono soprattutto donne, abbiamo bisogno di un femminismo operaio, abbiamo bisogno di un femminismo nazionale.³⁸³

³⁸² C. SALARIS, *Le Futuriste*, cit., pp. 57 – 58.

³⁸³ E. SETTIMELLI, *Inchiesta sulla vita italiana*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1919, pp. 40 – 41.

Il panorama che sembrò profilarsi all'interno del Futurismo fu quello di una collaborazione tra intellettuali donne e uomini, ma in realtà ci fu un fatto che sollevò ulteriori polemiche, soprattutto tra le pagine de «*L'Italia Futurista*». L'uscita del romanzo marinettiano *Come si seducono le donne*³⁸⁴ all'interno delle pagine della rivista diede il via a un'accesa polemica che durò per diversi mesi. Il testo venne presentato come un manuale futurista amoroso in cui la meccanicità dei rituali della seduzione venne usata con il fine di smascherare le idee riguardanti l'amore romantico unico ed eterno.

Come si seducono le donne fu il più grande successo editoriale immediato di Marinetti, tanto da portarlo a pubblicarne una seconda edizione già nel 1920. Il fatto non fu sicuramente casuale, dato l'interesse per l'argomento da parte di tutti gli uomini, soprattutto quelli di ritorno dal fronte. Il volume fu dettato dal fondatore del Futurismo nel settembre del 1916 a Bruno Corra, durante una convalescenza all'ospedale militare di Udine per via delle ferite riportate in battaglia. Nonostante la natura "orale" del romanzo, esso fu una delle poche opere marinettiane a rispettare per intero le convenzioni di sintassi e di punteggiatura. Il saggio è composto da undici capitoli, in un chiaro rimando ai punti presentati nel *Manifesto del Futurismo*. Uscì il 5 agosto 1917 su «*L'Italia Futurista*» e venne pubblicato a Firenze tra agosto e settembre dello stesso anno con una prefazione firmata da Bruno Corra e Emilio Settemelli. All'interno si trovano i racconti di numerose avventure sessuali di Marinetti con donne di qualsiasi classe sociale e nazionalità, con l'obiettivo di insegnare ai lettori le sue tecniche di seduzione per poter conquistare il gentil sesso. Questa edizione fu però vittima di censura: risultano infatti completamente bianche sei pagine dell'ottavo capitolo intitolato *La donna e la complicazione*.³⁸⁵ La parte censurata venne pubblicata in una successiva edizione ampliata del 1920 e separatamente venne inserita nella raccolta-strenna *Il delizioso*

³⁸⁴ F. T. MARINETTI, *Come si seducono le donne*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1918.

³⁸⁵ *Ivi* p. 131 – 136.

pericolo.³⁸⁶ Il soggetto della novella è una suora che si concede a un porcaro per il bene del convento. La lunga tradizione letteraria sui vizi delle monache fa comprendere come non sia l'anticlericalismo del testo la motivazione alla base della censura. Al contrario, a suscitare lo sdegno dei critici fu la figura umana della monaca, rappresentativa della nuova donna che stava emergendo proprio nei primi decenni del Novecento. Il fatto che la donna non fosse completamente succube delle scelte degli uomini, soprattutto nel campo della seduzione, era al tempo una condizione inaccettabile, e l'esistenza di giovani donne capaci di far soccombere gli uomini con i loro corpi e la loro volontà non poteva trovare riscontro in un manuale per i soldati che aveva come fine quello di risvegliare la mascolinità.

L'obiettivo dichiarato esplicitamente fu quello di «combattere i fantasmi romantici che si chiamano *Donna Unica, Amore eterno, Fedeltà*».³⁸⁷ La guerra in *Come si seducono le donne* è sia la cornice che il centro focale del discorso: e non è casuale che un discorso in merito al ruolo delle donne all'interno della società nasca proprio durante un periodo bellico. Come affermò Marinetti «la guerra dà alla donna il suo vero sapore e il suo vero valore. Questo libro sarebbe stato un anacronismo se fosse apparso o prima o dopo la guerra».³⁸⁸ Come si è visto il testo racconta di numerose esperienze sessuali compiute da Marinetti in prima persona. Ovviamente in un racconto del genere la componente misogina prende completamente il controllo: le donne rappresentate desiderano ardentemente gli uomini, e secondo l'autore per possederle è necessario compiere solamente poche azioni. All'interno del capitolo *La donna e il futurista* il passaggio è molto chiaro:

Io ho esplorato velocemente tutte le raffinatezze e tutte le complicazioni erotiche, dalle romane alle parigine. Felice di interromperle con disinvoltura e quasi incivilmente,

³⁸⁶ F. T. Marinetti, *Il delizioso pericolo*, Milano, Casa Editrice Vitagliano, 1920.

³⁸⁷ F. T. MARINETTI, *Come si seducono le donne*, cit., pp. 22 – 23.

³⁸⁸ *Ivi*, p. 27.

felice di esser giudicato un barbaro, un brutale, un semplice e un ingenuo. Non ingenuo mai in realtà, poiché la meccanica sensuale femminile mi è sembrata assolutamente elementare, malgrado e sotto le innumerevoli fiorettature letterarie, i fronzoli, i pennacchi, le reticenze, che non ne modificano però il fondo.³⁸⁹

Per conquistare le donne, per Marinetti basta semplicemente avere tutte le qualità di un futurista italiano: un corpo agile, aggressivo e forte, con i muscoli derivati dai combattimenti al fronte. Essere un rappresentante vero della virilità, non solo esteticamente ma anche con i propri comportamenti. Un altro elemento importante presentato è quello di essere agiati dal punto di vista economico, in modo tale da poter possedere un'automobile o affittare una camera d'albergo. Si ritrovano in queste pagine tutte le caratteristiche dell'individuo simbolo del Futurismo: un uomo fortemente collegato con l'esperienza bellica, poiché la più grande attrazione per le donne è l'eroismo dimostrato al fronte.

In conclusione, all'interno di *Come si seducono le donne* la donna venne rappresentata da Marinetti come un semplice oggetto, mossa solo da passioni istintuali e priva di una propria volontà consapevole. L'invocazione finale presente nel capitolo *Donne, preferite i gloriosi mutilati* presenta un elogio all'intervento bellico, considerato come l'unico mezzo possibile per poter raggiungere la parità di genere desiderata dalle artiste contemporanee:

Anche voi!... Anche voi in trincea! Sì! Un milione di donne almeno in trincea, scelte tra le più resistenti alle fatiche! Quelle non essenziali all'allevamento dei bambini e alla cultura della terra! Abbiamo piena fiducia nella vostra forza fisica e nel vostro coraggio! Sì, in trincea! È assurdo bestiale che rimaniate per anni ad aspettare e a tradire i maschi che si battono! Equilibriamo così le forze dei due sessi! Tutte le responsabilità anche a voi.³⁹⁰

³⁸⁹ *Ivi*, p. 139.

³⁹⁰ *Ivi*, p. 149.

Il messaggio futurista non può che prevedere questo: la guerra come risoluzione di tutti i problemi, anche della questione riguardante la parità di genere. Secondo Marinetti non vi è nessuna altra via per poter raggiungere quello che desiderano le artiste, se non con l'intervento bellico. Come per tutte le opere marinettiane anche *Come si seducono le donne* fu particolarmente divisivo. La pubblicazione dell'opera su «*L'Italia Futurista*» permise a moltissime artiste che partecipavano alla rivista di entrare in contatto con le tesi proposte dal fondatore del Futurismo e ovviamente espressero la propria opinione a riguardo.

Il dibattito scaturito da questo romanzo vide moltissimi interventi di opinione totalmente opposta: ai soliti luoghi comuni nei confronti delle donne e alla volontà esplicitata di Marinetti di porsi come paladino per salvare il genere femminile vennero opposti alcuni articoli di risposta da parte delle futuriste. In questa discussione emblematico fu il silenzio di Ginanni, che non partecipò a questo dibattito preferendo continuare a firmare articoli di acceso stampo nazionalista, e così facendo ricevette gli elogi di Marinetti, che si appellò alla poetessa dicendole «siete l'unica donna degna e capace di vivere in questa atmosfera violentissima!».³⁹¹ Tutte le repliche a *Come si seducono le donne* ebbero, seppur con sfumature diverse, l'idea di rapportarsi ad un modello di donna emancipata e forte. Per esempio, Rosa Rosà, in un articolo dal titolo *Le donne cambiano finalmente*, si esprime in maniera molto esplicita:

Insomma, chi mi può dire come bisogna essere? Ma intanto, aspettando una risposta, le donne avvertono gli uomini che [...] stanno per acquistare la coscienza di un libero «Io» immortale, che non si dà a nessuno e a nulla. Invece pare, che gli uomini siano ancora al punto di vista degli antichi Israeliti, che negavano l'anima alla donna...³⁹²

³⁹¹ F. T. MARINETTI, *Lettere di Marinetti dal fronte*, in «*L'Italia Futurista*», a. II, n.6, Firenze, 25 marzo 1917.

³⁹² ROSA ROSÀ, *Le donne cambiano finalmente*, in *Come si seducono le donne*, cit., p. VI – VII.

La poetessa Edith von Haynau nacque a Vienna nel 1884. Il suo percorso di studi non fu regolare poiché, appartenendo alla nobiltà, la famiglia le impose delle lezioni con precettori privati, come si addiceva a una ragazza appartenente a un ceto alto. Ribellandosi però alle idee dei suoi genitori, riuscì a frequentare in età adulta la scuola d'arte Wiener Kunstschule für Frauen und Mädchen a Vienna. Nel 1907 conobbe durante una crociera a Capo Nord lo scrittore Ulrico Arnaldi, e i due si sposarono l'anno seguente. Successivamente al matrimonio si trasferirono a Roma e nel periodo tra il 1909 e il 1915 nacquero ben quattro figli. Durante la guerra, con Arnaldi chiamato a combattere al fronte, von Haynau si avvicinò al Futurismo, scegliendo lo pseudonimo Rosa Rosà, raddoppiando il nome di una piccola città nel Veneto, nella provincia di Vicenza. Collaborò con «*L'Italia Futurista*» dimostrando però da subito di essere un intellettuale dagli interessi molto vari: oltre alla scrittura si cimentò con successo nel disegno, si occupò di scultura, di ceramica e di arti applicate.

Come si è visto, Rosa Rosà partecipò molto attivamente alla discussione in merito alla pubblicazione di *Come si seducono le donne*, ma non rispose solamente attraverso degli articoli. Nel 1917 la scrittrice austriaca scrisse il romanzo *Una donna con tre anime*,³⁹³ pubblicato l'anno successivo con due novelle in calce, in diretta replica al saggio marinettiano. Il titolo riprende le tre personalità distinte e contraddittorie che la protagonista del testo Giorgina Rossi sviluppa a causa di un incidente elettromagnetico. Scritto in terza persona, il romanzo si sviluppa attraverso nove capitoli, dedicati in maniera alternata alla protagonista e alla ricerca delle motivazioni dei suoi cambiamenti da parte del professor Ipsilon, coadiuvato dai colleghi Igrec e Ix. La vicenda si sviluppa in maniera cronologica in un arco temporale di pochi giorni. L'ambientazione non viene mai definita, ma alla luce

³⁹³ R. ROSÀ, *Una donna con tre anime*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1918.

degli elementi presenti nel testo l'azione si può considerare svolta all'interno di una tipica città italiana di inizio Novecento.

Giorgina Rossi viene presentata all'inizio del romanzo come una tipica massaia dedita solamente alle faccende domestiche, con una totale abnegazione nei confronti del marito. L'evento che rovina la sua monotonia è l'arrivo in famiglia di Maria, figlia illecita del coniuge di Giorgina, avuta da una relazione precedente. Nei giorni successivi all'entrata della giovane in casa avviene la prima delle tre trasformazioni: innanzitutto la protagonista sente la necessità di valorizzare la propria femminilità, uscendo in città per la prima volta da sola, indossando il suo abito migliore. Una volta entrata in un ristorante, subito inizia a corteggiare uno degli avventori, per poi intrufolarsi all'interno di una bisca clandestina. La narrazione delle vicende lascia intendere attraverso una ellissi emblematica come Giorgina passi la notte in compagnia dello sconosciuto. La seconda trasformazione accadde al mercato mentre la massaia sta facendo la solita spesa: d'improvviso la protagonista viene colta da un'enfasi oratoria all'interno del quale si fa spazio un discorso avveniristico in termini pseudoscientifici, alludendo a una serie di scoperte sensazionali. Questo evento venne ripreso dai giornali locali, suscitando un gran eco in merito a questa trasformazione. L'ultima comincia mentre Giorgina sta scrivendo una lettera per il marito, in viaggio per lavoro. Alla minuziosa descrizione delle consuete vicende di casa si sostituisce una prosa lirica ricca di trascendenza e astrazioni cosmiche. A questi tre momenti non fa seguito nessun esito specifico, ma al contrario la protagonista ritorna ad essere la massaia di sempre.

Parallelamente alle trasformazioni procede di pari passo l'investigazione del professor Ipsilon insieme ai suoi aiutanti in merito agli effetti di un incidente avvenuto nel loro laboratorio. In una notte di tempesta, un fulmine ha colpito e disperso degli elementi radioattivi che stavano per essere analizzati, con conseguenze sorprendenti: il professore

invecchia immediatamente, mentre il porcellino d'India e un trifoglio presenti nel laboratorio si ingrandiscono a dismisura. Gli studiosi presuppongono che l'incidente abbia causato una accelerazione improvvisa del tempo. Il professore, dopo essersi consultato con dei colleghi, decide di assumere un investigatore privato per ritrovare il materiale perduto ed evitare ulteriori effetti disastrosi. La notizia dell'orazione al mercato attira l'attenzione di Ipsilon, il quale decide di incontrare Giorgina per osservarla. L'analisi dei comportamenti della massaia induce il professore a supporre che le sue trasformazioni siano legate a delle accelerazioni momentanee del tempo: le tre anime da cui è stata posseduta non sarebbero altro che delle rappresentazioni di quello che sarà la vita delle donne del futuro.

Il romanzo rientra pienamente all'interno dei canoni della letteratura fantascientifica, e la motivazione alla base di questa scelta non fu casuale. Come nota Federici, le potenzialità ideologiche di questo genere letterario permisero una rappresentazione nuova dei rapporti tra uomini e donne:

Il genere è stato sviluppato nel suo essere *quest narrative*, narrazione che nasconde dei veri e propri discorsi ideologici dietro convenzioni stilistiche e tematiche apparentemente tradizionali. Punto principale della fantascienza delle donne è la caratterizzazione del personaggio femminile [...]. La protagonista [...] è un'eroina al di fuori degli schemi, spesso è un'esclusa della società, una figura liminale, una *outsider* [...]. La fantascienza [...] permette una sovversione del tempo, dello spazio e delle categorie culturali e sociali. [...] è uno spazio per interrogarsi e per compiere un confronto critico con il reale.³⁹⁴

Una vivace pubblicistica di fantascientifica femminile si sviluppò tra Otto e Novecento in Inghilterra tra le autrici vittoriane, con l'ideale di invadere un genere considerato come consumato dagli uomini per poter dare voce alle prime istanze emancipazioniste: «nelle

³⁹⁴ ELEONORA FEDERICI, *Quando la fantascienza è donna. Dalle utopie femminili del secolo XIX all'età contemporanea*, Roma, Carocci, 2015, pp. 9 – 10.

utopie di fine XIX secolo le autrici propongono modi alternativi di fare scienza [...]. Sono testi che mettono al centro della trama i discorsi sui diritti delle donne dell'epoca, soprattutto il diritto di voto».³⁹⁵ Della conoscenza di questo genere di letteratura da parte di Rosa Rosà non vi sono prove, ma le analogie con *Una donna con tre anime* sono molte. Al contempo però sono numerose anche le differenze: nella vicenda di Giorgina non vi è una vera emancipazione della protagonista, e nemmeno sono presenti delle rivendicazioni concrete dei diritti delle donne. Il pensiero scientifico rimane saldamente in controllo di Ipsilon e dei suoi aiutanti, i personaggi maschili principali del romanzo. L'immagine presentata è quella di una donna che rimane sotto il dominio degli uomini, a cui è capitato il privilegio di assaporare tre attimi di un futuro più equo in maniera totalmente casuale ed estemporanea.

Il perché di queste conclusioni pessimistiche nei confronti delle donne è da ricondursi sicuramente al clima arretrato dell'Italia a inizio Novecento, nel quale un testo come *Come si seducono le donne* ebbe un successo enorme. Rosà a questo dibattito, come si è visto, partecipò molto attivamente. Oltre alla risposta diretta al testo di Marinetti, la scrittrice austriaca pubblicò numerosi articoli tra le pagine de «*L'Italia Futurista*», proprio in merito alla questione femminile. In uno di questi, in risposta alle critiche di Jean Jacques nei confronti del testo marinettiano, Rosà, memore delle sue origini aristocratiche, propose una nuova chiave di lettura della società molto simile a quella presentata da Valentine de Saint-Point all'interno del *Manifesto della donna futurista*:

Smettiamola di spaccare l'umanità in uomini e donne [...] ma incominciamo a dividerla in individui superiori, forti, intelligenti, sani, validi, contrapposti ai deficienti cretini monchi fiacchi. [...] Come spero che un giorno non si dirà più: sì, benissimo, ma

³⁹⁵ *Ivi*, p. 14.

è una donna. O: sì, benissimo, ma è un uomo. E si giudicherà un individuo così: “è un cretino”, oppure: “ha ingegno”.³⁹⁶

I limiti del pensiero di Rosà emersero chiaramente all'interno del suo ultimo articolo in merito alla questione femminile dal titolo *Le donne del posdomani*,³⁹⁷ basato sull'analisi del conflitto madre-figlio tipico della modernità. La soluzione proposta dalla scrittrice fu quella di un affrancamento dalla concezione del ruolo materno come totale abnegazione, al fine di diventare amiche dei propri figli. Ancora una volta, l'immagine finale di donna presentata è quella della madre, non di una donna emancipata e capace di decidere il proprio futuro. La contraddittorietà in merito alla condizione femminile presentata negli articoli pubblicati ne «*L'Italia Futurista*» si collega perfettamente con quella presente in *Una donna con tre anime*. Va sicuramente apprezzata la volontà di Rosà di trasmettere la questione da una rivista d'avanguardia ai lettori comuni di romanzi. Il carattere didascalico del romanzo permise il dialogo con la lettrice media, rimarcandone il messaggio morale apparentemente consolatorio. Le trasformazioni che subisce Giorgina presentano caratteristiche tipiche di una vera e propria aristocrazia economica: ad essere elevata non è la donna comune, la massaia impegnata nelle faccende di casa, ma le *femmes fatales*, le studiose e le poetesse.

L'11 febbraio del 1918 «*L'Italia Futurista*» pubblicò il suo ultimo numero, cessando tutte le sue pubblicazioni. Inevitabilmente il gruppo che vi si era raccolto intorno si sciolse, e con esso numerose protagoniste si distaccarono in maniera definitiva dal movimento futurista. Il dibattito sulla condizione femminile non fu ulteriormente sviluppato, e soprattutto la rivista smise di essere pubblicata prima che si potesse raggiungere una condizione di parità di genere. Se una situazione effettiva di assoluta uguaglianza tra uomini

³⁹⁶ R. ROSÀ, *Risposta a Jean-Jacques*, in «*L'Italia Futurista*», a. II., n. 20, Firenze, 1° luglio 1917.

³⁹⁷ R. Rosà, *Le donne del posdomani*, in «*L'Italia Futurista*», a. II., n. 30, Firenze, 7 ottobre 1917.

e donne è ancora da raggiungere e si può affermare come, dalle opere di de Saint-Point, Rosà, Kühn e Ginanni, alcune considerazioni siano ancora attuali, è interessante notare come in un ambiente come il Futurismo, con la sua volontà di stravolgere il sistema in atto, ci fu lo spazio per discutere riguardo questi temi. Ad innescare il tutto un ruolo di assoluto valore lo ebbe sicuramente la Prima Guerra Mondiale, in particolar modo per aver accelerato in maniera importante l'inserimento delle donne nel mondo lavorativo. L'ingresso delle intellettuali donne all'interno degli ambienti dell'avanguardia diede ulteriore spinta al movimento dimostrando anche come, nonostante le affermazioni molto divisive e violente e soprattutto poco lodevoli nei confronti del genere femminile, esso permise alle suddette di ritagliarsi uno spazio nel panorama letterario contemporaneo. Ciononostante, la condizione comune femminile non poté mai trovare un vero e proprio riconoscimento, e anche le artiste più convinte dovettero arrendersi di fronte alla figura della donna come madre, e non come un individuo libero al pari degli uomini.

Con «*L'Italia Futurista*» si è visto come la guerra funse da sfondo, ma proprio negli anni precedenti al conflitto mondiale il Futurismo si accese e sviluppò il suo pensiero violento nella sua totalità. Nel prossimo capitolo, pertanto, verranno analizzati le pubblicazioni futuriste nel periodo tra il 1910 e il 1915, con una particolare attenzione alle discussioni tra gli intellettuali che parteciparono al movimento in merito all'interventismo. Inoltre, si vedrà come i futuristi presero parte al conflitto, per comprendere se le loro aspettative furono realizzate o se si scontrarono con la dura verità.

CAPITOLO QUINTO

INTERVENTISMO ED ENTRATA IN GUERRA DEL FUTURISMO

V.1. Il Futurismo politico e le manifestazioni interventiste futurista

Con la dichiarazione della neutralità dell'Italia avvenuta il 3 agosto 1914 iniziò un periodo molto intenso per gli intellettuali italiani, i quali si attivarono in massa compiendo un forte intervento politico con il fine di richiedere a gran voce l'ingresso in guerra. La scelta di non prendere parte al conflitto mondiale fu percepita come una resa di fronte a una guerra necessaria e tanto bramata per affermare la superiorità fisica e morale degli italiani, considerandolo come un rifiuto del corso naturale della storia, in quanto tutto il mondo desiderava ardentemente la guerra. Per comprendere l'impatto del Futurismo in merito all'interventismo è necessario compiere un piccolo passo indietro, ricostruendo quali fossero i passaggi che portarono l'avanguardia a divenire una delle più grandi fazioni a sostegno dell'entrata in guerra dell'Italia. Negli anni immediatamente precedenti al 1915, lo stesso Marinetti comprese la necessità di trasformare il Futurismo in un movimento politico, per non rimanere solamente una avanguardia artistica e al fine di poter attuare nel concreto il desiderio di violenza e la glorificazione della guerra annunciata già nel *Manifesto del Futurismo*. Tale scelta derivò dalla considerazione negativa della classe dirigente, giudicata come inadeguata e proponendo un cambio di potere a favore di coloro che potevano attuare nella pratica quando proposto. Il primo manifesto politico apparve sotto forma di volantino

durante le elezioni politiche avvenute il 7 e il 14 marzo del 1909 e distribuito tra le strade di Milano. Le motivazioni generali presentate da Marinetti furono molto ingenuie, come notato da Scalia:

Lo stesso legame con il nazionalismo era ancora generico, e i motivi dell'anticlericalismo, della rappresentanza diretta, del militarismo (contro la viltà pacifista), erano derivazione dell'ideologia letteraria del manifesto di fondazione, cioè della polemica spregiudicatezza antiborghese e antitradizionalista che voleva coinvolgere il costume etico, psicologico ed intellettuale della borghesia *passatista*.³⁹⁸

Il manifesto di fondazione del *Movimento politico Futurista*³⁹⁹ venne pubblicato l'15 ottobre del 1913 su «*Lacerba*», con le firme di Marinetti, Boccioni, Carrà e Russolo. I temi proposti ripresero a piene mani quanto dichiarato all'interno delle prime opere futuriste: in questa mozione, l'intenzione non fu quella di avanzare nuove soluzioni ma, al contrario, attingendo a piene mani dalle problematiche rilevate nella società italiana di inizio Novecento, di aumentare il peso specifico del Futurismo all'interno della cultura d'avanguardia. Come nota D'Auria, è difficile ricavare un discorso politico organico e coerente a causa dell'antistoricismo futurista che riconduceva la componente politica lontano da una base concettuale: «ciò che resta, e che pesò in modo significativo nell'immediato dopoguerra, è il ribellismo finalizzato ad una corsa dirompente verso gli ideali di modernità, di *dinamismo* moderno».⁴⁰⁰ Nonostante queste fragilità, è interessante notare come il problema politico fosse fortemente connesso al nucleo ideologico del movimento: un esempio concreto di ciò è il rapporto fattivo con il mondo della tecnica e

³⁹⁸ G. SCALIA, *La cultura italiana attraverso le riviste*. In «*Lacerba*» (1914 - 1916), cit., p. 68.

