

DARIO TOMASELLO

# IL FUTURISMO LETTERARIO

STORIA E GEOGRAFIA DELL'AVANGUARDIA ITALIANA



BIBLIOTECA DI SINESTESIE

37

*Responsabile di redazione:* Gennaro Volturo

*Proprietà letteraria riservata*

2015 © Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesie

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

[www.edizionisinestesie.it](http://www.edizionisinestesie.it) – [info@edizionisinestesie.it](mailto:info@edizionisinestesie.it)

ISBN 978-88-99541-01-9 *cartaceo*

ISBN 978-88-99541-00-2 *ebook*

Finito di stampare nel mese di dicembre 2015

a cura di PDE Spa

presso lo stabilimento Legodigit s.r.l.

Lavis (TN)

Dario Tomasello

IL FUTURISMO LETTERARIO  
Storia e geografia dell'avanguardia italiana

Edizioni Sinestesie



## INDICE

Premessa	9
L'ETÀ LETTERARIA DEL FUTURISMO	13
LE RIVISTE DEL FUTURISMO: UNA GEOGRAFIA COMPLESSA PER DUE CAPITALI	35
1. <i>Messina ovvero la porta del paroliberismo</i>	39
2. <i>Firenze capitale de «L'Italia futurista»</i>	53
“GIOVINEZZA, GIOVINEZZA!” LA FONDAZIONE FUTURISTA DI UN MITO PRIMONOVECENTESCO	67
“SE I SENSI M'INGANNANO”. MARINETTI E IL TATTILISMO FUTURISTA	81
L'ANGOSCIA DEL FUTURO E IL CREPUSCOLO DELLA <i>COCOTTE</i>	91
Bibliografia	109



A Francesco,  
futurista allegro e indomito





## Premessa

“L'avanguardia è storica”, soleva dire Carmelo Bene, sottintendendo la contraddizione profonda esistente tra le istanze trasformative e l'evidenza, talora desolante, degli esiti da essa raggiunti.

Nel momento in cui, assecondando coerentemente la nozione che incarna, l'avanguardia proietta se stessa al di là dei limiti imposti dal proprio tempo, cade miseramente nella storia, nel già detto, nel museo. È quello che paradossalmente accade al Futurismo.

La necessità di un sondaggio rinnovato delle specificità letterarie (tecnico-stilistiche) della compagine marinettiana sembra riproporsi, ancora una volta, intatta alla nostra attenzione.

Nonostante, infatti, la gran messe di pubblicazioni comparse nel corso di questi ultimi anni funzionali, senz'altro, a una maggiore comprensione del fenomeno in tutte le sue componenti, soprattutto per quel che riguarda l'esperienza biografica del fondatore. Forse sulla scorta dell'esempio di De Felice, che aveva intravisto nell'inesorabilità di un confronto con la biografia mussoliniana il motivo fondante di un rinnovato studio del fascismo, si è insistito a lungo su una disamina dell'itinerario esistenziale marinettiano, alla ricerca plausibile di una coerenza altrimenti difficile da reperire nel marasma eterogeneo e complesso delle vicende del movimento.

Resta, invece, ancora nebuloso, il versante letterario, a scorno dell'impegno a più riprese profuso sul piano sia di una rivisitazione

della prosa futurista, sia degli esiti maggiormente eclatanti della poesia.

In particolare, quello che sembra destinato a una più incisiva definizione è il quesito circa la periodizzazione del movimento dal punto di vista letterario. Un quesito che non ha solo una pertinenza di natura storiografica, sia ben chiaro.

Si tratta, cioè, di comprendere come, di là dalle dichiarazioni fuorvianti del leader, il futurismo verifichi la tenuta della propria principale risorsa: ossia quelle “parole in libertà” di cui il movimento si dota a partire dalla pubblicazione del manifesto tecnico della letteratura futurista del 1912.

Sono numerose le dichiarazioni marinettiane riguardanti l’imprescindibilità di questo esclusivo espediente tecnico, destinato, nelle intenzioni del suo assertore, a spazzare via la fortuna del verso libero.

Il nostro studio, con una chiara riconoscenza nei confronti di Gaetano Mariani pioniere di questo filone<sup>1</sup>, prende avvio, appunto, dall’accertamento di come l’insuccesso di questo tentativo si coniughi con la persistenza di una condizione crepuscolare, capace di dettare, a dispetto dell’intemperante aggressività della proposta futurista, in maniera ben più prepotentemente sottile, tempi e modi della produzione poetica in Italia.

Mentre il futurismo, attraverso il suo fondatore (ma non solo attraverso di lui), proclama e declama nelle piazze e nei teatri italiani, la lungimirante vittoria del paroliberismo, il crepusolarismo sotteraneamente lavora, con un uso sapiente del verso libero, all’implacabile trionfo del proprio immaginario.

Un ruolo non secondario, in questa vicenda, avranno i transfughi celebri come Palazzeschi e Govoni (frequentatore non trascurabile

---

<sup>1</sup> A Gaetano Mariani, padre della contemporaneistica italiana colpevolmente dimenticato nella logica precaria della memoria accademica di casa nostra, si devono studi fondamentali, in questo senso, da *Il primo Marinetti* (Le Monnier, Firenze, 1970) a *Crepuscolari e futuristi: contributo a una chiarificazione*, «Critica letteraria», II, 3, 1974.

dell'esperienza parolibera, come si vedrà), destinati col portato della loro stessa esperienza, a denunciare il carattere effimero dell'esperimento marinettiano, ma ben più preponderante risulterà ai fini di una dissoluzione del progetto parolibero, il clima reazionario e d'incipiente normalizzazione che il regime fascista imporrà sulle macerie morali e culturali di quella guerra, la cui «igiene del mondo», auspicata a suo tempo nel primo manifesto futurista, doveva assumere caratteri imprevedibilmente e disgustosamente borghesi.

Non è casuale, allora, che la fase più propriamente eroica della poesia futurista coincida con la stagione aurea di quelle riviste, concepite nei dintorni o, addirittura, nel vivo di quel primo conflitto mondiale, destinato a rappresentare la più autentica prova del fuoco per Marinetti e sodali.

La seconda antologia dei poeti futuristi del 1925 resta clamorosamente al di là degli anni, splendidi e funesti, della fugace affermazione parolibera (così come per altri motivi la prima antologia era rimasta al di qua di essi). Tuttavia, nel frattempo, il Futurismo ha creato, se non altro, un mito: la Giovinezza. E non si tratta di un mito da poco, bensì di un vero e proprio mito di fondazione, capace di innestare, sul corpo ancora fanciullo di un paese in cerca di identità, l'illusione ferina di una baldanza destinata ad esplodere nel tono muscolare e virulento delle proposte belliciste e mortifere che l'avanguardia marinettiana riassume e rilancia come ossimorica celebrazione della vita e della bellezza.

Come spesso avviene, però, dinanzi al ben "oliato" sistema disciplinare della politica, il Futurismo comincia inesorabilmente ad arretrare.

Dopo l'*affaire* Matteotti e gli ultimi rigurgiti di una baldanza squadrista ormai languente, il ritorno all'ordine imposto dalla dittatura mussoliniana, sembra riverberarsi malignamente sulla scomposta anarchia formale del parolibero. Il Futurismo che "marciava per non marcire" con allegra e trasandata audacia, marcirà compostamente nelle file di un assetto istituzionale capace di celebrare uno alla volta tutti gli idoli che il movimento marinett-

tiano aveva già abbattuto: dalla polverosa Accademia al passatismo romano e apostolico.

Rientrata nei ranghi del Regime, mentre le invenzioni del capo si appiattiscono su una sensualità salottiera e *bourgeoise* (si vedano le pagine sul *Tattilismo*), l'avanguardia si avvia a essere ormai, parafrasando l'adagio beniano dell'incipit, "storia", ma anche, se ci si passa il *calembour*, "geografia" nelle molte declinazioni regionali, italiane ed internazionali<sup>2</sup>. Sono, dunque, in definitiva, solo *storie* (nel senso metaforico di pretesto accampato a bella posta contro la velleitaria ambizione di fare la Storia) quelle che fanno, del verbo marinettiano, maniera, stereotipo?

Può darsi, ma in qualche caso sembrano persino recuperare la *verve* originaria, il trascorso eroismo.

Così avviene, per esempio, nel caso di Ruggero Vasari, siciliano transfuga e cosmopolita che, nel proprio teatro degli anni Venti, sedimenta ed esplose tutte le paure e le idiosincrasie del movimento, rimaste, sino ad allora, allo stato di latente perplessità, di incubo sottaciuto e sommerso.

---

<sup>2</sup> Sullo sfondo della nostra impostazione sta, ovviamente, il ricordo del saggio mirabile di C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1967.

\* Una prima versione di "*Giovinazza, giovinazza!*" *La fondazione futurista di un mito primonovecentesco* era uscita (con il titolo di *Giovinazza giovinazza! La fondazione di un mito nella letteratura italiana del primo Novecento*) in *Letteratura e oltre. Studi in onore di Giorgio Baroni*, a cura di Paola Ponti, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma, 2012, pp. 321-325; "*Se i sensi m'ingannano*". *Marinetti e il Tattilismo futurista*, era, invece, comparso in «I quaderni del ramo d'oro online», n. 2 (2009), pp. 156-166.

## L'ETÀ LETTERARIA DEL FUTURISMO

Ciò che ancora oggi sorprende, nella stagione, cioè, di piena riscoperta del futurismo<sup>1</sup>, di là dagli stereotipi e dai tabù imposti, soprattutto da certe pregiudiziali della cultura marxista (con qualche significativa eccezione, tuttavia<sup>2</sup>), è l'incapacità di distinguere utilmente, di discernere, si sarebbe tentati di dire, nella congerie complessa del movimento marinettiano, la continuità coerente del filone pittorico e scultoreo dall'andatura, decisamente più irregolare, contraddittoria e zigzagante, degli esiti letterari.

In particolar modo stupisce che al ribadimento di una *longue durée* del futurismo, contribuisca il preteso riconoscimento di una

---

<sup>1</sup> «La mostra "Futurismo & Futurismi", tenuta a Venezia nel 1986, a Palazzo Grassi, ha avuto il compito di consacrare per così dire, il *revival* del futurismo, che si era decisamente iniziato verso la fine degli anni Sessanta. Auspice la grande industria (leggi Fiat), la manifestazione veneziana sanciva con un po' troppa pompa, ma anche con rigore e utilità, quella *Futurismus-Renaissance*, che ormai da qualche anno era nell'aria. Si era trattato, nell'insieme delle operazioni che hanno portato al culmine del *revival*, di compiere un atto riparatore: di infrangere quel muro di silenzio che per anni ha circondato la nostra prima avanguardia», L. DE MARIA, *Una panoramica del futurismo italiano*, in *Marinetti e i futuristi*, Garzanti, Milano, 1994, p. VII.

<sup>2</sup> Ci si riferisce in particolar modo agli studi benemeriti di U. CARPI, *Sovversivismo antiborghese e borghesia sovversiva: l'ideologia del primo futurismo*, «Lavoro critico», n. 25, 1982; *Filippo Tommaso Marinetti* in AA.VV., *Un'idea del '900*, Salerno, Roma, 1984; *L'estrema avanguardia del Novecento*, Editori Riuniti, Roma, 1985.

stagione eroica, ben separata da una fase che si suppone, è chiaro, estenuata e languente<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> «La varietà di iniziative teoriche, espressive e pragmatiche da cui è caratterizzato il futurismo ha posto agli studiosi la questione di una sua periodizzazione. Enrico Falqui ha individuato un primo tempo “eroico”, più straordinariamente ricco per idee e per sperimentazioni. Quell’attributo con il quale Falqui qualifica l’attività compresa grosso modo nell’arco cronologico che va dal 1909 al 1915, è stato poi esteso da Luciano De Maria a connotare la produzione che perviene fino alle soglie degli anni Venti. Più precisamente la proposta del Falqui prevede una tripartizione cronologica del futurismo misurata sulle sue innovazioni tecniche: verso libero / parole in libertà / tavole parolibere. Il De Maria, invece, riconducendo tavole parolibere e fase aeropoetica ad una stessa matrice, propone di periodizzare la storia delle invenzioni futuriste in due sole tappe: verso libero e parolibero. C’è chi (L. CARUSO-S.M. MARTINI, *Tavole parolibere futuriste*, Liguori, Napoli, 1977, p. 29) poi non rintracciando soluzione nella continuità del movimento, sostiene “l’esistenza di un unico futurismo”. È un dato innegabile, però, che nei due decenni del regime fascista si allenta la spinta avanguardistica del futurismo in concomitanza con un più generale scenario di oggettiva “restauro culturale letteraria», A. SACCONI, *Marinetti e il Futurismo*, Napoli, Liguori, 1984, p. 107; «La cronologia del futurismo è oggetto ancora oggi di discussione. È opinione corrente (sostenuta da Enrico Falqui, Gianni Scalia e altri) che il periodo eroico del movimento non oltrepassi il 1915-16. Senza giungere all’estremo di chi negando un secondo futurismo considera un’unica e continua fase del movimento dal 1909 alla morte del fondatore nel 1944 (ed è tesi sostenuta da Mario Verdone), riteniamo che il periodo eroico possa giungere fino al 1920. Il distacco da “Lacerba” e la guerra non determinano a mio parere la fine del movimento. Si assiste in realtà solo a un mutamento di indirizzo e a un cambio di guardia: al gruppo lacerbiano si sostituisce nel 1916 il gruppo dei “giovani” de “L’Italia futurista” (diretta da Bruno Corra ed Emilio Settimelli). L’interesse si sposta verso il teatro, il cinema (manifesti del Teatro sintetico e della Cinematografia) e la politica (manifesto del Partito Politico Futurista del 1918 che fa seguito a tre precedenti manifesti politici, a dimostrare appunto come fin dall’inizio l’elemento politico fosse connaturato alla fine del movimento). Nell’immediato dopoguerra prevalgono naturalmente gli interessi sociali e politici: Marinetti pubblica *Democrazia futurista* (1919) e il sorprendente *Al di là del Comunismo* (1920). Il dialogo con i fascisti e il dibattito all’interno del movimento sono intensissimi: ma con il prevalere e il consolidarsi dei Fasci (dai quali Marinetti e altri futuristi si distaccheranno nella primavera del 1920, al Congresso di Milano, per poi riaccostarsi nel 1923-24) prende inizio la dissoluzione del

La riduzione dell'idea marinettiana all'apparenza, spesso bugiarda, del proprio slancio e, soprattutto, della consapevolezza del proprio slancio, ne ha di molto ridimensionato la portata e, in particolare, ne ha ricondotto la caratura più propriamente letteraria al rango di mera matrice ideologica, condizionando, così in modo imperituro, le possibilità di una chiara classificazione cronologica delle vicende del movimento.

Se è già impensabile ipotizzare, per la ragione semplice che essa non può che avere avuto costitutivamente un respiro breve (il tempo fugace, per quanto festosamente aggressivo, di un'ondata destinata a ritirarsi quanto prima), un'avanguardia dalla durata trentennale o quarantennale, tanto meno, in questo specifico caso, lo si potrà fare per il *coté* letterario di essa.

Infatti, sono molti, troppi, i contorni sfumati, gli ambigui tentativi di compromesso, della manovra tecnico-stilistica del movimento, a prescindere dalle perentorie dichiarazioni d'intenti del leader indiscusso.

I margini di un'osmosi possibile tra crepuscolarismo e futurismo sono divenuti, ormai, la cartina di tornasole più ricorrente per una comprensione reale del peso specifico delle autentiche novità metrico-prosodiche nel panorama della poesia italiana del novecento.

Non è un caso, allora, che proprio dagli studi più attenti sulla genealogia della lirica italiana tra i due secoli, venga la sollecitazione decisiva per una rivalutazione complessivamente più obiettiva delle sorti del futurismo letterario:

La condizione crepuscolare, che sarebbe penetrata a fondo nella letteratura del Novecento, ha qui il suo avvio. Riducendo per comodità didattica l'alienazione, che concettualmente assorbe importanti distinzioni filosofiche, sociali, economiche psicologiche, al campo della letteratura contemporanea con i suoi

---

futurismo in quanto effettivo movimento d'avanguardia», L. DE MARIA, *Una panoramica del futurismo italiano*, cit., pp. XIII-XIV.



assillanti interrogativi sul modo di essere dell'uomo che "fuori di sé" si distacca traumaticamente dai consolidati valori intrinseci ed estrinseci dell'io, mi pare utile proporla con tutti i rischi del caso nel seguente enunciato sintagmatico: alienazione *a* e alienazione *da*. Quella *a* si riscontra futuristicamente nella volontà dell'uomo di mimetizzarsi sulla cosa che ritiene nella dimensione del suo immaginario gratificante e per la quale si sprema e consuma adattando ad essa il suo ruolo, il complesso dei suoi pensieri e l'intera successione dei suoi giorni. Quella *da* è di contro remissiva e crepuscolare, l'uomo costretto a ritessere sempre le medesime azioni, a vedere e ad ascoltare sempre le medesime persone, a subire sempre il medesimo lavoro regolamentato da ordini e disposizioni, da registri e da datari, elemosina evasioni fittizie nel passato o nel futuro e incappa nella nevrosi di chi paradossalmente fugge da sé senza fuggire. [...] questo è appunto il nucleo della condizione crepuscolare. [...] e il crepuscolarismo è l'elemento di partenza culturale e letterario della condizione crepuscolare; è la domenica triste che non trascorre mai, è la fotografia del collegio vuoto o dell'ospedale tetro, delle vecchie città provinciali, sulle cui piazze o strade si affacciano case che all'esterno o all'interno sembrano aver fermato il tempo, abitate da persone che si cullano tra evanescenti memorie e oggetti ricordo. Anche il futurismo, che risponde ad analoghe istanze culturali, predilige esteticamente la città forse con più coordinata consapevolezza artistica; ma è quella nuova della fabbrica, della macchina, della velocità. C'è in questo, nel crepuscolarismo e nel futurismo (e Mariani, al di là delle differenze spesso vistose dei prodotti, ha rimarcato una loro effettiva complementarità espressa nella tendenza a mimetizzare le tematiche rispettivamente dello stare e del fare ed a modificare unitariamente gli impianti metrico-prosodici anche in virtù di autori – Govoni, Palazzeschi e Oxilia – che trasmigrarono senza snaturarsi da un movimento all'altro), una non insignificante base di simbolismo per la richiesta al mondo fenomenico di una dimensione nuova o di una vibrazione misteriosa, per i sicuri collegamenti alle correnti decadenti europee, per la constatazione di un comune disagio che sollecita il pellegrinaggio verso le ragioni dello spi-

rito o che impone la tensione volontaristica negli anni dell'uomo «moltiplicato» e aggressivo<sup>4</sup>.

Individuando, più di tutto, una condizione crepuscolare che ha, beninteso, nella poesia crepuscolare la sua scaturigine, Farinelli ha rintracciato l'*humus* reale in cui sedimentano le istanze solo apparentemente antitetichie del futurismo e del crepuscolarismo.

I tempi sono ormai maturi per chiedersi una volta per tutte: esiste una condizione crepuscolare condivisa da futuristi e crepuscolari? Non si danno molte alternative a questo quesito.

Poiché se la risposta è affermativa (e molti sono gli indizi che spingono in tale direzione), bisognerà, dunque, riconsiderare la durata reale degli esiti letterari del movimento che con grande disinvoltura tradirà, spesso e volentieri, i diktat parolibertisti del proprio capo.

Il riferimento alle intuizioni acutissime di Gaetano Mariani, poi, suggella le intuizioni di Farinelli sulla necessità di riconsiderare la lirica italiana dei primi anni del Novecento, proprio a cominciare dalle sue premesse europee, e francofone in specie, per vagliarne con maggior cura, originalità nitide e caratteri puramente derivativi da precedenti formulazioni.

In tale prospettiva (ossia in una prospettiva squisitamente letteraria), dunque, riacquisterà valore anche una riconsiderazione generale del movimento, fin nelle sue più riposte intenzioni, se si saprà leggere, cioè, al di là della tentazione "essenzialistica" e, si sarebbe tentati di aggiungere, troppo sbrigativamente riduttiva

---

<sup>4</sup> G. FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta? Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Carocci, Roma, 2005, pp. 20-22; D. TOMASELLO, *Il Futurismo ridotto in condizioni crepuscolari?*, in D. TOMASELLO-F. POLACCI, *Bisogno furioso di liberare le parole. Tra verbale e visivo: percorsi analitici delle Tavole parolibere futuriste*, Le Lettere, Firenze, 2010. Per la formulazione di questo indovinato, e fortunatissimo, sintagma, cfr. N. TEDESCO, *La condizione crepuscolare. Saggi sulla poesia del Novecento*, La Nuova Italia, Firenze, 1970.

che condiziona tutta la grande stagione primonovecentesca delle avanguardie storiche<sup>5</sup>.

Per superare, nello specifico caso del futurismo, i rischi di un pregiudizio fuorviante, indotto dagli stessi militanti del movimento, occorrerà affrontare senza indugio il primo dei molti paradossi che lo fondano e lo abiteranno per tutta la sua esistenza:

Il futurismo non poteva nascere che in Italia / paese volto al passato / nel modo più assoluto ed esclusivo / e dove è d'attualità solo il passato. / Ecco perché è attuale oggi il futurismo / perché anche il futurismo è passato<sup>6</sup>.

In questa stringente contraddizione, Aldo Palazzeschi, protagonista risoluto della primissima fase dell'avanguardia italiana (era stato, come si sa, autore del personalissimo manifesto del *Controdolore*<sup>7</sup>), fissa le ragioni fondamentali e fondanti del movimento marinettiano.

Nell'ambito dei manifesti futuristi, il *Controdolore* di Palazzeschi assume dei tratti caratteristici, non solo per il suo contenuto provocatorio, ma anche perché è l'unico che porti la firma di questo marinettiano eslege.

---

<sup>5</sup> «Dunque anche i movimenti d'avanguardia, quale per quel che qui c'interessa il futurismo, oltre i Nabis e i movimenti esotici e spiritualistici finisecolari che sfoceranno nell'orfismo (uno per tutti, quello di Delaunay, il quale trasmetterà la sua forza propulsiva all'astrattismo di Kandinskij e di Klee e poi al movimento, già ben addentro nel secolo, degli astratto-concreti), sono ossessionati dall'unità dell'essenza delle arti. Insomma, voglio dire, anche nell'avanguardia cosiddetta storica si trasmette una tentazione essenzialistica che cerca di misurarsi non tanto con la *varietas rerum* quanto piuttosto e soprattutto col mezzo espressivo: che è, questo sì, vario anche se tendente all'unità, cioè all'unità espressiva.», P. BIGONGIARI, *Presentazione*, in *L'Italia futurista (1916-1918)*, a cura di M.C. PAPINI, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma, 1977, pp. 9-10.