³⁹⁹ F. T. MARINETTI, U. BOCCIONI, C. CARRÀ, L. RUSSOLO, *Programma Politico Futurista*, in «*Lacerba*», a. I., n. 20, 15 ottobre 1913.

⁴⁰⁰ FRANCESCA PETROCCHI D'AURIA, *Papini e la presenza politica in «Lacerba»*, in «*Studi Novecenteschi*», vol. 9, n. 23, giugno 1982, p. 9.

dell'industrializzazione, portando i futuristi a una richiesta incessante di un uso adeguato delle tecnologie più avanzate, in particolar modo in campo militare, industriale e agricolo. Allo stesso modo, l'idealizzazione del moderno superuomo, insieme alle numerose teorizzazioni in merito alla psiche umana e alla possibilità di risvegliare gli intelletti degli individui comuni per compiere un atto rivoluzionario, portò il Futurismo politico alla convinzione che l'avvento di un uomo nuovo futurista fosse possibile. La proposta di Marinetti e dei suoi colleghi si fece pienamente rappresentativa di un sentire generale proprio della società contemporanea, aggiungendo a questa riflessione un passaggio molto importante. Il Futurismo, infatti, collocò la prassi politica al pari del fare estetico generalizzato, inteso come «un insieme di comportamenti distintivi di una vita vissuta in tutti i suoi risvolti all'insegna dell'originalità, senza altre interferenze e mediazioni che l'intuizione della dinamicità della vita stessa».⁴⁰¹ Marinetti affermò come la creazione verbale non fosse solamente una parte dell'impegno attivo dei futuristi al fine di ricostruire il mondo nella sua interezza, e in questo modo dichiarò la possibilità di un movimento prettamente artistico come il Futurismo di poter influenzare l'opinione politica in Italia. Per questo motivo non doveva essere la prassi politica ed economica ad influenzare le opere degli artisti ma, al contrario, l'azione degli intellettuali doveva condizionare radicalmente la vita degli altri uomini, in virtù della sua dote liberatrice: «gli artisti [...] avevano il compito di guidare tutti ad essere sconfinatamente liberi, senza più leggi, né codici, né magistrati, né poliziotti, né moralisti».⁴⁰² In questo nuovo mondo auspicato dal Futurismo, il lavoro poteva divenire produttivo solamente in quanto inventivo ed esaltante, trasformato in un processo creativo.

⁴⁰¹ G. B. NAZZARO, *Introduzione al Futurismo*, cit., p. 105.

⁴⁰² *Ivi*, p. 106.

Nonostante una tale considerazione, ritenere la politica all'interno del movimento futurista come una deviazione dal cammino dell'arte, compiuta principalmente per errore o per derivazione, è un errore di valutazione. Come nota Gentile in realtà «la politica del futurismo è una piccola tessera nella storia italiana del primo ventennio del Novecento e la sua effettualità, come capacità di conseguire risultati concreti corrispondenti ai presupposti, fu molto scarsa».⁴⁰³ Allo stesso tempo l'avanguardia marinettiana risultò fondamentale per comprendere appieno il ruolo del radicalismo nazionalista all'interno della crisi del sistema liberale e nell'origine del Fascismo. Partendo da più lontano, e analizzando come il pensiero politico dell'avanguardia si sviluppò nella sua interezza, si può affermare come il Futurismo fin dalla sua nascita fu una manifestazione del “nazionalismo modernista”, ovvero quell'atteggiamento intellettuale nato in Italia nei primi anni del Novecento a seguito alla problematica della modernità da parte della cultura politica italiana: «questo nazionalismo non aveva gli occhi rivolti al passato per rifiutare il presente, ma guardava al futuro; [...] considerava l'industrializzazione un processo inevitabile per consolidare la nazione».⁴⁰⁴ Il fondamento ideologico del nazionalismo modernista fu “l'italianismo”, ovvero l'elemento principale di connessione ideale tra il Futurismo e altri movimenti affini, nonostante rimanesse costante e presente il conflitto in merito agli argomenti antitradizionalisti.

Il nazionalismo modernista fu caratterizzato «dall'*entusiasmo per la modernità* e da un *senso tragico dell'esistenza*».⁴⁰⁵ In questa visione, infatti, la modernità venne presentata come una vera e propria esplosione di energie umane e nuove tecnologie, mai accaduta nella precedente storia umana. L'italianismo fu un sentimento molto diffuso tra la gioventù, e la sua influenza provocò un avvicinamento tra le tradizionali componenti politiche, arrivando

⁴⁰³ EMILIO GENTILE, *Il futurismo e la politica. Dal nazionalismo modernista al Fascismo (1909-1920)*, in *Futurismo, cultura e politica*, op. cit., p. 106.

⁴⁰⁴ *Ivi*, p. 107.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

persino a contagiare alcuni gruppi della sinistra rivoluzionaria e preparando così il terreno per le future convergenze fra movimenti radicali di destra e di sinistra. L'essenza dell'atteggiamento politico futurista venne presentato da Marinetti subito dopo la conquista della Libia: «La parola *Italia* deve dominare su la parola *Libertà*. [...]. Internazionalismo vuol dire mascherare di frasi vuote una preoccupazione egoistica e paurosa. [...] Internazionalismo significa essere assorbiti o schiacciati da un nazionalismo straniero».⁴⁰⁶ È evidente come l'italianismo divenne per il Futurismo una pregiudiziale insormontabile, elevato così a mito culturale. Il pensiero dell'avanguardia non si preoccupò di creare una base teorica salda a favore di questi principi; come analizza ancora Gentile: «così come non elaborarono un concetto sociologico della modernità, i futuristi non si preoccuparono di definire la loro idea di italianità in termini teorici».⁴⁰⁷ Marinetti si limitò ad constatare che «il futurismo è nazionalismo antitradizionale che ha per base il vigore inesauribile del sangue italiano»,⁴⁰⁸ mentre Boccioni affermò che il carattere fondamentale della sensibilità italiana era lo spirito organizzativo e costruttivo, e per questo motivo i futuristi «aprono un periodo definitivo e imperialista come spirito senza per questo tornare a Giove o a Minerva [...]. Così l'imperialismo in politica non può significare ritorno al clericalismo e alla tirannia».⁴⁰⁹

Questa ultima affermazione dimostrò la grande distanza tra il nazionalismo propriamente futurista a quello rappresentato dall'Associazione Nazionalista Italiana e dal suo maggior esponente di spicco, Enrico Corradini. Se infatti entrambi ambivano ad attuare una intensificazione dell'italianità proprio attraverso l'assimilazione della modernità, a dividerli furono i modi e le idee attraverso i quali raggiungere l'obiettivo, e ciò era dovuto principalmente dall'atteggiamento opposto tenuto nei confronti della tradizione. Per

⁴⁰⁶ F. T. MARINETTI, *Grande serata futurista*, in «*Lacerba*», 15 dicembre 1913.

⁴⁰⁷ E. GENTILE, *Il futurismo e la politica*, cit., p. 111.

⁴⁰⁸ F. T. MARINETTI, *Lettera aperta al futurista. Mac Delmarle*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 92.

⁴⁰⁹ U. BOCCIONI, *Opere complete*, F. Campitelli, Foligno, 1927, p. 164.

Corradini il senso dell'italianità era da ricercarsi nella tradizione storica, considerata come il mezzo di coesione ideale per compattare l'intera nazione di fronte alle sfide della modernità, e la constatazione dell'italianità doveva avvenire in base al mito della romanità. Al contrario il Futurismo, come si è visto nella sua critica feroce nei confronti del passatismo, rifiutò, anche nella sua visione politica, di fondare l'italianità sulla tradizione storica, evitando volutamente di legittimare il proprio nazionalismo attraverso il richiamo ad una grandezza passata. Lo stesso Boccioni, nonostante avesse manifestato chiaramente la sua simpatia nei confronti del nazionalismo di Corradini, affermò che «noi italiani siamo senza passato»,⁴¹⁰ rimarcando chiaramente come il culto della tradizione fosse un elemento di contrasto indissolubile tra le due ideologie.

La rivoluzione dell'avanguardia futurista voleva essere sia culturale che morale: ancora Boccioni dichiarò come «le nostre violentissime affermazioni di fede nella modernità, soprattutto in Italia» esprimessero «la necessità di divenire brutali, rapidi, precisi; la necessità di americanizzarci, entrando nel vortice travolgente della modernità».⁴¹¹ Per questo motivo, anche all'interno del pensiero politico futurista, non poteva che avere un ruolo fondamentale il concetto di guerra, intesa non come metafora retorica ma come combattimento vero e proprio tra popoli armati, e la convinzione della necessità di un conflitto bellico e le sue dimostrazioni negli anni Dieci del Novecento convinsero il Futurismo di essere il movimento eletto per attuare la rivoluzione in Italia. Come constata Gentile:

La guerra in Libia, la “Settimana Rossa” e infine lo scoppio della guerra europea furono interpretate dai futuristi come verifiche delle loro intuizioni e conferme della

⁴¹⁰ *Ivi*, p. 81.

⁴¹¹ *Ivi*, p. 143.

loro fede nella prossima trasformazione dell'Italia. Essi si convinsero che si stavano finalmente preparando le condizioni per estendere l'azione del futurismo alla politica.⁴¹²

Le manifestazioni politiche del Futurismo si limitarono fino al 1914 alle pubblicazioni di manifesti, alle manifestazioni irredentiste contro l'Austria e alla esaltazione della guerra in Libi. Tutte queste azioni vennero condotte in nome di ideali già noti, come l'anticlericalismo, l'antisocialismo e l'anti-pacifismo, ma il tutto non si concretizzò mai in gesti apertamente rivolti contro le Istituzioni. Dimostrazione di ciò fu il fatto che negli obiettivi immediati della politica futurista non fu mai proposta l'abolizione della monarchia, una soluzione che comparve nei primi scritti futuristi ma che a questa altezza non venne più sostenuta. Dallo scoppio della guerra in Libia l'interesse del Futurismo nei confronti della sfera politica si fece molto più marcato. L'attivismo futurista non deve sorprendere, in quanto l'azione politica contraddistinse tutti i movimenti della nuova cultura che si fondavano sull'ideologia nazionale: «con il nazionalismo modernista, i confini fra cultura e politica tendono a dissolversi nel mito della “rivoluzione italiana”». ⁴¹³

Nel 1914, subito dopo lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, il Futurismo divenne il massimo sostenitore dell'interventismo, organizzando alcune manifestazioni di piazza e richiedendo a gran voce un'azione bellica contro l'Austria e la Germania, considerati come i pilastri fondanti della cultura tradizionalista e dell'autoritarismo. I futuristi chiesero insistentemente di aiutare militarmente la Francia, considerata come la seconda madre intellettuale dell'avanguardia, e di sostenerla nella lotta contro la barbarie teutonica. Il 17 luglio 1914, addirittura prima delle dichiarazioni ufficiali di guerra, Balla scrisse a Marinetti «siamo veramente MOVIMENTO FUTURISTA GUERRISMO tua lettera eccita più di

⁴¹² E. GENTILE, *Il futurismo e la politica*, cit., p. 115.

⁴¹³ *Ivi*, p. 116.

nostro desiderio igiene guerra – [...] Vogliamo Trieste Trento / Stati Uniti d'Europa».⁴¹⁴

Alla notizia della neutralità dell'Italia, il primo istinto del fondatore del Futurismo fu quello di trovare delle vie alternative per partecipare alla guerra. Il 6 agosto l'avanguardia organizzò una manifestazione a Milano, con l'intento di movimentare un manipolo di volontari pronti a combattere a favore della Francia. Anche i membri dei partiti socialisti e repubblicani furono invitati, ma l'incontro venne bloccato dall'intervento delle forze dell'ordine: il primo ministro Antonio Salandra aveva proprio in quei giorni emanato un divieto per le manifestazioni contro la neutralità dell'Italia. La notizia del fatto venne pubblicata sulle pagine de «*Il secolo*» e «*Il Piccolo Giornale d'Italia*», e suscitò delle reazioni negli intellettuali favorevoli all'interventismo: per esempio il poeta Giuseppe Ungaretti scrisse a Marinetti il 9 agosto «dai giornali abbiamo saputo che si organizza una legione di volontari in favore della Francia. In diversi abbiamo lavorato allo stesso scopo qui a Pisa e a Livorno. Siamo ai suoi ordini perché la cosa riesca».⁴¹⁵ Nelle prime sei settimane dopo la dichiarazione di neutralità Marinetti fu abbastanza preoccupato di trovare una risposta effettiva del Futurismo alla notizia, soprattutto considerando le molte esaltazioni della guerra pubblicate nei cinque anni precedenti. Come nota Daly «sicuramente una causa della relativa inattività di Marinetti era dovuta dal fatto che la sua azione preferita sarebbe stata sicuramente partire per il fronte, indistintamente con l'esercito italiano o quello francese».⁴¹⁶

La vera campagna a favore dell'interventismo cominciò il 15 settembre 1914, in occasione della messa in scena dell'opera di Puccini *La fanciulla del West* a Milano, presso il Teatro Dal Verme. Al termine del primo atto Marinetti e Mazza esposero delle bandiere

⁴¹⁴ Balla a Marinetti, 17 luglio 1914, in GIACOMO BALLA, *Scritti futuristi*, a cura di Giovanni Lista, Milano, Abscondita, 2010, pp. 164 – 165 (enfasi nell'originale).

⁴¹⁵ Lettera citata in SELENA DALY, *Italian futurism and the First World War*, University of Toronto Press, 2016, p. 16.

⁴¹⁶ *Ivi*, p. 17.

italiane dalla prima galleria all'urlo "Abbasso l'Austria" mentre Boccioni strappò una bandiera austriaca gettandola sulla platea: a seguito di questa azione vennero espulsi dal teatro.⁴¹⁷ Evitato l'arresto, il gruppo futurista si attrezzò per organizzare una seconda manifestazione la serata immediatamente successiva sempre nel capoluogo lombardo e più precisamente all'interno della Galleria Vittorio Emanuele II. Dieci futuristi, guidati da Boccioni e Marinetti, sventolarono bandiere italiane chiedendo ad un'orchestra di suonare l'inno nazionale. Una volta accorti che la loro azione non stava avendo nessun riscontro, in un primo momento iniziarono a rovesciare i tavoli dei locali e subito dopo presero delle bandiere austriache e cominciarono a bruciarle. La polizia intervenne immediatamente, e i dieci vennero arrestati e incarcerati presso la prigione di San Vittore per sei giorni. Nonostante Marinetti cercasse di presentare questi due eventi come dei gesti che ebbero un eco roboante in quanto prime vere manifestazioni a favore dell'interventismo, in realtà non ci fu un riscontro efficace: il resoconto del prefetto di Milano, infatti, riportò il fatto affermando: «Per sé stesso meriterebbe nemmeno di essere riferito».⁴¹⁸ Riferendosi all'interruzione dell'opera di Puccini, venne riportato inoltre che nessuno nella platea si accorse di quello che stava accadendo. Boccioni affermò che l'arresto del gruppo di futuristi fu effettuato dalla polizia poiché «volevano premere su di noi per il futurismo e per il terrore che si ripetessero le dimostrazioni».⁴¹⁹ risultato che poi in effetti venne raggiunto, dato che l'attività interventista del Futurismo si interruppe per qualche mese. I futuristi cercarono di organizzare una serata a fine settembre a Montecatini, ma venne cancellata dallo stesso Marinetti per paura di venire di nuovo incarcerato.

⁴¹⁷ La vicenda viene descritta in F. T. MARINETTI, *La grande Milano tradizionale e futurista*, cit., p. 110.

⁴¹⁸ Vedi R. DE FELICE, *Il futurismo e la politica*, cit., p. 117.

⁴¹⁹ U. BOCCIONI, *Lettere futuriste*, a cura di Federica Rovati, Rovereto, Ego, 2009, p. 128.

Dopo il 21 settembre 1914, data della scarcerazione, il gruppo pubblicò il volantino intitolato *Sintesi futurista della guerra*,⁴²⁰ retrodatandola al 20 settembre a presupporre una sua stesura proprio durante il periodo di prigionia. In realtà recenti studi hanno constatato come il manifesto venne composto solamente nelle settimane successive alla scarcerazione, in quanto dei chiari riferimenti al manifesto nelle lettere tra i futuristi compaiono solo a partire dalla prima settimana di novembre. Il volantino si presentò come una chiarificazione di quali fossero le nazioni futuriste con l'elenco delle loro caratteristiche principali, contrapponendole alle nazioni "passatiste". Da un lato quindi si trovano la Serbia, il Belgio, la Francia, la Russia, l'Inghilterra, il Montenegro, il Giappone e ovviamente l'Italia, in opposizione alla Germania e all'Austria. In *Sintesi futurista della guerra* si ritrovano tutti i valori del Futurismo presentati all'interno dei numerosi manifesti, mentre le nazioni simbolo del passatismo vennero descritte attraverso l'uso di tutti quei principi criticati fortemente dall'avanguardia fin dal momento della sua fondazione. L'incipit del volantino cela una problematica che il Futurismo dovette affrontare soprattutto in considerazione alle affermazioni pronunciate nel *Manifesto del Futurismo*: «le vecchie cattedrali non c'interessano: ma neghiamo alla Germania medioevale, plagiaria, balorda e priva di genio creatore il diritto futurista di distruggere opere d'arte». Il riferimento qui fu alla distruzione della cattedrale di Reims a causa di un bombardamento tedesco avvenuta proprio il 19 settembre 1914: se nel primo *Manifesto* del 1909 Marinetti affermò la volontà futurista di distruggere i musei e le cattedrali, simboli per antonomasia del passatismo, il fatto stesso che a compiere questo gesto furono i nemici tedeschi costrinse il fondatore del Futurismo a correggere le proprie affermazioni. L'attualizzazione dei concetti violenti espressi in passato

⁴²⁰ F. T. MARINETTI, U. BOCCIONI, C. CARRÀ, L. RUSSOLO, *Sintesi futurista della guerra*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 326 – 327.

iniziò a far comprendere ai futuristi gli effetti reali delle loro proposte violente, rivelando la loro brutalità intrinseca.

La dimostrazione futurista successiva ai fatti di Milano a favore dell'interventismo si compì a Roma il 10 dicembre 1914. Marinetti, insieme ad altri futuristi, interruppe una lezione di un professore dichiaratamente a favore della Germania e neutralista. Una volta entrati all'interno dell'università La Sapienza il gruppo fece irruzione all'interno di un'aula, distruggendo vari oggetti e inneggiando slogan contro l'Austria. Come facilmente prevedibile i futuristi vennero espulsi dall'ateneo, per ritornare a proseguire la loro protesta l'indomani. La seconda dimostrazione fu molto simile alla prima, ma la novità fu l'azione degli studenti che parteciparono in massa alla protesta, lanciando vari oggetti addosso i loro professori.

Verso la fine del 1914 Marinetti comprese come la neutralità dell'Italia sarebbe durata molto di più di quanto si auspicasse e che per poter smuovere l'opinione pubblica era necessario che l'attività artistica ricominciasse. In merito a ciò è esplicita una lettera che scrisse a Severini proprio in questo periodo, all'interno della quale il fondatore del Futurismo affermò: «Io non posso restare inerte. Facciamo continuamente delle dimostrazioni antiaustriache ma ciò non mi basta. L'inazione mi ucciderebbe. Bisogna dunque riprendere il lavoro artistico».⁴²¹ Proprio per questo motivo, con il fine di redigere un resoconto dell'attività appena svoltasi, Marinetti pubblicò il manifesto *In quest'anno futurista*,⁴²² il primo scritto durante il periodo dell'interventismo. Rivolgendosi agli studenti italiani, il fondatore del Futurismo in merito alla Grande Guerra asserì:

⁴²¹ Marinetti a Severini, 20 novembre 1914, in *Archivi del futurismo*, vol. 2, a cura di Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, Roma, De Luca, 1962, p. 349.

⁴²² F.T. MARINETTI, *In quest'anno futurista*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 328 - 336.

Il Futurismo dinamico e aggressivo si realizza oggi pienamente nella grande guerra mondiale che – solo – prevede e glorificò prima che scoppiasse. **La guerra attuale è il più bel poema futurista apparso finora.** [...] Oggi, noi assistiamo ad un'immensa esposizione futuristica di quadri dinamici e aggressivi, nella quale vogliamo presto entrare ed esporci.⁴²³

La guerra tanto acclamata e bramata nei manifesti futuristi finalmente si stava realizzando di fronte ai loro occhi, e secondo Marinetti il desiderio intrinseco di violenza presente in tutti gli italiani andava scatenato. Non si può reprimere un tale sentimento: «la Guerra non può morire, poiché è una legge della vita. Vita = aggressione. [...] Guerra = collaudo sanguinoso e necessario della forza di un popolo»,⁴²⁴ o ancora «La Guerra, Futurismo intensificato, non ucciderà mai la Guerra, come sperano i passatisti, ma ucciderà il passatismo».⁴²⁵ Il nemico da sconfiggere ancora una volta era la Germania o, per meglio dire, il «passatismo teutonico, fatto di pecoraggine inintelligente, di balordaggine pedantesca e professorale, d'ossessione culturale e plagiaria, di orgoglio contadinesco, di spionaggio sistematico e d'imbecillità poliziesca».⁴²⁶ È interessante notare come tutti i tratti negativi e criticati dal pensiero futurista fin dalle proprie origini venissero calati e rappresentati come caratteri tipici del popolo tedesco, in un contesto fortemente razzializzato. Si assistette in questo passaggio a una vera e propria trasportazione di questi concetti su un nemico esterno, lontano, con il fine di dare valore al popolo d'appartenenza.

L'affermazione, da parte di Marinetti, di considerare «la Guerra come unica ispirazione dell'arte, unica morale purificatrice, unico lievito della pasta umana»,⁴²⁷ si può interpretare come una giustificazione delle scelte successive del Futurismo. Come nota Daly

⁴²³ *Ivi*, (enfasi nell'originale), p. 333.

⁴²⁴ *Ivi*, p. 334.

⁴²⁵ *Ivi*, p. 335.

⁴²⁶ *Ivi*, p. 334.

⁴²⁷ *Ibidem*.

«presentando la guerra come la forza motivatrice dietro alla loro arte, il Futurismo può affermare che ogni attività artistica sia uno sforzo politico e interventistico».⁴²⁸ A partire da questo momento, infatti, le manifestazioni a favore dell'interventismo furono promosse da singoli individui, e non più dall'avanguardia. A dimostrazione del ruolo dell'arte in questo contesto storico, Balla dipinse una serie di quadri ispirati alle dimostrazioni interventistiche,⁴²⁹ mentre allo stesso tempo Carrà pubblicò una serie di dodici dipinti a tema bellico in *Guerrapittura*.⁴³⁰

Il Futurismo riprese ad organizzare delle manifestazioni a favore dell'interventismo solamente a partire dalla primavera del 1915, nonostante queste non fossero dello stesso vigore di quelle svoltesi nella seconda metà del 1914. La motivazione risiedeva nel timore di Marinetti di organizzare attività di rilievo per paura della repressione da parte della polizia. Una strategia che il fondatore del Futurismo adottò fu quella di unire le attività interventistiche agli eventi artistici, come per esempio la lettura del poema di Folgore *Ponti sull'oceano*⁴³¹ a Roma. Marinetti specificò a Folgore che «la Conferenza-Declamazione sarà naturalmente privata e per inviti. Così non potrà essere vietata».⁴³² Delle manifestazioni a favore dell'interventismo, seppur sempre in maniera ridotta, si svolsero in tutta Italia, ma in nessuna di queste Marinetti fu direttamente coinvolto. Da segnalare per esempio l'intervento di due giovani futuristi, Alberto Presenzini Mattòli e Giannino Mariotti, al Teatro Turreno a Perugia, dove interruppero in una serata all'interno della quale si sosteneva la neutralità

⁴²⁸ S. DALY, *Italian futurism and the First World War*, cit., p. 27.