<sup>6</sup> A. PALAZZESCHI, *Il futurismo*, in *Via delle cento stelle*, Mondadori, Milano, 1972; ora in ID., *Tutte le poesie*, a cura di ADELE DEI, Mondadori, Milano, 2002, p. 836.

<sup>7</sup> ID., *Il Controdolore*, 29 dicembre 1913.

L'esperienza futurista palazzeschiana fu infatti transeunte e irregolare, com'era nel carattere del poeta fiorentino. Si vedrà, in seguito, come il movimento futurista sia stato del tutto sprovvisto, nel corso della sua bruciante stagione, di ironia e, soprattutto, di autoironia.

Ebbene, il manifesto di Palazzeschi rappresenta, proprio, una felice eccezione a tale regola con il suo insistito ricorso ad una dissacrante sapienza, capace di sconfinare talora in un irriverente sarcasmo.

Il tratto più originale della proposta palazzeschiana sembra consistere nella qualità escatologica del riso che, in questo caso, non ha semplicemente i tratti terragni di ribellione ad un ordine del mondo, ma anzi allude, sin dal principio, ad un ordine superiore, destinato ad essere il garante di una sorta di celeste risibilità dell'intero creato:

«Dio non à né corpo, né mani, né piedi, è un puro e semplicissimo spirito».

Ma chi volle dare un'immagine agli uomini di questo fattore dell'universo, dovette servirsi di una immagine umana e ce lo fece vedere uomo. Fu un omone grande grande, o nudo, dalle membra e dai muscoli ciclopici, o con un magnifico peplo e con sandali, con capelli e barba meravigliosi, con l'indice titanico della mano levata in aria terribile di comando: luce o tenebre, vita o morte [...]

Se io me lo figuro uomo, non lo vedo né più grande né più piccino di me. Un omettino di sempre media statura, di sempre media età, di sempre medie proporzioni, che mi stupisce per una cosa soltanto: che mentre io lo considero titubante e spaventato, egli mi guarda ridendo a crepapelle. La sua faccettina rotonda divinamente ride come incendiata da una risata infinita ed eterna, e la sua pancina tremola, tremola in quella gioia. Perché dovrebbe questo spirito essere la perfezione della serietà e non quella dell'allegria? Secondo me, nella sua bocca divina si accentra l'universo in una eterna motrice risata. Egli non à creato no, rassicuratevi, per un tragico, o malinconico, o nostalgico fine; à creato perché ciò lo divertiva<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> A. PALAZZESCHI, *Il Controdolore*, 29 dicembre 1913, in *Marinetti e i futuristi*, a cura di L. DE MARIA, Garzanti, Milano, 1994, p. 129.

Questo inopinato collegamento con un progetto divino del divertimento attraversa tutto il testo, trovando successivi spunti che si arricchiscono di un peculiare interesse per la natura catartica del riso.

Come se non ci potesse essere altro fine per il dolore se non quello di una sonora risata, Palazzeschi ribadisce, con acuta coerenza, la sua ricetta per la felicità:

L'uomo che attraverserà coraggiosamente il dolore umano godrà dello spettacolo divino del suo Dio. Egli si farà simile a lui, attraversando questo purgatorio di spine ch'egli gli à imposto per godere primo lui e comunicare la stessa gioia ai suoi diletti, egli, corpo umano, ma perfettissimo, che non à sulle sue membra di gioia una sola cicatrice di dolore<sup>9</sup>.

Al di là del suo carattere originale, i rimandi letterari e filosofici di questa breve apologia del riso, sono notevoli e numerosi: da Leopardi a Nietzsche a Bergson.

In particolare a quest'ultimo, Palazzeschi deve la consapevolezza di una superiorità gerarchica dell'uomo su tutte le altre creature, proprio a partire dalla sua capacità di far ridere e di saper ridere:

La superiorità dell'uomo su tutti gli animali è che ad esso solo fu dato il privilegio divino del riso. Essi non potranno mai comunicare con Dio. Un piccolo e misero topo, può farci udire il suo pianto, i suoi lamenti; nessun animale ci à fatto ancora udire una calda sonora risata<sup>10</sup>.

La capacità catartica del riso è osservata, in filigrana, alla casistica degli archetipi teatrali che dovranno, ora sì, assumere il tratto comico che compete loro:

---

<sup>9</sup> Ivi, pp. 130-131.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

Il soliloquio di Amleto, la gelosia di Otello, la pazzia di Lear, le furie di Oreste, la fine di Margherita Gautier, i gemiti di Osvaldo, veduti ed ascoltati da un pubblico intelligente devono suscitare le più clamorose risate<sup>11</sup>.

Se da un lato s'insiste sull'identificazione tra intelligenza e vocazione alla risata, dall'altra Palazzeschi si preoccupa di ribadire il carattere eversivo, ma salvifico, del divertimento, portato, con intento scopertamente caricaturale, nei luoghi del dolore.

Gli ospedali e i cimiteri definitivamente trasformati in luna park, assolvono, appunto, ad un altro, decisivo, compito: quello, cioè, di emblemi di un superamento del dolore che non è, però, mai il suo mero esorcismo:

Trasformare gli ospedali in ritrovi divertenti, mediante five o' clock thea esilarantissimi, café-chantants, clowns. Imporre agli ammalati delle fogge comiche, truccarli come attori, per suscitare fra loro una continua gaiezza [...] Trasformare i funerali in cortei mascherati, predisposti e guidati da un umorista che sappia sfruttare tutto il grottesco del dolore. Modernizzare e rendere confortables i cimiteri mediante buvettes, bars, skating, montagne russe, bagni turchi, palestre<sup>12</sup>.

L'esperienza del dolore è necessaria per Palazzeschi, pur essendo solo l'apparenza superficiale dell'essenza reale delle cose («Quello che si dice il dolore umano non è che il corpo caldo ed intenso della gioia ricoperto di una gelatina di fredde lagrime grigiastre»<sup>13</sup>).

L'ironia palazzeschiana, tuttavia, è destinata a rimanere un episodio isolato, pur nella sua lungimiranza capace di anticipare clamorosi esiti (per esempio la clownerie come terapia ospedaliera), nell'ambito di un futurismo bellicoso e per lo più violentemente tetro.

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 132.

<sup>12</sup> Ivi, p. 138

<sup>13</sup> Ivi, p. 131.

Il futurismo italiano sembra, così, scaturire da un fecondo equivoco: dalla volontà confusa e perentoria, al contempo, di immaginare il futuro laddove il passato persiste soprattutto grazie al peso di una notevole arretratezza socio-economica, ma, anche, grazie ai ritardi culturali e ai non sufficientemente metabolizzati germi di un possibile rinnovamento artistico<sup>14</sup>.

In un contesto ristagnante ancora gli ultimi echi ottocenteschi, si fa strada, di conseguenza, una disordinata ricerca di svolta. La disponibilità manifestata dagli autori italiani verso le esperienze irrazionalistiche di matrice europea che erano state spesso accolte alla rinfusa, senza spirito critico (nel caso, per esempio, dell'esperienza più remota della Scapigliatura<sup>15</sup>), avevano disegnato un panorama disomogeneo, velleitario, fortemente derivativo.

Al contrario, con una mirata consapevolezza dei propri mezzi, il movimento futurista, riflettendo l'esperienza internazionale del francofono Marinetti, che ha in profondità respirato le atmosfere dei circuiti letterari europei, partecipando com'è noto ad una molteplice messe di iniziative editoriali<sup>16</sup>, dimostra da subito di aver maturato le

---

<sup>14</sup> «D'altra parte nella letteratura italiana era tenacissima una tradizione secolare [...] questa tradizione aulica, decorosa, non era più sentita dal di dentro, e pesava oppressiva, non amata e pur patita, sui poeti del secondo ottocento. In tutti, più o meno, c'è la volontà di novità e l'insofferenza della tradizione, ma si tratta più che altro, appunto, di velleità, non di consapevoli superamenti», W. BINNI, *La poetica del decadentismo italiano*, Sansoni, Firenze, 1936, p. 29.

<sup>15</sup> «Non mai in queste liriche, precise dichiarazioni di poetica, non mai l'indicazione di strade da percorrere in una direzione concreta: si parla continuamente d'ideali, di rinnovamento, di incompiutezza, ma nulla è più generico di tali affermazioni», G. MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1967, p. 66.

<sup>16</sup> Gaetano Mariani, in un saggio che ancora oggi fa luce con notevole sapienza sugli esordi di Marinetti, ricorda il lavoro svolto dal poeta italiano presso le riviste parigine «*La Plume*, *La Revue Blanche*, *La Rénovation esthétique*, *La Vogue*, *Vers et Prose*, ma soprattutto l'*Anthologie Revue de France et d'Italie*, nata a Milano, nell'ottobre 1897, che si pubblicava contemporaneamente a Parigi; di tale rivista Marinetti fu segretario italiano appunto negli anni 1898-99: i suoi numeri, vicini alle liriche dei maggiori simbolisti francesi (ma – osserva Décaudin – non

istanze decisive del dibattito intellettuale sviluppatosi già sul finire del diciannovesimo secolo. La necessità di *être absolument moderne*, sulla scorta dell'esempio rimbaudiano, si esplicita nel proposito controverso (e spesso trasgredito) di coniugare arte e vita.

Il sentiero verso una nuova sensibilità passa, com'è necessario, dalla vaticinante promessa di un avvenire che si offra mutato dalle radicali trasformazioni dell'epoca industriale. A tal proposito esiste un filone della critica che ha rivendicato e continua a rivendicare, ancora oggi<sup>17</sup>, alla macchina un posto di preminente rilievo nell'immaginario futurista, quale feticcio adorato con superficiale ingenuità. Quasi che la «religione della velocità» e dell'«automobile che corre su una mitraglia», fosse da intendersi letteralmente come un lucente dogma, frutto di una creatività geniale, ma privo di respiro ideologico. Eppure da molto tempo gli interpreti più avvertiti dell'avanguardia storica italiana<sup>18</sup>, hanno invece scorto, dietro i

---

mancano neppure parnassiani come Leconte De Lisle, Glatigny o Heredia), cioè P. Fort, R. De Gourmont, F. Jammes, T. Klingsor ed anche S. Mallarmé, accoglievano poesie e scritti di uomini come Butti, Collutti, Gaeta, Donati, Quaglino che costituiscono i nomi, forse meno noti ma non poco determinanti, per uno studio del simbolismo in Italia», G. MARIANI, *Il primo Marinetti*, cit., p. 3. Sul medesimo argomento, cfr. l'importante contributo di T. CESCUTTI, *Les origines mythiques du Futurisme. Marinetti poète symboliste (1902-1908)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2008

<sup>17</sup> Spesso un'errata interpretazione del primo manifesto futurista ha trasformato l'entusiasmo per il «vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri» in una glorificazione fine a se stessa, della civiltà industriale. C'è persino chi è giunto enfaticamente a vedere nell'esaltazione marinettiana per la macchina «un ideale di vita già nel segno della cibernetica e della tecnotonica: una prospettiva di cui oggi sempre meglio avvertiamo, al di là delle mete esaltanti, i gravi rischi contro valori umani maturati attraverso millenni di storia», A. FRATTINI, *F.T. Marinetti: l'industria e le macchine nella sua invenzione poetica*, «Lettere italiane», LI, 3, luglio-settembre 1999, p. 434.

<sup>18</sup> «Il feticismo della macchina non esaurisce il significato del futurismo, il quale si fonda piuttosto, secondo le parole stesse di Marinetti “sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche” e delle “diverse forme di comunicazione di trasporto e d'informa-



proclami marinettiani sulla macchina, una lungimirante intuizione delle clamorose conseguenze che la rivoluzione industriale e tecnologica veniva operando sul sistema cognitivo umano prima ancora che su quello concretamente sociale<sup>19</sup>. In soccorso di questa tesi va, semplicemente, una più attenta lettura delle pagine marinettiane:

Come poeta non intendo fare un elogio lirico della macchina cosa infantile e senza importanza: io intendo per macchina tutto ciò ch'essa significa come ritmo e come avvenire: la macchina dà lezioni di ordine, di disciplina, di forza, di precisione e di continuità<sup>20</sup>.

Senza contare che per equilibrare la caratura plumbea dell'utopia tecnologica di un progetto, abitato dall'algida celebrazione delle metropoli industriali, Marinetti ha continuamente fatto leva su un rovescio primordiale e selvaggio, implicitamente contenuto nelle sue teorie<sup>21</sup>.

In questa direzione si colloca la scelta di un re africano, Mafarka, protagonista dell'eponimo romanzo<sup>22</sup>, come prototipo dell'eroe dell'avvenire, virile e ricco d'istinto.

---

zione" che esercitano una "decisiva influenza" sulla psiche umana.», L. DE MARIA, *Introduzione*, in F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano, 1968, p. XIX.

<sup>19</sup> L. TONDELLI, *La fissazione al trauma: Marinetti tra mito, mimesi e memoria*, in «Annali d'Italianistica», n. 27, 2009, pp. 73-84.

<sup>20</sup> F.T. MARINETTI, *Introduzione*, in AA.VV., *I nuovi poeti futuristi*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano, 1924, p. 6.

<sup>21</sup> Cfr. T. CESCUTTI, *L'estetica futurista e l'eco della parola primitiva*, in «Sinestesie», n. 8, 2010, pp. 29-39.

<sup>22</sup> F.T. MARINETTI, *Mafarka le futuriste*, Sansot, Paris, 1909. Sul perdurare di una solo apparentemente ossimorica mitografia futurista dell'Africa, è stato giustamente detto «Questa Africa magica, il più antico dei continenti, sembra imporre per contrasto le fantasie icarie più sfrenate, anche perché spazio vuoto destinato alla conquista coloniale, dunque ispiratore di futuro», L. WEBER, *Romanzi del movimento, romanzi in movimento. La narrativa del Futurismo e dintorni*, Transeuropa, Massa, 2010.

C'è chi, sulla scorta di un molto parziale e plateale autoriconoscimento di Marinetti, ha visto in questa dicotomica tensione della parabola creativa futurista, un riflesso della personalità del suo leader<sup>23</sup>.

Confidando un po' meno fideisticamente nell'automatica identificazione marinettismo-futurismo, la rivendicazione di un primitivismo violento sembra derivare, ai futuristi, dalla coscienza di essere gli iniziatori, gli iniziati<sup>24</sup> addirittura, di un nuovo straordinario ciclo dell'umanità:

Noi futuristi diamo per la prima volta l'esempio di un'entusiastica adesione umana alla forma di civiltà che si va plasmando sotto i nostri occhi<sup>25</sup>.

D'altro canto il ricorso a un inedito, metallico, concetto di ferina aggressività serve pure a trovare «un nascondiglio fuori della natura»<sup>26</sup>, a esorcizzare per un verso l'angoscia tardo-romantica, generata dalla pericolosità di una natura avversa alle nuove possibilità creatrici, e distruttrici, dell'uomo moderno:

Le forze occulte della natura [...] così asservite all'uomo, si vendicano terribilmente, balzandoci alla gola con la selvaggia irruenza

---

<sup>23</sup> «A livello personale è alla insolita miscela nord-sud che Marinetti stesso, nato ad Alessandria d'Egitto da famiglia lombarda, ha attribuito i connotati esplosivi del proprio carattere così torrido, passionale, volitivo», C. SALARIS, *Sicilia futurista*, Sellerio, Palermo, 1986, p. 10; H. MAHMOUD, *Marinetti. "Il fascino dell'Egitto" e il ritorno alla terra natale*, «Il Veltro», Anno 2009, nn.3-4, pp. 43-51; R. SALAMA, *Aspetti di cultura popolare alessandrina in "Mafarka il futurista"*, ivi, pp. 53-60.

<sup>24</sup> «Il presagio della civiltà urbana e delle macchine è solo una prima, fin troppo facile e per questo abusata, non accertata prefigurazione, cui ci affrettiamo ad affiancare, per non perdere di vista la completezza della sensibilità e della radicalità dei futuristi, il loro interesse per l'occultismo ed i fenomeni paranormali», L. CARUSO-S. M. MARTINI, *La fuga in avanti del futurismo*, in *Tavole parolibere futuriste*, parte II, Liguori, Napoli, 1974, p. 47.

<sup>25</sup> U. BOCCIONI, *Pittura, scultura futuriste*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano, 1914, p. 28.

<sup>26</sup> A. PALAZZESCHI, *I fiori*, «Lacerba», I, 7, 1913, p. 11.

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 col pericolo<sup>27</sup>.

Ma bisognerebbe mettere a fuoco, in modo ulteriore, molte altre pagine per ottenere il ristabilimento della verità su alcuni punti della vicenda di un movimento penalizzato, prima da un lungo ostracismo per la connivenza (vera o presunta e comunque sufficientemente discussa) col regime mussoliniano e poi proprio dall'intenzione marinettiana di creare un gruppo dall'ideologia totalizzante, pronta ad abbracciare tutti i campi della cultura e anche della vita pratica: dalla pittura alla politica, dalla poesia al design allo sport, in un empito al "neo-sublime", recentemente ridefinito<sup>28</sup>.

Questa immagine multiforme ed eclettica ha favorito, nonostante gli sforzi compiuti da chi ha cercato di svolgere un'indagine più articolata, il perdurare di una certa difficoltà a soffermarsi, prescindendo dalla consueta prospettiva globale, sul valore reale della letteratura

---

<sup>27</sup> F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 389.

<sup>28</sup> «È significativo che Marinetti qualifichi come prostituzione sistematica dell'arte gli accorgimenti illogici, caricaturali e grotteschi, del neosublime futurista. Ad essi è affidato il compito di dar vita ad una rappresentazione della condensazione e della mescolanza parodica, che assimila, rendendole indistinguibili, cultura alta e cultura cosiddetta bassa, tradizione classica e forme dell'intrattenimento di massa, teatro e musica d'eccellenza e modalità da music-hall, star autorevoli e figure irriverenti dello spettacolo popolare», A. SACCONI, *Sublime e antisublime tra crepuscolari e avanguardie*, in AA.VV., *Sublime e antisublime nella modernità*, Atti del XIV Convegno Internazionale della MOD, Messina 13-16 giugno 2012, a cura di Marina Paino e Dario Tomaseillo, con la collaborazione di Emanuele Broccio e Katia Trifirò, ETS, Pisa, 2014, p. 91.

futurista<sup>29</sup> e ciò ha prodotto alcuni equivoci come l'estensione al futurismo letterario della suddivisione cronologica in più fasi della storia del movimento marinettiano<sup>30</sup>.

Una suddivisione che, nata in seno alla critica d'arte dove trova una sua legittimità scientifica, perde consistenza se riferita agli esiti letterari del futurismo italiano.

Infatti, dopo aver conosciuto un iniziale adeguamento ai canoni del versoliberismo di marca simbolista, il movimento marinettiano identificherà sempre di più il proprio strumento espressivo nelle parole in libertà, celebrate nel *Manifesto* del 1912:

Bisogna sputare ogni giorno sull'Altare dell'Arte! Noi entriamo nei domini sconfinati della libera intuizione. Dopo il verso libero, ecco finalmente le parole in libertà!<sup>31</sup>

Il fatto stesso che un manifesto apposito venga dedicato alla specificità di una tecnica della letteratura futurista, fa sì che le parole in libertà siano imposte dallo stesso Marinetti come l'inequivocabile codice d'identità letteraria del movimento:

---

<sup>29</sup> È ancora utile riproporre l'esortazione, contenuta nel saggio imprescindibile di Mariani: «ora, proprio sul piano di una precisa poetica, reinserendoli in un ambito strettamente letterario vanno giudicati anche i futuristi», G. MARIANI, *Crepuscolari e futuristi: contributo a una chiarificazione*, «Critica letteraria», II, 3, 1974, p. 346.

<sup>30</sup> Enrico Crispolti già nel 1958 ha parlato, ribadendo la sua tesi alcuni anni più tardi, di un primo e di un secondo futurismo: E. CRISPOLTI, *Storia e critica del futurismo*, Laterza, Bari, 1986. Lista distingue invece quattro fasi nell'arco di tempo che va dalla comparsa del Manifesto del 1909 fino alla morte di Marinetti nel 1944: G. LISTA, *La scène futuriste*, Édition du C.N.R.S., Paris, 1989, pp. 9-10. Una diversa periodizzazione è stata proposta dal sottoscritto in D. TOMASELLO, *L'età breve del futurismo letterario*, in D. TOMASELLO-F. POLACCI *Bisogno furioso di liberare le parole*, cit., pp. 28-35; ID., *Simbolisti, crepuscolari e futuristi: nuovo contributo ad una chiarificazione*, in *Azione/Reazione. Il futurismo in Belgio e in Europa 1909-2009*, Franco Cesati, Firenze, 2012, pp. 169-182.

<sup>31</sup> F.T. MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 maggio 1912, in *Marinetti e i futuristi*, cit., p. 84.

Le parole in libertà sono state l'assillo di tutto il gruppo futurista. Marinetti, con le sue letture pubbliche e con i suoi aforismi privati, faceva capire che chi non scriveva "parole in libertà" era un arretrato, un cristallizzato, un codino<sup>32</sup>.

Già nel 1912, nel momento, cioè, della pubblicazione della prima antologia dei poeti futuristi, il contributo pregnante di una larga frangia di autori e, in modo del tutto specifico dei "novatori" siciliani<sup>33</sup>, si configura, tuttavia, in forte antitesi ai dettami marinettiani.

In un clima di attardato simbolismo di schietta matrice franco-belga, che ha più addentellati con gli umori crepuscolari che con l'entusiasmo antipassatismo marinettiano, si pone, il caso di Libero Altomare: «Vecchio carillon sonnolento che riesuma fra tappezzerie sbiadite e fetore di crisantemi sfatti ingenue romanze di epoche lontane»<sup>34</sup>.

Caso non eclatante di certo, se vi si può accostare agevolmente il componimento di Enrico Cavacchioli in cui è interessante notare come, tra suggestioni crepuscolari («la malattia grigia del nostro secolo»), faccia capolino un controverso elogio della macchina, destinato a concludersi, ad ogni modo, con una celebrazione sospetta dell'uomo, che la consueta invettiva contro la luna non riscatta:

Anche tu la conosci, o Bella, la malattia  
grigia del nostro secolo: quella che fa morire  
giorno per giorno; come se da una montagna celeste  
rotolassimo i pesi della nostra gioia  
e la mancanza di lei ci ardesse nei polmoni!