⁴²⁹ CHRISTINE POGGI, *Folla/Follia: Futurism and the Crowd*, in «Critical inquiry», 28, n. 3, 2002, pp. 709 – 784.

⁴³⁰ C. POGGI, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, New Heaven, CT, Yale University Press, 1992, pp. 237 – 243.

⁴³¹ LUCIANO FOLGORE, *Ponti sull'oceano. Versi e parole in libertà*, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1914.

⁴³² Marinetti a Folgore, 2 gennaio 1915, in L. FOLGORE, F. T. MARINETTI, *Carteggio Futurista*, a cura di Francesco Muzzioli, Roma, Officina Edizioni, 1987, p. 75.

dell'Italia; successivamente i due vennero violentemente colpiti riportando numerose ferite.⁴³³

Allo stesso modo i maggiori esponenti del Futurismo parteciparono a incontri organizzati da altri gruppi interventisti. A febbraio del 1915 Marinetti, Cangiullo, Balla, Jannelli e Auro D'Alba vennero arrestati per aver partecipato a una protesta contro la riapertura del parlamento italiano a Montecitorio. Il 31 marzo, più di un mese dopo il fatto di Roma i futuristi intervennero in una manifestazione a Milano, a Piazza del Duomo, organizzata da Benito Mussolini e che vide la partecipazione di Peppino Garibaldi, il nipote dell' "eroe dei Due Mondi", a favore dell'interventismo. Questo incontro fu molto importante poiché per la prima volta si trovano attestazioni di un contatto diretto tra Marinetti e il futuro Duce. Questa non fu l'unica occasione di collaborazione tra i due. Al contrario, l'ultima grande manifestazione interventista venne organizzata proprio da Mussolini e da Marinetti.

L'11 aprile ci fu a Roma, presso la Piazza della Pilotta, un intervento a favore dell'interventismo e, contemporaneamente, a Piazza dell'Esedra una a sostegno della neutralità italiana, entrambe dichiarate illegali dalle forze dell'ordine. Lo scontro inevitabile tra le due parti si svolse a Piazza Barberini, e conseguentemente all'intervento della polizia sia il fondatore del Futurismo sia il direttore de «*Il Popolo d'Italia*» vennero arrestati. Come nota Daly «dato che Mussolini era uno dei più famosi agitatori per l'interventismo riconosciuto in tutta Italia, Marinetti cercò di attaccarsi alla sua figura per ottenere la massima attenzione nella manifestazione».⁴³⁴ L'obiettivo fu chiaro: in un momento storico all'interno del quale il Futurismo non veniva più riconosciuto come un'avanguardia di spessore ma veniva relegato sempre di più a un ruolo minore all'interno della scena culturale

⁴³³ DOMENICO CIALFI, ANTONELLA PESOLA, *Umbria futurista, 1912 – 1944*, Arrone, Thyrsus, 2009, p. 20.

⁴³⁴ S. DALY, *Italian futurism and the First World War*, cit., p. 32.

e politica italiana, Marinetti cercò di avvicinare la figura di Mussolini al movimento futurista in modo tale da dare all'avanguardia una nuova spinta e un rinnovato riconoscimento. In realtà lo scontro di Piazza Barberini non ebbe un grande effetto positivo di propaganda positiva, e anzi i due vennero fortemente criticati e sbeffeggiati dall'opinione pubblica. Il commento più serio fu quello fatto dal giornale bresciano «*La voce del popolo*», il quale si dichiarò molto preoccupato del fatto che il futuro dell'Italia potesse essere nelle mani di un famoso alcolista (Mussolini) e di un comico (Marinetti).⁴³⁵

Il rapporto tra le due figure non è molto chiaro: sicuramente l'azione di Marinetti nel coinvolgere Mussolini all'interno delle fila del Futurismo fu un segno inequivocabile sia del riconoscimento che il futuro Duce già ebbe nell'anteguerra sia, soprattutto, della presa di consapevolezza da parte del fondatore del Futurismo che la sua spinta rivoluzionaria era ormai agli sgoccioli, e serviva trovare nuovi appoggi per avverare quanto dichiarato all'interno di tutti i manifesti dell'avanguardia. Quando a Marinetti, all'interno di una intervista per «*Il Piccolo Giornale d'Italia*», gli venne chiesto esplicitamente se Mussolini si fosse convertito al Futurismo, lo scrittore italiano rispose che «la sua azione recente, il suo atteggiamento, la sua ribellione dimostrano chiaramente la sua coscienza di futurista».⁴³⁶ Al contrario Mussolini non aderì mai al movimento, e chiarì la propria posizione all'interno di una lettera indirizzata a Cangiullo nel febbraio del 1915 e pubblicato ne «*Il Popolo d'Italia*»:

Noi abbiamo delle simpatie per il futurismo e ne comprendiamo l'intima essenza e la magnifica forza, ma perché dobbiamo trasportare sul nostro giornale una polemica che noi non abbiamo provocato e che non ci può interessare se non in linea accademica.

⁴³⁵ Vedi "Mussolini e Marinetti", in «*La voce del popolo*», Brescia, 16 aprile 1915, in *Carte di F.T. Marinetti e Benedetta Cappa Marinetti*, Getty Research Institute, Los Angeles, box 39, n. 920092, riportato in S. DALY, *Italian futurism and the First World War*, cit., p. 34.

⁴³⁶ GUGLIELMO JANNELLI, *La guerra attuale è il più bel poema futurista apparso finora, dice Marinetti*, in «*Il Piccolo Giornale d'Italia*», 11 dicembre 1914, *Carte di F.T. Marinetti e Benedetta Cappa Marinetti*, cit., box 38, n. 920092, riportato in S. DALY, *Italian futurism and the First World War*, cit., p. 35.

Tutti i nostri sforzi tendono oggi all'azione e a null'altro – non escludiamo che domani si possa anche fare del futurismo e della polemica, su di esso, ma oggi abbiamo di più urgenti cose da fare.⁴³⁷

Al termine di questa analisi delle azioni futuriste a favore dell'interventismo è interessante notare come proprio al momento di massima realizzazione concreta di quanto auspicato all'interno di tutte le opere a partire dal 1909, con espressioni altisonanti di celebrazione della guerra e della violenza come unica grande soluzione per migliorare la condizione degli italiani, Marinetti non riuscì ad attuare nulla di quanto auspicato. Questa fu la presa di consapevolezza di come il Futurismo non poteva da solo ergersi a modello nuovo, capace di fondare da sé un nuovo sistema. Nonostante la sempre minor considerazione a livello culturale, il Futurismo continuò la propria azione politica fin dopo la conclusione della Prima Guerra Mondiale. In conclusione, la scelta del movimento fu quella di avvicinarsi al Fascismo, sebbene con alcune divergenze ideologiche fondamentali, al fine di mantenere comunque una posizione di rilievo. La sua evoluzione verrà trattata nelle prossime pagine, ma è un importante rilevare come già nel primo anteguerra le posizioni marinettiane suscitavano degli importanti dibattiti, soprattutto tra le fila di chi gli stava più vicino, ovvero il gruppo fiorentino di «*Lacerba*». All'interno del primo capitolo si è analizzato il conflitto che portò il gruppo fiorentino a distaccarsi dal gruppo milanese del Futurismo criticando fortemente le posizioni assunte in particolar modo da Marinetti. È interessante notare come in questo contesto, comunque, anche i lacerbiani (e in particolar modo Papini) pubblicarono numerosi articoli a favore dell'interventismo, sebbene con proposte diverse da quelle avanzate dai futuristi, criticandole fortemente, ma presentando anch'esse delle evidenti contraddizioni.

⁴³⁷ Mussolini a Cangiullo, 24 febbraio 1915, in *Archivi del Futurismo*, cit., pp. 353 – 354.

V.2. Lo scontro con «Lacerba», il suo ruolo nell'interventismo e il caso Palazzeschi

Dinanzi alle elezioni politiche del 1913, le prime nella storia italiana a suffragio di massa, «Lacerba» pubblicò un articolo dal titolo programmatico *Fregghiamoci della politica*.⁴³⁸ Secondo Papini un uomo intelligente non può aderire a nessun partito politico. Le motivazioni presentate furono varie:

Non c'è un partito vivo in crescita, in efficienza, in istato di grazia – temerario e compatto fino alla morte. [...] Fra il '30 e il '60 tutti i generosi italiani dovevano essere unitari – tra il '90 e il '900 socialisti. Oggi chi ha dell'entusiasmo politico non sa più su quale altare bruciarlo. Non c'è bandiera che arruoli per necessità di spirito i migliori. Si posson trovare dei problemi particolari in cui è possibile (ma poco) la collaborazione di più partiti, ma non c'è nessuna *Idea* che abbia ancora l'impeto e l'orgoglio della verginità pugnace.⁴³⁹

Il discorso rappresentò nella sua totalità l'immagine dell'intellettuale distaccato e completamente estraneo alle masse comuni, esprimendo un rifiuto dei partiti in larga parte diffuso. Il tema del distacco dei giovani all'interno di una società nei confronti della quale essi non possono e non sanno esplicitare il proprio dissenso va ricercato all'interno della stessa organizzazione sociale e politica. Un sistema dove la maggior parte dei deputati e dei ministri comprano i voti con favori sia personali sia di gruppo, mantenendo quindi le loro posizioni invariate non grazie alle loro idee ma solamente tramite le loro donazioni, rappresenta «una nazione di lavoratori e di consumatori spadroneggiata da poche centinaia di ricchi astuti e attivi e da qualche migliaio di chiacchieroni loro dipendenti».⁴⁴⁰ La

⁴³⁸ G. PAPINI, *Fregghiamoci della politica*, in «Lacerba», a. I, n. 19, 1913, *op. cit.*, p. 194.

⁴³⁹ *Ibidem*.

⁴⁴⁰ *Ivi*, p. 198.

situazione italiana di inizio Novecento non fu la patologica manifestazione di un sistema degenerato ma, al contrario, il risultato di un sistema ugualmente sviluppato all'estero:

La democrazia, com'è oggi *jouée* nei principali paesi del mondo, non è che un paravento ideologico-parlamentare per ricoprire gli affari dei veri poteri – soprattutto del Danaro che su tutti gli altri primeggia. Più si va in là con le parole e più si resta lì coi fatti. Si guardi la Francia e gli Stati Uniti. Regnano effettivamente quelli che hanno molti quattrini (azionisti ecc.). A loro non importa che si gridi viva il Papa o viva il Suffragio Universale o viva la Repubblica o viva il Re purché le tariffe doganali siano fissate a modo loro, purché si diano a certi tali gruppi le forniture militari, l'appalto dei grandi lavoratori pubblici, le concessioni di linee marittime, le commissioni di navi e di cannoni e purché il sistema tributario sia fatto in modo che non li colpisca troppo duramente. Questa gente, avendo i quattrini, ha quello che vuole.⁴⁴¹

Una critica anarchiceggiante come quella presentata da Papini non poteva che prevedere un'unica alternativa: da un lato lo scetticismo cinico con una regressione individualistica nell'interesse particolare, e dall'altro una tendenziale disponibilità ad una qualsiasi azione eversiva. Le speranze dello scrittore fiorentino non trovarono nessun appoggio nei partiti d'opposizione presenti nella scena italiana, in quanto nessuno di essi permetteva quell'azione rivoluzionaria tanto auspicata.

All'interno dello stesso numero di «*Lacerba*» venne pubblicato il *Programma politico futurista*. In una postilla, Papini evidenziò le sue riserve in merito alla componente politica del Futurismo, criticata di non aggiungere nulla di completamente diverso rispetto al programma massimo del Nazionalismo.

Papini, infatti, aveva segnalato a più riprese la mancanza di una base teorica solida all'interno del Futurismo, nonostante i numerosi manifesti programmatici, necessari per

⁴⁴¹ *Ivi*, p. 197.

sostenere un intervento bellico. All'interno dell'articolo *Il significato del futurismo*⁴⁴² fu evidenziata la necessità di restringere il movimento, evitando il persistere «di quelle caratteristiche negative di varia provenienza, ed accresciute ancor di più negli anni, già segnalate dai toscani agli arbori della collaborazione».⁴⁴³ I termini utilizzati da Papini furono molto lapidari: «Le teorie possono essere pericolose; gli aggruppamenti rinforzano praticamente ma indeboliscono spiritualmente costringendo a una specie di unilateralità camorrista».⁴⁴⁴ La possibilità di una violenza senza limite, unita a una visione completamente distruttrice dello stato in essere, venne presentato come un pericolo molto probabile, e fu importante per Papini fondare, attraverso delle consapevolezze teoriche salde, un futuro attuabile, dato che ogni rivoluzione deve spingersi fino alle sue estreme conseguenze, senza nessun possibile ritorno indietro. Per questo motivo, anche dopo lo scontro con il Futurismo, gli articoli di Papini puntarono ad un approfondimento delle tematiche presentate dal Futurismo, concentrandosi in una riflessione sulle finalità operative dell'azione rivoluzionaria, al fine di evitare una deriva anarchica sul piano ideologico e politico. Come evidenza D'Auria:

Non stupisce quindi il fatto che al momento di precisare un punto programmatico centrale della rivista, quello dello «spirito rivoluzionario», Papini non riprende dai futuristi alcuno spunto teorico o dichiarazione sul problema della «rivoluzione», ma porti avanti la sua personale proposta, suffragata da una rapida serie di «inchieste» sui movimenti rivoluzionari, o presunti tali, dei primi anni del secolo.⁴⁴⁵

⁴⁴² G. PAPINI, *Il significato del futurismo*, in «Lacerba», a. I, n. 3, 1° febbraio 1913.

⁴⁴³ F. P. D'AURIA, *Papini e la presenza politica in «Lacerba»*, cit., p. 12.

⁴⁴⁴ G. PAPINI, *Il significato del futurismo*, cit., p. 22.

⁴⁴⁵ F. P. D'AURIA, *Papini e la presenza politica in «Lacerba»*, cit., p. 12.

L'indagine papiniana cominciò nell'articolo *La necessità della rivoluzione*,⁴⁴⁶ all'interno del quale si mostrò una notevole lucidità di organizzazione teorica e di riflessione critica. Il presupposto generale posto a fondamento dell'analisi è l'esistenza di due istinti in contrasto, che però non si eliminano a vicenda: l'istinto dell'ordine e quello del disordine. Entrambi sono ugualmente necessari, e per questo motivo «le cose vanno male quando uno di essi spadroneggia per troppo tempo».⁴⁴⁷ Papini notò come in Italia, e in particolar modo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, ci furono degli abbozzi di movimenti rivoluzionari, ma troppo deboli per potersi affermare, e ciò fu dovuto al fatto che tutti questi furono importati da paesi stranieri. Gli esempi furono il sindacalismo, il nazionalismo, il pragmatismo, il modernismo, ed infine il Futurismo. Anche qui Papini affermò che il movimento marinettiano per imporsi necessitava di una «solida colonna vertebrale»⁴⁴⁸ dal punto di vista teorico. Inoltre, un altro elemento ricorrente di questa critica ai movimenti rivoluzionari fu la constatazione del fatto che tutti furono troppo deboli, poiché essi «non sono stati spinti all'estremo».⁴⁴⁹ Da qui il compito di «*Lacerba*» di suscitare lo spirito rivoluzionario italiano, e di accenderlo laddove non si fosse ancora sviluppato.

Ogni avanguardia, secondo Papini, doveva avere degli obiettivi precisi da perseguire, e ciò comportò «la necessità di una valutazione organica e coerente innanzitutto a livello filosofico, quindi politico-sociale, della realtà e delle problematiche culturali e politiche del proprio tempo».⁴⁵⁰ La conclusione dell'articolo esaltò lo slancio completo verso un atto rivoluzionario a cui era destinato il popolo italiano per poter rovesciare il sistema in atto:

⁴⁴⁶ G. PAPINI, *La necessità della rivoluzione*, in «*Lacerba*», a. I, n. 8, 15 aprile 1913, p. 73.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁴⁹ *Ibidem*.

⁴⁵⁰ F. P. D'AURIA, *Papini e la presenza politica in «Lacerba»*, cit., p. 26.

Soltanto quando l'intelligenza sarà giunta sino in fondo alle sue negazioni potrà affermar qualcosa; soltanto quando ogni fede sarà distrutta potrà nascere la nuova certezza; soltanto quando il disordine sarà perfetto potrà formarsi il nuovo ordine, il nuovo equilibrio. La prospettiva potrà essere spaventosa ma non c'è verso di allontanarla per l'eternità. E allora val meglio far sì che ciò che deve compiersi si compia al più presto perché più presto l'uomo ritrovi altre ragioni della sua vita e una disciplina superiore nata dalla più assoluta libertà.⁴⁵¹

La crisi intellettuale ma soprattutto esistenziale del primo Novecento fu percepita da Papini come critica, e ciò lo portò a proporre una soluzione diversa da tutte quelle già presentate e codificate, come per esempio l'idealismo o la religione cattolica.

La necessità di «*Lacerba*» di proporre una nuova teoria rivoluzionaria si esprime in maniera ancora più marcata a seguito dei cosiddetti “fatti di giugno”, ovvero la settimana tra il 7 e il 14 giugno del 1914 quando ad Ancona, a seguito dell'uccisione di tre dimostranti antimilitaristi per mano dei carabinieri, scoppiò uno sciopero generale che si trasformò rapidamente in una rivolta. Nell'articolo *I fatti di giugno*⁴⁵² l'attenzione di Papini nei confronti delle tematiche politiche e sociali aumentò considerevolmente: l'intento fu quello di analizzare la rivolta, considerata come rappresentazione ed espressione diretta delle tendenze rivoluzionarie. La volontà di considerare il fatto come occasione per chiarire le problematiche sociali venne evidenziata dal carattere dell'articolo, all'interno del quale Papini si esprime in maniera molto pacata e riflessiva, sebbene con una visione cinica affermando «quando il sangue è speso bene non c'è da piangere e guai a farne economia. Le ruote della storia hanno bisogno di un olio rosso per girare bene».⁴⁵³ La “settimana rossa” venne considerata dallo scrittore fiorentino come «un problema che non è soltanto di questo

⁴⁵¹ G. PAPINI, *La necessità della rivoluzione*, cit., p. 76.

⁴⁵² G. PAPINI, *I fatti di giugno*, in «*Lacerba*», a. II, 15 giugno 1914.

⁴⁵³ *Ivi*, p. 178.

«... mese – ma sarà di tutti i mesi per molti anni».⁴⁵⁴ La consapevolezza che una tale rivolta non fosse solamente un episodio singolo, ma bensì il segno chiaro di una insoddisfazione reale e diffusa, fu chiarita immediatamente:

Qui si tratta dell'esistenza e della direzione di un paese. Siamo nella pratica fino al collo. Siamo di fronte alla malattia di un regno. Sono in tavola gli interessi e i sentimenti di trentacinque milioni di esseri nati e viventi in Italia.⁴⁵⁵

Il ruolo degli intellettuali, al cospetto di una tale rivolta, doveva essere obbligatoriamente quello di comprendere i moventi psicologici di questo malessere. Papini, quindi, fu consapevole di questo bisogno, e utilizzò proprio la “Settimana Rossa” come esempio per verificare la sua teoria in merito all'inutilità di un movimento rivoluzionario che non giungesse alle sue estreme conseguenze. Per la prima volta venne proposta una soluzione concreta, ovvero una «riforma tributaria radicale fondata sull'imposta progressiva» e una «riforma doganale in senso liberista»⁴⁵⁶ per poter attenuare il disagio economico e contemporaneamente ridare fiducia nel sistema democratico. A colpire fu la prontezza propria dello scrittore fiorentino di cogliere il senso di un episodio che si stava svolgendo sotto i suoi occhi, ritrovando in esso il ruolo che l'intellettuale doveva avere all'interno della società. Il problema del mutamento della classe dominante che, come si è visto, fu una presenza fissa all'interno della cultura del primo Novecento in Italia, nell'articolo di Papini trovò un'occasione per un ulteriore approfondimento. Afferma Del Carria:

Tra i contemporanei, una seria analisi della settimana rossa dal punto di vista di quel medio ceto che stava ormai per divorziare definitivamente dalle masse popolari

⁴⁵⁴ *Ibidem.*

⁴⁵⁵ *Ibidem.*

⁴⁵⁶ *Ivi*, p. 183.

(anche se, proprio per essere ceto intermedio, sentiva istintivamente la potenza, disorganizzata ma minacciosa ed insieme allettante, del mondo subalterno in rivolta) fu fatta dal Papini in «Lacerba».⁴⁵⁷

Papini introdusse il concetto di “teppismo”, inteso come quella figura di intellettuale piccolo borghese che attraverso lo scandalo mirava al riconoscimento sociale e al potere. Per poter attuare una vera rivoluzione, non vi era niente di più potente di un gesto provocatorio per scatenare le masse, sebbene questo da solo non potrebbe bastare. In merito a ciò Papini affermò:

La teppa, da sola, non diventa padrona di tante città, se non sente una certa complicità e un sicuro appoggio in moltitudini non teppistiche [...] e tutte le rivoluzioni del mondo, cominciando dalla Grande Rivoluzione, hanno bisogno della teppa (“popolaccio”, “marmaglia”, “bassa plebe”, “scamiciati”) per vincere.⁴⁵⁸

In questo estratto lo scrittore fiorentino rispose alle accuse che sostenevano come il responsabile dei disordini della “Settimana Rossa” fu proprio la “teppa”. Le cause dei moti non erano da ricercarsi in questi eccessi, ma derivarono dai difetti gravi e istituzionali dei moti stessi: più precisamente «da ciò che, chiudendoli nello spontaneismo, ne ha fatto una serie di convulse sommosse senza speranza, invece che la fase iniziale d’una strategia politica rivoluzionaria organicamente dispiegantesi sotto una guida organizzata e capace».⁴⁵⁹ Il porsi di Papini come al di fuori degli avvenimenti che stavano accadendo sotto i suoi occhi, in una posizione di giudice neutrale, corrispose esattamente alla sua volontà di rappresentare quel ceto medio ancora in cerca di una collocazione stabile all’interno del panorama politico italiano.

⁴⁵⁷ RENZO DEL CARRIA, *Proletari senza rivoluzione. Storia delle classi subalterne italiane dal 1860 al 1950*, Milano, Edizioni Oriente, 1966, vol. I, p. 459.

⁴⁵⁸ G. PAPINI, *I fatti di giugno*, in «Lacerba», a. II, cit., p. 302.

⁴⁵⁹ M. ISNENGHI, *Il mito della Grande Guerra*, cit., p. 96.

Il ruolo dell'intellettuale nei confronti della guerra si esplicitò completamente allo scoppio della Prima Guerra Mondiale: «*Lacerba*» si fece immediatamente foglio politico a favore di una mobilitazione emotiva, pratica e ideologica per favorire l'entrata in guerra dell'Italia. Come nota Isnenghi «si tende [...] a valorizzare ogni possibile forza centrifuga verso il mondo dell'aggressività, della violenza, della guerra».⁴⁶⁰ Gli intellettuali nell'anteguerra favorevoli all'interventismo presero a modello pensatori provenienti da qualsiasi campo, come per esempio Darwin, Nietzsche, Sorel e Marx per dimostrare come la guerra in realtà fosse sempre presente in uno stato di gestazione sotterranea e come, soprattutto, lo scontro bellico sarebbe stato la liberazione totalitaria delle forze parzialmente inibite. Nell'articolo *La vita non è sacra* del 1913 Papini affermò:

L'avvenire, come gli antichi Dei delle foreste, ha bisogno di sangue sulla sua strada. Ha bisogno di vittime umane, di carneficine. [...] Noi dobbiamo combattere fra noi e contro gli altri se vogliamo che la civiltà vada innanzi. [...] Il sangue è il vino dei popoli forti; il sangue è l'olio di cui hanno bisogno le ruote di questa macchina enorme che vola dal passato al futuro – perché il futuro diventi più presto passato.⁴⁶¹

All'interno di questo contesto il concetto di violenza riprese un ruolo fondamentale all'interno del dibattito. Infatti, afferma Isnenghi: «il gaudioso ribaltamento delle mistificazioni ideologiche con cui la società costituita tiene al riparo la propria violenza congenita e strutturale, non si risolve affatto in una indicazione alternativa [...] ma in una accettazione del dato di fatto».⁴⁶² La violenza in sé appare come una componente naturale nei rapporti umani e solo attraverso la lotta continua con i suoi simili l'uomo diviene realmente uomo. Tutta la discussione in merito alla distruzione dei miti tradizionali converse

⁴⁶⁰ *Ivi*, p. 99.

⁴⁶¹ G. PAPINI, *La vita non è sacra*, in «*Lacerba*», op. cit., p.207

⁴⁶² M. ISNENGHI, *Il mito della Grande Guerra*, cit., p. 100.

all'interno della visione esaltatrice della guerra per la guerra. È rilevante come ciò avvenne in un momento storico di profonda rottura con il passato: continua Isnenghi «significativo è semmai constatare come tale nichilismo pervenga alla sua massima espressione ed agisca come forza storica proprio strumentalizzando quell'occasione di rottura con il passato che per altri [...] fu invece voluta e vissuta in nome dei "Valori"». ⁴⁶³

La campagna interventista di «*Lacerba*» si contraddistinse per le variazioni di tono utilizzate: da un lato quello razionale, dall'altro uno più propriamente mitico-orgiastico, nell'esaltazione della guerra ludica. La scelta si basò sull'andamento della campagna interventista e soprattutto sul giudizio in merito all'atteggiamento delle sfere dirigenti. Nel periodo tra settembre e ottobre del 1914 uscirono su «*Lacerba*» una serie di articoli fortemente critici nei confronti del governo italiano, arrivando a minacciare una coalizione di piazza contro l'indecisione degli ambienti parlamentari e diplomatici. Nell'ipotesi di una presunta maggioranza di individui a favore della neutralità, «*Lacerba*» continuò a sostenere il diritto degli interventisti a continuare a imporre le proprie posizioni: «C'è – se la maggioranza vuol altro – una minoranza che vuol questo: e noi ci sentiamo orgogliosi di far parte di questa pretesa minoranza». ⁴⁶⁴ Già a partire dal 1° ottobre dello stesso anno, il concetto di minoranza si perse completamente, andando all'interno dell'articolo *L'appello*, a riferirsi alla «maggioranza del popolo italiano», che esigeva di imporre la guerra a un governo ritenuto «stolto o vile o traditore». ⁴⁶⁵ L'articolo si concluse ancora una volta con il riferimento al ruolo istruttivo dell'intellettuale, affermando che «la parola degli scrittori, dei pensatori e degli artisti può ancora avere la sua efficacia, prima che contro i vecchi, i pusilli e gli invalidi che ci rappresentano davanti al mondo divenga necessaria la VIOLENZA». ⁴⁶⁶

⁴⁶³ *Ivi*, p. 101.

⁴⁶⁴ *Dichiarazione*, in «*Lacerba*», a.II, n. 19, 1914; op. cit., p. 326.

⁴⁶⁵ *Appello*, in «*Lacerba*», a.II, n. 20, 1914; op. cit., p. 328.

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

Il tentativo dei lacerbiani in quel momento fu di approfittare di una mobilitazione emotiva contro un nemico ben definito, attraverso le tecniche della diffamazione e dell'oltraggio *ad personam*: esempio di ciò fu l'articolo *Trionfo della merda* all'interno del quale Soffici affermò che:

Il governo italiano che fino ad oggi s'è dimostrato come la quintessenza di questa materia fecale, perché non dovrebbe divenire anche la stella fatale? L'opposizione degli invalidi della Consulta è il faro naturale di questa marea stercoraria che monta. [...] Le armi della mente e del cuore stanno per esaurirsi. Bisogna ricorrere alle altre, se non vogliamo che l'Italia piombi al livello della più vergognosa tra le nazioni». ⁴⁶⁷

L'appello rivoltoso al popolo fu la cifra stilistica tipica dell'azione interventistica di «*Lacerba*», utilizzando la minaccia continua di una rivolta come strumento per poter contrattare con i depositari dell'ordine. Nel fronte interventista, pertanto, il ruolo di «*Lacerba*» fu fondamentale, in particolar modo nel mantenere il controllo costante dell'opinione pubblica, riuscendo in ciò che il Futurismo desiderava ardentemente ma che non realizzò mai. In questa relazione continua con i ceti più alti «la logica sovversiva si integra e si pone al servizio del blocco di potere, ma questo fa posto alle nuove componenti settoriali e concede loro lo sfogo [...] della contestazione suprema: l'esplosione bellica». ⁴⁶⁸ Fino a questo momento i lacerbiani, così come i futuristi, si erano accaniti entrambi con molto vigore contro le strutture statali, considerate troppo “passatiste” per poter attuare la rivoluzione; ora, considerando l'esplosione del desiderio bellico latente nel popolo, si assistette a un vero e proprio cambio di rotta, dato soprattutto dalla volontà degli intellettuali interventisti di raggiungere un posto all'interno delle strutture statali che permettesse loro di ergersi a modelli. Una volta compreso che ciò non poteva accadere attraverso la distruzione

⁴⁶⁷ A. SOFFICI, *Per la guerra*, in «*Lacerba*», a.II, n. 20, 1914; op. cit., p. 332.

⁴⁶⁸ M. ISNENGHI, *Il mito della Grande Guerra*, cit., p. 110.

dello Stato, l'unica possibilità che poteva permettere il risultato auspicato restava quella di trasformare l'immagine statale non più in qualcosa di negativo ma al contrario in uno strumento utile per la causa interventista.

La strumentalizzazione del ruolo della violenza all'interno della società venne esplicito interamente da Papini quando affermò che:

È finita l'ora della siesta della vigliaccheria, della diplomazia, dell'ipocrisia e della pacioseria. I fratelli son sempre buoni ad ammazzare i fratelli; i civili son pronti a tornare selvaggi; gli uomini non rinnegano le madri belve. [...] Il boia può stare a gamba tesa; ogni cittadino giovane, valido e patriottico gli ruba il mestiere.⁴⁶⁹

La teoria a fondamento di tale affermazione papiniana è da ricercarsi nell'ideale del cittadino tramutato in carnefice dallo Stato, e pertanto legittimato a realizzare i propri istinti interiori di violenza. I termini qui proposti ricordano quelli individuati da Freud nel fenomeno della "capitalizzazione" o del "monopolio" della violenza da parte dello Stato.⁴⁷⁰ Lo Stato non divenne più l'obiettivo da distruggere, ma al contrario lo strumento perfetto per far emergere il desiderio intrinseco di violenza presente in ogni individuo. I motivi di questo cambio di posizione totale sono facilmente comprensibili, poiché «la razionalizzazione e l'idealizzazione dei moventi, la "Retorica" e il "Mito", [...] corrispondono ad un necessario meccanismo giustificatorio ed auto giustificatorio e sono necessarie tanto psicologicamente quanto politicamente».⁴⁷¹ La reversione completa degli intellettuali in quei valori fino a questo momento fortemente criticati saldò l'uso intellettuale della guerra con l'uso politico degli intellettuali per la stessa, rientrando perfettamente all'interno della polemologia sulla "guerra festa", «eterno mito dell'uomo in cerca di

⁴⁶⁹ G. PAPINI, *Amiamo la guerra!*, in «Lacerba», a. II, n. 20, 1914; op. cit., p. 329.

⁴⁷⁰ Vedi S. FREUD, *La delusione della guerra*, in *Opere di Sigmund Freud*, a cura di Cesare Luigi Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 219.

⁴⁷¹ M. ISNENGHI, *Il mito della Grande Guerra*, cit., p. 111.

misurare, di spendere in ebbrezza se stesso in un azzardo senza residui sull'orlo della dissoluzione».⁴⁷² Come conclude Isnenghi:

In «*Lacerba*» quest'intreccio di motivazioni esistenziali, sociali e politiche si manifesta in modo scoperto. Si può dire che essa, all'interno del fronte interventista, rappresenti il momento di emergenza e di più chiara strumentalizzazione, [...] delle tendenze psicotiche e delle tensioni alla violenza che [...] proprio nella guerra [...] troverebbero «un dispendioso e tragico sistema di sicurezza».⁴⁷³

«*Lacerba*» criticò fortemente la campagna a favore dell'interventismo del Futurismo, accusandolo di non avere un fondamento teorico sufficiente per sostenere tale tesi: la soluzione che il giornale fiorentino trovò fu quella di riconsiderare le proprie teorie originarie andandosi quindi ad assoggettare al sistema statale, giustificando la scelta tramite la considerazione di un desiderio talmente potente di violenza e di un conflitto bellico in tutti gli individui e di una sua possibile realizzazione solo attraverso l'intervento diretto dello Stato.

In questo ambiente generale di esaltazione del conflitto e dell'immagine della “guerra-festa” in realtà ci fu un intellettuale che scrisse un articolo su «*Lacerba*» al momento dello scoppio del conflitto mondiale dichiarandosi apertamente neutralista, in contrasto con l'interventismo tipico del Futurismo, ovvero Aldo Palazzeschi. Il poeta fiorentino, a differenza degli altri intellettuali, non comprese mai l'idea della guerra come una grande festa, e anzi fu da subito molto critico, analizzandola sia in maniera cinica ma soprattutto con una spiccata vena ironica.

Quante volte ho udito questo nome: guerra, *Pena*, *Rete*, *Lama*, parlavano sempre di guerre, e io mi figuravo che gli uomini corressero nudi alla guerra, che si liberassero

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ *Ivi*, p. 112.

anche dei calzari perché i loro passi fossero agili come quelli del leopardo, leggeri da balzare nell'aria [...]. E vedevo dei campi bollati di sangue vermiglio, quasi che gli uomini se ne fossero liberati per correre più leggeri a gridare la loro vittoria. Ora vedo la guerra una enorme minestra grigia, scodellata con lento, sordo frastuono, e rimasta lì... immangiabile.⁴⁷⁴

Indubbiamente la caratteristica che contraddistinse Palazzeschi dagli altri futuristi fu che «nulla della ritualistica solennità della tradizione borghese, compreso il dolore, si salva dal ridicolo e dal grottesco».⁴⁷⁵ Il poeta fiorentino dichiarò la sua posizione nell'articolo *Neutralità*,⁴⁷⁶ pubblicato nel 1915. In questo articolo non vi fu una dichiarazione chiara ed argomentata di neutralità: se Papini, una volta scoppiato il conflitto, si adoperò con tutte le sue forze nel descrivere in termini tecnici e teorici la propria posizione, al contrario Palazzeschi mantenne fede alla sua ironia, la quale però non depotenzia ma anzi rende ancora più importante il suo messaggio. Il poeta non solo rifiutò la guerra, ma rifiutò anche di parlarne. Ad essere criticate furono le posizioni interventiste a favore della Francia e contro la Germania, rea di commettere danni atroci. La posizione di Palazzeschi fu quella di non esaltare la guerra, poiché da essa non possono che derivare sofferenze. Anche la stessa narrativa della violenza liberatrice, capace di risvegliare gli animi degli italiani e di condurli ad un'esistenza migliore in realtà per il poeta fiorentino era tutta una bugia. Il sacrificio delle vite umane non avrebbe potuto mai essere visto come un bene in una società: come affermò in chiusura d'articolo: «mi offrite una guerra che ha per mezzo la morte e per fine la vita, io ve ne domando una che abbia per mezzo la vita e per fine la morte».⁴⁷⁷ La guerra venne trasportata su un piano esistenziale, da combattere ogni giorno.

⁴⁷⁴ ALDO PALAZZESCHI, *Opere giovanili*, Milano, Mondadori, 1958, p. 446.

⁴⁷⁵ G. B. NAZZARO, *Introduzione al Futurismo*, cit., p. 335.

⁴⁷⁶ A. PALAZZESCHI, *Neutralità*, in «*Lacerba*», a. III, n. 3, op. cit., pp. 349 – 352.

⁴⁷⁷ *Ibidem*.

Il fatto di non essere a favore dell'interventismo creò non poche frizioni tra Palazzeschi e gli altri futuristi. Nella rubrica *Spazzatura*, pubblicata su «*Lacerba*» nel periodo tra gennaio e maggio del 1915, il poeta fiorentino evidenziò molto chiaramente come la sua posizione atipica venne giudicata dagli altri intellettuali:

Malinconia. Vedo taluno dei miei amici guardarmi con aria crucciata, forse con una punta di un certo disprezzo. In un'ora come questa la mancanza di entusiasmo da parte mia è una colpa grave. Io vedo ancora le cose, anzi, anche queste cose cogli stessi miei occhi.⁴⁷⁸

Il gesto di Palazzeschi di non cedere al fascino mitopoietico della guerra ma, al contrario, di rimanere ancorato ad un senso di realtà che gli permise di vedere il conflitto per quello che in realtà era, ovvero un massacro indistinto di persone, lo portò a venire isolato. L'articolo si concluse con una riflessione molto interessante: «Io conosco parecchi uomini che m'hanno dichiarato sinceramente di essere dei vigliacchi. Di soffrire di quella ignota malattia che si chiama paura. Non sarebbe questa per caso la forma dell'eroismo moderno?». ⁴⁷⁹ Nella riflessione di Palazzeschi entrò in gioco anche il concetto di superomismo, di un individuo particolare che si erge rispetto al resto della comunità, in pieno contrasto con il sentire comune. Il suo è un prendere le distanze «dall'inebriamento bellicista, mostrando con malizia la precarietà e fungibilità dei diversi convincimenti». ⁴⁸⁰ Ciò lo portò al rifiuto totale di mettersi al servizio di una causa che non percepiva come sua e che sentiva come imposta, in una forma di libertà contro i dogmi tipica, ironia della sorte, del Futurismo, seppur con alcune differenze fondamentali. Palazzeschi si opponeva ai dogmi metafisici che venivano ormai percepiti come inessenziali, mentre il Futurismo li criticava per via della

⁴⁷⁸ A. PALAZZESCHI, *Spazzatura*, in «*Lacerba*», a. III, n. 3; op. cit., pp. 353 – 354.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

⁴⁸⁰ M. ISNENGHI, *Il mito della Grande Guerra*, cit., p. 115.

loro ipostatizzazione sociale. La battaglia a favore della neutralità proseguì poi con un elogio alla varietà, in contrasto con quella omologazione di pensieri e di costumi che la guerra portò con sé. Rappresentazione di ciò fu l'immagine dei soldati in marcia, simbolo perfetto di una uniformità mortifera:

Il giorno dopo incontrai per una via molti uomini vestiti dello stesso colore, con identiche scarpe e berretto, ugual numero di uguali bottoni all'identica giubba. Camminavano serrati l'uno all'altro con un certo modo di fare i loro passi ad un tempo come fossero stati un uomo solo. Non ci riuscivano ma quella era la loro mira, si capiva benissimo.

- Che cosa sono? – domandai ad uno che come me si era fermato a guardarli.
- Sono soldati. – Mi rispose quello con molta disinvoltura.
- Ah! Soldati.
- Sicuro.

Se il mio più intimo amico fosse stato fra quegli uomini e non mi fosse corso incontro certo io avrei dovuto faticare per ritrovarlo.⁴⁸¹

Nell'ultimo numero di «*Lacerba*» Palazzeschi pubblicò l'articolo *Evviva questa guerra!*⁴⁸² in totale rottura con quanto affermato nelle sue pubblicazioni precedenti. Il trafiletto apparve molto più in linea con gli scritti papiniani e marinettiani, con una forte presenza di una violenza verbale mai vista negli articoli precedenti. Per cercare di giustificare una scelta stilistica così radicalmente diversa Cortellessa ha proposto l'«ipotesi dell'apocrifo»,⁴⁸³ smentita però dall'esistenza del manoscritto autografo conservato presso la Biblioteca Malatestiana di Cesena. Un'altra possibilità vede Palazzeschi costretto a scrivere un articolo simile a causa di una esplicita imposizione ricevuta o dal direttore Papini

⁴⁸¹ A. PALAZZESCHI, *Varietà*, in *Tutti i romanzi*, vol. I, edizione di Gino Tellini, Milano, Mondadori, 2002, pp. 1256 – 1257.

⁴⁸² A. PALAZZESCHI, *Evviva questa guerra!*, in «*Lacerba*», a. III, n. 22; op. cit., p. 398.

⁴⁸³ ANDREA CORTELLASSA, *Controdolore e retroguardia. Aldo Palazzeschi tra «Spazzatura» e «Boccanera»*, in «*La rassegna della letteratura italiana*», a. 100°, n. 2-3, maggio – dicembre 1996, pp. 80 – 109.

oppure dall'editore Vallecchi, ma anche questa teoria in realtà sembra scarsamente plausibile.⁴⁸⁴ Alla data di pubblicazione del trafiletto (22 maggio 1915) lo scontro tra neutralisti e interventisti ormai è quasi concluso a vantaggio dei secondi: non è un caso, infatti, che nello stesso numero compaia un articolo firmato da Papini dal titolo *Abbiamo vinto!*.⁴⁸⁵ Isnenghi propone di intendere *Evviva questa guerra!* come una adesione fittizia e insicura di Palazzeschi stesso a quelle ragioni belliche da sempre aspramente criticate: «la breve dichiarazione di voto in extremis [...] ha irrimediabilmente l'aspetto di un compito scolastico malamente abborracciato con i suggerimenti fluttuanti per aria». ⁴⁸⁶ Secondo Tenenbaum il trafiletto di Palazzeschi non sarebbe altro che l'esito di una pressione psicologica divenuta d'un tratto irresistibile e travolgente, e per questo motivo:

Evviva questa guerra! rappresenta un momento aberrante nella posizione fondamentalmente neutrale di Palazzeschi, in un *lapsus* causato dall'atmosfera frenetica in cui tutti gli italiani, neutralisti e interventisti, furono immersi nel momento in cui l'euforia bellica si impadronì dello spirito italiano.⁴⁸⁷

Tutte queste considerazioni confermano l'immagine di Palazzeschi come un uomo profondamente incerto, con una grande difficoltà nell'individuare un equilibrio tra le proprie istanze etiche e artistiche con gli stimoli culturali nei quali era immerso. Per questi motivi il poeta arrivò a sostenere una guerra incomprensibile, della quale però si sentì irrimediabilmente un protagonista. Lo stesso Palazzeschi approfondì quelli che furono i suoi pensieri dell'anteguerra in *Due imperi... mancati*.⁴⁸⁸ All'interno di questo testo, pubblicato

⁴⁸⁴ Cfr. DAVIDE ROCCHIETTI *L'aberrazione di un irriducibile pacifista: «Evviva questa guerra!» tra censura e autocensura*, in «Griseldaonline» 24, 1|2025 ISSN 1721-4777.

⁴⁸⁵ G. PAPINI, *Abbiamo vinto!*, in «Lacerba», a. III, n. 22; op. cit., pp. 394 -397.

⁴⁸⁶ M. ISNENGHI, *Il mito della Grande Guerra*, cit., p. 170.

⁴⁸⁷ LOUIS TENENBAUM, *From Futurism to Pacifism: Aldo Palazzeschi and the First World War*, in «Italica», LXIII, 1986, n. 4, p. 389.

⁴⁸⁸ A. PALAZZESCHI, *Due imperi... mancati*, a cura di Marino Biondi, Milano, Mondadori, 2000.

al termine della Prima Guerra Mondiale, vennero rievocati i vari momenti di solitudine e di confusione che il poeta visse alla vigilia dell'entrata nel conflitto da parte dell'Italia, riuscendo però a presentare questi sentimenti in chiave eroica, simbolo della prova di un individuo capace di ribellarsi alle pressioni imposte da una società considerata come nociva, riprendendo quanto già espresso all'interno di *Spazzatura* in merito all'eroismo moderno.

All'indomani del conflitto, questa visione prese un nuovo vigore: la Storia ha dimostrato come Palazzeschi avesse ragione nelle sue posizioni, poiché proprio durante la Grande Guerra si vide la dissennatezza del conflitto. Lo stesso autore rivendicò la propria coerenza etica e artistica già nelle parole ironiche di dedica all'inizio di *Due imperi... mancati*: «A tutti i poeti che | rinnegando | sé stessi alimentarono il | fuoco immondo, perdonando | l'offesa».⁴⁸⁹ Il tono polemico di Palazzeschi si esplicitò ancora maggiormente all'interno del testo, arrivando a criticare fortemente il clima culturale che pervase l'Italia tra il 1914 e il 1915:

Mi vedevo serrato da ogni parte, guardato di traverso da quelli coi quali eravamo usi guardarci sicuramente negli occhi. [...] Tutti, tutti ad ogni costo. Non c'era più ragione che valesse, la follia aveva preso la mano. [...] Erano gli uomini lucidi, gli uomini di grande ingegno, i raffinati, i geniali. Parevano divenuti degli ossessi, delle creature primitive. Si poteva ragionare più? [...] C'era una persona dalla quale questa idea doveva venire subito condannata e respinta: l'artista, e su tutti il poeta.⁴⁹⁰

Quella che venne presentata fu una testimonianza etica e artistica di totale contrapposizione alla guerra. Il prezzo da pagare per aver sostenuto una posizione così divergente rispetto a quella presentata dagli altri futuristi fu la perdita di rapporti umani, e lo stesso Palazzeschi fu fortemente consapevole e dispiaciuto di ciò. In una lettera inviata a

⁴⁸⁹ *Ivi*, p. 7.

⁴⁹⁰ *Ivi*, p. 33.

Papini, insieme alla copia di *Due imperi... mancati*, le parole del poeta fiorentino esplicitarono il grande senso di dolore che la disputa interventista provocò tra intellettuali ma soprattutto tra amici provenienti dal gruppo fiorentino di «*Lacerba*», percepito come l'unico caro prezzo da pagare per le proprie posizioni a favore della neutralità:

Qualche cosa ci ha tenuti divisi qui dentro, purtroppo, e forse per mia colpa, per sola mancanza mia, ma io ero così e non potevo farmi migliore, guai! [...] Forse, Papini, un giorno io benedirò quello che già maledissi, possa io meritarmi la gioia purissima di quel giorno che già sento la beatitudine di anelare. Se io sento ora nascere in me la forza di perdonare e dimenticare perché mi dovrebbe essere negata quella per meritare di essere perdonato?⁴⁹¹

Il periodo della disputa in merito all'interventismo in guerra fu un grande banco di prova per tutti gli intellettuali, sia che si schierassero a favore, sia che si schierassero contro. A colpire più di tutto fu come in meno di un anno, un periodo relativamente breve, la carica emotiva della quale il Futurismo fu un assoluto sostenitore e promotore, si liberò con una violenza inaudita. Il desiderio di un conflitto reale e che stava accadendo a pochi chilometri di distanza portò alla generazione di un momento di euforia generale, tanto che, come si è visto in Papini, alcuni intellettuali di spicco cambiarono le proprie posizioni proprio per soddisfare le loro volontà individuali. Al momento dell'entrata nel conflitto dell'Italia il 24 maggio 1915 con la dichiarazione di guerra all'Austria-Ungheria, la volontà di partecipare alla grande festa della guerra fu enorme. A questo punto della trattazione è necessario soffermarsi su come il Futurismo partecipò alla Grande Guerra, con il fine di rintracciare se le aspettative di sei anni di scritti atti ad esaltare il conflitto avessero trovato un riscontro concreto. È facile da supporre che, più che una grande soddisfazione, quello che i futuristi

⁴⁹¹ A. PALAZZESCHI, G. PAPINI, *Carteggio 1912 – 1933*, a cura di Stefania Alessandra Bottini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, p. 78.

trovarono nelle trincee fu un'amara realizzazione degli effetti nefasti della violenza incontrollata.