Piccolo sentimento di borghesia rattrappita  
Che s'avvolge in pelliccie che non potrà pagare:

---

<sup>32</sup> G. PREZZOLINI, *Marinetti disorganizzatore*, «La Voce», VII, p. 8.

<sup>33</sup> Mi sia consentito, a tal riguardo, il rinvio al mio *Oltre il futurismo. Percorsi delle avanguardie in Sicilia*, Bulzoni, Roma 2001.

<sup>34</sup> L. ALTOMARE, *Il passato*, in AA.Vv., *I poeti futuristi*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano, 1912, p. 58.

desiderio dell'impossibile, sete di infinità,  
febbre di quello che diverremo domani,  
ci martella le tempie così fragili  
che quasi potresti schiacciarle come il naso d'un gatto!

E mentre la politica ci solletica i piedi  
con la sua lingua perfida acidula e rovente,  
e le religioni bugiarde ci chiudono gli occhi viziosi,  
se tu vuoi vivere, crea un bel cuore meccanico,  
ed aspira l'effluvio rovente delle fornaci,  
e tingi il tuo bel volto del fumo delle ciminiere,  
ed elettrizzati in milioni di volt, alle dinamo!  
Devi far della vita, un automatico sogno,  
martoriato di leve, di contatti e di fili

Quando il tuo cuore sarà come un rocchetto di Rumkorff  
e le tue mani tenaci avranno un furore metallico,  
ed il tuo petto potrà gonfiarsi come un mare,  
oh, grida allora la tua vittoria definitiva!

Ché se la macchina greggia ha sorpassato l'uomo  
nella sua perfezione regolare e brutale,  
l'uomo sarà domani il re della macchina bruta,  
dominatore di tutte le cose finite ed infinite!

Sia maledetta la luna!<sup>35</sup>

Di diverso tenore il contributo di Gesualdo Manzella Frontini, capace di riproporre, proprio in occasione della prima uscita ufficiale della roboante compagine marinettiana, lo scenario avvilito di una sala anatomica, abitata persino dalla presenza intristita di un tisico:

Un profumato autunno di tuberose  
un acre odore d'acido fenico  
La sala anatomica avvampata

---

<sup>35</sup> E. CAVACCHIOLI, *Sia maledetta la luna!*, in AA.Vv., *I poeti futuristi*, cit., p. 31.

dalle ultime fiamme d'un vespro di viola e di croco.  
 I tesi cadaveri squarciati  
 su le tavole chiazzate di sangue e di grumi [...]
   
 Uno straccio di vecchio giornale  
 – la nota mondana –  
 turava la miasmatica bocca  
 d'un tisico  
 sul quale filava l'esperta traccia d'un bisturi.  
 Cedette lo sterno  
 fremettero i consunti lividi polmoni  
 putrefatti  
 all'urto.  
 Sull'ultimo tavolo  
 nella penombra  
 una donna dalla anche spiccate,  
 dai flosci seni rattrappiti  
 avea il ventre colante materia:  
 o perché, perché mai, divina creatura,  
 l'immagine vostra improvvisa  
 balzommi dinanzi nella bianchezza molle  
 delle carni,  
 disgelando improvvisa la freschezza  
 della tua vana pudica bellezza.<sup>36</sup>

Quello che colpisce, in questo manierato quadro, è il riproporsi di un tono attardato (scandito da un impasto linguistico decisamente arcaizzante e passatista), echeggiante note della più trita scapigliatura cui fa eco l'*Ode alla Violenza* di Enrico Cardile<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> G. MANZELLA FRONTINI, *Sala anatomica*, in AA.Vv., *I poeti futuristi*, cit., p. 60.

<sup>37</sup> «Violenza vendicatrice, / tu chiamata dal cuore / di tutta l'umanità, / sorgi tu, Violenza, dall'abisso / ove t'incatena il sonno / ove t'incatena la servitù e la vecchiezza: / o Violenza, sorgi, balena in questo cielo / sanguigno, stupra le albe, / irrompi come incendio nei vesperi, / fa di tutto il sereno una tempesta, / fa di tutta la vita una battaglia, / fa con tutte le anime un odio solo [...] tutto il mondo ha veduto il mio cuore, / tutti i delitti ha sentito il mio cuore. / Gorgoglio

Certo, l'insolito innesto di elementi platealmente grandguignoleschi vivifica un ordito ricco di riferimenti ad una recente tradizione, segnalata da Livi: «Laforgue, Corbière, Guérin, come Corazzino e Gozzano, sono prematuramente consumati dalla stessa malattia. La tisi mina il loro avvenire e impedisce loro di gustare, sia pure per poco, il presente»<sup>38</sup>.

Su questo versante, appunto, Gaetano Mariani ha potuto sottolineare l'ambigua linea di confine in cui sfumano le differenze d'intonazione poetica tra crepuscolari e futuristi, lasciando il posto ad una medesima sostanza ispirativa:

Sorprese non diverse ci vengono da uno dei testi classici del futurismo italiano, il celebre *Aeroplani*, dal sottotitolo *Canti alati*, di Paolo Buzzi che, pubblicato nel 1909 per le edizioni di Poesia, e preceduto dal II proclama futurista di Marinetti, ci presenta un'efficace struttura compositiva nella quale però le futuristiche sferzate alla luna, l'esaltazione tutta esterna del verso libero, l'odio per la rima [...] non debbono farci lasciare nell'ombra tutta la tematica riccamente paradisiaca o crepuscolare che trova le sue motivazioni più fervide particolarmente in *Dagli ospedali* ove sembra di ascoltare non la voce di un poeta dall'avvenire ma la pallida eco di un canto corazziniano: «Qui si muore in fila. Figuratevi un cimitero di tombe / allineate, candide, rigide, con sopra il morto che muore. / I medici hanno un odore insopportabile: / solo le monache ci portano un po' d'odore d'incenso. / È l'autunno: e nelle finestre hanno lasciato gli alberi / che ci fan pena più delle nostre pene»<sup>39</sup>.

A ulteriore dimostrazione dell'ambiguità del canone marinettista, forse più delle specifiche valutazioni di chi scrive, potrebbero valere le considerazioni dei critici a cui si è inteso fare riferimento.

---

di sangue e d'orrore, / gorgoglio di morte all'intorno», E. CARDILE, *Ode alla Violenza*, in AA.VV., *I poeti futuristi*, cit., p. 52.

<sup>38</sup> F. LIVI, *Dai simbolisti ai crepuscolari*, Istituto di propaganda libraria, Milano, 1974, p. 75.

<sup>39</sup> G. MARIANI, *Crepuscolari e futuristi*, cit., p. 424.



Seguendo la traccia di chi si è impegnato direttamente in un'indagine sulla tecnica e sullo stile letterario futurista, non è così arduo verificare come, dopo una impervia tenuta del parolibero (subito tradito da molte deroghe, lo si è visto), la letteratura futurista consegnata, nelle intenzioni di Marinetti, al solo *medium* parolibero, decreti la sua fine già nel primo dopoguerra, quando si conclude, per esempio, la decisiva esperienza editoriale dell'«Italia Futurista».

L'ortodossia del movimento, dal punto di vista letterario, non poteva che consistere nella scelta del parolibero secondo le parole del suo artefice:

*Morte del verso libero*

Il verso libero dopo aver avuto mille ragioni d'esistere è ormai destinato a essere sostituito dalle parole in libertà.

L'evoluzione della poesia e della sensibilità umana ci ha rivelati i due irrimediabili difetti del verso libero.

Il verso libero spinge fatalmente il poeta a facili effetti di sonorità, giochi di specchi previsti, cadenze monotone, assurdi rintocchi di campana e inevitabili risposte di echi esterni o interni.

Il verso libero canalizza artificiosamente la corrente della emozione lirica fra le muraglie della sintassi e le chiuse grammaticali. La libera ispirazione intuitiva che si rivolge direttamente all'intuizione del lettore ideale si trova così imprigionata e distribuita come un'acqua potabile per l'alimentazione di tutte le intelligenze restie e meticolose<sup>40</sup>.

Nel 1925, quando viene pubblicata l'antologia *I nuovi poeti futuristi*, la presenza delle tavole parolibere risulta ormai nettamente ridimensionata dinanzi alla recuperata supremazia del verso libero. D'altronde, già Mengaldo ha giustamente evidenziato come i det-

---

<sup>40</sup> F.T. MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, 11 maggio 1913, in *Marinetti e i futuristi*, cit., p. 104.

tami del leader futurista fossero, sovente, destinati a rimanere per lo più privi di un seguito realmente ortodosso<sup>41</sup>.

A maggior ragione questa considerazione critica si rivela valida di fronte allo scarso successo incontrato dal paroliberismo.

Resta il fatto che l'antologia del 1925 rappresenta, molto più di un ennesimo *rappel à l'ordre*, la tappa conclusiva di una letteratura futurista che, in un bruciante lasso di tempo (dal verso libero alle parole in libertà e di nuovo al verso libero) ha trovato e smarrito il suo caratterizzante coefficiente stilistico.

Sopravviverà naturalmente, nella decisa ostinazione di Marinetti, l'illusione di porre ancora la sigla dell'ortodossia letteraria futurista su componimenti versiliberisti, ricchi di un rinnovato languore simbolista, come i seguenti, del siciliano Giovanni Gerbino, che testimoniano, se non altro, la coerenza di un filone isolano: «e poiché triste è la gente / abbandonata sulle panche / come se aspettasse / il passaggio / d'un funebre corteo / Nemmeno i bambini / sanno più vociare / per rompere quest'aria / di funerale»<sup>42</sup>.

Ancora più impressione destano, nel solco dei precedenti, gli estenuati versi di Bruno Corra:

---

<sup>41</sup> «Senza voler resuscitare l'opposizione marinettismo / futurismo, sembra però evidente che per tanti aspetti l'unico seguace vero del programma e della prassi formale di Marinetti è... Marinetti, gli altri futuristi, e specie i migliori, derivando per lo più dal clima e dalla poetica comune una spinta generica alla liberalizzazione metrica, alla discorsività incontrollata, alla libertà fantastica, a certo canaglismo stilistico (notevole in particolare la scarsità di elementi "marinettiani" in Folgore e in Soffici). Eloquenti a questo proposito molte delle ricostruzioni critiche del movimento, anche le più raffinate con le sue ragioni: che generalmente, dopo aver fissato una serie di caratteristiche minimali tratte appunto dalla teorizzazione e dalla pratica di Marinetti, sono poi costrette a fabbricare un numero di eccezioni quasi pari a quello degli autori passati in rassegna», P. V. MENGALDO, *La tradizione del novecento*, Vallecchi, Firenze, 1987, pp. 53-54.

<sup>42</sup> G. GERBINO, *Questa sera ho voglia d'impiccarmi*, in *Poeti del secondo futurismo italiano*, a cura di G. Viazzi e V. Scheiwiller, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1973, p. 89.

Guardano in alto dalle finestre degli ospedali i  
malati.

Guardano in alto dalle finestre delle prigioni i  
condannati.

Guardano il cielo dolcissimo e tragico  
Pieno di nuvole di fiori compatte  
Simili a grandi navi di carne,  
pieno di striscie violette e rosee,  
pieno di vaste montagne che salgono,  
pieno di larghe ghirlande solenni  
che s'allontanano, irrimediabili,  
dietro il funerale  
della Bellezza<sup>43</sup>.

Se la discussione sulla ridefinizione cronologica della stagione futurista è ancora aperta, fuor di dubbio appare, sempre di più, la preponderanza del modello crepuscolare. In modo evidente se non si vuol parlare, nel caso della seconda antologia dei poeti futuristi, di un crepuscolo del futurismo, si dovrà parlare (ci sia perdonato il calembour) di un suo, più che allusivo, “crepuscolarismo”.

Per riconsiderare il futurismo nella sua autentica valenza e, soprattutto, per sottrarlo a generalizzazioni, e banalizzazioni, di ogni sorta, è certo, comunque, che la specola letteraria, dovrà costituire un punto d'osservazione privilegiato, costringendoci a tornare, così, ancora una volta all'enunciato semplice e persuasivo di Gaetano Mariani: «ora, proprio sul piano di una precisa poetica, reinserendoli in ambito strettamente letterario vanno giudicati anche i futuristi»<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> B. CORRA, *La morte dei fiori*, in *Poeti del secondo futurismo italiano*, cit., pp. 20-21.

<sup>44</sup> G. MARIANI, *Crepuscolari e futuristi*, cit., p. 346.

## LE RIVISTE DEL FUTURISMO: UNA GEOGRAFIA COMPLESSA PER DUE CAPITALI

L'equivoco di un Futurismo paradossalmente durevole, s'innesta anche, e soprattutto, sulle sue numerosissime varianti regionali e municipali. Apparirà, dunque chiaro che, in questo contesto, intendiamo sottrarci al rischio di un sondaggio generalizzato, quanto generico, della cartografia affollata del futurismo nostrano, destinato ad alimentare la confusione proprio concernente la specificità letteraria dell'eterogeneo movimento marinettiano<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Peraltro una recente, e molto accresciuta bibliografia, declinata sulle tipologie dei vari futurismi regionali, ha avuto il merito non indifferente di chiarire la portata del movimento proprio in funzione di una sua, ormai ineludibile, portata policentrica. Forse non è un caso se a dettare le linee guida di questa caratterizzazione sia, più di altri, il coté meridionale. A tal riguardo, comunque, cfr. AA.VV., *I luoghi del futurismo*, Multigrafica Editrice, Roma 1986; C. DE BENEDETTI, *Il futurismo in Liguria*, Sabatelli, Savona 1976; G. MANGHETTI (a c. di), *Futurismo a Firenze 1910-1920*, Bi & Gi, Verona 1984; E. CRISPOLTI (a c. di), *Futurismo e meridione*, Electa, Napoli 1996 e Napoli: U. PISCOPO, *Questioni e aspetti del futurismo con un'appendice di testi del futurismo a Napoli*, Ferraro, Napoli 1976; Id., *Futurismo a Napoli 1915-1928*, Pironti, Napoli 1981; *Futuristi a Napoli. Una mappa da riconoscere*, Cassitto, Napoli 1983; M. D'AMBROSIO, *Futurismo a Napoli. Indagini e documenti*, Liguori, Napoli 1995; A.L. GIANNONE, *L'avventura futurista. Pugliesi all'avanguardia (1909-1943)*, Schena, Fasano 2002; L. TALLARICO, *Il futurismo e la Calabria*, Iiriti, Reggio Calabria 2003; C. SALARIS, *Sicilia futurista*, Sellerio, Palermo 1986; G. MILIGI, *Prefuturismo e primo futurismo in Sicilia (1900-1918)*, Sicania, Messina 1989; A.M. RUTA, *Il futurismo letterario in Sicilia*, Pungitopo, Patti 1991; D. TOMASELLO, *Oltre il futurismo*, cit.; D. FRISONE,

Al contrario sarà il caso di isolare quelle esperienze che, nel giro fugace della sua affermazione, verificano la tenuta dell'invenzione parolibera. Nel tentativo di certificare questa precisa caratura di un movimento che si definisce per la sua, quasi necessitata, pluralità, c'è un momento che funge da straordinario e paradossale collante per la variegata congerie della fenomenologia futurista. Il frangente del '15-'18, in cui il movimento si manifesta più efficacemente, forse per la funzionalità dei suoi propositi, al cospetto di un disegno di ordine superiore (politico e bellicistico): in diretta corrispondenza, dunque, con l'evento tragico ed esaltante della Grande Guerra. Il parolibero rappresenta, in tal senso, non solo uno straordinario tentativo di registrazione mimetica dell'escalation di violenza, le cui prove generali non a caso avevano visto Marinetti eccitato cantore della battaglia di Adrianopoli in *Zang Tumb tumb*<sup>2</sup>, ma anche la legittima aspirazione ad una riqualificazione del mondo a partire da una sua rinnovata pronuncia<sup>3</sup>. La fiducia nella parola trova, insomma, nuove prospettive in una deflagrazione della parola che supera

---

*Sicilia, l'avanguardia*, Franco Cesati, Firenze, 2013; M. MARITANO, *Futurismo in Sardegna*, S'alvure, Oristano 1993; G. PATTAROZZI, *Aeropoema futurista dalla Sardegna*, a c. di G. PELLEGRINI, Novecento, Latina 2003; *Marinetti a Pisa*, a c. di S. RENZONI, Ets, Pisa 2008; M. SECHI, *Il futurismo pugliese di seconda generazione. Altri dati, e ipotesi di interpretazione*, in *Futurismi*, a cura di G. BARLETTA, Crav B. A. Graphis, Lecce, 2012, pp. 355-373.

<sup>2</sup> F.T. MARINETTI, *Zang tumb tumb*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano 1914.

<sup>3</sup> «La drastica desemmatizzazione (o meglio: il tentativo di risemantizzazione attraverso un nuovo uso e un nuovo ordine dei segni svuotati e frantumati) è direttamente proporzionale all'accumulo esasperato di valenze ideologiche latenti: pochi oggetti artistici sono intrisi di ideologia quanto la tavola parolibera marinettiana, se è vero che essa costituisce un palese tentativo di formalizzazione (impennata su precisi canoni di antigrammatica e di antisintassi) della crisi storica dell'intellettuale e dei suoi classici parametri conoscitivi ed espressivi» (U. CARPI, *Filippo Tommaso Marinetti*, cit., p. 49).

infinitamente se stessa<sup>4</sup>, inscrivendosi in una logica extrapoetica o addirittura antipoetica.

C'è da chiedersi quale peso abbia avuto, in questo momento cruciale, l'esigenza di imporre, più che mai, una linea dogmatica e inderogabile, ma la risposta più logica riconduce all'irrisolutezza tipica dell'andamento antinomico del movimento, sospeso tra la volontà di distruggere e la necessità di ricostruire in nome di un primitivismo che la parola, assurta a icona, realizza con perfetta efficacia.

Si tratta di esaltare la funzione immaginifica della parola, trasformandola in un potente mezzo persuasivo, capace di mettere in cortocircuito le arti<sup>5</sup>, ma, ed è ciò che è più importante notare, tale procedimento può avvenire solo in virtù di un assunto più alto e totalizzante.

La conflagrazione mondiale, oltre a mettere a frutto una primigenia istanza marinettiana, accelera il processo di definizione di una fisionomia stilistica del futurismo, finalmente autonoma dal prevaricante modello simbolista e versoliberista, animata dal «bisogno furioso di liberare le parole»<sup>6</sup> e capace di imporre il paroliberismo come unica cifra di riferimento.

Non è un caso allora che, con una prepotenza inedita, proprio attraverso il paroliberismo si manifesti una mimesi di quell'aggressività bellicosa a lungo vagheggiata:

---

<sup>4</sup> «Il limite fra la parola e l'altro dalla parola è rotto, a tutto danno della prima, e il tema non solo non è più di metrica, ma neppure di poesia» (G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, p. 591).

<sup>5</sup> «La tavola parolibera, con la sua capacità di contrarre, di accelerare i tempi di comunicazione e di figurazione, e in modo particolare con la sua strutturale tendenza a contaminare programma e finzione, a far saltare le frontiere usuali tra le arti, a realizzare la loro fusione, la loro coesistenza dentro un medesimo testo, si esibirà come il luogo di massima trasformazione e insieme di coerente inveramento del manifesto» (A. SACCONI, «*La trincea avanzata*» e «*la città dei conquistatori*». *Futurismo e modernità*, Liguori, Napoli 2000, p. 33).

<sup>6</sup> F.T. MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in *Marinetti e i futuristi*, cit., p. 78.

Oggi trionfano le Parole in libertà, valutazione lirica delle Forze, senza prosodia, senza sintassi, senza punteggiatura, senza dettagli analitici, decorativi e gentili; lirismo che afferra il lettore colle sue tavole sinottiche di valori lirici, i suoi schizzi topografici da aviatore, le sue battaglie di caratteri tipografici e il cannoneggiamento delle sue onomatopee<sup>7</sup>.

È come se, a fronte di un programmatico ribadimento delle proprie posizioni, soltanto il paroliberismo fosse capace di garantire una configurazione, coerente, delle scosse telluriche dell'ideologia proposta dal leader marinettiano.

In questo senso, la stagione delle riviste registra, come un potente sismografo, gli effetti dell'urgenza dell'invenzione marinettiana. Un espediente adatto, più che alla letteratura, alla guerra non per nulla definita «il più bel poema futurista apparso finora»<sup>8</sup>. Nel moltiplicarsi delle iniziative di, più o meno, ampio respiro, progetti editoriali e fogli dalla fugace esistenza, due riviste sembrano raccogliere con maggior tempismo ed efficacia il senso della sfida marinettiana: «La Balza Futurista» di Messina e «L'Italia Futurista» di Firenze.

Con l'effetto di misurare, in una prospettiva di tempestiva giustapposizione cronologica e di calibrata dislocazione geografica, il progresso della tensione ideale degli esponenti del movimento, le due riviste certificano la sapida compenetrazione dell'immaginazione guerresca e della rinnovata temperie letteraria.

Così, lo spirito di corpo del cameratismo sembra trovare nuovi stimoli nella distruzione dell'io che, in direzione di un umanesimo rinnovato e disumanizzante, si esalta nel suo annullamento:

Il mio manifesto tecnico combatteva l'ossessione dell'io che i poeti hanno descritto, cantato, analizzato e vomitato fino ad oggi. Per sbarazzarsi di questo io ossessionante, bisogna abbandonare l'abitudine di umanizzare la natura attribuendo passioni e precoc-

---

<sup>7</sup> Id., *1915 In quest'anno futurista*, ivi, p. 158.

<sup>8</sup> Ivi, p. 157

cupazioni umane agli animali, alle piante, alle acque, alle pietre e alle nuvole<sup>9</sup>.

Nella distruzione della sintassi, una rinnovata concezione del linguaggio denuncia la nascita dell'uomo moltiplicato, libero dallo statuto emotivo del soggetto che il ricorso pletorico all'aggettivo ribadiva ossessivamente. Ecco, allora, che il paroliberismo ha una scaturigine politico-antropologica non trascurabile. Si tratta di rintracciare, nel medium letterario, una formula adatta all'impetuoso, quanto violento, anelito del leader futurista.

Il verso libero era adatto all'amore, così come il simbolismo appare adesso un riflesso del tiepido pacifismo dei socialisti e degli anarchici più pavidi che aborriscono la guerra e i suoi imprevedibili effetti.

La militanza futurista finirà per coincidere, di necessità, in tutto e per tutto, con il paroliberismo.

### 1. *Messina ovvero la porta del paroliberismo*

Negli anni dieci, Messina attraversa un periodo cruciale di ricostruzione, dopo essere stata rasa al suolo dal tremendo sisma del 1908. Su di essa si appuntano i sogni futuristi di una realtà architettonica nuova, sorta sulle macerie dei vecchi edifici.