V.3. L'esperienza al fronte del Futurismo

A seguito della rottura con «*Lacerba*», il Futurismo si ritrovò privo di un giornale ufficiale per poter diffondere le proprie idee sull'intero territorio nazionale. Marinetti a novembre del 1914 scrisse a Folgore che «probabilmente faremo un *giornale nostro, veramente futurista*». ⁴⁹² La proposta non trovò nessun riscontro concreto, e anzi ancora nel marzo del 1915 il fondatore del movimento affermò che era ancora viva l'intenzione di «fondare prestissimo un giornale futurista». ⁴⁹³ Il progetto di un giornale veramente futurista verrà realizzato solamente nel 1916, con la fondazione de «*L'Italia Futurista*», la rivista già analizzata in merito alla presenza di numerose donne.

L'unico periodico futurista in senso prettamente marinettiano che venne pubblicato durante l'interventismo fu «*La Balza*», fondata a Messina da tre giovani futuristi: Jannelli, Luciano Nicastro e Vann'Antò (pseudonimo di Giovanni Antonio Di Giacomo). Vennero fatti uscire solamente tre numeri nelle settimane immediatamente antecedenti all'entrata in guerra, ma nonostante le poche pubblicazioni la rivista venne elogiata da Marinetti e Balla. I tre fondatori in realtà non pensavano di rendere «*La Balza*» il mezzo di comunicazione ufficiale del movimento, ambendo solamente a creare uno strumento per la diffusione dell'avanguardia all'interno della Sicilia. Marinetti però, consapevole delle mancanze sopracitate, propose ai tre di cambiare il nome in «*La Balza Futurista*», e la sua richiesta fu accolta con l'effettivo cambio del titolo già nel secondo numero. All'interno della rivista ci

⁴⁹² Marinetti a Folgore, 5 novembre 1914, in L. FOLGORE, F. T. MARINETTI, *Carteggio Futurista*, cit., (enfasi nell'originale), p.70.

⁴⁹³ Marinetti a Severini, 26 marzo 1915, in *Archivi del Futurismo*, cit., p. 356.

furono articoli firmati da tutti i maggiori esponenti del Futurismo, rimarcando l'interesse e il ruolo già fondamentale che le venne data, pubblicando persino manifesti ed esempi del teatro sintetico.

A causa di un editto delle autorità messinesi del maggio 1915 le pubblicazioni di tutte le riviste vennero vietate, e «*La Balza Futurista*» fu costretta a chiudere anticipatamente i battenti, lasciando ancora una volta il Futurismo privo di un giornale proprio. Il fatto stesso che il movimento fosse relegato in Sicilia e non nei grandi centri dell'Italia intellettuale è una dimostrazione di come, già a questa altezza, il movimento ormai avesse perso quasi totalmente la propria influenza nella scena culturale nazionale. Al momento dell'entrata in guerra dell'Italia, definito dagli intellettuali interventisti come il “maggio radioso”, Marinetti ebbe un ruolo altrettanto periferico: se, da un lato, Gabriele D'Annunzio promuoveva l'intervento in comizi con una enorme affluenza, al contrario il fondatore del Futurismo non si fece notare e non organizzò nessuna manifestazione. Il motivo fu che con la mobilitazione imminente dei soldati italiani Marinetti fu considerato inadeguato per prendere parte al conflitto per via di un'ernia. Il suo desiderio di essere partecipe in un momento così agognato per tutta la vita lo portò a scegliere di operarsi per poter essere arruolato piuttosto che sostenere, da civile, una campagna interventista. Ironia della sorte, quando l'Italia entrò ufficialmente in guerra il 24 maggio 1915, Marinetti era in degenza sul letto di casa sua, in una immagine in netto contrasto rispetto a quella preannunciata all'interno di tutti i manifesti futuristi.

Il desiderio di guerra dei futuristi non si arrestò: Marinetti, Boccioni, Russolo, Sant'Elia, Sironi e Piatti si arruolarono nel Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti Automobilisti, unico gruppo di volontari riconosciuto ufficialmente dall'alto comando dell'esercito italiano nel 1908. Questo gruppo prevedeva un periodo di reclutamento e di

allenamento in linea con la preparazione militare, comprensivo di prove di marcia e di sparo, insieme a lezioni riguardanti le tattiche militari e l'utilizzo di armamentari. Al termine del periodo di esercitazioni sei milioni di soldati sfilarono in bicicletta il 21 luglio 1915 a Milano, pronti per raggiungere il lago di Garda. Il fatto di prendere parte alla Grande Guerra in un battaglione composto da volontari fu considerato dagli esponenti del Futurismo un ottimo modo per esplicitare il proprio desiderio di violenza, presentandosi come gli eredi dei volontari che parteciparono al Risorgimento.

I futuristi furono entusiasti una volta giunti a Peschiera Del Garda, dove rimasero fino a inizio settembre. Anche Marinetti si sentì immediatamente rinvigorito dall'esperienza, elogiando il clima mite e il fatto di poter vivere come un vero soldato. La loro giornata era scandita da attività tipicamente militari, riportate dal poeta milanese:

violentissima sveglia di tromba lacerante alle 4: bicicletta da pulire, esercitazioni; ripetere 4 o 5 volte un assalto in ordine sparso per prendere una collina dove non troviamo... austriaci! Poi si ritorna pedalando al ritmo delle canzoni militari. Si riprende energia malgrado il sole e il diluvio di sudore. L'energia non manca.⁴⁹⁴

A inizio settembre il Battaglione Lombardo venne informato che sarebbe stato trasformato in un reparto degli Alpini e i futuristi furono costretti ad abbandonare le loro biciclette per andare a combattere in montagna. Marinetti non fu contento di questo cambiamento, iniziando a soffrire l'allenamento militare e non apprezzando le montagne, descrivendole come «stupidissime professorali e pedanti», affermando che «non le amo. Ma bisogna vincersi».⁴⁹⁵ Il 14 ottobre il gruppo futurista fece la prima vera azione militare: Boccioni, Marinetti e Sant'Elia furono inviati in ricognizione quattro chilometri dopo la linea

⁴⁹⁴ Marinetti a Notari, *Una lettera di F.T. Marinetti dal campo*, 7 agosto 1912, in U. BOCCIONI, *Lettere futuriste*, cit., vol. 2, p. 323.

⁴⁹⁵ Marinetti a Jannelli, 11 settembre 1915, in GIUSEPPE MILIGI, UMBERTO CARPI, *Prefuturismo e primo futurismo in Sicilia (1900 – 1918)*, Messina, Sicania, 1989, p. 312.

italiana, in pieno territorio austriaco, e riuscirono a conquistare una trincea abbandonata dal nemico. Il poeta milanese scrisse «piacere fisico totale VEDERE una pattuglia nemica (GUSTARLA) che fugge sgusciando da una trincea».⁴⁹⁶ La trincea nemica fu conquistata senza sparare un singolo colpo, e i futuristi dovettero aspettare una settimana per poter prendere parte al primo vero scontro a fuoco, durante la cattura della posizione austriaca di Dosso Casina. Il compito del battaglione dei volontari fu quella di distrarre le truppe nemiche per permettere alle truppe regolari degli alpini di attaccarli dalle retrovie. In questa battaglia i futuristi si trovarono per sei giorni sotto i colpi delle mitragliatrici austriache, in una situazione di vero pericolo, rimanendo in trincea in guardia anche durante le notti, con il divieto di sparare al nemico per non rovinare l'assalto. Nonostante le condizioni terribili che la trincea portava con sé, l'entusiasmo non calò. Marinetti, per esempio, affermò che l'esperienza fu la realizzazione dei suoi sogni: «tutti i tramonti sanguinosi della mia adolescenza (nostalgia di battaglie) sono soddisfatti».⁴⁹⁷ Il fondatore del Futurismo fu talmente estasiato da questa azione militare che definì la battaglia di Dosso Casina come «futurismo assoluto».⁴⁹⁸

Nonostante tutti i volontari desiderassero ritornare in azione anche dopo pochi giorni di riposo, il Battaglione Volontari venne sciolto a inizio dicembre, e i soldati rientrarono a Milano il 6 dicembre. Questa fu l'ultima esperienza comunitaria del Futurismo al fronte, e gli artisti la ricordarono come la vera espressione della “guerra-festa” tanto acclamata all'interno dei manifesti dell'avanguardia. Il proseguo del conflitto non fu altrettanto festoso, e anzi ci furono reazioni diverse in merito alle successive esperienze in trincea: come affermò

⁴⁹⁶ Marinetti a Pratella, 19 ottobre 1915, in GIOVANNI LUGARESI, *Lettere ruggenti a Francesco Balilla Pratella*, Milano, Quaderno Dell'Osservatore, 1969, p. 55 – 56.

⁴⁹⁷ Marinetti, 27 ottobre 1915, in F.T. MARINETTI, *Taccuini 1915 – 1921*, a cura di Alberto Bertoni, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 32.

⁴⁹⁸ Marinetti a Pratella, 31 ottobre 1915, in *Lettere ruggenti a Francesco Balilla Pratella*, cit., pp. 57 – 58.

Crispoliti «l'avventura bellica di gruppo dei futuristi è finita. Gli impegni militari si rinnoveranno singoli e disparati, e per alcuni con esito fatale».⁴⁹⁹

È molto interessante, ai fini di comprendere come il Futurismo sostenesse la guerra tanto esaltata con un gesto altrettanto concreto, andare a considerare l'adesione volontaria come soldati al fronte. Furono infatti moltissimi aderenti al movimento che presero parte alla Prima Guerra Mondiale come volontari. Su otto milioni di soldati arruolati che combatterono nel fronte italiano, solamente 8000 furono volontari, per la maggior parte irredentisti e borghesi, e tra loro figurarono moltissimi futuristi.⁵⁰⁰ Il richiamo alle armi fu irrefrenabile: per esempio, Athos Casarini, futurista che emigrò in America nel 1909, nel 1915 ritornò in Italia per combattere al fronte. Da evidenziare inoltre la scelta di Fortunato Depero, Ennio "Acciaio" Valentinelli e Umberto "Trilluci" Maganzini, tre futuristi austriaci originari dal Trentino che decisero di arruolarsi come volontari per l'esercito italiano. In totale furono 687 gli uomini provenienti dal Trentino che si unirono alle fila italiane, con una scelta molto difficile: come nota Daly «come cittadini austriaci, iscrivendosi come volontari per combattere con l'esercito italiano, questi uomini lasciarono dietro di sé le loro famiglie: ogni bene gli fu confiscato; e essendo disertori della loro patria sarebbero stati giudiziati se catturati».⁵⁰¹ Depero riuscì a fuggire dal confine già nell'agosto del 1914, mentre per Valentinelli la faccenda fu molto più complicata. Riuscì ad abbandonare Rovereto solamente l'8 aprile 1915, grazie ad un passaporto falso, e la sua prima destinazione fu il quartiere generale della Commissione dell'Emigrazione Trentina a Milano, fondata nell'agosto del 1914 e con sede inizialmente in via Silvio Pellico 14, con l'obiettivo

⁴⁹⁹ ENRICO CRISPOLTI, *Zang Tumb Tumb. I futuristi vanno in guerra. Giochi, burle e travestimenti dei futuristi del battaglione ciclisti*, in «Bolaffiarte», n. 79, maggio 1978, p. 11, citato in S. Daly, *Italian Futurism and the First World War*, cit., p. 54.

⁵⁰⁰ Cfr. EVA CECCHINATO, *Sotto l'uniforme. I volontari della Grande Guerra*, in *La Grande Guerra*, a cura di Mario Isnenghi e Daniele Ceschin, Torino, UTET, 2008, vol. 1, pp. 176 – 188.

⁵⁰¹ S. DALY, *Italian Futurism and the First World War*, cit., p. 56.

di dare un aiuto concreto ai numerosi profughi e fuggiaschi irredentisti trentini. Il 1° giugno Valentinelli riuscì ad arruolarsi come soldato volontario, ma il suo caso è esemplare per comprendere come l'adesione alla guerra non fu fatta solamente per valori ideologici e patriottici. Nell'aprile del 1915 infatti era uno studente universitario di ventuno anni e arrivò a Milano senza nessun documento, privo di qualsiasi tipo di moneta e senza alcun contatto diretto in Italia. Partecipare alla guerra per Valentinelli sicuramente significò anche prendere una decisione per uno scopo meramente economico, considerando che lo stipendio per i soldati al fronte era di 300 lire al mese.

Alla luce di questa partecipazione così attiva al conflitto in corso, Emilio Gentile affermò come «l'adesione dei futuristi alla guerra fu totale e disciplinata».⁵⁰² Ciononostante ci furono comunque dei casi di astensionismo tra le fila del Futurismo: Carrà e Govoni, senza ombra di dubbio due intellettuali che dimostrarono a chiara voce il loro pensiero a favore dell'interventismo, rifiutarono l'arruolamento. Il primo decise di rimanere segregato in casa fintanto che non fu obbligato dal governo a iscriversi come soldato, mentre il secondo esprime il concetto che i suoi doveri fossero «verso la mia piccola patria (la famiglia) ben più pressanti che verso quell'altra grande».⁵⁰³

La guerra agli occhi dei futuristi si dimostrò ben presto l'esatto opposto di quanto avevano elogiato ed esaltato nei loro scritti: la vita nelle trincee e soprattutto la mancanza di attrezzature adeguate e di armi da parte dell'esercito italiano trasformarono ben presto l'esperienza al fronte in una vera e propria tortura. I futuristi che combatterono al fronte, causa anche una preparazione con il Battaglione Lombardo inadeguata per quanto riguarda un conflitto in montagna, si ritrovarono a marciare per intere giornate in condizioni

⁵⁰² EMILIO GENTILE, *La nostra sfida alle stelle: futuristi in politica*, Roma, Laterza, 2009, p. 35.

⁵⁰³ Govoni a Marinetti, 20 maggio 1915, in C. GOVONI, *Lettere a F. T. Marinetti*, a cura di Matilde Dillon Wanke, Milano, Scheiwiller, 1990, p. 99.

climatiche terribili, aggravate dalle loro uniformi estive. Durante l'autunno del 1915 Marinetti fece numerose richieste tramite lettere alle sue segretarie, Nina e Marietta Angelini, chiedendo a gran voce che gli venissero inviati al più presto scarpe vecchie, calzini di lana, dentifricio, un gilet invernale e dei maglioni.⁵⁰⁴ Dopo il suo ritorno a Milano, Marinetti affermò che lui e i suoi compagni soldati al fronte erano «senza guanti, senza passamontagna, colla mantellina soltanto, niente vino, niente alcool, niente caffè, una pagnotta per quattro uomini, una scatola di carne per tre, tutte le Siberie nelle ossa».⁵⁰⁵ Un'altra difficoltà per i futuristi fu quella di adeguarsi alla struttura gerarchica dell'esercito e alla disciplina: lo smantellamento del Battaglione Lombardo fu dovuto sia allo scarso addestramento che al comportamento inadeguato dei volontari. Lo stesso Marinetti fu costretto a tre giorni di prigionia a Peschiera per aver nuotato nel lago di Garda in un luogo non concesso. Un'altra occasione di rimprovero, a riprova di un comportamento inaccettabile per le regole dell'esercito, fu quando il fondatore del Futurismo, durante un bombardamento austriaco, decise di declamare la sua *Battaglia di Adrianopoli*. Il suo luogotenente non apprezzò la scelta e gli ordinò di tacere.⁵⁰⁶

Mentre la guerra continuò, ad essere elogiato dal Futurismo fu l'avvento delle nuove tecnologie, capaci di trasformare in pochissimo tempo i paesaggi montani in campi di battaglia composti da trincee senza fine. Come afferma Daly: «Marinetti trasformò il panorama alpino in modo tale che l'esperienza bellica venisse conformata alla visione futurista della miglitoria tecnologica e della modernità industriale».⁵⁰⁷ Il panorama

⁵⁰⁴ Marinetti a Nina Angelini, agosto 1915 e ottobre 1915, in VIRGINIO GIACOMO BONO, *Le vestali del futurismo*, Voghera, Edo Edizioni Oltrepò, 1991, p. 62.

⁵⁰⁵ F. T. MARINETTI, *Quinte e scene della campagna del Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti*, «La Gazzetta dello Sport», 7 febbraio 1916, in *Bollaffiarte*, n. 79, maggio 1978, p. 15, citato in S. Daly, *Italian Futurism and the First World War*, cit., p. 56.

⁵⁰⁶ *Ivi*, 31 gennaio 1916, p. 12.

⁵⁰⁷ S. DALY, *Italian Futurism and the First World War*, cit., p. 68.

modificato dall'azione guerresca dell'uomo rappresentò il superamento del tradizionale rapporto con la natura. A dimostrazione di questo pensiero Marinetti scrisse una tavola parolibera dal titolo *Battaglia a nove piani*,⁵⁰⁸ con dedica a Depero. La tavola presenta una sezione di una montagna, con il Lago Del Garda nel mezzo che divide il fronte italiano da quello austriaco. *Battaglia a nove piani* è da leggere, dal punto di vista di Daly, come «il desiderio di Marinetti di urbanizzare e modernizzare le montagne».⁵⁰⁹ La volontà del poeta fu quella di esaltare l'azione militare dei futuristi, evidenziando la loro azione creatrice all'interno di un ambiente inospitale. All'interno della tavola parolibera vennero presentati, per ogni altitudine, i gruppi militari che vi risiedevano e le attività che svolgevano. Le parole in libertà esaltavano tutti i movimenti, tutte le azioni dei soldati e persino l'atmosfera degli ambienti circostanti, andando a rappresentare una raffigurazione pienamente futurista della guerra.

L'entusiasmo futurista però non poté nulla di fronte al mortale cinismo del conflitto mondiale: Marinetti calcolò che più del 60 per cento dei futuristi che andarono al fronte furono colpiti, tra chi riportò ferite più o meno importanti e chi invece perse la vita in trincea. Luigi Russolo subì una grave ferita alla testa e dovette subire una lunga convalescenza, mentre Sant'Elia, dopo aver ricevuto una medaglia d'argento al valore per le sue battaglie sull'Altopiano d'Asiago venne ucciso da un colpo di mitragliatrice nel 1916. La perdita più importante fu però quella di Boccioni, morto a seguito delle ferite riportate da una caduta da cavallo durante un addestramento. Marinetti fu devastato dalla notizia dell'accaduto: Buzzi in una lettera a Pratella dell'agosto 1916 affermò che «Marinetti è col cuore e con il cervello spezzato; naturalmente non l'ho mai visto più alto e eretto e spavaldo contro l'agguato del

⁵⁰⁸ F. T. MARINETTI, *Battaglia a nove piani*, 1915, Museo D'Arte Contemporanea di Trento e Rovereto, Archivio del '900, citato in S. Daly, *Italian Futurism and the First World War*, cit., p. 69.

⁵⁰⁹ S. DALY, *Italian Futurism and the First World War*, cit., p. 70.

destino. So il dolore della sua vasta anima».⁵¹⁰ Nonostante le perdite dolorose, il pensiero futurista nei confronti dell'esaltazione non mutò, anche se con qualche remora: come constata Daly «i futuristi – Marinetti incluso – non cambiarono in maniera radicale le loro opinioni in merito alla guerra e alla sua validità, ma comunque non furono immuni alle pressioni psicologiche ed emotive che il conflitto portò con sé».⁵¹¹ Per questo motivo ad essere molto interessanti furono le lettere private che il fondatore del Futurismo mandò ai suoi amici intellettuali: all'interno di queste si nota chiaramente una distinzione tra il Marinetti futurista, esaltatore convinto del conflitto e dei principi di violenza, e il Marinetti persona, il quale espresse a chiare lettere la sofferenza che tutti i soldati al fronte vivevano sulla loro pelle. Analizzandole si nota chiaramente una spaccatura tra la retorica futurista e la realtà dei fatti, con la crudeltà del conflitto in atto che pervadeva qualsivoglia aspetto della vita di tutti i giorni. Le lettere che il fondatore del Futurismo scrisse tra il 1916 e il 1917 rivelano un aspetto della guerra che non compare mai negli scritti ufficiali. Per esempio, Marinetti scrisse a Cangiullo «Perché non mi scrivi? Aspetto da te una lunga lettera (con disegni caricature divine pazzie ecc.) che mi faccia *ridere*».⁵¹² Nella lettera scritta nella notte di Capodanno del 1916 i toni si fecero ancora più malinconici, ad evidenziare lo stato di difficoltà e come la solitudine ormai stesse prendendo sempre più il sopravvento anche in Marinetti:

In trincea. Pieno di neve. Sacco a pelo nel mio ricovero profondo. Penso al genio
giocondo del divino Grande Cangiullo che mi divertirebbe col suo spirito diabolico

⁵¹⁰ Ruzzi a Pratella, 19 agosto 1916, in FRANCESCO BALILLA PRETELLA, *Caro Pratella: Lettere scelte e commentate*, a cura di Gianfranco Maffina, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1980, p. 70.

⁵¹¹ S. DALY, *Italian Futurism and the First World War*, cit., p. 71.

⁵¹² Marinetti a Cangiullo, tra dicembre 1916 e febbraio 1917, in F. T. MARINETTI, F. CANGIULLO, *Lettere (1910 – 1943)*, a cura di Ernestina Pellegrini, Firenze, Vallecchi, 1989, p.133 (enfasi nell'originale).

fresco ed esplosivo se fosse *qui con me*. Ti auguro salute e disinvoltura rosea nella dura lacerante vita.⁵¹³

Il sentimento di sconforto di Marinetti perdurò sino al 1918. In un'altra lettera destinata a Pratella, il poeta mise in evidenza le differenze tra chi partecipò al conflitto e chi invece rimase a casa, vicino ai propri affetti. In queste righe si dimostrò come la vita in trincea in realtà poteva essere compresa solamente da chi la visse in prima persona e come, al contrario, chi non partecipò possedesse una visione distorta della guerra, incapace di cogliere le innumerevoli difficoltà che una vita del genere portava con sé:

Ti sento spaventosamente e dolorosamente pessimista! Perché? Sei giovane sano forte. Sei uno dei più grandi e potenti ingegni del nostro tempo. Hai una meravigliosa bambina, una donna intelligente che ti vuol profondamente bene, una famiglia che ti circonda di calore morale, molti amici che ti amano, un pubblico vasto profondo ad ascoltarti. Vivi negli arabeschi e nelle ondate musicali del tuo genio, in casa tua, nella tua Romagna preferita! Questo non ti basta?! Ed io che mi spingo sempre più a velocità pazzo la mia vita senza quiete né riposo.⁵¹⁴

Il concetto di famiglia venne completamente capovolto rispetto a quanto affermato nei manifesti futuristi. Si ricordi che in questi anni Marinetti non aveva nessun parente vicino: suo fratello morì nel 1897, sua madre nel 1902 e suo padre nel 1907. Le uniche persone a lui vicino furono le cameriere Nina e Marietta Angelini, le sole a dare un aiuto non solo materiale (inviandogli spesso vestiti e utensili utili per sopravvivere al meglio) ma anche un supporto emotivo. In queste poche righe la solitudine del fronte prese il sopravvento, e persino la famiglia, considerata come un ostacolo sociale alla libera espressione del singolo

⁵¹³ Marinetti a Cangiullo, 31 dicembre 1916, *Ivi*, pp. 112 – 113 (enfasi nell'originale), citato in S. Daly, *Italian Futurism and the First World War*, cit., p. 72.

⁵¹⁴ Marinetti a Pratella, 11 marzo 1918, in *Lettere ruggenti a Francesco Balilla Pratella*, cit., p. 65.

individuo, diviene, in un tempo di guerra, un rifugio saldo e sicuro, all'interno del quale l'uomo può trovare il calore umano del quale era privato dal fronte.