L'ottimismo futurista scorge nell'immane tragedia il segnale positivo di una possibile rifondazione della città, basata su criteri moderni di essenzialità e di geometrico rigore:

Messina improvvisazione prova generale di una città che sta per andare in scena indifferenza dell'autore zuccheri e gioie dell'atmosfera altalena di serenate (3 baritoni 2 tenori) accanimento fred-doloso dell'edera sulle baracche flessibilità del cemento armato in

---

<sup>9</sup> F.T. MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, ivi, p. 106.



equilibrio sulle furberie rabbie della lava fasto di un appartamento = alcova + baldacchino + galleria di quadri + cucina insaccato in una baracca (8 mq) impossibilità di opporre facciate altere al vento dello stretto non più di 10 m. di altezza ambizione troncata dei proprietari preoccupazione delle case = stare carponi come lottatori per non essere atterrate prossima rissa presenza del terremoto lottatore stanco dormiente sulla soglia fumo del vulcano appello lanciato ai vesuvi stromboli perfidia delle vegetazioni = travestimenti del terremoto minaccia di un giardino troppo profumato odore pepato del pericolo polveriera + volontà + lavoro + comfort + spensieratezza della fecondazione notturna = Messina<sup>10</sup>.

La speranza di una nuova gloriosa Messina sepolta dalle macerie e rinata col nuovo secolo, contemporaneamente alla spettacolare entrata in scena del Futurismo, alimentano anche la fantasia di Jannelli che rivela con particolare efficacia l'euforia paradossale di quel precario momento di transizione, vissuto nella compiaciuta contemplazione dei cantieri «ateliers apparati ortopedici per sviluppo Messina». Lo stile di Jannelli risulta adatto ad offrire soluzioni virtuosistiche di sicuro effetto, come nel caso di certe spericolate definizioni:

Viale S. Martino (merletto-pensile) = Fusoliera aeroplano = Messina nuova di cui Ale = destra sinistra baracche Motore [...] certo battere strisciare cigolare tintinnio brusio tramestio martelli ruote voci funi macchine cucire Vita spandersi moltitudine macchi d'olio Messinesi (attivo metodico realista) espandersi ingrandire fino silenzio-sonno Stretto veste di mercurio-azzurrognolo gonfiarsi palpito musica<sup>11</sup>.

Dopo la composizione di Messina, Jannelli pubblica, il 15 aprile 1914, ancora su «Lacerba», *Manovre di notte moderna*, con cui

<sup>10</sup> F.T. MARINETTI, *Correzione di bozze più desideri in velocità*, «Lacerba», Firenze, I, 2, 1913, p. 7.

<sup>11</sup> G. JANNELLI, *Messina*, «Lacerba», Firenze, II, 4, 1914, p. 6.

l'avvicinamento imitativo alla formula espressiva del parolibero marinetiano tocca il culmine.

L'attrazione di Marinetti per la Sicilia è, in ogni caso, più antica dell'amicizia stretta con gli artisti siciliani. Per esempio, l'Etna, con il «teatro incendiato» della sua «gola», aveva battezzato il picaresco viaggio compiuto dal poeta nel «romanzo profetico in versi liberi»: *Le monoplane du pape*<sup>12</sup>.

Nelle tournée teatrali proposte tra le macerie della Messina post-terremoto, cantata dal geniale adolescente Guglielmo Jannelli, e tra le case basse di una Sicilia per niente refrattaria alle «mille fulgide promesse per l'avvenire», la “caffaina d'Europa” raccoglie numerose adesioni, ma trova pure tenaci resistenze al progetto parolibero che rinnova, per converso, in alcuni autori isolani il mai sopito amore per il *verslibrisme* simbolista.

Marinetti, abbandonato dalla vecchia generazione dei simbolisti messinesi<sup>13</sup>, era riuscito ad attrarre a sé nuove energie, veicolando in un senso congeniale alle sue direttive, le esigenze di rinnovamento espresse a più riprese nell'isola. Inoltre, in occasione della sua tournée teatrale in Sicilia nel 1913<sup>14</sup>, il leader futurista aveva trovato consensi anche riguardo alla sua avventura politica, intrapresa proprio alla vigilia delle prime elezioni a suffragio universale. A Jannelli, Marinetti affida il compito di diffondere a Messina il suo *Manifesto politico*<sup>15</sup>. I 15.000 volantini che ne riproducevano il

---

<sup>12</sup> F.T. MARINETTI, *Le monoplane du pape*, Sansot, Paris 1911. Il romanzo, in versi liberi, vigorosamente irredentista e anti-austriaco, ha poi conosciuto una mirata riedizione in italiano, alla vigilia del primo conflitto bellico mondiale, nel 1914 per le «Edizioni futuriste di Poesia».

<sup>13</sup> A tal riguardo si veda il lavoro, ancora eccellente, di G. MILIGI, *Prefuturismo e primo futurismo in Sicilia (1900-1918)*, Sicania, Messina 1989.

<sup>14</sup> «Il mio dramma Elettricità fu fischiatissimo a Palermo, applauditissimo a Messina» (Lettera di Marinetti a Palazzeschi, datata settembre 1913, in P. PRESTIGIACOMO (a. c. di), *Carteggio Marinetti-Palazzeschi*, Mondadori, Milano 1978, p. 88).

<sup>15</sup> Il programma politico futurista era scaturito, successivamente all'intervento italiano in Libia (1911), dall'interesse di Marinetti e compagni sempre più

contenuto, avevano in calce le firme di Marinetti, Boccioni, Carrà e Russolo, per quanto riguarda i quadri nazionali della neonata formazione politica e di Jannelli e Rino per la direzione della Sezione Futurista Siciliana. Sul piano delle adesioni al progetto letterario, invece, Marinetti continuava a verificare nel territorio isolano prese di posizione incerte, sospese tra un accoglimento, tutto esteriore e quindi effimero, alle istanze futuriste e un rifiuto di esse manifestato dal perpetuarsi del gusto simbolista innervato da una notevole produzione versiliberista. Testimonianza palese della strategica incertezza all'insegna della quale si continua a sviluppare l'itinerario creativo dei novatori isolani, è senz'altro la rivista «Pickwick», nata a Catania e pubblicata per soli cinque numeri dal 10 marzo al 10 maggio del 1915. Col pretesto aggressivamente aristocratico, ma di fatto vaghissimo negli umori e nelle intenzioni, di voler proclamare «la morte di D'Annunzio e dei libri d'alcova e di ferrovia», la rivista catanese, che aveva ricevuto l'elogio gratificante di De Robertis dalle colonne de «La Voce»<sup>16</sup>, e che si avvaleva tra gli altri della collaborazione di Antonio Bruno, era destinata a rappresentare la prosecuzione di un estenuato gusto liberty e non poteva, né voleva d'altronde, per tale motivo essere strumentale al progetto marinettiano. Sorte diversa toccò, proprio dopo la chiusura delle pubblicazioni di «Pickwick» alla «Balza».

Alla vigilia dell'ingresso dell'Italia nella grande guerra, Marinetti e il gruppo dirigente futurista si trovano, dopo la deflagrante provocazione rappresentata dal Manifesto tecnico delle parole in libertà del 1912, al culmine di un progressivo isolamento dall'intel-

---

orientato verso l'ipotesi di un duraturo bellicismo nazionalista: «Italia sovrana assoluta. – La parola ITALIA deve dominare sulla parola LI BERTÀ. Tutte le libertà, tranne quella di essere vigliacchi, pacifisti, anti-italiani» (MARINETTI, *Movimento politico futurista*, in Marinetti e i futuristi, cit., p. 163).

<sup>16</sup> Il critico fiorentino ebbe infatti a definire l'iniziativa editoriale catanese come la sola degna di considerazione «in Italia in questi ultimi tempi, tra tutte l'altre che disonorarono la letteratura e l'arte» (G. DE ROBERTIS, *Consigli del libraio*, «La Voce», Firenze, VII, 8, 1915, p. 8).

lighenzia italiana. Nel momento cruciale per le sorti della partecipazione italiana al conflitto, il movimento di Marinetti si scopriva soprattutto privo di un prezioso strumento di propaganda, di un foglio militante che promuovesse il nuovo stile paroliberista («Poesia»<sup>17</sup> aveva infatti terminato il suo ciclo, «Lacerba» era ormai ostile al leader futurista). In questo frangente delicato nasce, nel contesto peculiare della Sicilia movimentata sin dagli esordi del XX secolo dalle presenze di un simbolismo maturo (si pensi su tutti all'importante ruolo svolto da Tito Marrone<sup>18</sup>), l'esperienza della «Balza futurista». Partorito dall'intraprendenza di Guglielmo Jannelli, Luciano Nicastro e Vann'Antò, il periodico messinese diviene durante la parabola breve ma intensa dei suoi tre numeri (10, 27 aprile e 12 maggio 1915) l'organo ufficiale del movimento<sup>19</sup>.

Alle naturali asperità e alla bellezza selvaggia dell'area iblea si riferisce il nome della testata, destinato ad assumere solo successivamente il rilievo metaforico di irruente baldanza caro all'ortodossia futurista. Intanto, nel febbraio 1915, mentre su «Lacerba», esce, firmato da Papini, Futurismo e Marinettismo, intransigente condanna dell'autoritaria conduzione del movimento da parte di Marinetti, Nicastro, tradendo uno scrupoloso spirito d'autonomia che non avrebbe tardato a manifestarsi tra i «novatori» siciliani, confessa a Vann'antò: «Non credere che io voglia diventare marinettiano, futurista sì, e ci arriverò ad esserlo ufficialmente. Privatamente lo sono come lo sei tu...». Questa confidenza dell'autore ragusano svela, insieme ad una coscienza intellettuale gelosa della propria

---

<sup>17</sup> F. LIVI, «*Poesia*» 1905-1909, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1992; G. BARONI-F. MILLEFIORINI (a c. di), *Poesia. Rassegna Internazionale. Ristampa anastatica*, Edizioni Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 2005; G. BARONI (a c. di), *Il futurismo sulla rampa di lancio. "Poesia". 1905-2005*, «Rivista di letteratura italiana», XXIV, 2006.

<sup>18</sup> Cfr. a tal riguardo l'esautivo capitolo contenuto in G. FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta?*, cit., pp. 45-96.

<sup>19</sup> Della rivista messinese è uscita nel 1987 una ristampa anastatica, curata da Luciano Caruso, per l'editore livornese Belforte.

autonomia, l'aspirazione utopica a divenire futurista "ufficiale", pensando, tuttavia, di poter sfuggire all'inevitabile definizione di «marinettiano», proprio mentre negli stessi faticosi momenti, precisamente il 17 marzo 1915, Balilla Pratella detta a Jannelli le condizioni inderogabili per la nascita di un giornale futurista:

I miei criteri speciali per il giornale sono poi i seguenti: "Varietà di materia e autori. Scrupolosità nella cernita degli scrittori geniali; manica larga per le forme esplicative e personali. Cioè: non giudicare rigidamente secondo preconetti di scuola, ma saper sconfinare negli apprezzamenti [...] Solidarietà nel genio e nell'amicizia. Propaganda d'italianità"<sup>20</sup>.

«La Balza» viene così acquistando, grazie alle pressioni del marinettista Balilla Pratella, una fisionomia precipuamente conforme al volere del leader del movimento: ed è naturale che ciò accada poiché essa è stata fondata in un momento di assoluto vuoto editoriale per quel che concerne la pubblicazione di fogli futuristi («Poesia» ha terminato il suo eccezionale ciclo, «Lacerba» è ormai ostile a Marinetti e ai suoi). Grandissima è la pressione esercitata da Marinetti, grazie anche al sostegno di Balilla Pratella, sui giovani siciliani, affinché diano vita ad «una rivista superba». Infine, lo stesso Nicastro è stato conquistato dal fervore marinettista tanto che, appena un mese dopo le sue dichiarazioni di diffidenza riguardo a Marinetti, confida ancora a Vann'antò, il 25 marzo 1915, la sua apprensione per il giudizio che gli esponenti principali del futurismo nazionale avrebbero espresso sulla rivista:

Ma ce la caveremo con onore di fronte a Pratella, Folgore ecc.? io questo mi vado domandando e temo qualche disillusione tipografica come al solito<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Lettera di Balilla Pratella, datata Lugo di Romagna 17 marzo 1915, in MILIGI, *Prefuturismo*, cit., p. 236.

<sup>21</sup> Lettera di Luciano Nicastro, datata 25 marzo 1915, *ivi*, p. 136.

Al contrario, il lavoro che Vann'antò, improvvisatosi anche tipografo, riesce a svolgere con le scarse risorse a disposizione dello stabilimento Piccitto di Ragusa, dà risultati di grande valore. «La Balza» si presenta, ottenendo un subitaneo successo, dotata di un formato molto agile e interamente compilata all'insegna di un formidabile impatto visivo, determinato dal valore figurativo, quasi plastico assunto dai simboli alfabetici nelle tavole parolibere. Così Pratella, il 17 aprile 1915: «E veramente la splendida, impareggiabile Balza», e Marinetti, rivolgendosi direttamente a Jannelli: «Bravo! Bene! Magnifico! Fortissimo! Difetti piccoli, riparabilissimi». Poi, però, con tono più perentorio, da leader severo:

Metti sistematicamente sotto il titolo delle parole in libertà che ricevi la qualifica PAROLE IN LIBERTÀ... Converrebbe ingrandire la parola futurista sotto il titolo e sopprimere la parola quindicinale... Ti consiglio di abbandonare il color cuoio della carta usata per un certo numero di copie<sup>22</sup>.

Basterebbe pensare al tono di questi precetti epistolari, e al loro immediato adempimento, per comprendere come sia potuto maturare uno stato di strisciante ed effettiva subordinazione dei poeti siciliani dinanzi ai dettami di Marinetti che non si limita soltanto a manovrare nell'ombra le strategie editoriali del quindicinale messinese. Il leader indiscusso dà anche il suo attivo contributo con tre articoli, il primo dei quali: *I tre boxeurs*, è un esempio, non tra i più efficaci è da dire, di sintesi teatrale futurista che intende rappresentare gli atteggiamenti fastidiosi di tre dandy, puniti dagli «sputi» catartici di tre corpulenti pugili. Nei successivi interventi, Marinetti si dedica più esplicitamente al tema interventista che, in quei giorni concitati di vigilia bellica, è in Italia di stringente attualità.

---

<sup>22</sup> Lettera di Marinetti, datata 13 aprile 1915, ivi, p. 304.

*La guerra elettrica*, con cui si apre il secondo numero della rivista (che frattanto ha assunto, per volontà dello stesso Marinetti, la testata definitiva di «La Balza futurista»), cela, dietro la finzione di una prosa esuberante dai contenuti fantascientifici, una sincera e irredimibile volontà bellicista che sfocia in un esplicito appello agli studenti, pubblicato nel terzo e ultimo numero del 12 maggio, quando si è ormai a pochi giorni dall'ingresso italiano nella Grande Guerra:

Voi ignorate l'immensa forza di cui disponete e la formidabile pressione che potete esercitare sul Governo in questo momento. Lasciate sbraitare i giornali più o meno neutralisti che tentano di denigrare e svalutare le dimostrazioni studentesche, dando ad esse il colore di pagliacciate e di chiassate innocue. Rammentatevi piuttosto delle parole del ministro Valdeck-Rousseau durante l'affaire Dreyfus: «Nulla temo più delle dimostrazioni studentesche». Perché questa pressione studentesca soffochi la nostra agonizzante ma pur tanto tenace neutralità schifosa, bisogna che siate tutti assolutamente concordi e solidali al di fuori e al di sopra di tutti i partiti, con un unico scopo: l'Italia e la sua Guerra contro l'Austria, primo e più immediato nostro nemico fra i tanti che abbiamo e abatteremo più tardi. Alcuni fra di voi non amano i sovversivi di Mussolini, né i riformisti di Bissolati, né i repubblicani di Barzilai e temono che l'intervento giovi a un possibile avvento della Repubblica. Altri non amano i Nazionalisti e temono che l'intervento consolidi la Monarchia e il Vaticano. Altri non amano la Francia e temono che l'intervento giovi alla Repubblica Francese, che ha avuto molti torti verso di noi. Altri infine ammirano troppo l'ordine e l'organizzazione della Germania, per poter odiare sufficientemente l'Austria sua alleata. Tutto ciò si discuterà dopo la guerra<sup>23</sup>.

L'intervento marinettiano è un chiaro, e paradossale, invito alla pacificazione nazionale in vista della guerra contro l'unico, vero

---

<sup>23</sup> F.T. MARINETTI, *Agli studenti futuristi*, «La Balza», Messina, 3, 12 maggio 1915, p.14.

nemico: l'odiato impero asburgico, fucina di tutti i passatismi. Ma si mette in rilievo anche per l'attenzione tutta rivolta all'universo della gioventù scolarizzata e borghese (che costituirà non a caso il terreno fertile per l'arditismo e i futuri fasci di combattimento), affinché abbandoni le proprie divisioni interne in nome del condiviso senso patriottico. Ritorna la parola d'ordine prediletta: «la parola ITALIA deve dominare sulla parola LIBERTÀ». Di tutt'altro tenore è invece l'intervento di Balilla Pratella che, stimolato dalla possibilità di offrire un contributo di più ampio respiro, propone una dissertazione di carattere filosofico-estetico, singolarmente contiguo alle tesi dell'idealismo gentiliano, grazie a enunciati di questo rilievo:

Perfetta civiltà regna dove vita materiale e spirituale ascendono simultaneamente ed in perfetta armonia verso le più grandi manifestazioni di potenza umana creatrice<sup>24</sup>.

Anche alla luce di queste affermazioni la figura di Balilla Pratella s'impone alla nostra attenzione per il peso decisivo che ebbe nella formazione ideologica di molti giovani futuristi. Sicuramente influenzato da Pratella è stato Jannelli, eppure, nei suoi componimenti ospitati da «La Balza futurista», il poeta messinese dimostra di saper conservare margini di un'originalità notevole. Il primo articolo: *Una mia nuova, ricerca, futurista Vocale-ambiente in libertà*, di carattere eminentemente teorico, cerca con audace estremismo, di esasperare l'idea già scabra del messaggio parolibero, ridimensionandolo alla minimale funzione archetipica delle vocali «a, i, u» che, secondo

---

<sup>24</sup> F. BALILLA PRATELLA, *Musica italiana*, «La Balza», Messina, I, 1, 10 aprile 1915, p. 6. Le riflessioni di Giovanni Gentile sull'atto puro che già circolavano, avrebbero costituito il volume *Teoria generale dello spirito come atto puro*, uscito poi nel 1916.



Jannelli «sono sempre le sole a dare tutto il rilievo e il colore speciale differenziale alla parola»<sup>25</sup>.

Lo scrittore messinese cerca di realizzare praticamente le sue tesi, nelle successive tavole parolibere, che si segnalano per l'audace compenetrazione di elementi siciliani e abbacinanti idoli meccanici del credo futurista. In *4ª edizione*, ad esempio, uomini assediati da deformanti strumenti metallici («10.000 aghi negli occhi 50.000 seghe arrugginite negli orecchi — aggrovigliamenti spinosi dei nervi») abitano un mondo moderno ed efficiente, rappresentato da un mistilinguismo eterogeneo che sintetizza il vernacolo e forestierismi di matrice tecnico-industriale.

Così accanto ai «Lynotypes-altiforni-telai», troviamo «a' ferrovia e l'arioprano», a dimostrare l'attenzione riservata da Jannelli all'universo dialettale e, anche, al folklore come attesta la mimesi di un gioco infantile siciliano, nella tavola, d'ispirazione govoniana, *Verginità* che, ripubblicata l'anno successivo col diverso titolo di Bambini su «Vela latina», ha avuto l'onore della prima pagina. Dal canto suo Vann'antò, oltre ad un saggio dedicato a Govoni, è autore di *Azùria*, elegante prosa lirica, molto lontana dall'usuale algore parolibero:

L'ALBA in fondo è il muro bianco dell'incolto giardino sterminato senza fiori ma folto d'erbe e piante fogliute erbe altissime e piante larghe umiliate curve ora dai rabbuffi della pioggia, quelle soprattutto che circondano nel centro il pozzo fanno il girotondo lento intorno al pozzo testa bassa chiome sciolte dalla pioggia chiome sciolte in preda al vento in attesa<sup>26</sup>.

L'umore dell'ordito è di chiara impronta liberty e simbolista: una prova che persino nella rivista più fedele, secondo gli stessi ordini

<sup>25</sup> G. JANNELLI, *Vocale-ambiente in libertà*, «La Balza», Messina, I, 1, 10 aprile 1915, p. 9.

<sup>26</sup> G.A. DI GIACOMO, *Azùria. Immagine teatrale*, «La Balza», Messina, I, 1, 10 aprile 1915, p. 20.

marinettiani («conto assolutamente su di te perché non siano accettati versi liberi nella Balza»<sup>27</sup>), alla formula del paroliberismo, non cessano di aver esito gli estenuati effetti della stagione simbolista d'inizio secolo. Per di più l'irriverenza nei confronti dell'intransigente leader trova nuova occasione di sfogo nel componimento: *Naturamorta cinematografica Automobile + asina*, che rimane, a conti fatti, l'unica dimostrazione di palese autoironia nella storia del Futurismo italiano.

In sostanza, la tavola parolibera racconta, con una serie di rigide sequenze quasi di carattere filmico, la disavventura di un'automobile "in panne", trascinata via dalla sua inerte posizione, grazie all'intervento provvidenziale di un'asina. Del ritratto arguto dell'autore ragusano occorre sottolineare il valore simbolico attribuito alle due protagoniste: l'asina è infatti il più antico e fedele mezzo di trasporto siciliano, mentre l'automobile rappresenta il mito futurista maggiormente sentito e maggiormente tangibile nell'isola. Si tenga presente, a tal proposito, la copertina disegnata da Duilio Cambellotti per «Rapiditas», numero unico edito in occasione della "Targa Florio", in cui alcuni automobilisti si prendono beffa di uno scheletrico cavallo. Con indovinato sarcasmo, Vann'antò sceglie i due "campioni" che inverano in questo confronto significativo e modernamente esopico, la differenza tra diverse epoche e differenti attitudini dell'identità siciliana. Certe velleità d'apologo del componimento sono inoltre attenuate da un sapido umore irridente, come dimostra l'adozione di due soli aggettivi, che, ripetendosi ossessivamente, designano «vecchia» l'asina e «morta» l'automobile, e lasciano capire quanta simpatia l'autore provi per la saggezza paziente e, alla fine, vittoriosa dell'asina, così in stridente contrasto con la tronfia, chiassosa velocità del bolide futurista, sconfitto da un banale esaurimento della «benzina». Siamo in presenza di una critica spietata ad uno dei più rappresentativi simboli dell'iconografia futurista, ma nello

---

<sup>27</sup> Lettera di Marinetti a Jannelli, datata 15 aprile 1915, in MILIGI, *Prefuturismo*, cit., p. 306.

stesso numero de «La Balza futurista», maggior clamore è destinato a suscitare l'intervento sulla *Scenografia futurista*, pubblicato da Prampolini:

Il carattere assolutamente nuovo che assumerà la scena con questa mia innovazione è dato dall'abolizione della scena dipinta. La scena non sarà più uno sfondo colorato, ma un'architettura elettromeccanica incolore, vivificata potentemente da emanazioni cromatiche di fonte luminosa, generata da riflettori elettrici dai vetri multicolori disposti, coordinati analogicamente alla psiche che ogni azione scenica richiede<sup>28</sup>.

Per comprendere quanto conti «La Balza futurista», nel delicato clima prebellico, per le necessità futuriste di propaganda delle tesi irredentiste e del modello parolibera, basta scorrere la lista dei collaboratori, tra i quali, sin dall'esordio della rivista, figurano esponenti di spicco del movimento marinettiano: oltre al contributo grafico di autori come Balla, Depero, Boccioni, Francesco Cangiullo, autore di una *Canzone pirotecnica* «sparata con successo elettrico... dal parolibero Jannelli»<sup>29</sup>; Paolo Buzzi che nella tavola parolibera

---

<sup>28</sup> E. PRAMPOLINI, *Scenografia futurista*, «La Balza futurista», Messina, I, 3, 12 maggio 1915, p. 19. Così Crispolti sintetizza l'importanza decisiva dei risultati dell'analisi teorica formulata da Prampolini sulla rivista futurista peloritana: «Ecco dunque che il contributo di Prampolini al nodo problematico di cui qui si discorre è precisamente nell'estensione consapevole, prima di Depero, nel 1916, e appena dopo un'intuizione di Balla e dello stesso Depero nel 1915, all'architettura e alla città di quella "ricostruzione futurista" che dunque nel "complesso plastico", nella "costruzione-assoluta di moto-rumore", trova il suo strumento operativo, materiale, oggettuale, il suo modello di virtualità costruttive. E per scena, altra tempestiva estensione teorica (ma non soltanto) prampoliniana, ecco che il termine nuovo è ancora l'"entità astratta che si identifichi con l'azione scenica dell'opera teatrale", la scena astratta, la scena "illuminante"» (CRISPOLTI, *Storia e critica del futurismo*, cit., pp. 185-186).

<sup>29</sup> F. CANGIULLO, *Canzone pirotecnica*, «La Balza», Messina, I, 1, 10 aprile 1915, pp. 14-15. Cfr. A. SACCONI, *Lo spettacolo futurista a Napoli: le invenzioni di Francesco Cangiullo*, in «Italianistica», n. 3, 2013, pp. 187-196.

Belloni s'interroga sulla possibilità del futuro prossimo per l'Italia («Rivoluzione? Prostituzione?»)<sup>30</sup>, Carlo Carrà e Armando Mazza sfruttano fino alle estreme conseguenze la possibilità di stravolgere la parola nella deflagrazione tipografica di un tenace paroliberoismo. In particolare, Mazza, palermitano di origine, divenuto famoso per i suoi «cazzotti sfollatori», ripropone nell'ambito del suo componimento, uno scorcio del panorama mediterraneo destrutturato da un fonosimbolismo visionario che esemplifica la corsa esaltante di un treno fra «prati scacchiere tappeti verdi mele biglie avorio arbusti pioppi stecche bigliardo»<sup>31</sup>.

Resistono, accanto a queste mirabolanti realizzazioni, esiti di una tecnica parolibera meno esasperata, come nel caso del contributo di Luciano Folgore:

Macchina: sole sentito di notte traverso lo sgretolio della terra  
calda il rumorio del mare tepido l'aria che sbalza – lungo scalinate  
in nero – gocce solitarie di luce<sup>32</sup>.

Il quindicinale messinese, riesce pure ad accogliere componimenti nati da una consapevole trasgressione dell'ortodossia futurista e, in qualche caso, sciolti persino dalla vincolante logica delle parole in libertà. La presenza poetica di Nicastro è caratterizzata, per esempio, da una sostanziale continuità con le atmosfere simboliste innervate da una naturale inclinazione a trasferire nell'ambito della prosa poetica il ragionamento logico, eppure dotato di un moto perturbante nel suo concettoso dispiegarsi:

Ora, fondo incolore dentro un bicchiere trasparente che fa astrazione di sé. Pensare: sciogliere due vuoti; dimenticarsi: posto da cui si deduce il di fuori. Tutto ricostruito, resta il mio discernimento

<sup>30</sup> P. BUZZI, *Belloni*, ivi, p. 11.

<sup>31</sup> A. MAZZA, *Linea Palermo-Messina*, ivi, pp. 14-15.

<sup>32</sup> L. FOLGORE, *Macchina*, ivi, p. 12.

come il rovescio incompreso di ciò che io non voglio; un punto sull'i, rispecchiato dal fondo<sup>33</sup>.

D'altro canto, i versi dell'autore ragusano risultano arricchiti da un'acuta vocazione alla sinestesia («Le foglie tinnirono gocciolate di paesaggi / vederle le foglie di sapore salmastro»), e da una mirata sensibilità tattile:

è il mio paesaggio strascinato con mani di carne rosea delimitato con occhi galleggianti liberato da uno strappo quasi la mia bocca non impressa ma sognata quando gli orologi si tuffano nello sguardo e sfogliano in numeri le sensazioni pochi numeri troppi soggetti spostamenti semplici là il paesaggio sulla foglia semiliquefatta orlata brevemente di mare<sup>34</sup>.

«La Balza futurista» contiene sorprendenti eccezioni alla regola marinettiana, come nei casi già esaminati del persistente versiliberismo di Nicastro o del pungente sarcasmo di Vann'antò. L'ironia trova comunque asilo in molti componimenti, a dispetto dell'intento virile della propaganda marinettiana, contribuendo a riorganizzare, secondo una prospettiva irridente, avvolgenti strategie poetiche in cui un senso profondo dell'aiuola dipana la trama di molteplici analogie, di vertiginosi funambolismi lessicali. In tal senso si osservi *Raffreddore* di Dinamo Correnti che descrive il momento dello star-nuto attraverso l'ingegnoso ausilio di una tecnica disumanizzante:

3000 zampilli di fuoco in 1 cm. Lampadine microscopiche accendere spegnere 10 ascensori carichi salire scaricare Basta per carità non portate altro che non c'entra. Basta pressione enorme stiamo per scoop scoop? Punto interrogativo? Skoppiare Sternuto

---

<sup>33</sup> NICASTRO, *Bozze di realtà*, ivi, p. 18.

<sup>34</sup> ID., *Annotazioni libere*, «La Balza futurista», Messina, I, 2, 27 aprile 1915, p. 17.

valvola di sicurezza Testa vuoto rarefatto etereo solleticante acidulo  
 incumbente nervoso leggero pesante riluttanza sguardi indecisione  
 idee palpebre fluttuare alghe atmosfera sottomarina<sup>35</sup>.

Con l'entrata italiana in guerra, «La Balza futurista», interrompe le sue pubblicazioni. La rivista messinese ha contribuito in modo decisivo a sollecitare, con veemenza futurista, gli animi, nella vigilia ansiosa dell'intervento italiano nella Grande Guerra, «aspettando l'ora in cui taceremo tutti e marceremo sotto gli ordini indiscutibili di Cadorna», secondo le dogmatiche indicazioni di Marinetti.

Alla seconda ondata dei poeti futuristi appartiene Giovanni Gerbino che, con i suoi versi capaci di vistose cadute negli umori crepuscolari<sup>36</sup>, esplicita il senso di una linea siciliana, caratterizzata da una singolare tendenza a collocarsi sempre oltre il futurismo, in un cifra espressiva in cui sono destinate a coabitare, pur con modalità e tempi diversi, rivendicazioni simboliste di colti e cosmopoliti frequentatori dell'avanguardia della prima ora, venature folkloriche e furori espressionisti.

## 2. Firenze capitale de «L'Italia futurista»

Nel segno di una rottura con la precedente esperienza di «Laccerba», «L'Italia futurista» (uscita per la prima volta a Firenze l'1 giugno 1916) si configura da una parte come irrinunciabile segno della presenza del movimento negli anni cruciali della guerra<sup>37</sup>,

<sup>35</sup> D. CORRENTI, *Raffreddore*, ivi, p. 12.

<sup>36</sup> «i cipressi del camposanto/decapitati in massa/che paura hanno avuto/che con le loro punte/potessero forare il cielo./E la cipria dello stradale/sul mio vestito nero» (G. GERBINO, *Telefono e telegrafo dell'anima*, Morreale, Milano 1926, p. 67).

<sup>37</sup> «L'Italia futurista», quindicinale fino al 25 febbraio 1917, poi settimanale, è diretta da Emilio Settimelli e Bruno Corra (sostituito poi, al termine del primo anno, dal fratello Arnaldo Ginna). Sia Settimelli che i fratelli Ginanni Corradini – tale era infatti il vero nome di Bruno Corra e Arnaldo Ginna – erano, insieme

dall'altra come tangibile prova della continuità con «La Balza» che rimane il primo episodio dell'emancipazione futurista rispetto all'area delle riviste simpatizzanti o filo-marinettiane.

Sono spie di questa coerente prosecuzione: il parterre degli autori, le ansie del leader concernenti lo stile parolibero e i contenuti bellicisti, persino certe tentazioni misterosofiche e di estenuato decadentismo che erano, tra l'altro, proprio una delle prerogative dei siciliani e, più in generale, dei futurismi italiani orbitanti intorno alla centrale milanese<sup>38</sup>.

---

a Mario Carlo e Remo Chiti, i più significativi di un gruppo di giovanissimi artisti e scrittori che, formatosi intorno alla rivista di Virgilio Scattolini, «La Difesa dell'Arte» (novembre 1909-dicembre 1910), verrà acquistando, in meno di un decennio, una fisionomia autonoma e definita tanto da inserirsi nell'ambito dell'attività culturale del primo novecento e da occuparvi un posto interessante, per quanto limitato, soprattutto in rapporto all'ambiente toscano e particolarmente fiorentino» (PAPINI, *Introduzione*, in «L'Italia futurista», cit., p. 39).

<sup>38</sup> Valgano come perfetto paradigma del fenomeno in questione, le illuminanti parole di Jacobbi a proposito del futurismo toscano: «Guardate bene che cosa succede tra futurismo milanese (cioè futurismo senza tradizioni, avventuroso e pubblicitario) e futurismo toscano, nei confronti della formazione simbolista. A Firenze le fasi del lavoro d'avanguardia (raggruppabile un po' arbitrariamente sotto il nome di futurismo) si svolgono in tre tempi; prima come simbolismo esoterico e magico in senso stretto, poi come scoppio lacerbiano ed alleanza provvisoria tra marinettiani e Soffici Papini Palazzeschi, poi – terza fase – come ritorno all'esoterico, al magico, al notturno, nell'Italia futurista di cui l'esempio più tipico sono i Madrigali e grotteschi di Bruno Corra e soprattutto le Notti filtrate di Mario Carli; tutta un'ultima ondata di futurismo che mira al surreale, che cerca l'inconscio e l'onirico, e che viene sepolta dal trionfalismo di Marinetti che viceversa vuole una formulazione ufficiale, in pieno accordo con chiarezze nazionalistiche e solari imperialismi» (R. JACOBBI, *Ardengo Soffici fra tradizione e rinnovamento*, in AA.Vv., *Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del 900*, Centro Di, Firenze 1976). Opinione analoga aveva espresso Mario Verdone qualche tempo prima: «nel movimento futurista questa pattuglia azzurra costituiva l'ala magico-occultista, con poca o punta idolatria per la macchina e, viceversa, una gran passione per le attività inconscie dello spirito. Sicché finiva con trovarsi più vicina al gruppo dadaista che non a Marinetti ed ai marinettiani di stretta osservanza» (M. VERDONE, *Il futurismo fiorentino*, in «Il Caffè», Roma,

L'inesorabile evidenza di un vistoso passaggio di testimone tra «La Balza» e «L'Italia futurista» era avvertita dallo stesso Marinetti che, tra tutti i collaboratori del primo numero, segnalava entusiasta, al fedelissimo Cangiullo, il solo Guglielmo Jannelli, messinese e animatore principale della rivista isolana:

Scrivimi la tua impressione minuziosa e sintetica dopo aver letto tutto il giornale. È per me un prodigio di forza e di diplomazia impaginatrice. Non era facile. Le parole in libertà di Jannelli sono molto belle<sup>39</sup>.

Settimelli, nell'editoriale, verificava la capacità di allontanamento del gruppo futurista dall'ormai obsoleto riferimento lacerbiano:

Lacerba, poco interessante e poco diffusa prima della conversione dei suoi fondatori al futurismo, acquistò grande valore e popolarità quando uomini come Marinetti, Boccioni, Russolo, Balla, Pratella, Buzzi, Cangiullo, ecc., le regalarono le loro stupende energie. Ma poi, essendosi ritirati questi vivificatori, Lacerba [...] riprese la sua meschina vita fino alla morte che fu di tisi. L'iniezione futurista nel suo corpo fradicio di passatismo dette ottimi risultati per un certo tempo, poi il morbo congenito finì col trionfare<sup>40</sup>.

Sembra così sopraggiunto il momento della svolta oltranzista e definitiva, il punto di non ritorno per la maturità del movimento marinettiano. I compromessi con le posizioni più tiepide non sono tollerabili oltremodo. Gli anni della guerra costituiscono, infatti, la prova del fuoco delle rivendicazioni politico-letterarie del movimento. Se, in un senso, infatti, alcuni artisti del movimento avranno

---

XVII, 2-3, 1969, p. 32); S. CIGLIANA, *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli, 2002.

<sup>39</sup> Lettera di Marinetti a Francesco Cangiullo, in E. PELLEGRINI (a c. di), *Epistolario Cangiullo-Marinetti*, Vallecchi, Firenze 1989, p. 110.

<sup>40</sup> E. SETTIMELLI, *L'Italia futurista*, in «L'Italia futurista», Firenze, I, 1, 1916, p. 1.



modo di certificare con la propria morte coraggiosa, la fedeltà alle proprie idee, altri avranno cura di testimoniare il carattere guerresco e vincente dell'invenzione parolibera.

In questa prospettiva, Paolo Buzzi sottolineava il carisma di una generazione che trovava nel paroliberismo gli accenti per la propria vocazione arditamente aggressiva:

Questi fortissimi poeti hanno decisamente buttato a mare ogni forma di verso (tradizionale o libero) [...] le parole in libertà [...] non costituiscono una questione di forma, ma un modo nuovo e migliore di valutare liricamente l'universo, in sintesi, velocità, profondità, nei suoi valori di peso, di calore, di magnetismo, di odore e di rumore specialmente [...] La guerra è rumore. Marinetti l'aveva affermato nelle sue meravigliose parole in libertà sulle prime guerre balcaniche. E colla guerra-rumore, tutto il programma futurista fatalmente si afferma nella sua pienezza. Quanto più l'audacia novatoria sarà grande, tanto meglio risponderà alle esigenze della rinnovata sensibilità moderna<sup>41</sup>.

Non è un caso, d'altronde, che molte delle tavole parolibere pubblicate rechino la firma degli estensori insieme, laddove occorra (come un monito aggressivo o un segno di fiera distinzione), alla propria condizione di «futurista al fronte», «ferito» o «caduto» che sia.

Nel primo numero, Guglielmo Jannelli, con *Ufficiale d'ispezione*, confeziona sulla scorta di un referto del Reggimento d'Artiglieria, uno schema scarno sebbene costruito, con esuberante artificio iconico (a partire dal titolo: geniale raffigurazione di un ordine impartito ad una recluta), sull'algido formulario marziale.

Un medesimo algore di fondo, movimentato da un ordine differente delle cose cui alludono i ritmi metropolitani, ritorna in *Attimi di città*, tavola parolibera non priva di una sensualissima

---

<sup>41</sup> P. Buzzi, *I giovani poeti e la guerra*, in «L'Italia futurista», Firenze, I, 11, 1916, p. 7.

trasfigurazione antropomorfa dei panorami urbani: «L'express d'un brivido sul cavalcavia d'una mammella»<sup>42</sup>.

Ben diversamente si configura il contributo di Vann'antò che sembra cercare, in *Organi pianoforti*, il varco verso una liberatoria divagazione su cromatismi ritmico-musicali:

aure-profumi colori veeeeerde colori profumo bianco bianco ro-  
seo roseo giallo rosso rosso veeeeerde profumi azzurro azzurro  
(il sole al pianoforte della natura-primavera con le sue dita-raggi  
per l'infinita tastiera dei fiori) azzurro veerde veerde rosso [...] <sup>43</sup>

Il tenore della successiva tavola *Trincea* tenta di coniugare l'irruenza parolibera con il riemergere inopinato di una *verve* simbolista. Così si fanno strada, tra il «sentore di caldo + sangue + polveredaspaso + rame di cartuccia + mortaccecco», gli umori fiabeschi e onirici di un sonno indisturbato, al riparo dalla notte illuminata della guerra:

Ne la tua casa abbandonata  
Ne la tua casa diroccata  
C'è fra due bianche pareti intatte  
Un po' di luna bianca di latte  
Non sento fiatare  
non sento dormire  
silenzio uguale  
chi vive Nessuno chi vive  
Nel tuo letticciuolo  
rose bianche del lenzuolo  
c'è le tue forme così ben fatte  
che dormono calde nel latte  
Ma non fiati io fiato  
mi sogno e ascolto

<sup>42</sup> G. JANNELLI, *Attimo di città*, in «L'Italia futurista», Firenze, I, 5, 1916, p. 11.

<sup>43</sup> VANN'ANTÒ, *Organi pianoforti parole in libertà*, in «L'Italia futurista», Firenze, I, 2, 1916, p. 8.

vivere senza corpo  
al tuo lato caldo al tuo lato<sup>44</sup>.

Tutt'altro che casualmente, alle atmosfere di questo inserto di provenienza simbolista, sembra allinearsi l'unico brano pubblicato da Nicastro (la firma compare sprovvista del nome) dal tono e dal titolo, quasi provocatoriamente, "passatista":

lestezza aperta alle lontananze scemate dalla chiarezza perenne  
[svaporare  
nell'incostanza candida dei profumi madidi di lucentezza  
[celestina<sup>45</sup>.

In fondo anche l'unica tavola parolibera pubblicata dall'allora giovanissimo Salvatore Quasimodo si offre come un campione, direttamente dal vivo della realtà letteraria isolana, del persistente canone simbolista che avrebbe a lungo riverberato i suoi effetti sulla produzione del poeta siciliano. Al di là dell'assetto formale, rispondente in modo generico agli stilemi paroliberi, il lessico e la sintassi riflettono l'appartenenza quasimodiana al *milieu* consueto: «Scaglie di vetro iridescenti / lutto celeste [...] fra l'anime degli alberi»<sup>46</sup>. Il fatto che si possa essere trattato di un *divertissement* adolescenziale del futuro premio Nobel<sup>47</sup> non ridimensiona la portata di alcune intuizioni, capaci di trovare nuovi ribadimenti nelle

<sup>44</sup> ID., *Trincea*, in «L'Italia futurista», Firenze, I, 5, 1916, p. 12.

<sup>45</sup> G. NICASTRO, *Spleen espansione*, in «L'Italia futurista», Firenze, I, 6, 1916, p. 9.

<sup>46</sup> S. QUASIMODO, *Sera d'estate*, in «L'Italia futurista», Firenze, II, 31, 1917, p. 8. Per un'analisi recente del componimento, cfr. F. MILLEFIORINI, *Una giovanile prova futurista di Salvatore Quasimodo*, in «Rivista di Letteratura italiana», nn. 1-2, 2003, pp. 303-311.

<sup>47</sup> Lo stesso Quasimodo ha raccontato molti anni dopo: «Ricordo che una sera dell'estate del 1917, io stavo seduto con alcuni amici fra i quali Salvatore Pugliatti e Giorgio La Pira, e in uno degli intervalli dell'orchestrina composta di donne, avevo scritto per vincere la noia su un pezzo di carta da gelati la compo-

liriche di Quasimodo. Come, ad esempio, nel caso dell'aggettivo «celeste» che designa il «lutto» e anche nei successivi esiti quasimodiani sarà utilizzato per qualificare il campo semantico della morte e del dolore («sui morti splendono stimate celesti»<sup>48</sup>).

Nella prospettiva di un *repêchage* simbolista, condiviso profondamente al di là delle apparenze dal circolo fiorentino, la presenza più emblematica sembra quella di Antonio Bruno<sup>49</sup>, che, già promotore della rivista catanese «Pickwick», appunto per le Edizioni de «L'Italia futurista» pubblicherà la sua silloge *Fuochi di Bengala*<sup>50</sup>.

Antonio Bruno è un esempio della persistenza, al fondo delle più spericolate intenzioni parolibere, delle cadenze malinconiche del simbolismo e dei preziosismi liberty. Dotato, come tutti gli altri novatori siciliani, di una profonda conoscenza dei testi del simbolismo europeo e di una solida erudizione della tradizione poetica

---

sizione futurista. Era un gioco lirico» (QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, Mondadori, Milano 1971, p. 954).

<sup>48</sup> QUASIMODO, *Insomnia*, in *Erato e Apollion*, in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1995, p. 86). Per ciò che concerne uno spoglio lessicale sapiente del lavoro poetico di Quasimodo, cfr. G. SAVOCA, *Concordanze delle poesie di Salvatore Quasimodo*, con una lettera di O. MACRÌ, Olschki, Firenze 1994.

<sup>49</sup> Sulla sua presenza nel *milieu* isolano, cfr. anche S. ASSENZA, *Futurismo isolano. lettere e poesie inedite di Antonio Bruno e Guglielmo Jannelli*, in «Rivista di letteratura italiana», n. 3, 2009, pp. 20-55.