Per quanto la vita al fronte non fosse esattamente come immaginata negli scritti precedenti, non ci fu mai un'ammissione ufficiale da parte di Marinetti in merito alle condizioni disumane a cui i soldati erano sottoposti, e in nessuna opera ci fu una ritrattazione sulle posizioni che vedevano la guerra come una grande festa e una possibilità per l'Italia di trovare una situazione sociale migliore. Per questo motivo, nonostante tutte le difficoltà, Marinetti continuò la sua attività propagandistica dal fronte, cercando di trovare un mezzo per poter far ritrovare al Futurismo un ruolo di spessore all'interno delle dinamiche sociali che la Prima Guerra Mondiale portò con sé. In questo momento di ritrovato vigore per l'avanguardia, un ruolo fondamentale lo ebbe la nascita de «*L'Italia Futurista*»: la rivista, nata a luglio del 1916, oltre a portare all'interno del movimento numerose figure di intellettuali donne, fu il tentativo da parte dei futuristi di ricreare uno spazio letterario dove si potesse ricominciare a diffondere una nuova visione dell'arte, una questione passata in secondo piano proprio a causa dello scoppio del conflitto mondiale. Il lettore ideale della rivista doveva essere, secondo i futuristi, proprio il soldato al fronte, per ispirarlo a compiere atti di vero eroismo, come sottolineato da Settimelli già all'interno del primo numero della rivista:

Avrà dei redattori combattenti, degli abbonati in trincea, dei critici *in cantina* (*al sicuro* dagli aeroplani [*sic*]), dei propagandisti aviatori. Correrà dal fronte all'interno e sarà compilato e discusso al fronte nella caserma, nell'ospedale, nella trincea. Da questo flusso e riflusso dovrebbe trarre nuove ispirazioni e suggestioni.⁵¹⁵

⁵¹⁵ E. SETTIMELLI, *L'Italia Futurista*, ne «*L'Italia Futurista*», 1° giugno 1916, n. 1, citato in S. Daly, *Italian Futurism and the First World War*, cit., pp. 101 – 102.

La scelta di proporre articoli scritti da futuristi al fronte servì nel pensiero di Marinetti a presentare il movimento come pienamente coinvolto con le dinamiche della guerra. Gli articoli pubblicati all'interno de «*L'Italia Futurista*» trattarono la guerra in maniera particolare: come nota Daly «nonostante [...] i futuristi non riuscirono ad ignorare la realtà della guerra che si stava svolgendo, ci fu un grande sforzo, soprattutto da parte di Marinetti, di presentare una visione mitica della guerra, concentrandosi sui suoi aspetti tecnologici e moderni».⁵¹⁶ Per fare ciò, un ruolo fondamentale lo assunse la pubblicazione di un nuovo manifesto, dal titolo *La nuova religione-morale della velocità*,⁵¹⁷ uscito sulle pagine de «*L'Italia Futurista*» l'11 maggio del 1916. Il testo presentò una forte critica alla morale cristiana, poiché secondo il fondatore del Futurismo essa «servì a sviluppare la vita interna dell'uomo. Non ha più ragione d'essere oggi, poiché s'è vuotata di tutto il Divino».⁵¹⁸ Ormai, nel pensiero di Marinetti e dati gli avvenimenti storici, era ora che si diffondesse la morale futurista, che venne definita come prodotto di una nuova esaltazione della bellezza emanata dalla velocità. Ovviamente il manifesto fu fortemente influenzato dalla Grande Guerra: l'elemento bellico violento venne ripreso continuativamente, con chiari riferimenti alla vita in trincea. Ad esempio di quanto dichiarato, al momento di definire quali siano i luoghi abitati dalla nuova divinità, Marinetti citò «i campi di battaglia. Le mitragliatrici, i fucili, i cannoni, i proiettili sono divini. Le mine e le contromine veloci: far saltare il nemico PRIMA che il nemico ci faccia saltare».⁵¹⁹ La guerra divenne il posto all'interno del quale la velocità, presentata come la nuova divinità della modernità, si realizzava e si mostrava ai propri fedeli.

⁵¹⁶ S. DALY, *Italian Futurism and the First World War*, cit., p. 104.

⁵¹⁷ F. T. MARINETTI, *La nuova religione-morale della velocità*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 130 – 138.

⁵¹⁸ *Ivi*, p. 130.

⁵¹⁹ *Ivi*, p. 133 (enfasi nell'originale).

L'avventura di Marinetti al fronte non si concluse nel 1916. Il fondatore del Futurismo, infatti, il 20 febbraio del 1917 si arruolò nel settantatreesimo battaglione dei bombardieri, che combatteva sul fronte vicino a Gorizia. La questione riguardante la diffusione delle idee dell'avanguardia continuò con uno sforzo ancora più importante. Il poeta decise di inviare a moltissimi generali che combattevano al fronte numerose copie delle opere futuriste, fossero manifesti o testi letterari. Sebbene la diffusione a fini propagandistici di materiale futurista non ebbe un gran successo, l'attenzione verso la propaganda bellica di Marinetti non passò inosservata. Dopo i primi due anni, dove l'azione promotrice dell'intervento bellico da parte dello Stato italiano fu quasi nulla, nel febbraio del 1918 ci fu l'inizio ufficiale del Servizio Propaganda (conosciuto come Servizio P.), alla luce di una circolare firmata dal generale Armando Diaz dove si riportò: «Alcuni Comandi, con giusta intuizione dei bisogni del momento, hanno studiato e concretato un programma di propaganda patriottica fra le truppe [con] iniziative, le quali incontrano pienamente il favore di questo Comando».⁵²⁰ Senza ombra di dubbio, in questa missiva il generale Diaz si riferì all'azione promossa dal Generale Capello, il comandante del battaglione che agiva a Gorizia e a cui Marinetti prese parte. Capello ebbe una grande intuizione: per poter promuovere l'azione bellica decise di ordinare che a tenere i discorsi alle truppe fossero i graduati di basso rango, anziché quelli provenienti dai ranghi più alti dell'esercito. Questa scelta fu motivata «giacché il soldato preferisce sempre ascoltare il suo ufficiale col quale si trova giornalmente a contatto, legato dalla stima e dall'affetto che nascono dalla comunità delle privazioni e dei rischi».⁵²¹ Il generale suppose che fosse necessario che i discorsi avessero un tratto informale, con delle componenti ironiche atte a suscitare delle risate, per

⁵²⁰ Comando Supremo, *Propaganda Patriottica*, circolare n. 1117/P, 1° febbraio 1918, in GIAN LUIGI GATTI, *Dopo Caporetto: Propaganda, assistenza, vigilanza*, Gorizia, LEG, 2000, p. 48.

⁵²¹ LUIGI CAPELLO, *Criteri per le conferenze*, circolare n. 2389, 25 giugno 1917, in G. L. GATTI, *Dopo Caporetto*, cit., p. 52.

poter comprendere le reazioni delle truppe e così facendo mantenere alto il loro livello di concentrazione. Vennero scelti otto personaggi incaricati di occuparsi dei discorsi ufficiali, e tra questi figurò anche il nome di Marinetti. Il discorso che Capello gli fece fu riportato negli appunti dello stesso poeta:

Lo spirito delle mie truppe è buono ma lo voglio minore. Bisogna che l'impeto delle fanterie sia *travolgente*. Prendere una trincea non significa niente. Bisogna andare avanti. Molti si credevano assolutamente fuori d'ogni pericolo. Classi anziane richiamate ora e perciò senza preparazione bellica. Bisogna infiammarli e persuaderli della necessità di dare all'attacco un impulso *travolgente* feroce. [...] Tutti gli ufficiali assisteranno a questi discorsi, - Tutti! Reggimento per reggimento.⁵²²

Non stupisce, conoscendo il personaggio Marinetti, comprendere come una notizia del genere non potesse che renderlo entusiasta, ritenendola un'occasione non solamente per poter diffondere l'ideologia futurista, ma anche per essere, nella sua visione, una forma di riconoscimento in quanto figura di spicco della società. L'incarico però si rivelò non essere come il fondatore del Futurismo si era immaginato. In un appunto di Capello datato marzo 1917 vennero riportati quali fossero gli obiettivi che i generali incaricati delle orazioni dovevano perseguire, con alcune evidenti discrepanze rispetto a quanto annunciato e dichiarato all'interno dei manifesti futuristi:

1. La ragione morale nell'andare in guerra;
2. La necessità della guerra;
3. Gli svantaggi di una vita pacifica;
4. Il dovere di tutti gli italiani nel perseguire la liberazione e la civilizzazione dell'Italia;

⁵²² Marinetti, 14 marzo 1917, in. F.T. MARINETTI, *Taccuini 1915 – 1921*, cit., p. 63 (enfasi nell'originale).

5. Ricordare il passato e riflettere sul presente, affinché il soldato italiano odi il nemico;
6. La disciplina porta alla vittoria;
7. Il cameratismo amichevole e la reciproca fiducia tra gli ufficiali e i soldati sono l'origine della coesione e della forza;
8. Disertare è il più deplorabile atto che un uomo può commettere;
9. Spirito aggressivo.⁵²³

Come è evidente già da una rapida lettura, nei punti qui sopra presentati, sebbene alcuni elementi siano in linea con quanto espresso dai futuristi all'interno delle loro opere, in altri i temi ve ne sono di completamente opposti. Se il Futurismo affermò fin dalla sua fondazione la violenta lotta contro il passatismo, all'interno degli obiettivi di Capello il passato venne recuperato, e soprattutto ritenuto importante per la formazione personale del soldato. Le difficoltà e le differenze di vedute si rivelarono presto: nel settembre del 1917 Marinetti, durante un discorso ufficiale, recitò delle parole in libertà. La risposta a questo gesto fu una circolare datata 8 ottobre 1917, all'interno della quale vennero ripresi tutti coloro che tennero dei discorsi al di fuori delle regole sopracitate, affermando che «non tutti i conferenzieri [...] si rendono conto dello scopo unico delle conferenze [...]: farsi comprendere interamente dalla massa dei soldati ed avvincerne l'animo».⁵²⁴

La disputa tra i due non procedette oltre, poiché proprio in questi giorni accadde un evento che stravolse la Prima Guerra Mondiale per l'Italia. Il 24 ottobre 1917, a Caporetto, un assalto di circa 350.000 uomini, tedeschi e austriaci, riuscì a sfondare le linee, con un numero spaventoso di vittime e di feriti per le truppe italiane. Il fronte italiano venne spinto indietro di circa 150 chilometri, fino alle rive del fiume Piave. Marinetti al momento

⁵²³ Cfr. G. L. GATTI, *Dopo Caporetto*, cit., p. 263.

⁵²⁴ L. Capello, circolare n.13636/SR, 8 ottobre 1917, in G. L. GATTI, *Dopo Caporetto*, cit., p. 53.

dell'attacco austriaco si trovava proprio sul fronte dell'Isonzo. Quando arrivò al suo battaglione l'ordine di ritirata, le parole di Marinetti dimostrarono la sua paura per l'esito del conflitto e delle conseguenze che avrebbe subito: «Mi sento morire. Dolore acuto al cuore. Sfacelo nelle vene. La mia forza interna è presa brutalmente a schiaffi pedate a pugni a martellate».⁵²⁵ Dopo aver dovuto smantellare tutte le loro posizioni militari, distruggendo tutte le armi e le munizioni rimaste, il battaglione dovette rientrare a Udine, sotto il bombardamento continuo dell'esercito austriaco: «disordine panico. Feriti e malati sgomberati in furia. Barelle. Feriti. Grida di terrore. Carri. Ambulanze. Ronzare di aeroplani [...] Cannoni rovesciati. Incendi. Incendi [*sic*]».⁵²⁶ Il momento dell'arretramento del fronte fu ulteriormente doloroso per Marinetti in quanto soffrì di itterizia e per questo motivo, una volta che le truppe raggiunsero il Piave, il poeta milanese venne trasferito d'urgenza a Padova per ricevere le cure mediche adeguate. Con l'assenza di Marinetti il compito di dare una risposta futurista alla disfatta di Caporetto toccò a Settimelli, editore de «*L'Italia Futurista*», il quale auspicò un pronto intervento in soccorso all'esercito italiano da parte delle truppe statunitensi e giapponesi, affermando che «è giunta l'ora di AVVICINARE la vittoria usufruendo nel minor tempo possibile di tutte le grandi riserve non ancora intaccate».⁵²⁷ Settimelli rispose anche alle critiche verso l'esercito italiano, considerato inadeguato in confronto a quello inglese, francese e americano: l'editore constatò che l'Inghilterra fosse unificata ormai da secoli, la Francia fosse una nazione che godeva di un grandissimo vigore e che gli Stati Uniti erano appena entrati in guerra, e perciò non erano logorati da più di tre anni di combattimento ininterrotto. Tutte queste caratteristiche l'Italia

⁵²⁵ Marinetti, 18 dicembre 1917, in F.T. MARINETTI, *Taccuini 1915 – 1921*, cit., p. 156.

⁵²⁶ Marinetti, 28 ottobre 1917, in LAWRENCE RAINEY, LAURA WITTMAN, *Selections from the Unpublished Diaries of F.T. Marinetti*, in «*Modernism/Modernity*», n. 3, 1994, p. 30.

⁵²⁷ E. SETTIMELLI, *La vittoria*, ne «*L'Italia Futurista*», 18 novembre 1917, p. 2, citato in S. Daly, *Italian Futurism and the First World War*, cit., p. 121.

non le possedeva, e solo per questo motivo crollò sotto l'invasione austriaca, non perché fosse una nazione peggiore.

Nel 1918 «*L'Italia Futurista*» cessò le sue pubblicazioni, e il Futurismo si ritrovò ancora una volta privo di uno strumento utile per diffondere le proprie idee. Mario Carli nell'agosto dello stesso anno rivolse a Marinetti tutti i suoi dubbi in merito a questa perdita:

Il momento mi sembra anche favorevolissimo alla ripresa di un'azione futurista energica e significativa. Basta uno sguardo sommario per capire che il Futurismo è prossimo a naufragare nel silenzio e nell'incuriosità generale [...]. Credi tu che sia patriottismo questa rinuncia alla lotta futurista, o non piuttosto disfattismo?⁵²⁸

L'affermazione di Carli trovò un immediato riscontro. Il 20 settembre 1918 difatti vennero pubblicati il primo numero di due nuove riviste: la prima, fondata da Settimelli, Carli e Marinetti dal titolo «*Roma Futurista*», mentre la seconda, per mano del Servizio P., fu denominata «*Il Montello*». Per quanto possa apparire strana la scelta di pubblicare due giornali diversi nello stesso giorno, in realtà le due riviste si possono considerare come l'una il completamento dell'altra, in quanto entrambe miravano allo stesso fine ma a due diverse tipologie di pubblico: «*Il Montello*» era destinato ai soldati in trincea, mentre «*Roma Futurista*» mirava a raggiungere l'élite dell'esercito italiano, ovvero il gruppo degli Arditi. Come nota Daly: «entrambi i giornali dimostrano l'adattabilità del Futurismo, [...] e pertanto rappresentano dei documenti di grande importanza per quanto riguarda l'atteggiamento progressivamente meno conflittuale nei confronti del pubblico non futurista».⁵²⁹

Il concetto elitario del Futurismo si dimostrò concretamente con il riferimento diretto al gruppo degli arditi come pubblico prediletto. Nel momento della fondazione di «*Roma*

⁵²⁸ Carli a Marinetti, agosto 1918, in M. CARLI, F. T. MARINETTI, *Lettere futuriste tra arte e politica*, a cura di C. Salaris, Roma, Officina Edizioni, 1989, p. 52.

⁵²⁹ S. DALY, *Italian Futurism and the First World War*, cit., p. 132.

Futurista», a dimostrazione di quanto affermato, i tre fondatori inizialmente pensarono addirittura di inserire il sottotitolo «*giornale per tutti gli arditi*».⁵³⁰ Il gruppo degli arditi, ufficialmente costituito il 26 giugno 1917, fu formato da soldati altamente addestrati e da ufficiali di battaglioni d'assalto. Avendo dovuto partecipare alle battaglie più pericolose, questi soffrirono le conseguenze della guerra in maniera ancora più marcata rispetto agli altri reggimenti, sebbene ricevessero una paga maggiore e venissero loro riservati dei rifornimenti migliori rispetto agli altri soldati. Marinetti e il Futurismo ovviamente non potevano che elogiare un simile battaglione, andando ad esaltare la loro forza violenta e la velocità delle loro azioni militari. Fin dalla loro fondazione, il comportamento del battaglione degli arditi fu molto ambiguo: se da un lato furono degli ottimi soldati, anche a seguito del durissimo allenamento a cui erano sottoposti, contemporaneamente ci furono numerose testimonianze di loro attacchi con bombe a mano condotti con l'unico fine di ottenere razioni extra di cibo, sigarette e bevande alcoliche.⁵³¹ Marinetti si attivò in prima persona per difendere il battaglione, come quando andò a Verona per testimoniare in un processo all'interno del quale un gruppo degli arditi era accusato di avere agito apertamente, a causa del loro alcolismo, contro dei carabinieri.⁵³² A partire dal settembre del 1918, il fondatore del Futurismo cominciò a proclamare la vicinanza ufficiale dell'avanguardia agli arditi: all'interno di un'orazione del 15 settembre, di fronte ai generali del battaglione Marinetti li definì come «la parte migliore della razza italiana, quella che ha più vigore più sangue più eroismo più coscienza d'Italianità».⁵³³

I Futuristi condividevano con gli arditi il grande impegno nei combattimenti al fronte.

Il valore dimostrato nelle trincee da Marinetti e i suoi compagni fu evidenziato per rispondere

⁵³⁰ Marinetti, 11 agosto 1918, in F. T. MARINETTI, *Taccuini 1915 – 1921*, cit., p. 304.

⁵³¹ Cfr. ANGELO PIROCCHI, *Italian Arditi: Elite Assault Troupe, 1917 – 1920*, Oxford, Osprey, 2004, p. 44.

⁵³² Marinetti, 10 luglio 1918, in F. T. MARINETTI, *Taccuini 1915 – 1921*, cit., p. 278.

⁵³³ Marinetti, 15 settembre 1918, in F. T. MARINETTI, *Taccuini 1915 – 1921*, cit., p. 348.

alle accuse dei critici dell'avanguardia, i quali giudicavano negativamente le sue azioni, ritenendola troppo concentrata sulle discussioni artistiche rispetto che sulla vita al fronte. Alla luce di queste accuse, proprio nelle pagine di «*Roma Futurista*», Settimelli rispose con orgoglio:

I nostri nemici tenteranno vanamente di screditarci evocando i nostri burrascosi comizi artistici. I futuristi [...] sono oggi i primi fra i primi sul campo di battaglia. I futuristi, questi artisti bizzarri, hanno saputo battersi, vincere e morire. I nostri nemici cercheranno anche di aggirarci con le loro subdole simpatie, insinuando che degli artisti anche se geniali non possono fare della politica; e noi li smentiremo con la nostra indagine precisa, pratica, inesorabile contro i traditori e i truffatori della patria.⁵³⁴

In queste poche righe si nota il tentativo di presentare l'azione futurista nei campi di battaglia come un intervento glorioso, in linea con quanto dichiarato in tutti i manifesti. In realtà, come si è visto, l'impatto che il Futurismo ebbe, sia nelle attività a favore dell'interventismo sia nelle battaglie al fronte, fu molto limitato, sintomatico di come oramai l'avanguardia avesse perso un ruolo di rilievo. La guerra, fortunatamente, stava per concludersi, e il movimento futurista celebrò in maniera trionfale la vittoria dell'Italia. Quando l'armistizio con l'Austria-Ungheria fu firmato, il 4 novembre 1918, Carli e Settimelli sfilarono per le strade di Roma insieme a molti altri soldati sventolando le bandiere tricolori. Marinetti non partecipò alle sfilate di trionfo, poiché fu impegnato sul fronte nella decisiva vittoria di Vittorio Veneto.

Il Futurismo, alla fine del 1918, fu un movimento con numerosi cambiamenti rispetto al periodo dell'interventismo. Il confronto diretto con la guerra, tanto desiderato quanto crudele, lasciò un segno profondo nelle vite di tutti i componenti dell'avanguardia.

⁵³⁴ E. SETTIMELLI, *Roma Futurista*, in «*Roma Futurista*», 20 settembre 1918, p. 1, citato in S. Daly, *Italian Futurism and the First World War*, cit., p. 136.

Nonostante le ferite, il movimento futurista non smise di cercare di avere un ruolo importante nella scena intellettuale, andando comunque a celebrare la guerra come una festa gloriosa, ma dovette confrontarsi con le nuove forze che emersero dal conflitto. Il piano dello scontro non fu più quello artistico, ma quello all'interno della sfera politica. Quello che è evidente è che comunque il Futurismo non riuscì più a raggiungere quell'influenza che ebbe negli anni Dieci del Novecento: il tentativo vano di Marinetti di ritrovare una posizione di rilievo fu molto pronunciato, e l'unica soluzione che gli si presentò fu quella di avvicinarsi a chi quella posizione di rilievo se la stava guadagnando con la forza e con la violenza. L'ascesa del Fascismo, che proprio nel primo dopoguerra stava affondando le proprie radici, fu per Marinetti e i futuristi una possibilità di guadagnare un vero riconoscimento. Come si vedrà, però, l'avanguardia ormai aveva perso la sua spinta vitalistica, e il risultato di ciò fu un lento ma inesorabile declino verso un ruolo di sempre minore importanza nella scena culturale italiana.

V.4. Il dopoguerra futurista e l'avvicinamento al Fascismo

L'Italia uscì profondamente cambiata dalla Prima Guerra Mondiale. Le certezze che c'erano prima dell'entrata nel conflitto risultarono completamente rovesciate in pochi anni. Nella nuova scena politica che si stava affermando, il Futurismo cercò di ritrovare il proprio spazio, ma lo fece con degli importanti cambiamenti, anche a livello ideologico. Nel febbraio del 1918 Marinetti pubblicò il *Manifesto del Partito politico futurista*.⁵³⁵ I punti focali del programma politico furono l'estensione del suffragio universale, la tassazione progressiva, una trasformazione ed epurazione della polizia, l'introduzione del divorzio, la libertà di sciopero e di stampa, i contratti collettivi di lavoro. Il testo più interessante per comprendere

⁵³⁵ F. T. MARINETTI, *Manifesto del Partito Politico Futurista*, in «L'Italia Futurista», a.III, n.39, Firenze, 11 febbraio 1918.

come si sviluppò il pensiero politico futurista però fu senza ombra di dubbio *Democrazia Futurista*,⁵³⁶ pubblicato nell'aprile del 1919. Considerata come la prima vera opera interamente politica del fondatore del Futurismo, composta da ventisei capitoli all'interno dei quali vennero trattati i principi proposti da Marinetti per rinnovare l'Italia, una nazione malata per la quale l'unica medicina possibile era considerato il Futurismo. L'incipit dell'opera è emblematico per comprendere in che posizione l'avanguardia voleva collocarsi all'interno dello scacchiere politico che si stava formando dalle macerie della Prima Guerra Mondiale: «Dedico questa prima | opera di politica futurista | ai Fasci politici futuristi | di Milano, Roma, Firenze | Ferrara, Taranto, Perugia, ecc. | e all'Associazione degli Arditi».⁵³⁷ Il chiaro rimando ai mussoliniani fasci d'azione rivoluzionaria, il movimento politico fondato nel 1914 da Mussolini, dimostrò un ulteriore tentativo da parte del poeta italiano di avvicinare il destino dell'avanguardia a quello del movimento che poi si trasformerà nel Fascismo, ma senza essere completamente assoggettati a quest'ultimo.

All'interno di *Democrazia futurista* ci fu una netta distinzione tra componente politica e la componente prettamente artistica: l'avanguardia venne smembrata in due parti, ognuna con delle finalità ben precise e distinte tra loro:

Il Partito Politico Futurista sarà nettamente distinto dal movimento artistico futurista. Questo continuerà nella sua opera di svecchiamento e rafforzamento del genio creativo italiano. Il movimento artistico futurista, avanguardia della sensibilità artistica italiana, è necessariamente sempre in anticipo sulla lenta sensibilità del popolo. Rimane perciò una avanguardia spesso incompresa e spesso osteggiata dalla maggioranza che non può intendere le sue scoperte stupefacenti, la brutalità delle sue espressioni polemiche e gli slanci temerari delle sue intuizioni. Il Partito Politico Futurista invece

⁵³⁶ F. T. MARINETTI, *Democrazia Futurista*, Milano, Editore Facchi, 1919, ora in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 344 – 470.