<sup>50</sup> A. BRUNO, *Fuochi di Bengala*, Edizioni de «L'Italia futurista», Firenze, 1917. Molti dei componimenti presenti nella silloge di Bruno, erano già apparsi sulla rivista fiorentina: *Balocchi* (I, 6, 1916); *Lussuria* (II, 14, 1917); *Dolly Ferretti* (II, 16, 1917); *Liberazione* (II, 21, 1917); *La sciarpa azzurra* (II, 24, 1917); *Abbasso l'amore!* (II, 26, 1917); *A Tartufo cuor di cartone principe della critica* (II, 29, 1917); *Voluttà d'alta tensione* (II, 32, 1917); *Tema di "Donne"* (II, 34, 1917); *Ballata in viola maggiore* (II, 36, 1917). Sempre su «L'Italia futurista», esce, nel fascicolo del 18 novembre 1917, una rassegna di recensioni e giudizi critici dedicati a *Fuochi di Bengala*, tra i quali spicca quello di Giovanni Verga, espresso in una lettera datata Catania 21 agosto 1917: «Grazie, caro Bruno, del dono e della simpatia letteraria che Le ricambio, pur da passatista – anzi da trapassato – il quale però vede e riconosce il molto che da Lei potrebbe darci, anche senza gli acrobatismi futuristi di cui non ha bisogno perché il futuro sta in Lei. Auguri e saluti cordiali. Giovanni Verga».

nostrana, Bruno ha, fra i propri numi tutelari, anche Leopardi, come testimonia il curioso pamphlet del 1913: *Come amò e non fu riamato Leopardi*<sup>51</sup>. Ed è a questa infatuazione leopardiana, e a un'inclinazione decadente dura a morire in Bruno, che Enrico Settimelli pensa, nel redigere l'introduzione della silloge del poeta catanese, speranzoso in una palingenesi futurista per la nuova generazione:

Come ti sei liberato dal classicismo italiano, liberati dal mondo simbolista! Impugna la tua, la tua, la veramente tua forza di lirico e di osservatore acuto, sensibile, penetrante! Un tuffo in Baudelaire per salvarsi da Leopardi? Benissimo. Ora un tuffo nel futurismo per salvarsi da Baudelaire e consolidare la tua personalità<sup>52</sup>.

Tuttavia, sia *Fuochi di Bengala*, sia i futuri esiti, testimoniano un pervicace attaccamento al modello stilistico del simbolismo. Una nostalgia per le usate formule di una tradizione tardottocentesca e decadente ben assimilata, che si esplicita con un'assiduità appena sconvolta dal tratto parolibero, affermatasi nella serie per *Dolly Ferretti*, alla quale Bruno aveva dedicato un poema-*affiche* apparso sui muri di Catania «per iniziare... un assalto all'ultimo sangue contro l'intellettualismo plebeo, la cui vetta himalaica è la predella universitaria col suo metro e 50 di altezza»<sup>53</sup>:

#### DOLLY FERRETTI

Già cassollette a piaceri solitari di inesistenti Infiniti ORA résumé tipografico di decrepite nuovissime masturbazioni-imbarchi trans reali morfinomanieestetiche trapassi evasioni da questo globo

<sup>51</sup> BRUNO, *Come amò e non fu riamato Giacomo Leopardi*, Polizzi e Valentini, Roma 1913.

<sup>52</sup> E. SETTIMELLI, *Razzoprefazione*, in BRUNO, *Fuochi di Bengala*, cit., pp. 5-7.

<sup>53</sup> BRUNO, *Un poeta di provincia*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano 1920, p. 160.

cartone inutilità scolastica contraddizione vanità voluttà viverlo  
vertiginoso lentissimo<sup>54</sup>.

L'importanza di un destinatario<sup>55</sup> a cui rivolgersi connota profondamente l'ordito lirico di Bruno, con una prevalenza, se non addirittura ossessivo predominio, della silhouette femminile, raffigurata secondo un demonismo che risponde al canone della belle dame sans merci. La scrittura di Bruno è pervasa da un'eco verlainiana, ulteriormente estenuata da un empito onirico: «Ma i ricordi talvolta, le reliquie dell'amore strozzato, con fruscii di carezze che conosco io solo destano il passato, e l'anima sogna»<sup>56</sup>.

Si assiste, dunque, regolarmente all'insorgenza degli stereotipi crepuscolari, capaci tuttavia di rappresentare un antidoto all'ormai declinante stilema parolibero:

Le musiche d'altri tempi!  
Tornano i ricordi simili ad asfodeli in un defunto Eliso  
È una marcia funebre  
All'orizzonte s'attarda una nebbia violacea sonnolenta  
La luna tramonta come una nave stanca che approdi  
Tutti i nostri orizzonti furono offuscati  
Le musiche del nostro passato sono funebri  
I nostri giardini defunti Elisi  
Cenere ed ombra le nostre alate speranze –  
Anima<sup>57</sup>.

Mentre nei versi appena presi in esame, i riferimenti al più noto repertorio simbolista e agli autori privilegiati da Bruno appaiono dissimulati, in altre occasioni il poeta catanese nomina esplicita-

<sup>54</sup> BRUNO, *Dolly Ferretti*, in *Fuochi di Bengala*, cit., p. 77.

<sup>55</sup> «Il Bruno scrive sempre comunicazioni indirizzate, ed è l'interlocutore a costituire sempre il centro ideologico della sua operatività» (G. VIAZZI, *Antonio Bruno*, in *I poeti del futurismo*, Longanesi, Milano 1983, p. 387).

<sup>56</sup> BRUNO, *Sérénade d'autrefois*, in *Fuochi di Bengala*, cit., p. 89.

<sup>57</sup> BRUNO, *Musiche della sera*, ivi, p. 17.

mente i riferimenti esclusivi della propria ispirazione, giungendo ad una dichiarazione decisiva delle ragioni del proprio, personalissimo, superamento del futurismo:

La sera. Le giunchiglie finiscono d'appassire, e per la stanza vaga l'agonia dai profumi acuti. Il brusio dei ritornanti, i campani delle mandrie, il solito pianto di bimbo, e l'attesa quasi angosciata dell'Ave [...] Vorrei guardarmi intorno e vedere, e sorridere, anche fra lacrime, come un piccolo Davide Copperfield sperduto per strade maestre o per vicoli oscuri di città tentacolari [...] I ventaglietrini di Mallarmé, le gemme artificiali di Gautier, i ninnoli e le cianfrusaglie, e le fanciulle che avvizzisce la tisi con l'eterno fantasma di Silvia leopardiana negli occhi ingranditi e stanchi... eppure questa mia terra dal nome gaio, con l'oscurità delle sue origini e il suo umile presente potrebbe guarirmi. Borghesi e campagnoli vanganti la terra prosternati all'altare del dio centesimo: chiese senza arte, case senza stile, aristocratici e matrone da teatro dei piccoli [...] Così – per guarirmi – un tempo mi sforzai di seguire i futuristi di Milano, e mi prefissi di recitarmi ogni giorno La fontana malata di Aldo Palazzeschi per dimenticare o ridere della signora Margherita Gautier... Ma il mio passato fu sempre con me – camicia di Nesso intessuta di fiori appassiti, di venerdì santi, di profumi evocatori, di fiale, di trine e di evanescenze. Il fragore degli opificii con motori e pulegge in marcia m'incuriosi senza commuovermi e mi rivedo fra lacrime voluttuose in una basilica romana stemperato da un offertorio di Palestrina<sup>58</sup>.

Il brano assume la valenza ampiamente paradigmatica di un percorso (forse frustato forse già pregiudicato in partenza) di avvicinamento al futurismo che si conclude con un ritorno alle lacrimevoli pose di un crepuscolarismo vincente, proprio perché in grado di filtrare più efficacemente gli elementi formali e contenutistici del simbolismo europeo, rilanciandoli verso nuovi, ulteriori, esiti.

---

<sup>58</sup> BRUNO, *Un poeta di provincia*, cit., pp. 81-83.

Nel frattempo, Marinetti non manca di ribadire la sua indomabile volontà propagandista.

Tutti i 48 interventi del leader (fatta eccezione per il Manifesto della danza futurista, pubblicato sul n. 21 del 1917) si connotano per una medesima, irriducibile, volontà di sondare la guerra, i suoi effetti e, soprattutto, le sue opportunità. Dal primo articolo, risalente al n. 1, dedicato all'offensiva austriaca all'ultimo, uscito sul n. 39 del 1918, consacrato coerentemente alla fondazione del Partito Politico Futurista, Marinetti detta i tempi incalzanti e irruenti del protagonismo futurista nel corso della grande guerra.

Il contributo marinettiano, usa mezzi affilati, strategie sottili (come i neologismi irridenti di «sozzalisti» e «austrogoti»), rilancia di volta in volta la realtà che smentisce il carattere vile e neutralista degli indecisi e dei pavidi.

A suffragare con maggior vigore il virilismo e la tensione ferina della rivista, la presenza femminile interviene, ricollegandosi in tal senso idealmente all'impetuoso modello di Valentine de Saint-Point. In questo quadro si collocano i contributi di Fanny Dini, Fulvia Giuliani, Maria Ginanni, Emma Marpillero, Enrica Pobelini, Rosa Rosà e Irma Valeria. Allora la visione prevalentemente chiaroscurale vira con decisione verso le tenebre, ne esplicita la caduta abissale di tutte le illusioni:

è notte, è silenzio, è paura, io ho sgraffiato il firmamento, l'ho propagato di Visioni. La mia anima è uno specchio che riflette tutte le ferite della notte che moltiplica tutti i suoi palpiti, con un luccichio stanco, che si spegne poco a poco, perché è un sogno, è una chimera, è il moto del nulla che agghiaccia la mia giovinezza e che si sfascia con una risata diabolica, con uno scoppio d'ironia scettica nella profondità maestosa della notte<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> F. GIULIANI, *Sgraffi nel firmamento*, in «L'Italia futurista», Firenze, II, 23, 1917, p. 7.



*Anima e notte* sono, dunque, i punti di riferimento privilegiati di un immaginario estenuato, intento a ridicolizzare l'universo in quanto «assurda problematica convenzione, filettata dalla bava di migliaia di lumache sapienti»<sup>60</sup>.

Maria Ginanni, si segnala per una sequenza di brani narrativi che, sotto un titolo all'insegna di una festante provvisorietà (*Frammenti di novella colorata*), rilevano l'urgenza sinestetica di una fusione panica:

I denti della pioggia si agganciano disperatamente ai vetri, rabbriviti di ghiaccio. Sento i denti insinuati tramezzo le sinuose fibre di me, che sono di squame, tinnanti e vetrose di schianto. Le mie sono le palpebre della grigia stagione<sup>61</sup>.

Il pericolo, sempre in agguato dello stereotipo è, al contempo, causa ed effetto dell'avvitarsi inane di molte di queste invenzioni su se stesse.

Non v'è soluzione di continuità tra narrazione e lirica parolibera se non in nome di un processo di normalizzazione che apparterebbe, ma solo in apparenza, più alla prosa che alla poesia<sup>62</sup>. A ben guardare, dunque, il momento culminante della manifestazione della propria ortodossia coincide, per il futurismo, con un movimento d'inesorabile riflusso che, da un lato, esibisce stanche rivisitazioni del modello simbolista e dall'altro ripiegamenti di stampo intimista o esoterico.

---

<sup>60</sup> I. VALERIA, *Ridicolizziamo l'universo*, in «L'Italia futurista», Firenze, II, 24, 1917, p. 6.

<sup>61</sup> M. GINANNI, *Frammento di novella colorata*, in «L'Italia futurista», Firenze, I, 3, 1916, p. 5.

<sup>62</sup> «[...] tono e contenuto cambiano nelle prose, nei racconti, nei passi letterari che compaiono in ogni numero della rivista. Dinamismo, velocità, parolibero e altro sono pressoché assenti e, quando non sono addirittura sostituiti da un intimismo crepuscolare e da un descrittivismo paradecadente, appaiono affini a certi esiti letterari dadaisti e ancor più alla prossima letteratura surreale» (PAPINI, *Introduzione*, in *L'Italia futurista*, cit., p. 52).

#### LE RIVISTE DEL FUTURISMO

Quando, l'11 febbraio 1918, la rivista chiude i battenti, è ormai in atto una fase restaurativa che ha un carattere ricorrente nella storia culturale europea e a cui, come si è visto, il Futurismo non sfugge.



GIOVINEZZA GIOVINEZZA!  
LA FONDAZIONE FUTURISTA  
DI UN MITO PRIMONOVECENTESCO

Il reciproco di spossatezza e di giovinezza, di aurora e crepuscolo, è stato uno degli elementi culturali più attivi nel decretare il successo del fascismo presso le classi borghesi; ma esso va unito alla capacità, che certo non era privilegio del movimento operaio, di far parlare l'immaginazione, di illudere sulla possibilità di trasferire nell'azione, senza mediazione, un fantasma letterario. Questa capacità non si è esaurita, nel Novecento, con la sconfitta storica del fascismo. C'è qualcosa che non va, nello schema marxista che fa urtare il movimento operaio contro la diga borghese e piccolo-borghese opponendo frontalmente rivoluzione a reazione: questo schema ha il torto (l'enfasi, l'euforia) degli schemi vittoriosi, che dimenticano i bisogni, pronti a riformarsi, delle popolazioni disperse. Il Novecento ha conosciuto una rivoluzione della realtà (il movimento operaio) e un'altra della frustrazione, dell'immaginazione, della puerilità, dell'avventura, del gioco; questa spinta non deve essere sottovalutata; essa non è necessariamente «sbagliata», ma può allarsi o staccarsi dai bisogni collettivi o reali. Si tratta di una forza che può esprimere una *libido* più aggressiva di quella operaia<sup>1</sup>.

Se un certo peccato originale della letteratura del primo novecento vive del sogno di un altrove inatteso e avventuroso, il fantasma della realtà diventa, nello sforzo di una generazione intera,

---

<sup>1</sup> C. GARBOLI, *Prefazione*, in A. DELFINI, *Diari 1927-1961*, a cura di G. DELFINI e N. GINZBURG, Einaudi, Torino, 1982, pp. XXXIII-XXXIV.

non uno spauracchio da esorcizzare, ma il campo privilegiato di una battaglia, destinata ad esiti ben più sanguinosi di quelli che la pagina avrebbe potuto osare. È chiaro, pertanto, che, tra tutte le opzioni di una plausibile utopia, è l'avanguardia futurista ad assumersi principalmente la responsabilità di affondare il colpo di una rivoluzione visionaria. Il problema sarà, semmai, non accontentarsi di circoscrivere il quadro delle evenienze più audaci e antipassatiste a chi ha fatto del tempo trascorso, (inteso come vestigia dell'antico, certo, ma, anche e soprattutto, come patrimonio angusto dei depositari avidi di un potere ormai sclerotizzato), il bersaglio dei propri strali. A tal riguardo, non andrà trascurata la genia dei precursori, tra i quali spicca naturalmente Mario Morasso:

Nelle azioni dei governanti non vediamo mai la determinante originale del genio, della volontà personale, che hanno saputo intuire una situazione, padroneggiarla e risolverla in vista di uno scopo prefisso, ma vediamo sempre l'azione anonima e infinita di innumerevoli cause e forze trascinanti l'opera individuale; nei loro programmi poi, specie in Italia, noi possiamo trovare una siffatta miseria intellettuale e scientifica, una tale assidua banalità e ignoranza, dove non splende la più lieve originalità e vigoria, da farci persuasi che veramente noi sapremmo far meglio e mille volte [...] Qui sì che conviene l'azione nostra assidua, insistente, energica e associata al fine di demolire questa egemonia della vecchiezza, dovuta a una strana inversione del buon senso e della realtà; qui conviene combattere, e aspramente, per far sparire la tirannide rimbambita della anzianità allo scopo di sostituirvi un regime giovane e salutare di energie vigorose e intatte. È immancabile che al primo assalto dato con oculatezza e vigore il sistema che si impernia su i peli bianchi, si sfasci lasciando a noi libero il cammino del futuro dominio<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> M. MORASSO, *La politica dei letterati*, in Id., *Scritti modernisti e imperialisti*, a cura di P. PIERI, Allori, Ravenna, 2007, pp. 93-94.

L'insofferenza nei confronti dello *status quo* produce nelle nuove generazioni una dinamica oscillante, incerta tra i fremiti di una vocazione irresistibile al comando (all'accoglimento grave delle proprie responsabilità) e uno specioso, aristocratico, disgusto:

In tal modo per soli sentimenti negativi noi ci appartiamo dalla vita politica rinchiudendoci a nostra volta in una esistenza interiore o in un ambiti ristretti dalla multiforme opera umana. Or bene questa lontananza è il nostro massimo torto e il nostro massimo errore [...] E tanto più è il nostro massimo errore, perché mentre sappiamo dolerci del mal governo che corrompe e opprime noi e altri, mentre sentiamo l'insofferenza del comando e la voluttà del dominio, mentre criticiamo l'altrui opera politica sapendone rilevare le assurdità e le inettezze, viceversa subiamo tutto passivamente stando a parte e non ci curiamo di occupare quelle alte posizioni che assicurerebbero facilmente a noi più che ad altri l'egemonia sulle folle e che domani corriamo il rischio di trovar occupate. Errore nostro tanto più imperdonabile in quanto (lasciate pur ridere gli sciocchi) con un piccolo sforzo noi possiamo riuscire al dominio e assicurarci l'avvenire. Oh non è questo uno scopo ben degno, alto e vantaggioso per noi?<sup>3</sup>

Sussistono pochi dubbi in merito al fatto che si tratti della prefigurazione di uno scontro anagrafico capace di produrre conseguenze politiche decisive. Ben presto, la precedente testimonianza risale al 1897, «la voluttà del dominio» assumerà forme di minor astratto furore e i *nati dopo il '70*, come li etichettava con felice formula Morasso, pretenderanno, non solo loro malgrado, la responsabilità e i privilegi del potere. Quella che si determina è una svolta che ha a che fare con il passaggio epocale da un secolo all'altro e la conseguente *sensiblerie*, improntata ad un vigore di vita, un'impazienza, quasi, che esorbita le pose ideologiche più scomposte e rissose<sup>4</sup>. In

<sup>3</sup> Ivi, pp. 95-96.

<sup>4</sup> Sono, per essere espliciti, le vertigini adrenalinarie che percorrono le più irruente riviste italiane del primo novecento: «Un gruppo di *giovinetti*, desiderosi

tal senso, acquisiscono rilievo quei referti, destinati a trasporre il dibattito entro l'alveo più complesso di una riflessione ponderata, ben oltre le intemperanze marinettiane, come nel caso del fondamentale saggio di Walter Benjamin, *Metafisica della gioventù*, da cui traspare la caratura del punto di svolta, *au tournant du siècle*, ovvero il deposito oneroso e cogente dell'esperienza:

L'adulto ha già vissuto tutto: gioventù, ideali, speranze, la donna. Tutte illusioni. – Ne siamo spesso intimiditi e amareggiati. Forse a ragione [...] Ma cerchiamo di sollevare la maschera [...] Cosa ci vuol dimostrare? Una cosa soprattutto: è stato giovane anche lui, ha voluto anche lui quello che vorremmo noi, anche lui non ha creduto ai genitori, ma anche a lui la vita ha insegnato che avevano ragione loro. Ridacchiando con sufficienza ci dice che succederà lo stesso anche a noi; svaluta in anticipo gli anni che viviamo, trasformandoli in anni di dolci cretinate giovanili, in ebbrezza infantile che prelude alla lunga sobrietà della vita seria. Così i benpensanti, gli illuminati [...] gli uni come gli altri svalutano e distruggono i nostri anni. E sempre più siamo sopraffatti da una sensazione: la tua gioventù è solo una breve notte (riempila di ebbrezza!), dopo verrà la grande esperienza, gli anni dei compromessi, della povertà d'idee, e dell'apatia. Questa è la vita<sup>5</sup>.

---

di liberazione, vogliosi di universalità, anelanti ad una superior vita intellettuale si son raccolti a Firenze sotto il simbolico nome augurale di Leonardo per intensificare la propria esistenza, elevare il proprio pensiero, esaltare la propria arte» (*Programma sintetico*, in «Leonardo», 4 gennaio 1903, p. 1); «[...] il “Leonardo” tentò comunque una nuova definizione della letteratura apparentemente rispondente a un criterio meno controllato e perciò stesso meno rigoroso e più incline alla compromissione [...] il che non significava poi, non significava affatto sanzionare la letteratura, della quale si continuava anzi a discutere, e tanto basta. Significava semmai volerla trasferire a un ufficio reputato essenziale e fecondo», A.R. PUPINO, *Un'idea sul «Leonardo» (e i suoi dintorni)*, in «La Modernità letteraria», 2, 2009, p. 89.

<sup>5</sup> W. BENJAMIN, *Metafisica della gioventù*, Einaudi, Torino, 1981, p. 24.

Persino dal clima calibrato delle considerazioni di Benjamin trapela l'ebbrezza come sintomo essenziale dell'appartenenza ad una generazione che, in una certa fase, sembra, più che mai, votata ad una totale identificazione con i destini dell'epoca. *Trasferire nell'azione, senza mediazione, un fantasma letterario*, significa principalmente, per una leva di giovani all'alba del ventesimo secolo, non fare della vita un'opera d'arte, bensì, al contrario, fare di necessità virtù: adoperarsi per trasformare in pratica, pratica devozionale (rituale, quasi), la rivendicazione di un proprio disagio che può implicare una violenza latente e contagiosa<sup>6</sup>.

Dal punto di vista culturale, e letterario, la *rivoluzione della realtà*, così come la definisce Garboli, non ha alcuna conseguenza nell'ambito degli scenari italiani novecenteschi. Quello che è sorprendente è, semmai, come la *rivoluzione dell'immaginazione* riesca a condizionare le sorti della realtà nazionale. In questa prospettiva, una gioventù, tragica, festosa e rivoluzionaria, sembra assumere su di sé la condizione escatologica di un periodo cruciale. Un'escatologia vissuta in un'aura chiaroscurale, nella vertigine di un limbo che può preludere alla notte dell'Italia risorgimentale, nata già vecchia, o all'alba dell'Italia fascista, battezzata nel sangue di una palpitante novità. In ogni caso, si tratta di un momento di passaggio il cui paradosso consiste nel pretendere l'estenuazione, il compiacimento, di una durata ad oltranza. Quella che si è definita "condizione crepuscolare", (prima, dentro e oltre il futurismo) che, in Italia, è

---

<sup>6</sup> «L'esperienza emblematica della ribellione e dello smarrimento individuale, dei conflitti sociali e infine delle grandi guerre, sullo sfondo di un'Europa sconvolta e divisa, suscita l'esigenza di essere trascritta con uno sforzo estremo di verità, allo scoperto ormai dalle vecchie e rassicuranti certezze ideologiche. Strutturandosi intorno a un ricorrente bisogno di testimonianza, la letteratura dei giovani tende così a prospettarsi come interrogazione diretta sulla giovinezza: giovinezze negate, o sacrificate, o perdute (e poi ricercate nello sforzo inesauribile della memoria), o semplicemente soffocate, in una sorta di drammatico e insieme esaltante confronto con la tragedia collettiva di un'intera epoca di crisi», M. SECHI, *La lunga miccia della letteratura giovanile*, in M. SECHI-B. BRUNETTI, *Lessico novecentesco*, Graphis, Bari, 2003, p. 233.



la vera novità letteraria della stagione inaugurale del secolo scorso<sup>7</sup>, testimonia di una disillusione profonda, radicata, destinata ad alimentarsi, con diffusione epidemica, i numerosi esiti dell'epoca delle avanguardie. Le implicazioni cronologiche di questo malessere, però, sembrano potersi ascrivere ad una fase decisamente anteriore al crepuscolarismo storicamente inteso. C'è una generazione capace di somatizzare sino allo sfinimento i segni di un tempo che trascorre rapidamente e muore: «Se l'anima tua invecchia innanzi tempo, invecchierà innanzi tempo anche il tuo corpo»<sup>8</sup>.