⁵³⁷ *Ivi*, p. 344.

intuisce i bisogni presenti e interpreta esattamente la coscienza di tutta la razza nel suo igienico slancio rivoluzionario.⁵³⁸

Con queste affermazioni Marinetti sembra arrendersi all'idea che un intellettuale e un artista non abbiano più la capacità di poter influenzare concretamente la vita della comunità. La componente artistica poteva avere ancora un ruolo di spessore poiché attraverso la sua sensibilità poteva comprendere quali fossero le necessità del Paese, ma per poterle attuare concretamente era necessario che ci fosse una componente politica salda e capace di realizzare tali imprese. La necessità di ristabilire un ordine chiaro era molto importante per tutti i cittadini italiani nel periodo del primo dopoguerra: si ricordi che proprio nel 1919 e nel 1920 ci fu il periodo storico ricordato come “Biennio Rosso”, ovvero il susseguirsi di una serie di forti agitazioni sociali, con occupazioni di fabbriche da parte di gruppi sindacalisti e socialisti. Questi eventi generarono negli esponenti della destra italiana il timore di un'ascesa bolscevica anche in Italia, esattamente come accaduto in Russia solamente due anni prima. Il governo italiano venne ritenuto da Marinetti come inadeguato per gestire un clima così incandescente, anche considerando la nascita delle squadre d'azione: «il governo si allarma oggi nel vedere formarsi innumerevoli associazioni di combattenti. Se non fosse un governo di miopi reazionari tremanti di paura accoglierebbe favorevolmente questo nuovo ritorno di vitalità italiana».⁵³⁹ L'emergere di questi movimenti, secondo il fondatore del Futurismo, sarebbe stato un risultato positivo dato proprio dalla Prima Guerra Mondiale, capace con la sua violenza di risvegliare l'animo degli italiani e di donar loro una consapevolezza politica. In queste pagine l'esperienza tragica

⁵³⁸ *Ivi*, pp. 349 – 350.

⁵³⁹ *Ivi*, p. 382.

appena terminata venne ancora una volta elogiata e glorificata, senza nessuna tipologia di richiamo al ricordo delle troppo numerose persone che persero la vita al fronte:

La guerra ha semplicemente svegliate le coscienze di 4 o 5 milioni di italiani che tornano oggi dalla guerra, arricchiti di una personalità politica. È la prima volta nella storia che più di quattro milioni di cittadini di una nazione hanno la fortuna di subire in soli 4 anni un'educazione intensiva e completa con lezioni di fuoco, di eroismo e di morte. Spettacolo meraviglioso di tutto un esercito partito per la guerra quasi incosciente e ritornato degno di governare.⁵⁴⁰

La grande novità che compare all'interno di *Democrazia Futurista* è il cambiamento di posizione nei confronti della modernità. L'ideale politico proposto dal Futurismo nell'immediato dopoguerra infatti «appare essere in netto contrasto con la modernità, sia nel senso del nazionalismo modernista, sia nel suo carattere proprio di una società di massa».⁵⁴¹ L'avanguardia propose un'idea di società all'interno della quale gli individui vivono e lavorano, priva però quell'entusiasmo verso l'industrialismo e di quella volontà di potenza tanto acclamati all'interno di tutti i manifesti futuristi promulgati negli anni immediatamente precedenti allo scoppio della Prima Guerra Mondiale. A spiccare in *Democrazia Futurista* è una rinuncia alla piena adesione alla modernità, considerata disumanizzante e brutale, che era invece fondamento dell'avanguardia fin dal primo momento della sua fondazione.

Riassumendo, il Futurismo politico nel periodo tra il 1919 e il 1920 cercò di inserirsi con forza nella formazione di nuovi movimenti nazionalisti che derivarono dai gruppi di reduci. L'azione dell'avanguardia fu ambivalente: se da un lato ci fu un tentativo di sovrapposizione con l'arditismo e un'adesione al nascente Fascismo, dall'altro si cercò comunque di stabilire un collegamento con la sinistra anarchica, cercando di inserirla in una

⁵⁴⁰ *Ibidem.*

⁵⁴¹ E. GENTILE, *Il futurismo e la politica*, cit., p. 128.

prospettiva di una rivoluzione pienamente italiana. Come afferma Gentile, l'azione politica del Futurismo non riuscì ad andare oltre questa prima azione: «la politica del Futurismo si svolse e si esaurì in questo tentativo, estinguendosi nel momento in cui i movimenti [...] si trasformarono, uscendo dalla nebulosa del “diciannovismo”». ⁵⁴²

Tra gennaio e aprile vennero costituiti i Fasci futuristi, con sede in tutta Italia. Settimelli confermò in una testimonianza che l'alleanza con il Fascismo e con D'Annunzio permise al Futurismo di uscire da un isolamento culturale nella scena italiana. In merito al primo congresso fascista che si tenne a Firenze il 9 e il 10 ottobre 1919 lo scrittore italiano lo considerò come un avvenimento importante per il Futurismo:

Per il futurismo perché, per la prima volta, esso si incunea concretamente in un largo movimento nazionale che ne accetta la collaborazione con fiducia entusiastica (Marinetti, Carli, Fabbri, Vecchi, Rocca, Gorrieri, futuristi, hanno le più grandi simpatie e la più grande fiducia nel Fascismo). Per la vita politica italiana perché il gruppo futurista ingranaggiato in un modo o nell'altro in essa è garanzia per essa di ritrovamento, di spinta in avanti, di calore e genialità, di fedeltà alle forze della razza. Fino ad oggi il futurismo aveva avuto grandissima influenza, ma era rimasto isolato. [...] Di queste alleanze ci compiaciamo specialmente per ragioni di praticità. ⁵⁴³

Settimelli in particolare considerò il Fascismo come un movimento che collaborò con il Futurismo, in un'ottica di rappresentare un largo movimento nazionale. Il rapporto tra Futurismo e Fascismo in realtà fu molto complesso, ed è difficile affermare che l'avanguardia marinettiana si fuse perfettamente con il movimento fondato da Mussolini. Sicuramente il punto di contatto, oltre alle dimostrazioni interventiste, fu la mediazione dell'arditismo civile. Si può quindi constatare che si trattò di un'alleanza basata sui valori dell'interventismo e del bellicismo, in un fronte comune contro la tanto temuta rivoluzione

⁵⁴² *Ivi*, p. 129.

⁵⁴³ E. SETTIMELLI, *Marinetti Mussolini D'Annunzio*, in «*Nemici D'Italia*», 16 ottobre 1919.

bolscevica italiana. Mussolini rappresentò per il Futurismo una figura politica perfettamente in linea con la loro ideologia, sia per il suo stile di vita che per il suo trascorso e per le sue caratteristiche fisiche: era esattamente «l'uomo che il futurismo ha pensato e che adora... La sua nuca poderosa di dominatore ci diede ancora una volta l'impressione ch'egli è il vero chiamato, ad essere duce delle nostre schiere».⁵⁴⁴ Il contributo più importante che l'avanguardia futurista diede al Fascismo fu indubbiamente quello riguardante la formazione dello stile fascista di comportamento. Come considera Moscovici, infatti, nelle minoranze attive questo possiede una funzione fondamentale al fine di definire l'identità e i valori fondanti del gruppo.⁵⁴⁵ Il Fascismo attinse a piene mani dalla nuova tipologia di rapporto fra artisti e la massa propria del Futurismo per poter diffondere la propria ideologia all'interno di un ambiente ostile. Come si è visto in merito alle “serate futuriste”, l'antagonismo tra l'avanguardia e il pubblico veniva esplicitato attraverso gesti violenti, come le zuffe, in una sfida lanciata dalla minoranza artistica contro una massa passatista. Il dualismo si trasformò durante il periodo dell'interventismo nello scontro tra l'aristocrazia dei combattenti e la collettività dei neutralisti. La lotta politica nell'immediato dopoguerra si rivelò il perfetto contenitore ideologico all'interno del quale racchiudere tutta la violenza degli arditi. Nota Gentile come «il principio dell'antagonismo definisce la concezione della politica futurista secondo l'antitesi amico-nemico, l'élite dei combattenti contro la massa dei neutrali, [...], ed esalta la violenza come virile mezzo dei nuovi».⁵⁴⁶

La teoria trovò subito un riscontro concreto nella pratica. Il Futurismo celebrò la fondazione dei Fasci futuristi con assalti armati agli avversari e bruciando le sedi della stampa nemica, mascherandoli come dei riti di purificazione. Il fatto simbolo di questa

⁵⁴⁴ ENRICO ROCCA, *Audacia e giovinezza italiana al Congresso dei Fasci in Firenze*, in «Roma Futurista», 19 ottobre 1919.

⁵⁴⁵ Cfr. SERGE MOSCOVICI, *Psychologie des minorités actives*, Parigi, PUF, 1976, pp. 121 e segg.

⁵⁴⁶ E. GENTILE, *Il futurismo e la politica*, cit., p. 135.

violenza liberata nelle strade fu la distruzione della sede del giornale «*Avanti!*», il 15 aprile 1919. Lo stile ardito-futurista venne perfettamente assimilato dal Fascismo nel fenomeno dello squadristo, perfezionandolo sempre di più nel corso di tutta la sua storia, rendendolo una parte integrante e fondamentale per comprenderne la politica di massa.

L'alleanza tra fascisti e futuristi però non durò molto. Dopo il congresso fascista di Milano, svoltosi nel Teatro Lirico dal 23 al 25 maggio 1920, Marinetti, Nannetti e Carli il mese successivo si dimisero dai Fasci di combattimento, ritenendo che il Fascismo si fosse trasformato in un movimento conservatore e monarchico. Se gli storici hanno confermato che alla base della rottura ci fu l'improvvisa svolta a destra del Fascismo, è da ritenere altrettanto importante la considerazione di Gentile, secondo il quale: «i dissensi fra Marinetti e Mussolini, durante il congresso, furono soltanto un pretesto per recidere clamorosamente un'alleanza che, per i futuristi, era in crisi da tempo, anche se nulla lasciava prevedere la scissione.».⁵⁴⁷ Marinetti, subito dopo la chiusura del congresso, venne eletto nuovamente nella Commissione Esecutiva dei Fasci, e inoltre venne nominato membro di una nuova commissione per lo studio del programma scolastico, un'iniziativa proposta dall'Avanguardia Studentesca fascista. I dirigenti del Fascismo vennero a conoscenza delle dimissioni da parte dei futuristi tramite la stampa, per via di una opposizione alle scelte economiche e politiche proposte dai fascisti. La Commissione Esecutiva respinse le motivazioni ma accettò le dimissioni di Marinetti, senza discutere invece di quelle di Carli e Nannetti: il primo perché non risultava iscritto ai Fasci di combattimento, il secondo perché non vi era nessuna certezza in merito a una sua scelta diretta. In effetti, come venne poi scoperto, Marinetti aveva aggiunto di sua penna il nome di Nannetti nella lettera di dimissioni. Ciononostante, i tre si distaccarono ufficialmente dal Fascismo, ma i motivi della

⁵⁴⁷ *Ivi*, p. 137.

crisi ebbero radici più profonde, da ricercare nelle elezioni politiche del 1919. La sconfitta del Fascismo disorientò i futuristi, i quali già presentavano dei chiari segnali di stanchezza in merito alla loro azione politica. Mannarese, in un articolo del 14 dicembre 1919 pubblicato su «*Roma Futurista*», fece una chiara disamina di quanto stava accadendo tra le fila del Futurismo:

La scapigliata gioventù futurista ha visto spegnersi con la guerra l'ideale che la illuminava, si è trovata senza uno scopo preciso, si è perduta in slanci lirici di amore per la patria e di odio per ogni volgarità, in propositi entusiastici di libertà, di generosità, di audacia: in parole belle e sincere, ma generiche e inconcludenti. Del resto la stessa crisi spirituale hanno attraversato tutti coloro che alla guerra avevano dedicato ogni loro pensiero, in particolare coloro che dei futuristi furono sempre i naturali, ardenti alleati: i fascisti. [...] La sconfitta elettorale che i fascisti e futuristi hanno subito ne è una manifestazione e una prova. [...] Questa è la realtà dell'oggi: [...] o il futurismo saprà trovare un contenuto economico, o dovrà abbandonare ingloriosamente il campo di battaglie politiche, per tornare alle origini: arte, e soltanto arte.⁵⁴⁸

In questo articolo è presente un elemento fondamentale per comprendere come il Futurismo sia caduto in una crisi da cui non riuscì più ad uscire. Il centro focale dell'ideologia futurista fu proprio la guerra, un concetto che totalizzò pienamente tutto il pensiero dell'avanguardia, condizionando ogni opera e ogni manifesto. Una volta conclusa la guerra, e quindi spenta la scintilla che muoveva gli artisti futuristi, l'ideologia si trovò priva delle sue fondamenta portanti. L'attività politica, che sembrò l'unica via possibile e concreta per poter portare avanti il mito della violenza, si rivelò una vana speranza.

L'intellettuale che comprese per primo la grande crisi che sconvolse il Futurismo fu Bottai. Fin dal 1909, l'intellettuale romano aveva dimostrato la sua grande fiducia nell'avanguardia, considerandola come una via di salvezza per l'Italia. In un articolo

⁵⁴⁸ Articolo citato in E. GENTILE, *Il futurismo e la politica*, cit., p. 138.

pubblicato su «*I nemici d'Italia*», Bottai espresse il suo disappunto per le scelte di Marinetti, criticandolo per la troppa passività e per non essere riuscito a realizzare la rivoluzione tanto auspicata: «Abbiamo troppo spesso pronunziato la parola rivoluzione. [...] Quante volte l'abbiamo minacciato? Troppe. [...] È ora di farla finita, perdio! Le rivoluzioni o si fanno o si preparano, e quando si preparano bisogna operare in silenzio».⁵⁴⁹

Come è evidente, l'avventura politica del Futurismo non poté più proseguire oltre. L'avanguardia, al momento di dimostrare con i fatti quanto auspicato, si arrestò e non riuscì a realizzare la tanto agognata rivoluzione, e la conseguenza di ciò fu un ritorno all'arte. La nuova parola d'ordine lanciata da Marinetti divenne «Distruggete, annientate la politica che opaca ogni corpo. È una lebbra-colera-sifilide tenacissima!».⁵⁵⁰ Il risultato della fine dell'azione politica futurista fu, come facilmente comprensibile, l'allontanamento di numerosi intellettuali dall'avanguardia. Lo stesso Bottai, per esempio, ormai convertito definitivamente alla politica, divenne un fervente oppositore dell'avanguardia. Il Futurismo non venne ufficialmente sciolto, e al contrario Marinetti per tutto il corso della sua vita cercò di continuare a portare avanti l'avanguardia, anche attraverso nuovi scritti riguardanti l'ambito politico. A questa altezza, però, il movimento futurista aveva ormai perso gran parte della sua rilevanza all'interno della scena culturale italiana. Marinetti continuò a produrre altri testi di varia natura, ma non riuscì mai a recuperare quello spazio privilegiato. Sintomatico di ciò furono i pochi studi sull'avanguardia che vennero svolti dai critici coevi: sicuramente anche l'avvicinamento al Fascismo ne condizionò il giudizio, portando poi i critici a giudicare il Futurismo solo ed esclusivamente per questo aspetto. Il 23 gennaio 1921, Carli annunciò ufficialmente a Marinetti l'abbandono del Futurismo, seguendo l'esempio di Settimelli, Dessy e Corra. La lettera con la quale comunicò la decisione rappresentò

⁵⁴⁹ GIUSEPPE BOTTAI, *T'arma e non parla*, in «*I nemici d'Italia*», 9 ottobre 1919.

⁵⁵⁰ F. T. MARINETTI, *Inegualismo e Artecrazia*, in «*Il resto del Carlino*», 1° novembre 1922.

pienamente come oramai anche il Futurismo, nonostante i grandi propositi, fosse stato sconfitto dal corso della Storia:

Poiché tu hai dimostrato di poter fare da solo un Movimento artistico che finora era imperniato anche su di noi, io credo che non vorrai offenderti se anch'io mi decido a lasciare solamente a te il peso e la gloria del Movimento Futurista. [...] Ripeto: tu hai tanto genio, tanta energia e tanto fascino personale, che puoi fare a meno della nostra collaborazione. Lo hai dimostrato eloquentemente. E poi: anch'io credo che bisogna oltrepassare il Futurismo, e fare punto e da capo.⁵⁵¹

⁵⁵¹ Lettera citata in E. GENTILE, *Il futurismo e la politica*, cit., p. 157.

CONCLUSIONE

Giunti al termine di questa trattazione, è innegabile constatare come il Futurismo fu un'avanguardia capace di insinuarsi all'interno di tutti gli ambienti culturali dell'Italia di inizio Novecento. Tale azione fu compiuta nonostante le numerose contraddizioni che sono state messe in evidenza, partendo proprio dalle decisioni di Marinetti. Ciò che pervase completamente il pensiero futurista, sin dalle proprie origini, fu però la presenza costante del mito della violenza, il principio che, come si è visto, condizionò tutte le opere dell'avanguardia. La presenza della guerra non fu solamente un'evocazione speranzosa, ma un'idea concreta, da attuare e da realizzare concretamente. È interessante notare come proprio nel momento di diretto confronto con la Grande Guerra, tutte le pregiudiziali crollarono, nonostante il tentativo insistente dei futuristi di continuare nella loro glorificazione, a discapito della vita che si stava sviluppando intorno a loro, mostrando tutta la sua atrocità.

Indubbiamente però gli spunti di riflessione che nascono analizzando i manifesti del Futurismo tra il 1909 e il 1920 sono molti. Primo su tutti il concetto fondamentale della violenza: un sentimento così nefasto fu elevato a vette altissime, portandolo a diventare un valore fondante. Marinetti in questo, come si è visto, non fu l'unico, ma riuscì a rappresentare attraverso diverse modalità quello che era un sentimento comune. Le opere dei futuristi mostrarono con molta chiarezza come il sentimento violento fosse comune a tutti gli uomini,

e facesse ormai parte della vita di tutti i giorni. All'interno della società di inizio Novecento la convinzione che l'atto violento potesse portare dei miglioramenti effettivi fu totalizzante. Alla base di ciò ci fu il grande cambiamento sociale in atto, ma non solo. L'avvento delle nuove tecnologie sconosciute ai più, per esempio, insieme a un sistema economico concentrato solamente sul guadagno crearono nella società un nuovo clima di incertezza. Tutto ciò portò gli uomini a non riconoscersi più, essendo crollate sotto ai loro piedi tutte le certezze che vi erano fino a pochi anni prima. Inoltre, il Futurismo ebbe il merito di portare all'interno della scena culturale numerose artiste donne, dando loro degli spazi che non gli erano mai appartenuti.

E infine la guerra. La grande attesa, l'illusione che da un atto bellico potesse sorgere un qualcosa di bello, l'estetizzazione e le opere strettamente connesse ad essa. Tutto ciò che era stato teorizzato venne a scontrarsi con ciò che avvenne concretamente sui campi di battaglia. L'esperienza bellica dei futuristi fu ambivalente: se da un lato continuarono con la loro attività di propaganda, da un altro punto di vista scoprirono sulla loro pelle cosa volesse dire veramente combattere al fronte. Soffrire la fame, patire la nostalgia per i propri affetti, penare per il freddo che entrava nelle ossa e soprattutto piangere gli amici caduti, furono per il Futurismo delle esperienze concrete. L'immagine della "guerra festa" si disgregò di fronte ai loro occhi ma ciononostante i futuristi, e in particolar modo Marinetti, cercarono sempre di non spegnere il loro entusiasmo.

Sicuramente al momento della lettura delle fonti, e in particolar modo nel momento della stesura di questa tesi, molti elementi che si sono presentati hanno trovato un eco in quello che sta accadendo nel mondo attuale. Viviamo in un mondo globalizzato all'interno del quale l'idea della guerra è ormai tornata con nuovo vigore, e il pensiero secondo il quale i problemi della società si possano risolvere bombardando altri paesi si sta sempre più

spargendo a macchia d'olio. L'esperienza del Futurismo in un certo senso può insegnare ancora come il presupposto secondo il quale attraverso la guerra si possa raggiungere un miglioramento sia in realtà un'illusione.

La nostra società, come quella di inizio Novecento, sta vivendo dei cambiamenti epocali. L'avvento di nuove tecnologie, una su tutte l'avvento improvviso dell'intelligenza artificiale, connesso con un sistema economico globale e consumistico che sembra sempre più instabile, hanno creato all'interno della società contemporanea uno stato di incertezza e di sfiducia generale. In un contesto del genere non è difficile comprendere come certi temi e certe argomentazioni stiano prendendo sempre più piede, alimentando la possibilità che di nuovo si compia un grande conflitto globale, con conseguenze ancora più disastrose rispetto a quelle delle guerre precedenti. La minaccia dell'utilizzo della bomba atomica sembra ormai un deterrente per dimostrare come alcune nazioni siano più potenti di altre, il tutto, però, in un contesto geopolitico completamente rivoluzionato rispetto a venti anni fa.

Del Futurismo si è parlato molto, ma su una questione in particolare è necessario soffermarsi ancora: il ruolo dei giovani. Marinetti in primis, quando si è trovato a definire i punti focali dell'avanguardia, ha ritenuto fondamentale dichiarare come i giovani abbiano la possibilità di prendere in mano la Storia, e portarla verso orizzonti migliori. Questa idea non è scontata, e forse su questo il fondatore del Futurismo era stato lungimirante. Nella nostra società il futuro per i giovani si presenta come una nebulosa torbida, sia per i motivi politici citati pocanzi sia per una situazione economica sempre più precaria. Nonostante queste problematiche reali, una lezione che si può apprendere analizzando le opere futuriste è che i giovani possono avere un impatto concreto. Gli strumenti sono cambiati, per esempio le riviste si sono trasformate nei social, ma un utilizzo consapevole e non passivo di questi può essere un mezzo utile per fare sentire la propria voce, per sentirsi meno soli. Questo

eliminerebbe tutto ciò che porta i singoli a confrontarsi e a giudicarsi in maniera non oggettiva, simbolo di una società che va sempre di più in direzione di un individualismo feroce. E in questo atto rivoluzionario la cultura è una componente fondamentale. Il Futurismo dimostrò come attraverso l'arte si potessero diffondere dei messaggi capaci di attivare le masse e come, per creare un qualcosa di nuovo e di diverso, fosse necessario creare dei manifesti che spiegassero le scelte a fondamento delle nuove proposte.

Il giudicare se il Futurismo avesse ragione o meno nelle proprie affermazioni non è mai stato un obiettivo di questo lavoro, e non lo è nemmeno adesso, nel momento di trarre delle conclusioni. Sicuramente il suo messaggio fu intenso, e lo dimostrò il fatto che una tale spinta vitale non riuscì a sopravvivere a lungo. Le scelte politiche furono una conseguenza di un pensiero nazionalista che affondava le proprie radici nell'Italia di inizio Novecento, e anche l'avvicinamento al Fascismo fu parte di questo percorso. Quello che rimane del Futurismo è l'immagine di un gruppo di giovani che, con le loro idee, più o meno condivisibili, si attrezzarono per cambiare concretamente la società nella quale vivevano, e della quale si sentivano responsabili. Un'esperienza comunitaria, di gruppo, dove le individualità si scontrarono in accesi dibattiti, ma che fu un'occasione importante per portare dinanzi all'opinione pubblica delle questioni profonde.

Con questo pensiero si conclude la trattazione. Con la speranza che prima o poi, in un futuro il più possibile vicino, a nessuno venga in mente che per fare una rivoluzione sia necessario per forza utilizzare mitragliatrici e bombe atomiche, ma attraverso un dibattito e un confronto sano, si possa finalmente iniziare a costruire, cessando definitivamente di distruggere.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

ACQUIVIA, GIOVANNI, *Futurismo*, Milano, Gastaldi, 1960.

ALLEGRI MARIO, *Tra futurismo ed espressionismo: su una lettera di Doeblin a Marinetti*, in «*Il Contesto*», 2, 1997, pp. 19 – 55.

AMENDOLA, GIORGIO, *Una scelta di vita*, Milano, Rizzoli, 1976.

ANDREU, PIERRE, *Sorel il nostro maestro*, Firenze, Volpe Editore, 1967.

BARONTI MARCHIÒ, ROBERTO, *Il futurismo in Inghilterra: tra avanguardia e classicismo*, Roma, Bulzoni Editore, 1990.

BALDISSONE, GIUSI, *Filippo Tommaso Marinetti*, Milano, Mursia, 2009.