La giovinezza può dunque assumere le sembianze in disfacimento dell'agonia, senza che per questo muti l'atmosfera generale entro cui si venga a collocare questa vocazione, quella dell'uomo nuovo, come uomo al limite<sup>9</sup>, come incarnazione di una crisi più generale:

Venticinqu'anni!... Sono vecchio, sono / vecchio! Passò la giovinezza prima, / il dono mi lasciò dell'abbandono! / Un libro di passato, ov'io reprima / il mio singhiozzo e il pallido vestigio / riconosca di lei, tra rima e rima. / Venticinqu'anni! Medito il prodigio / biblico... guardo il sole che declina / già lentamente sul mio cielo grigio. / Venticinqu'anni... Ed ecco la trentina / inquietante, torbida d'istinti / moribondi... ecco poi la quarantina / spaventosa,

---

<sup>7</sup> «[...] il referente di significazione (tra il "piccolo fanciullo" di Corazzini, l'uomo qualunque "detto Guido Gozzano", il "saltimbanco dell'anima" di Palazzeschi), è connesso ad una precisa situazione della cultura letteraria e morale, ad un orientamento morale che fu dei giovani in quel particolare momento storico: un dolente rifugio nel mondo interiore, un rifiuto della società e della storia», L. ANCESCHI, *Le poetiche del novecento in Italia*, Paravia, Torino, 1976, p. 125; «La dominante del modello "crepuscolare", il luogo nel quale si raccoglie la funzione lirica dei nuovi poeti, è l'ideologia del negativo, scelta per definire e per finalizzare il proprio ruolo artistico», P. PIERI, *Ritratto del saltimbanco da giovane. Palazzeschi 1905-1914*, Pàtron, Bologna, 1980, p. 9.

<sup>8</sup> A. GRAF, *Ecce homo. Aforismi e parabole*, Treves, Milano, 1908, p. 163.

<sup>9</sup> «La grandezza dell'uomo sta in questo, che egli è un ponte e non uno scopo; ciò che può farlo amare è il fatto che egli è un *passaggio* e un *tramonto*», F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, trad. it. di BARBARA ALLASON, Einaudi, Torino, 1967, p. 37.

l'età cupa dei vinti, / poi la vecchiezza, l'orrida vecchiezza / dai  
denti finti e dai capelli tinti. / O non assai goduta giovinezza,  
oggi ti vedo quale fosti, vedo / il tuo sorriso, amante che s'apprezza  
/ solo nell'ora triste del congedo! / Venticinqu'anni!... Come più  
m'avanzo / all'altra meta, gioventù, m'avvedo / che fosti bella come  
un bel romanzo!<sup>10</sup>

L'assimilazione tra l'età breve dell'adolescenza e l'esatta perfezione del romanzo riecheggia, tra luci e ombre, la forza bruciante e rivoluzionaria dell'immaginazione e il rimpianto per l'inadeguatezza di quella sfida:

Mah! Come l'*io* trascorso è buffo e pazzo! / Mah..." – "Che sospiri amari! Che rammenti?" / "Penso, mamma, che avrò tosto venti – / cinqu'anni! Invecchio! E ancora mi sollazzo / coi versi! È tempo d'essere il ragazzo / più serio, che vagheggiano i parenti"<sup>11</sup>.

Rimasticature, certo, di una malinconia<sup>12</sup> che ha addentellati con numerose prove di quella classe, successiva al fatidico '70, e che sperimenta, in un lungo tirocinio, l'inermità del proprio impegno e la senilità precoce di un'ambigua genealogia che sta scontando, nel Novecento, il retaggio angusto del secolo precedente. La malattia fatale di un'epoca rischia così di trasferirsi dal corpo della società al corpo di coloro che vorrebbero rappresentarne il vizio ben riposto:

---

<sup>10</sup> G. GOZZANO, *I colloqui*, in *Poesie*, a cura di G. BÀRBERI SQUAROTTI, BUR, Milano, 2004, pp. 131-132.

<sup>11</sup> *In casa del sopravvissuto*, ivi, p. 236.

<sup>12</sup> Piero Pieri ha fatto riferimento allo scambio epistolare tra Gozzano e Palazzeschi che rende ragione di una profonda, quanto proficua, condivisione: «A questo punto è utile sottolineare che Gozzano concludeva la breve nota critica ricordando al poeta fiorentino quanto le loro proposte liriche, pur "lontane e diverse", dal punto di vista sentimentale esprimessero il comune segno della "malinconia". Ragione questa che ci induce a ritenere il secondo gruppo di versi di *Chi sono?* Come l'enunciato di poetica direttamente legato all'epistola gozzaniana», P. PIERI, *Ritratto del saltimbanco da giovane*, cit., p. 32.

«Me non ventenne già opprime la sconsolata vecchiaia [...] Ed io d'un tratto mi vidi, mi sentii vecchio per sempre »<sup>13</sup>. L'alienazione indotta dall'«odore di passato»<sup>14</sup> è, però, solo l'altra faccia della medaglia dell'entusiasmo per l'incognita di un mondo in divenire.

È in questo inestricabile conflitto che comincia lo scontro generazionale che porterà alla *Giovinezza* come primavera precocemente abbrunata dal sentimento di rivalsa violenta nei confronti delle precedenti, e colpevoli, generazioni?

Certo che già nelle dichiarazioni stentoree del primo futurismo, c'è, per esempio, l'«ansia da prestazione» di una classe generazionale alla prova dei tempi che deve far presto, prima che una nuova ondata, coerentemente, la faccia fuori:

I più anziani fra noi, hanno trent'anni: ci rimane dunque almeno un decennio, per compier l'opera nostra. Quando avremo quarant'anni, altri uomini più giovani e più validi di noi, ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili – Noi lo desideriamo!<sup>15</sup>

In questo frangente, si assiste spesso, anche nel progetto “disciplinare” di Marinetti, all'inquieto desiderio di contrapporre l'ideale al reale, l'*immaginazione*, appunto, alla *realtà*, l'indeterminato al determinato, nel segno di una sprovincializzazione mancante, però, di una più precisa strategia. Tuttavia, c'è un momento in cui, quasi per magia, gli sforzi futuristi trovano una loro concretizzazione

<sup>13</sup> E. THOVEZ, *Notte d'estate*, in *Il poema dell'adolescenza*, a cura di S. JACOMUZZI, Einaudi, Torino, 1979, p. 14.

<sup>14</sup> G. GOZZANO, *La signorina Felicità ovvero la Felicità*, cit., p. 179. Savoca ha giustamente chiarito come, nei suoi esiti estremi, in Gozzano (così come in altri poeti crepuscolari), il disgusto per il presente venga a coincidere con il disgusto per la collocazione nel presente della propria vita: «Al limite della tendenza, l'aspirazione del poeta è quella di potersi sdoppiare per vedersi staccato dal movimento del tempo e della vita», G. SAVOCA, *La letteratura italiana. Il Novecento*, Laterza, Bari, 1976, p. 340.

<sup>15</sup> F.T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo* *Le Figaro* 20 febbraio 1909, in *Marinetti e i futuristi*, cit., p. 9.

mirabile. Il Manifesto tecnico della letteratura futurista sancisce la nascita di un codice adatto al «completo rinnovamento della sensibilità umana»:

I 30 milioni di uomini che combattono nel fango porteranno dopo la guerra nelle città una sensibilità a tutta prova senza nausea né schifo per il massimo puzzo e il massimo lerciume. Differenza profonda e urto con tutti gli imboscati e riformati che non hanno vissuto nel fango delle trincee<sup>16</sup>.

Il parolibberismo sembra sorto per inneggiare al conflitto<sup>17</sup>, all'irruenza barbarica dello scontro e il Futurismo ha scoperto le ragioni della sua irriducibilità ad un'indistinta area anarcoide e libertaria:

Ed eccomi tratto a dirvi che cosa separa nettamente il Futurismo dalla concezione anarchica. Quest'ultima, rinnegando il principio infinito dell'evoluzione umana, arresta il suo slancio parabolico unicamente all'idea della pace universale e allo stupido paradiso fatto d'abbracci in aperta campagna e di palme agitate<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> ID., *Taccuini 1915-1921*, a cura di A. BERTONI, Il Mulino, Bologna, 1987, p. 58; «La terribile esperienza della guerra in trincea avrebbe così contribuito potentemente ad accelerarla trasformazione antropologica dell'uomo moderno», E. GENTILE, «*La nostra sfida alle stelle*». *Futuristi in politica*, Laterza, Roma-Bari, 2009, p. 48. A tal riguardo, cfr. ID., *L'apocalisse della modernità. La Grande guerra per l'uomo nuovo*, Mondadori, Milano, 2008; A. CORTELESSA (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale*, Bruno Mondadori, Milano, 1998.

<sup>17</sup> Il processo metamorfico, auspicato e innescato a più livelli dall'invenzione parolibera, è stato acutamente segnalato in questi termini: «Alla rivoluzione tipografica ispirata al parolibberismo e al lirismo multilineo si associa pertanto anche una nuova pratica declamatoria, che esige dal poeta declamatore non solo di "disumanizzare" la voce ma anche i gesti e i movimenti del corpo permettere che si adeguino liberamente ed istintivamente al flusso d'energia trasmesso dalle parole in libertà», B. VAN DEN BOSSCHE, *Mots en liberté? Testualità e formati editoriali del libro futurista*, in *Azione/Reazione*, p. 235.

<sup>18</sup> F.T. MARINETTI, *La guerra, sola igiene del mondo*, ivi, p. 218

L'amore universale e l'amore individuale stanno, in quanto sentimenti, al pacifismo, in fin dei conti, come l'amor di patria sta, in quanto abnegazione, alla guerra. Il superamento dell'amore e della famiglia, troverà nella guerra e nella patria una rinnovata ragion d'essere:

Il nuovo che avanza è la guerra; è un partito trasversale per la guerra che ridefinisce le identità e scompone gli schieramenti. In questi dieci mesi di passione fra l'agosto del '14 e il maggio del '15 si consuma un ripudio e si celebra un avvento: quello di un'Italia anagraficamente e politicamente «giovane»<sup>19</sup>.

Per i giovani italiani, la guerra costituisce una più allettante forma di esaltazione dei sensi che la patria è destinata a sublimare. In tutto questo, la democrazia, con i suoi pacati quanto deprimenti contrappesi, viene fatta oggetto di attacchi ripetuti e non a caso il Parlamento è sostituito da un «eccitatio».

Insomma, il problema è tenere alta la temperatura, il livello dello scontro. Tuttavia, si sa, che oltrepassato il punto di ebollizione, qualsiasi offensiva finisce per abortire. È proprio ciò che avviene alla spinta rivoluzionaria futurista ed il primo dispositivo a pagarne il prezzo è proprio quel paroliberoismo, propugnato come unica forma letteraria del movimento.

Se, infatti, tra i poeti ospitati nella seconda equipe ufficiale del futurismo, solo una parte di essi poteva dirsi, secondo il giudizio irrevocabile del *leader maximo*, veramente parolibero («Di questi 15 poeti 8 sono paroliberi»<sup>20</sup>), ciò era appunto il segno tangibile del regresso in atto. Tanto più, dunque, la proposta implodeva (per le ragioni di una sua oggettiva impraticabilità, di un'idiosincrasia

---

<sup>19</sup> M. ISNENGI, *La Grande Guerra*, in *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari, 1997, p. 80. Cfr. ID., *Il mito della Grande Guerra. Da Marinetti a Malaparte*, Laterza, Roma-Bari, 1970.

<sup>20</sup> F.T. MARINETTI, *Introduzione a «I nuovi poeti futuristi»*, in *Marinetti e i futuristi*, cit., p. 253.

diffusa nell'intelligenza italiana, per un insperato successo del dettato crepuscolare), tanto più il suo artefice in connubio con una contraddittoria temperie giovanilistica) ne celebrava la presunta vitalità in un paradossale, quanto autoreferenziale, museo delle cere. L'unica effigie (ed era pur sempre un monumento al bel tempo andato) che non si fosse sciolta al calore bianco della guerra e degli episodi susseguiti ad essa, e che fosse ancora presentabile come coerente con il programma originario, era, forse non a caso, quella del fondatore:

Perciò io vi presento in questo volume fra i nuovi poeti futuristi il giovanissimo F.T. Marinetti<sup>21</sup>.

Non si tratta qui di riferirsi alla solita questione del narcisismo marinettiano, quanto ad un desiderio ben più pragmatico. In circostanze di chiara regressione del fenomeno parolibero, era rimasta la sola presenza della "caffaina d'Europa" a galvanizzarsi e a galvanizzare uno scenario vieppiù desolante. In una poesia come quella parolibera, tutto è manifesto. Il concetto programmaticamente futurista di "Manifesto" che costituisce la chiave, immediatamente esplicitante ed estroflessa, della teoresi marinettiana, diviene il solo connotato aggettivale di una letteratura priva di aggettivi e di motivi connotanti.

Si dovrà dunque ammettere che dalla cultura generazionale dell'avanguardia, la cultura dei manifesti, scaturisce una letteratura manifesta. Non si tratta, si badi bene, di un gioco di parole, ma dell'evidenza di un modulo espressivo che fa della cura della superficie, del carattere formale della tavola, il proprio contenuto e il proprio credo. Tuttavia, questa spinta è destinata presto ad esaurirsi, a consumarsi, a bruciarsi nella vampa dello stesso incendio che ha contribuito ad appiccare. *L'ancien régime* che sembrava, con tutti i suoi orpelli, dissolto dopo la prima guerra mondiale sopravvive

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 261.

in una restaurazione impreveduta che s'impone attraverso il ritorno inopinato del verso libero.

La vittoria mutilata, che ha avuto il merito d'innescare la miccia di un impeto rivoluzionario e nazionale, ha finito per estinguere del tutto il vigore oltranzista della letteratura futurista<sup>22</sup>. È come se l'interesse, le energie di Marinetti e compagni si fossero spostati verso un altro terreno, anzi avessero scelto di privilegiare un terreno a scapito di una visione d'insieme, diciamo pure totalitaria. Passato, dunque, il fatidico decennio non «altri uomini più giovani e più validi», bensì coloro che si dimostrano capaci di dare il «primo assalto» «con oculatezza e vigore», pretenderanno, nella realtà, quel potere altrove vagheggiato solo nel chiuso dell'immaginazione. Nel momento in cui la politica della letteratura diviene visione letteraria della politica, gli elementi più eversivi di essa si rarefanno, mentre tutt'intero l'interesse letterario si circonda ad un cantuccio crepuscolare ed estenuato. La morte, come rovescio ineluttabile della giovinezza, accampa il suo stendardo ossuto, tra volontà d'esorcismo e voluttuosi aneliti, nel gonfalone dell'ideologia scaturita più direttamente dall'arditismo della Grande Guerra.

Il mito della giovinezza, pertanto, non accenna a tramontare e trova inopinatamente, nelle aporie di un regime ormai incancrenito, nuova linfa. Nelle riviste del GUF<sup>23</sup>, per esempio, e in particolare nella *revanche* di figure (che è ormai sin troppo comodo definire eretiche) come Berto Ricci capaci di parlare ad una generazione

---

<sup>22</sup> Non è un caso, d'altronde, se già l'appuntamento decisivo dell'impresa fumana, troverà i futuristi impreparati e relegati al ruolo (paradossale per un'avanguardia come quella italiana) di comprimari. Cfr. C. SALARIS, *Alla festa della Rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*, Il Mulino, Bologna, 2002.

<sup>23</sup> Cfr. G. IANNACCONE, *Giovinezza e modernità reazionaria. Letteratura e politica nelle riviste dei GUF*, Libreria Dante & Descartes, Napoli, 2002. Sull'argomento si veda, in precedenza: R. GIGLIUCCI, *Giovinezza, squadristico e formazione fallimentare (Piazzesi, Gallian, Vittorini)*, in «Critica letteraria», 4, 2006, pp. 657-690; P. BUCHIGNANI, *Marcello Gallian. La battaglia antiborghese di un fascista anarchico*, Bonacci, Roma, 1984.

«che non si sente nata a far da fedelissima interprete a nessuno; [...] che parla un linguaggio proprio, e ha proprie e ben riconoscibili idee; che considera il presente unicamente in funzione del futuro; che ha buone gambe e una tremenda voglia di camminare»<sup>24</sup>.

La modalità con cui il Regime finirà per isterilire la vena più audace dello squadristo costituisce la censura definitiva ad un archetipo su cui era stata fondata l'ideologia mussoliniana. Mussolini diviene:

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<sup>25</sup>.

A partire da una cifra nettamente letteraria, quello della giovinezza diviene un mito di fondazione per la giovane nazione italiana<sup>26</sup>, arrivando a coincidere, forse suo malgrado (così come avviene alla nostra più rappresentativa avanguardia), con lo Stato fascista<sup>27</sup>, capace di frustrarne per sempre l'ardore.

---

<sup>24</sup> B. RICCI, *Avvisi*, in «L'Universale», II, n. 5, 3 maggio 1932, p. 1.

<sup>25</sup> E. ROCCA, *Audacia e giovinezza italiana al Congresso dei Fasci in Firenze*, in «Roma futurista», 19 ottobre 1919, p. 2

<sup>26</sup> «I giovani intellettuali dell'avanguardia modernistica volevano che la nazione fosse pronta a gettarsi nel "turbine vibrante" del "grandioso congegno della vita moderna" ed erano convinti che soltanto l'inettitudine delle classi dirigenti, l'inerzia delle masse, la mancanza di una cultura adeguata a comprendere e ad affrontare la realtà della nuova vita moderna, che si stava formando con rapidità tumultuosa, impedivano all'Italia di raggiungere le nazioni più avanzate», E. GENTILE, *La Grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo*, Laterza, Roma-Bari, 2009, p. 98.

<sup>27</sup> «Per il fascismo totalitario, la concezione dello Stato creatore della nazione si concretizzò nel disegno di una fascistizzazione integrale delle coscienze, attraverso un processo di rigenerazione degli italiani viventi», *ivi*, p. 184.





SE I SENSI M'INGANNANO.  
MARINETTI E IL TATILISMO FUTURISTA

Nel momento topico della conclusione vittoriosa della grande guerra, all'ennesima svolta di un itinerario irto di contraddizioni, tutto lascia prevedere una più decisa affermazione delle strategie totalitarie di Marinetti che, ad un passo dall'ossequio ambiguo al venturo regime fascista, scopre un interesse rinnovato per le "maree multicolori o polifoniche delle rivoluzioni":

I futuristi hanno svolto questo compito nel campo della cultura borghese: hanno distrutto, distrutto, distrutto senza preoccuparsi se le nuove creazioni, prodotte dalla loro attività, fosse nel complesso un'opera superiore a quella distrutta: hanno avuto fiducia in se stessi, nella foga delle energie giovani: hanno avuto la concezione netta e chiara che l'epoca nostra, l'epoca della grande industria, della grande città operaia, della vita intensa e tumultuosa, doveva avere nuove forme di arte, di filosofia, di costume, di linguaggio: hanno avuto questa concezione nettamente rivoluzionaria, assolutamente marxista, quando i socialisti non occupavano neppure lontanamente di simile questione [...] I futuristi, nel campo loro, nel campo della cultura, sono rivoluzionari<sup>1</sup>.

L'interesse per le potenzialità eversive del grande proletariato urbano ha radici remote e costituisce, in realtà, una vocazione antica

---

<sup>1</sup> A. GRAMSCI, *Marinetti rivoluzionario?*, «L'Ordine Nuovo», 5 gennaio 1921.

del leader. In ogni caso, è interessante notare come esso acquisisca adesso un coefficiente di inedita fascinazione, di vacillante sentimento di amore-odio nella fase posteriore alla rivoluzione d'ottobre:

Più di 400 fabbriche sono occupate dagli operai con bandiere e guardie rosse. Un operaio mi dice mentre il treno è fermo: “Guarda come l'è anda su el Lenin” [...] Grande errore è stato quello d'imporre sacrifici e limitazioni alle razze dopo la grande guerra. Invece di distruggere i piaceri della notte e del sonnambulismo bisognava elargire delle fantastiche inebrianti feste popolari all'aperto nelle campagne, feste sportive di terra, in mare e in cielo per liberare il popolo dall'incubo della guerra<sup>2</sup>.

Tuttavia, proprio nel suo momento di massima fortuna (e audacia), forse presagendo l'imminenza di una china discendente, forse distratto dal proprio “privato” («Dopo la guerra, il movimento in Italia ha perso interamente i suoi tratti caratteristici. Marinetti si dedica assai poco al movimento. Si è sposato e preferisce dedicare le sue energie alla moglie», come dichiara, in una missiva, Gramsci a Trockij<sup>3</sup>), il fondatore del futurismo sembra volersi sottrarre alle proprie responsabilità politiche, cercando un nuovo approdo stilistico – ideologico nell'irenico, quanto inopinato, ricorso al valore civilizzatore dei due grandi sentimenti dell'amore e dell'amicizia.

Il *Tattilismo*, promulgato come ennesima, stupefacente, maschera del movimento il 14 gennaio 1921, ancora una volta in Francia a dodici anni dal primo fatidico manifesto, in quel Théâtre de l'Oeuvre, fondato da Aurélien Lugné Poë, rappresenta un ripiegamento inatteso verso il corpo, non più sede del “coito veloce violento”, ma centro d'indagine di una rinnovata affettività, capace di tradurre il dato esperienziale e autobiografico in teoria e sperimentazione creativa. La ricerca spasmodica di una svolta, di un giro di boa nel

<sup>2</sup> F.T. MARINETTI, *Taccuini 1915-1921*, p. 424.