BERTINI, SIMONA, *Marinetti e le “eroiche serate”*, Novara, Interlinea, 2002.

BONO, VIRGINIO GIACOMO, *Le vestali del futurismo*, Voghera, Edo Edizioni Oltrepò, 1991.

CARRÀ, MASSIMO, *Convergenze e difficoltà fra Milano e Firenze, in Futurismo a Firenze 1910 – 1920*, Sansoni, Firenze, 1984, pp. 9 - 16.

CARPI, UMBERTO - MILIGI, GIUSEPPE, *Prefuturismo e primo futurismo in Sicilia (1900 – 1918)*, Messina, Sicania, 1989.

CECCHINATO, EVA, *Sotto l'uniforme. I volontari della Grande Guerra*, in *La Grande Guerra*, a cura di Mario Isnenghi e Daniele Ceschin, Torino, UTET, 2008, vol. 1, pp. 176 – 188.

CIALFI, DOMENICO - PESOLA, ANTONELLA, *Umbria futurista, 1912 – 1944*, Arrone, Thyrsus, 2009.

COLUCCI, MICHELE, *Futurismo russo e futurismo italiano*, in «*Ricerche slavistiche*», XII, 1964, pp. 145 - 178.

CONTARINI, SILVIA, *Guerre maschili/guerre femminili: corpi e corpus futuristi in azione/trasformazione*, in «*Annali di Italianistica*», vol. 27, Arizona State University, 2009, pp. 125 – 138.

CORTELLASSA, ANDREA, *Controdolore e retroguardia. Aldo Palazzeschi tra «Spazzatura» e «Boccanera»*, in «*La rassegna della letteratura italiana*», a. 100°, maggio – dicembre 1996, 2-3, pp. 80 – 109.

CRISPOLTI, ENRICO, *Zang Tumb Tumb. I futuristi vanno in guerra. Giochi, burle e travestimenti dei futuristi del battaglione ciclisti*, in «*Bolaffiarte*», n. 79, maggio 1978, pp. 9 - 15.

D'AURIA, FRANCESCA PETROCCHI, *Papini e la presenza politica in «Lacerba»*, in «*Studi Novecenteschi*», vol. 9, n. 23, giugno 1982, pp. 5 – 43.

DE FELICE, RENZO, *Futurismo, cultura e politica*, Fondazione Giovanni Agnelli, 1988.

DEL CARRIA, RENZO, *Proletari senza rivoluzione. Storia delle classi subalterne italiane dal 1860 al 1950*, vol. I, Milano, Edizioni Oriente, 1966.

DE MICHELIS, CESARE GIUSEPPE, *Il futurismo italiano in Russia*, Bari, De Donato, 1973.

DRUDI GAMBILLO, MARIA – FIORI, TERESA, *Archivi del futurismo*, vol. 2, Roma, De Luca, 1962.

FEDERICI, ELEONORA, *Quando la fantascienza è donna. Dalle utopie femminili del secolo XIX all'età contemporanea*, Roma, Carocci, 2015.

FERRARIO PAOLO, *Sorel e il mito della violenza. Per una rilettura delle Réflexions*, in «*Il Politico*», LI, 1, Università di Pavia, 1986, pp. 63 - 81.

FORNARI FRANCO, *Psicanalisi della guerra*, Milano, Feltrinelli, 1966.

FREUD, SIGMUND, *La delusione della guerra*, in *Opere di Sigmund Freud*, a cura di Cesare Luigi Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

GALLETTA VIVIANA, *Miti e utopie della modernità nelle Riflessioni sulla violenza di Sorel*, in «Materiali d'estetica», 8.2, 2021.

GATTI, GIAN LUIGI, *Dopo Caporetto: Propaganda, assistenza, vigilanza*, Gorizia, LEG, 2000.

GENTILE, EMILIO, *La nostra sfida alle stelle: futuristi in politica*, Roma, Laterza, 2009.

ISNENGHI, MARIO, *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, Il Mulino, 2014.

JÜNGER, ERNST, *L'operaio. Dominio e forma*, trad. it. Q. Principe, Longanesi, Milano, 1984.

LENIN, NIKOLAJ, *L'imperialismo fase suprema del capitalismo*, in «Opere scelte», Roma, 1968.

LUGARESI, GIOVANNI, *Lettere ruggenti a Francesco Balilla Pratella*, Milano, Quaderno Dell'Osservatore, 1969.

MAGGI, MICHELE, *La formazione dell'egemonia in Francia: l'ideologia sociale nella Terza Repubblica tra Sorel e Durkeim*, Bari, De Donato, 1977.

MAYER, ARNO JOSEPH, *Il potere dell'ancien régime fino alla I guerra mondiale*, Laterza, Roma – Bari, 1982.

MARIANI GAETANO, *Il primo Marinetti*, Firenze, Le Monnier, 1970.

MICALI, SIMONA, *Il Futurismo. Centauri a motore e Titani in aeroplano*, in *Il mito nella letteratura italiana*, a cura di Pietro Ghibellini, IV, Brescia, Morcelliana, 2007, pp. 101 - 118.

MOEBIUS, PAUL JULIUS, *L'inferiorità mentale della donna*, con introduzione di Franca Ongaro Basaglia, Einaudi, Torino, 1978.

MONCHIETTO, ALESSANDRO, *Da capo senza fine. Il marxismo anomalo di Sorel*, Pistoia, Petite Plaisance, 2015.

MORANDI, RODOLFO, *Storia della grande industria in Italia*, Einaudi, Torino, 1966.

NAZZARO, GIAN BATTISTA, *Introduzione al Futurismo*, Napoli, Guida, 1973.

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Umano, troppo umano*, vol. I, Milano, 1970.

PERNICE, VINCENZO, *Mafarka il futurista come romanzo italiano dell'avvenire. F. T. Marinetti e il grande concorso di Poesia*, in «e-scripta Romanica», vol. 7, 2019, pp. 52 – 59.

RAYMOND, MARCEL, *Da Baudelaire al Surrealismo*, Einaudi, Torino, 1948.

ROSCI, MARCO, *Dobužinskij e Boccioni*, in *Mir Iskusstva*, Atti del Convegno di Torino 1982, Roma, 1984.

ROMEO, ROSARIO, *Breve storia della grande industria in Italia*, Bologna, Cappelli, 1967.

SALARIS, CLAUDIA, *Le futuriste: donne e letteratura d'avanguardia (1909 – 1944)*, Milano, Edizioni delle Donne, 1982.

—, *Storia del Futurismo. Libri, giornali, manifesti*, II ed., Roma, Editori Riuniti, 1992.

SALVATORELLI, LUIGI, *Profilo di Georges Sorel*, in «Pegaso», II, 1930, pp. 28 - 42.

SANGUINETI, EDOARDO, *La guerra futurista*, in «Quindici», N. 14, Roma, 1968.

SCHOPENHAUER, ARTHUR, *Discorso sulle donne*, a cura di Vladimira Zemanova e Giuseppe Recchia, Shakespeare and Kafka, 1992.

SOREL, GEORGES, *Contibution à l'étude profane de la Bible*, Parigi, Auguste Ghio, 1889.

—, *La Francia prima delle elezioni*, in «Rivista popolare di politica», VIII, 1902.

—, *L'avenir socialiste des syndicats*, in «L'Humanité nouvelle», II, marzo 1898..

—, *Lettere a Croce*, in «La Critica», XXV, 1927..

—, *Réflexions sur la violence*, in *Pages libres*, Parigi, 1908, trad. it. in *Considerazioni sulla violenza*, Bari, Laterza, 1970.

—, *Science et socialisme. Lettres au director de la Revue Philosophique*, in «*Revue Philosophique*», XVIII, 1893..

—, *Sur les applications de la psychophysique*, in «*Revue Philosophique*», XI, 1886..

TERROSI, ROBERTO, *Futurismo e postumano*, in «*Annali d'Italianistica*», vol. 27, Arizona State University, 2009, pp. 263 - 273

TESSARI, ROBERTO, *Il mito della macchina: letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Milano, Mursia, 1973.

VIAZZI, GLAUCO, *Il futurismo come organizzazione. Tecniche e strumenti di gruppo*, in «*Es*», 5, settembre – dicembre 1976, pp. 36 – 60.

—, *I poeti del futurismo, 1909 – 1944*, Milano, Longanesi, 1978.

WEININGER, OTTO, *Sesso e carattere: una ricerca di base*, con introduzione di Franco Rella, Feltrinelli Bocca, Milano, 1978.

BIBLIOGRAFIA IN LINGUA

BERGHAUS, GÜNTER, *Violence, War, Revolution: Marinetti's Concept of a Futurist Cleanser for the World*, in «*Annali di Italianistica*», vol. 27, 2009, pp. 23 – 71.

CARROUGES, MICHEL, *La mystique du surhomme*, Gallimard, Parigi, 1948

DALY SERENA, *Italian futurism and the first world war*, University of Toronto Press, 2016.

ELIOT, THOMAS STEARNS, *To criticize the Critic*, Londra, Faber, 1978.

LISTA, GIOVANNI, *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, L'Age d'Homme, Losanna, 1973.

MARKOV, VLADIMIR, *Russian Futurism: a History*, University of California Press, Berkeley, 1968.

MOSCOVICI, SERGE, *Psychologie des minorités actives*, Parigi, PUF, 1976.

PIROCCHI, ANGELO, *Italian Arditi: Elite Assault Troupe, 1917 – 1920*, Oxford, Osprey, 2004.

POGGI, CHRISTINE, *Folla/Follia: Futurism and the Crowd*, in «Critical inquiry», 28, n. 3, 2002, pp. 709 – 784.

—, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, New Heaven, CT, Yale University Press, 1992, pp. 237 – 243.

RAINEY, LAWRENCE - WITTMAN, LAURA *Selections from the Unpublished Diaries of F.T. Marinetti*, in «Modernism/Modernity», n. 3, 1994, pp. 1 – 40.

RE, LUCIA, *Women at war, Eva Kühn Amendola (Magamal) – Interventionist, Futurist, Fascist*, in «*Annali di Italianistica*», vol. 33, 2015, pp. 275 - 308.

ROCCHIETTI, DAVIDE, *L'aberrazione di un irriducibile pacifista: «Evviva questa guerra!» tra censura e autocensura*, in «*Griseldaonline*» 24, 1|2025 ISSN 1721-4777, pp. 5 – 16.

SICA, PAOLA, *Maria Ginanni: Futurist Woman and Visual Writer*, in «*Italica*», n.3, vol. 79, autunno 2002, p. 339 - 352.

STEAD, CHRISTIAN KARL, *The new poetic*, Londra, Hutchinson, University Library, 1975.

TENENBAUM, LOUIS, *From Futurism to Pacifism: Aldo Palazzeschi and the First World War*, in «*Italica*», LXIII, 1986, n. 4, pp. 386 - 394.

OPERE E TESTI FUTURISTI

ALOMAR GABRIEL, *El futurisme a Paris*, in «*El poble Catalá*», Barcellona, 9 marzo 1909.

—, *El Futurisme*, Barcellona, ed. L'Avenç, 1905.

AMENDOLA, GIOVANNI, *La grande illusione*, in «*La Voce*», vol. III, 9, 1911, in *La cultura italiana attraverso le riviste. «La Voce» (1908 – 1914)*, a cura di Angelo Romanò, Torino, Einaudi, 1960, p. 304.

BALILLA PRETELLA, FRANCESCO, *Caro Pratella: Lettere scelte e commentate*, a cura di Gianfranco Maffina, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1980

BALLA, GIACOMO, *Scritti futuristi*, a cura di Giovanni Lista, Milano, Abscondita, 2010.

BOCCIONI, UMBERTO, *Gli scritti Editi e Inediti*, Milano, Feltrinelli, 1971.

—, *Lettere futuriste*, a cura di Federica Rovati, Rovereto, Egon, 2009.

—, *Opere complete*, F. Campitelli, Foligno, 1927.

BOTTAI, GIUSEPPE, *T'arma e non parla*, in «*I nemici d'Italia*», 9 ottobre 1919.

BUZZI, PAOLO, *L'esilio*, Milano, Edizioni di «*Poesia*», 1906.

CAMPS, SANTIAGO VALENTÍN, *Ideólogos, teorizantes y videntes*, Barcellona, Minerva, 1922.

CANGIULLO, FRANCESCO - MARINETTI, FILIPPO TOMMASO, *Lettere (1910 – 1943)*, a cura di Ernestina Pellegrini, Firenze, Vallecchi, 1989.

CAPPA, INNOCENZO – LUCINI, GIAN PIETRO, *Il Tempio della Gloria. Tre ore sceniche della Russia contemporanea*, Milano, Poccini, 1913.

CAPPA, BENEDETTA, *Astra e il sottomarino*, Napoli, Casella, 1935.

CARLI, MARIO – MARINETTI, FILIPPO TOMMASO, *Lettere futuriste tra arte e politica*, a cura di C. Salaris, Roma, Officina Edizioni, 1989.

CARRÀ, CARLO, *La mia vita*, a cura di Massimo Carrà, Milano, Abscondita, 2002.

CORRADINI, ENRICO, *A tutti è utile l'occupazione di Tripoli*, in *L'ora di Tripoli*, Milano, Treves, 1911.

—, *La Patria lontana*, Milano, Treves, 1910.

DE SAINT-POINT, VALENTINE, *Manifesto della Donna futurista: risposta a F.T. Marinetti*, Milano, Direzione del Movimento Futurista, 25 marzo 1912.

—, *Manifesto della lussuria*, Milano, Direzione del Movimento Futurista, 11 gennaio 1913.

FILLIA, *Il Futurismo*, Milano, Sonzogno, 1932..

FOLGORE, LUCIANO - MARINETTI, FILIPPO TOMMASO, *Carteggio Futurista*, a cura di Francesco Muzzioli, Roma, Officina Edizioni, 1987..

FOLGORE, LUCIANO, *Ponti sull'oceano. Versi e parole in libertà*, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1914.

GINANNI, MARIA, *Cannoni d'Italia!*, in «*L'Italia Futurista*», a. II, n. 3, Firenze, 4 marzo 1917.

—, *Come si vincono i sottomarini*, in «*L'Italia Futurista*», a. II, n. 5, Firenze, 18 marzo 1917.

—, *Consigli a Dio*, in «*L'Italia Futurista*», a. I, n. 5, Firenze, 10 agosto 1916.

—, *Montagne trasparenti*, Firenze, Edizioni de «*L'Italia Futurista*», 1917.

—, *Poesia dello spazio*, Milano, Facchi, 1919.

GOVONI, CARLO, *Lettere a F. T. Marinetti*, a cura di Matilde Dillon Wanke, Milano, Scheiwiller, 1990.

KÜNH, EVA, *L'ottimismo trascendentale di Artur Schopenhauer*, in «*Cenobium*», 6, 1907, pp. 84 – 92, trad. it. in appendice a A. Schopenhauer, *Introduzione alla filosofia e scritti vari*, Torino, Paravia, 1960.

—, *Vita con Giovanni Amendola. Epistolario 1903 – 1926*, Firenze, Parenti, 1961.

MARINETTI, FILIPPO TOMMASO - BOCCIONI, UMBERTO - CARRÀ, CARLO - RUSSOLO, LUIGI, *Programma Politico Futurista*, in «*Lacerba*», a. I, n. 20, 15 ottobre 1913.

LUCINI, GIAN PIETRO, *Il poeta dei vagabondi*, in «*La educazione politica*», IV, 84, 15 giugno 1902.

—, *Marinetti Futurismo Futuristi*, a cura di Mario Artioli, Bologna, M. Boni, 1975.

MORASSO, MARIO, *La nuova arma (la macchina)*, Fratelli Bocca, Torino, 1905.

—, *Uomini e idee del domani (l'egoarchia)*, Fratelli Bocca, Torino, 1898.

—, *L'imperialismo artistico*, Fratelli Bocca, Torino, 1903.

PALAZZESCHI, ALDO - PAPINI, GIOVANNI, *Carteggio 1912 – 1933*, a cura di Stefania Alessandra Bottini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006.

PALAZZESCHI, ALDO, *Due imperi... mancati*, a cura di Marino Biondi, Milano, Mondadori, 2000.

—, *Evviva questa guerra!*, in «*Lacerba*», a. III, n. 22, in *La cultura italiana attraverso le riviste. «Lacerba» (1914 - 1916)*, vol. IV, a cura di Gianni Scalia, Torino, Einaudi, 1961, p. 398.

—, *Neutralità*, in «*Lacerba*», a. III, n. 3, in *La cultura italiana attraverso le riviste. «Lacerba» (1914 - 1916)*, vol. IV, a cura di Gianni Scalia, Torino, Einaudi, 1961, pp. 349 – 352.

—, *Opere giovanili*, Milano, Mondadori, 1958, p. 446.

—, *Spazzatura*, in «*Lacerba*», a. III, n. 3, in *La cultura italiana attraverso le riviste. «Lacerba» (1914 - 1916)*, vol. IV, a cura di Gianni Scalia, Torino, Einaudi, 1961, pp. 353 – 354.

—, *Varietà*, in *Tutti i romanzi*, vol. I, edizione di Gino Tellini, Milano, Mondadori, 2002, pp. 1256 – 1257.

PAPINI, GIOVANNI, *Abbiamo vinto!*, in «*Lacerba*», a. III, n. 22; in *La cultura italiana attraverso le riviste. «Lacerba» (1914 - 1916)*, vol. IV, a cura di Gianni Scalia, Torino, Einaudi, 1961, pp. 394 -397.

—, *Amiamo la guerra!*, in «*Lacerba*», a. II, n. 20, 1914; in *La cultura italiana attraverso le riviste. «Lacerba» (1914 - 1916)*, vol. IV, a cura di Gianni Scalia, Torino, Einaudi, 1961, p. 329.

—, *Fregiamoci della politica*, in «*Lacerba*», a. I, n. 19, 1913, in *La cultura italiana attraverso le riviste. «Lacerba» (1914 - 1916)*, vol. IV, a cura di Gianni Scalia, Torino, Einaudi, 1961, p. 194.

—, *I fatti di giugno*, in «*Lacerba*», a. II, 15 giugno 1914.

—, *Il significato del futurismo*, in «*Lacerba*», a. I, n. 3, 1° febbraio 1913.

—, *La necessità della rivoluzione*, in «*Lacerba*», a. I, n. 8, 15 aprile 1913, p. 73.

—, *La vita non è sacra*, in «*Lacerba*», I, 1913, in *La cultura italiana attraverso le riviste. «Lacerba» (1914 - 1916)*, vol. IV, a cura di Gianni Scalia, Torino, Einaudi, 1961, p. 208.

PARETO, VILFREDO, *Perché?*, in «*Il Regno*», a. I, 13, 1904, in *La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste. «Leonardo», «Hermes», «Il Regno»*, vol.1 a cura di Delia Frigessi, Torino, Einaudi, 1960, pp. 479 - 480.

PIRANDELLO, LUIGI, *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, 1942.

PREZZOLINI, GIUSEPPE, *L'aristocrazia dei briganti*, ne «*Il Regno*», I, 3; in *La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste. «Leonardo», «Hermes», «Il Regno»*, vol.1 a cura di Delia Frigessi, Torino, Einaudi, 1960, p. 455.

—, *L'aristocrazia dei briganti*, ne «*Il Regno*», I, 3; in *La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste. «Leonardo», «Hermes», «Il Regno»*, vol.1 a cura di Delia Frigessi, Torino, Einaudi, 1960, p. 459.

ROCCA, ENRICO, *Audacia e giovinezza italiana al Congresso dei Fasci in Firenze*, in «*Roma Futurista*», 19 ottobre 1919.

ROSÀ, ROSA, *Le donne del posdomani*, in «*L'Italia Futurista*», a. II., n. 30, Firenze, 7 ottobre 1917.

—, *Risposta a Jean-Jacques*, in «*L'Italia Futurista*», a. II., n. 20, Firenze, 1° luglio 1917.

—, *Una donna con tre anime*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1918.

SETTIMELLI, EMILIO, *Inchiesta sulla vita italiana*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1919.

—, *I processi al Futurismo per oltraggio al pudore*, Rocca S. Casciano, Stabilimento
Tipografico Licinio Cappelli, 1918.

—, *La vittoria*, ne «*L'Italia Futurista*», 18 novembre 1917, p. 2.

—, *L'Italia Futurista*, ne «*L'Italia Futurista*», 1° giugno 1916, n. 1.

—, *Marinetti Mussolini D'Annunzio*, in «*Nemici D'Italia*», 16 ottobre 1919.

—, *Roma Futurista*, in «*Roma Futurista*», 20 settembre 1918, p. 1.

SOFFICI, ARDENGO, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, Firenze, Vallecchi,
1951 – 1955, vol. IV.

—, *Per la guerra*, in «*Lacerba*», a.II, n. 20, 1914; in *La cultura italiana attraverso le riviste*.
«*Lacerba*» (1914 - 1916), vol. IV, a cura di Gianni Scalia, Torino, Einaudi, 1961, p. 332.

—, *Fine di un mondo*, Firenze, Vallecchi, 1955.

TAVOLATO, ITALO, *Contro la morale sessuale*, Firenze, Gonnelli, 1913.

—, *Elogio della prostituzione*, in «*Lacerba*», anno I, n. 9, 1° maggio 1913.

—, *Glossa sopra il manifesto futurista della Lussuria*, in «*Lacerba*», anno I, n. 6, 15 marzo 1913.

VALERIA, IRMA, *Occultismo e arte nuova*, in «*L'Italia Futurista*», a. II., n. 17, Firenze, 10 giugno 1917.

OPERE E TESTI DI FILIPPO TOMMASO MARINETTI

MARINETTI, FILIPPO TOMMASO, *Bellezza e necessità della violenza*, a cura di Günter Berghaus, Isernia, Diana Edizioni, 2011.

—, *Carte di F.T. Marinetti e Benedetta Cappa Marinetti*, Getty Research Institute, Los Angeles.

—, *Come si seducono le donne*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1918.

—, *El Futurismo*, Valencia, ed. Sampere, s.d., traduzione di G. Gomez e N. Hernández.

—, *Fundación y manifesto del futurismo*, in «*Prometeo*», Madrid, IV, 1909.

—, *Grande serata futurista*, in «*Lacerba*», 15 dicembre 1913.

—, *Il delizioso pericolo*, Milano, Casa Editrice Vitagliano, 1920.

- , *Il tamburo di fuoco: Dramma africano di calore, colore, Rumori, odori*, con intermezzi musicali del Maestro Balilla Pratella e accompagnamento intermittente d'intonarumori Russolo, in *Teatro*, a cura di Giovanni Calendoli, Bianco, Roma, 1960, vol. III.
- , *Inegualismo e Artecrazia*, in «*Il resto del Carlino*», 1° novembre 1922.
- , *La Battaglia di Tripoli, 26 ottobre 1911. Vissuta e cantata da F.T. Marinetti*, Milano, Edizioni Futuriste di «*Poesia*», 1912.
- , *La grande Milano tradizionale e futurista*, Milano, Mondadori, 1969.
- , *Lettera aperta a Silvio Benco*, in *Marinetti e il futurismo*, a cura di Bruno Giordano Sanzin, Trieste, Stabilimento Tipo-Litografico Fratelli Niccolini, 1924, p. 29.
- , *Lettere di Marinetti dal fronte*, in «*L'Italia Futurista*», a. II, n.6, Firenze, 25 marzo 1917.
- , *Mafarke le futuriste*, Parigi, Sansot, 1909, trad. it. in *Mafarka il Futurista*, Milano, Edizioni Futuriste di «*Poesia*», a cura di Delio Cinti, 1910.
- , *Manifesto del Partito Politico Futurista*, in «*L'Italia Futurista*», a.III, n.39, Firenze, 11 febbraio 1918.
- , *Quinte e scene della campagna del Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti*, «*La Gazzetta dello Sport*», 7 febbraio 1916, in *Bollaffiarte*, n. 79, maggio 1978, p. 15.

—, *Taccuini 1915 – 1921*, a cura di Alberto Bertoni, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 32

—, *Teoria e Invenzione Futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1968, II edizione *Meridiani*, 1983.

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