<sup>3</sup> A. GRAMSCI, Lettera a Trockij datata 8 settembre 1922, in ID., *Le opere*, a cura di A.A. SANTUCCI, Roma 1997, pp. 139-140.

percorso marinettiano che sembrava giunto ad un punto di non ritorno dopo l'esperienza a lungo sollecitata e, infine, vittoriosa della guerra mondiale, sembra destinato a concretizzarsi nell'*ouverture* emblematica del manifesto tattilista:

Punto e a capo.

Il Futurismo, da noi fondato a Milano nel 1909, diede al mondo l'odio del Museo, delle Accademie e del Sentimentalismo, l'Arte-azione, la difesa della gioventù contro tutti i senilismi, la glorificazione del genio novatore, illogico e pazzo, la sensibilità artistica del meccanicismo, della velocità, del Teatro di Varietà e delle compenetrazioni simultanee della vita moderna, le parole in libertà, il dinamismo plastico, gl'intonarumori, il teatro sintetico. Il Futurismo raddoppia oggi il suo sforzo creatore<sup>4</sup>.

Stando a questa lunga elencazione delle tappe dell'itinerario futurista, si ha l'impressione che questa ripartenza tattilista si costruisca più come momento riepilogativo e giustificativo di un passato glorioso che come inedito anelito ad un nuovo orizzonte creativo. D'altronde, nella congerie contraddittoria che caratterizza le formulazioni del leader del futurismo, non è raro rinvenire il *fil rouge* di una sotterranea, e perciò, più profonda coerenza. La sinestesia, come ansia di penetrare in modo efficacemente sintetico l'universo dei sensi, è un portato antico del movimento e ne accompagna i più intimi e decisivi convincimenti, all'insegna di un disorientamento sapientemente calibrato, di un inganno, appunto, che ne regola la deragliante andatura.

È, più sovente, nel paroliberoismo che si evidenzia questa attitudine sinestetica di Marinetti e compagni:

Scartando ora tutte le stupide definizioni e tutti i confusi verbalismi dei professori, io vi dichiaro che il *lirismo* è la facoltà rarissima di *inebbriarsi della vita* e di *inebbriarla di noi stessi*. La facoltà di

---

<sup>4</sup> F.T. MARINETTI, *Taccuini 1915-1921*, p. 245.

cambiare in vino l'acqua torbida della vita che ci avvolge e ci attraversa. La facoltà di colorare il mondo coi colori specialissimi del nostro io mutevole<sup>5</sup>.

D'altra parte, uno dei vertici più sofisticati del manifesto tattilista riguarda, appunto, le cosiddette "tavole tattili per improvvisazioni parolibere" in cui «il tattilista esprimerà ad alta voce le diverse sensazioni tattili che gli saranno date dal viaggio delle sue mani. La sua improvvisazione sarà parolibera, ossia liberata da ogni ritmo, prosodia e sintassi, improvvisazione essenziale e sintetica e quanto meno umana possibile»<sup>6</sup>.

L'educazione del tatto passa per il tramite di un tirocinio faticoso e disordinatamente irregolare:

1. Bisognerà tenere inguantate le mani per molti giorni, durante i quali il cervello si sforzerà di condensare in esse i desideri di sensazioni tattili diverse.
2. Nuotare sott'acqua, nel mare, cercando di distinguere tattilisticamente le correnti intrecciate e le diverse temperature.
3. Enumerare e riconoscere ogni sera, in un'oscurità assoluta, tutti gli oggetti che sono nella camera da letto<sup>7</sup>.

Nella storia complessiva di questo sforzo, la guerra del '15-18 interviene non poco a modificare il quadro delle esigenze marinettiane, se è vero che alla vigilia del conflitto Marinetti poteva ancora proclamare:

Ma ciò che scava un fossato ancor più profondo tra la concezione futurista e la concezione anarchica è il gran problema dell'amore,

---

<sup>5</sup> F.T. MARINETTI, *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà*, in *Marinetti e i futuristi*, cit., p. 103.

<sup>6</sup> F.T. MARINETTI, *Taccuini 1915-1921*, p. 250.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

la grande tirannia del sentimentalismo e della lussuria, dalla quale noi vogliamo liberare l'umanità<sup>8</sup>.

Mentre, con ben altra enfasi emotiva, si esprimeva il leader futurista nel vivo della celebrazione tattilista:

La Vita ha sempre ragione! I paradisi artificiali coi quali pretendete di assassinarla sono vani<sup>9</sup>. Cessate di sognare un ritorno assurdo alla vita selvaggia. Guardatevi dal condannare le forze superiori della Società e le meraviglie della velocità. Guarite piuttosto la malattia del dopoguerra, dando all'umanità nuove gioie nutrienti. Invece di distruggere l'agglomerazioni umane, bisogna perfezionarle. Intensificate le comunicazioni e le fusioni degli esseri umani. Distruggete le distanze e le barriere che li separano nell'amore e nell'amicizia. Date la pienezza e la bellezza totale a queste due manifestazioni essenziali della vita: l'Amore e l'Amicizia<sup>10</sup>.

Il *côté* speculativo, che è sempre stato scopertamente il punto debole del movimento, si assottiglia ulteriormente, rintracciando, per esempio, in un antagonismo trasandato e sciatto contro lo psicologismo spinto di certo teatro contemporaneo, la chiave funzionale al perseguimento dei propri scopi:

---

<sup>8</sup> F.T. MARINETTI, *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà*, in *Marinetti e i futuristi*, cit., p. 219. Che quello dei sentimenti fosse, per i futuristi, un problema di squisita caratura politica lo dimostra il manifesto marinettiano del 1911: *Contro l'amore e il parlamentarismo*. Sulle implicazioni esistenziali e sociali del bellicismo futurista cfr. P. PIERI, A. PRETE, P. PULLEGA, G. SCALIA, *Nichilismo e Imperialismo. L'avanguardia letteraria in Italia (1903-1914)*, Verona 1978.

<sup>9</sup> Non è irrilevante osservare, a tal riguardo, a proposito delle numerose antinomie marinettiane che una delle destinazioni editoriali del proclama tattilista, in Italia, fosse una rivista catanese dall'emblematica testata: «HASCHISH». Cfr. D. TOMASELLO, *Oltre il futurismo*, cit., pp. 131-135.

<sup>10</sup> F.T. MARINETTI, *Taccuini 1915-1921*, p. 247

Ora credo urgente combattere nel teatro lo psicologismo nelle sue diverse forme:

1. Psicologismo scientifico-documentario passatista.
2. Psicologismo semi-futurista alla parigina, frammentario, effeminato, ambiguo (Proust).
3. Psicologismo italiano che camuffa di futurismo le sue analisi massicce, avvocatistiche, pesanti, funerarie, moraliste, professorali, pedanti, con relativi decrepiti amletismi: «Essere o non essere; vivere, sognare» e dialoghi filosofici senza sintesi plastica né movimento. [...]

Perciò abbiamo creato due nuove forme di teatro (rappresentate nella tournée del Nuovo Teatro Futurista in diciotto città italiane):

1. La sintesi astratta alogica di elementi puri che presenta al pubblico senza psicologia le forze della vita in movimento. La sintesi astratta è una combinazione alogica e sorprendente di blocchi di sensazioni tipiche.
2. La sintesi tattile muscolare sportiva meccanica senza psicologia<sup>11</sup>.

A tre anni di distanza dalla sua ideazione, si scrive ancora tattilismo ma si legge antipsicologismo, ovvero comodo alibi per non pensare, in una situazione di apparente affermazione marinettiana ma che odora di arresti domiciliari per il leader futurista, guardato a vista dagli scherani del Duce. La creatività marinettiana ripiega su una formula sempre più indolore e sempre meno incline a destabilizzare la fisiologia dell'abitudinario pubblico borghese:

Il pubblico va a teatro cercandovi la mimesi del quotidiano, per consumare la scena-salotto in una accezione gastronomica, ossia

---

<sup>11</sup> F.T. MARINETTI, *Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il teatro tattile*, in «Noi», II, 6/7/8/9, marzo 1924, pp. 3-4. Più recentemente si trova in F.T. MARINETTI, *Teatro*, a cura di J.T. SCHNAPP, Milano 2004, pp. 738-739. Per le ricadute dell'invenzione tattilista su un piano di creazione scenica, cfr. L. MANGO, *Alla scoperta di nuovi sensi. Il tattilismo futurista*, CUE Press, Imola-Bologna, 2001.

nella dialettica fisiologica tra il pranzo e l'emozione/risata digestiva<sup>12</sup>.

Coerentemente la sintesi sinestetica diviene un fatto “di pancia” più che “muscolare” e un fulminante brano teatrale di Bruno Corra ed Emilio Settimelli illumina, in un paradigmatico ciclo (forse inconsapevolmente autoironico), i destini esistenziali del movimento:

## II PRANZO DI SEMPRONIO

Scelta e combinazione di attimi

*(Sempronio, di anni 5 a un piccolo tavolino mangia la minestra – Una vecchia cameriera lo guarda con affezione).*

SEMPRONIO *(finita la minestra)* Ho finito... voglio il lesso!

*(Buio)*

*(Sempronio ha 25 anni, robusto, con pizzo e baffi, elegantissimo. – È in un restaurant).*

SERVO *(andando verso la tavola)* Eccole il lesso!

SEMPRONIO Bravo Giovanni! *(e mangia)* Che cosa puoi darmi dopo?

SERVO Arrosto di vitello con verdura, pollo arrosto, pollo lesso...

SEMPRONIO *(interrompendo)* Un po' d'arrosto con verdura... ma a gran velocità...

*(Buio)*

*(Sfondo africane, palme, rosso di tramonto. – Un servo negro porge un pezzo di capretto arrosto)*

SERVO Ecco... arrosto...

SEMPRONIO Bravo Karscia... che profumo!... Buonissimo...

*(lo mangia con le mani. – È in costume da esploratore).*

SEMPRONIO Oh! Guarda che vorrei anche della frutta!...

*(Buio)*

*(Cabaret parigino. – Sempronio ha quasi 60 anni ma è ancora vigoroso.*

*– Cena con una cocottina variopinta)*

SERVO La frutta, mi aveva chiesto? *(andando ad un tavolino prendendo un vassoio e portandolo)* Eccole...

---

<sup>12</sup> P. PUPPA, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Torino 2003, p. 3.



SEMPRONIO Prendi Nina... non prendi?

NINA (con una smorfietta) Non, j'en veux pas, mon chéri...

SEMPRONIO Allora... due caffè...

*Buio*

(*Sempronio ha 90 anni. – È su di una poltrona tutto coperto da una coperta. – Vicino, la tavola coi resti di una colazione*).

SEMPRONIO Questo caffè... viene o non viene?

SERVA (*giovane e fresca, portando il caffè*) Eccomi padrone... ec-comi!... (*e lo serve*).

SEMPRONIO ( *piglia il caffè con piacere, poi posando con la mano tremula la tazza*) Grazie, Antonietta... mi hai fatto un pranzetto alla svelta... ma ho mangiato bene...<sup>13</sup>.

Non sarà un caso, allora, se la laboriosa officina futurista si trasforma negli anni del più rigido consenso al regime in una, pur variopinta, cucina, destinata con involontario senso del ridicolo, a proclamare, non senza un doveroso omaggio al “grande capo”, una rinnovata provocatorietà tra i fornelli:

Il giorno 28 dicembre 1930, nella *Gazzetta del Popolo* di Torino apparve

## IL MANIFESTO DELLA CUCINA FUTURISTA

«Il Futurismo italiano, padre di numerosi futurismi e avanguardisti esteri, non rimane prigioniero delle vittorie mondiali ottenute «in venti anni di grandi battaglie artistiche politiche spesso consacrate col sangue» come le chiamò Benito Mussolini. Il Futurismo italiano affronta ancora l'impopolarità con un programma di rinnovamento totale della cucina<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> B. CORRA, E. SETTIMELLI, *Il Pranzo di Sempronio*, in *Teatro futurista sintetico*, a cura di G. DAVICO BONINO, Il Melangolo, Genova, 1993, pp. 152-154.

<sup>14</sup> F.T. MARINETTI, FILLÀ, *La cucina futurista*, a cura di P. FRASSICA, Vienne-pierre, Milano, 2007, pp. 25-26.

L'apoteosi di questo percorso è rappresentata dall'inaugurazione della Taverna Santopalato di Torino, l'8 marzo 1931. Qui, corre l'obbligo di dirlo, snervato nei suoi propositi rivoluzionari ed estenuato nei suoi antichi furori, il "ventre molle" del futurismo fa le prove generali della sua uscita di scena: insomma, da *épater les bourgeois* a un *pâté pour les bourgeois*!

Cosa ne è stato dell'ebbrezza della velocità? Dello schiaffo e del pugno? Eccezionalmente, si potrebbe chiosare (parafrasando il celebre detto) che, per una volta almeno, a tavola s'invecchia.

Il carattere ingannevole dei sensi che era stato, per un ultimo bruciante episodio della storia marinettiana (cioè l'invenzione tattilista), l'espedito utile all'ennesimo, sorvegliato, straniamento avanguardista, diviene, in questo approdo già quasi post-futurista, una "ricetta" per ottundere definitivamente il proprio impeto e trovare un gusto plausibile al proprio fatale, quanto mondano, immobilismo:

Diamo senz'altro la cronaca della serata come apparve sul quotidiano «La Stampa» in un completo articolo del redattore Dott. Stradella:

[...] Ma ora ritorniamo alla *Taverna Santopalato* pensata, creata e decorata dall'architetto Diulgheroff e dal pittore Fillia, e che voi dovrete immaginare come una grossa scatola cubica innestata, per un lato, in un'altra più piccola: adorna di colonne semincolori interamente luminose e di grossi occhi metallici, pur luminosi, incastrati a metà parete; fasciata, per il resto, di purissimo alluminio, dal soffitto di pavimento. Quivi, verso la mezzanotte di domenica, si erano dati convegno i futuristi torinesi e le persone da quelli invitate [...] *Speaker* ufficiale, ossia l'annunciatore e l'illustratore di ogni singola portata, era e non poteva non esserlo il pittore Fillia. Quattordici le portate abbiamo detto. Eccole. [...] *Aerovivanda*, tattile con rumori ed odori (ideata da Fillia). Qui c'è un tantino di complicazione. Futuristicamente mangiando, si opera con tutti e cinque i sensi: tatto, gusto, olfatto, vista, udito. Sottoponiamo al lettore alcune altre norme del pranzo perfetto, che ci serviranno a compiutamente gustare il sapore delle portate

venture: l'uso dell'arte dei profumi per favorire la degustazione. Ogni vivanda verrà così preceduta da un profumo con essa intonato, che verrà cancellato dalla tavola, mediante ventilatori. O come l'uso dosato della poesia e della musica come ingredienti improvvisi per accendere con la loro intensità sensuale i sapori di una data vivanda. La seconda portata consiste di quattro pezzi: nel piatto verrà servito un quarto di fenocchio, una oliva, un frutto candito, e l'apparecchio tattile. Si ingerisce l'oliva, poi il frutto candito, poi il fenocchio. Contemporaneamente, si passa con delicatezza il polpastrello dell'indice e del medio della mano sinistra sull'apparecchio rettangolare, formato di un ritaglio di damasco rosso, di un quadratino di velluto nero e di un pezzettino di carta vetrata. Da una sorgente canora, accuratamente nascosta, si dipartono le note di un brano di opera wagneriana e, simultaneamente, il più abile e garbato dei camerieri sprizza per l'aria un profumo. Risultati sbalorditivi: provare per convincersene<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Ivi, pp. 99-100.

## L'ANGOSCIA DEL FUTURO E IL CREPUSCOLO DELLA *COCOTTE*

Il traumatico evento del primo conflitto mondiale si è posto come un filtro decisivo tra velleitari bellicismi, baldanzose esercitazioni parolibere e accorati ritorni ad un originario versoliberismo che traduce un'inedita inclinazione al disimpegno. Fa fede, come si è visto, lo spirito rinunciatario del Tattilismo che metabolizza e il futurismo prima maniera e ne restituisce una versione edulcorata, spogliata ormai della sua vena più aggressiva e delle suggestive ipotesi dell'«immaginazione senza fili».

Tuttavia, c'è chi, nella fase di transizione che conduce i futuristi a rientrare nei ranghi asfittici di un fascismo ormai pienamente reazionario, ancor prima che Marinetti pronunci, appunto, il suo fatidico «punto e a capo», prosegue, sfruttando le energie virulente dell'arditismo, una lotta senza quartiere, affinché le nuove acquisizioni territoriali garantite dalla guerra vittoriosa siano da stimolo ad una palingenesi nazionale. Il conflitto ha rappresentato un elemento catartico di impatto formidabile sulla generazione che vi ha preso parte e all'adrenalinico furore, incapace, almeno in qualche caso, di spegnersi negli anni successivi al 1918, può ascriversi il Manifesto del Movimento Futurista Italiano, redatto dal gruppo di Santa Lucia del Mela<sup>1</sup>, nel quale, incuranti della momentanea disillusione

---

<sup>1</sup> Il *Manifesto* stampato dalla tipografia La Nuova Messina, è firmato per l'esattezza da Carrozza, Vasari, Galluppi, Panté.

politica di Marinetti, gli autori manifestano con fermezza, ma in un confusionario crescendo di motivi ideologici, le proprie posizioni:

Combattenti, Cittadini!

Oggi respiriamo tutti un'aria rinnovata: viene dalle Alpi nevose, dal Carso ossuto, da Fiume ribelle, dall'Adriatico serenissimo.

È il fremito, la volontà, la vita degli stendardi dei combattimenti e delle fiamme nere degli arditi d'Italia! [...]

Cittadini combattenti!

Passiamo e sputiamo sopra queste fetide macerie, sotto cui è sepolto per sempre ogni passatismo, ogni parassitismo, ogni cretinismo intellettuale e spirituale.

Facciamo nuovamente adunata attorno alla bandiera dei combattenti, attorno al suo alfiere terribile, mani stroncate – medaglia d'argento – cuore di soldato – occhi serafici [...]

Non più per le nostre battaglie, per i nostri assalti, ma per la ricostruzione, per il lavoro, per l'amore.

L'irredentismo irriducibile di questo gruppo indomito contrasterà coraggiosamente con le attività del Fascio ufficiale sino al 1926, dunque ben oltre il radicarsi del regime mussoliniano. Il principale organizzatore di questa scorribanda futurista di provincia è Francesco Carrozza, esordiente nel 1921 con la raccolta *Rose grigioverdi*<sup>2</sup>.

Il titolo rinvia in modo piuttosto esplicito alle *Poesie grigioverdi* di Alvaro<sup>3</sup> e, difatti, la scaturigine marziale è comune ad entrambe le raccolte, ma si sbaglierebbe a sospettare una derivazione elementare della raccolta di Carrozza da quella alvariana. Semmai, è lecito ammettere una condivisione dell'esperienza terribile della guerra che, come si è visto, per una generazione di autori costituisce una drammatica occasione di ripartenza del proprio percorso creativo.

---

<sup>2</sup> F. CARROZZA, *Rose grigioverdi*, Edizioni di "Simun", Palermo, 1921.

<sup>3</sup> C. ALVARO, *Poesie grigioverdi*, Lux, Roma, 1917.

La silloge di Carrozza è caratterizzata dall'andatura prosastica di un verso che racconta in sette brevi componimenti, l'infelice passione per una *cocotte* di guerra.

Ciò che s'impone all'attenzione immediata del lettore è un metro libero d'impronta whitmaniana, destinato a dipanare un lessico passibile di cadute in un minimalismo colloquiale, ma ricco talora di vibrante suggestione narrativa:

Lo so: andavi coi soldati sui camion e sui carri  
 esperta oramai sedevi al volante;  
 guidavi la rotta;  
 sino a mezzanotte scorazzavi sugli argini del fiume  
 e le sere di luna  
 per lo stradale, dietro al cimitero,  
 come una figura non vera di Guido Gozzano;  
 non a Felicità, non a Carlotta  
 simile; simile a nessuna;  
 ma se lo dicevo, ti facevi triste  
 protestando che non era vero<sup>4</sup>.

Quello della *cocotte* è un ruolo sociale, per così dire, che entra da subito, a pieno titolo nella mitografia dell'avanguardia marinettiana, grazie alle teorie eversive dei primi manifesti di Marinetti tesi a scardinare il dispositivo borghese della figura femminile: sposa e madre (sempre comunque vittima passiva). Questo corto-circuito ha un impatto ad ampio spettro, parimenti alimentando, in filigrana all'opera gozzaniana, la passerella graziosa, dalla frustrante e fascinosa inquietudine, delle donne sognate, ritrovate e poi per sempre smarrite dal poeta piemontese. Già, da posizioni certamente non assimilabili, sia Sanguineti che Savoca avevano avvertito la necessità di un ritorno all'eterno femminile come grande paradigma dell'esperienza poetica di Gozzano: da Graziella a Carlotta, da Cocotte a Felicità.

---

<sup>4</sup> F. CARROZZA, *Rose grigioverdi*, cit., p. 16.

Proprio questa campionatura consente di rilevare un persistente coefficiente di altissima letterarietà nello sguardo del poeta, destinato a trasfigurare verso una quota di umbratile evanescenza, intrisa di mortiferi presagi, la materia grave di una insopportabile quotidianità.

In questa prospettiva, la figura femminile (da Felicità a Carlotta a Graziella) ha una funzione proteiforme, mercuriale, capace di attraversare stagioni dell'esistenza e della storia, mutare sembiante e però rimanere fedele ad un paradigma esemplare, capace di proiettare l'artista e la sua coscienza verso uno stato primordiale, in un costante, insoddisfatto, regresso<sup>5</sup>.

Se è vero che la sostanza delle soluzioni gozzaniane esibisce una delusa disillusione, è proprio qui che Gozzano rintraccia la carta della sua eccezionalità nel panorama già variegato e come ci ha insegnato Farinelli, tutt'altro che monolitico del crepuscolarismo nostrano, giacché, in un movimento di sistole e diastole, quando il poeta piemontese gioca con il dispositivo, *in primis* petrarchesco, del *tempus edax* in chiave totalmente introspettiva produce un'aura di morte che non lo distingue dal *milieu* franco-belga (capace di alimentare il repertorio di gran parte dei crepuscolari); quando, invece, proietta l'ombra del proprio spaesamento sul mondo che lo circonda e in specie sull'universo femminile, ne trae una comicità portentosamente originale (da *Le golose* a «Madama Colombina»). Di questo si era accorto Carmelo Bene che aveva fatto di questi aspetti della produzione gozzaniana un riferimento privilegiato della propria poetica attoriale (e amletica, in particolare).

Gozzano lavora sulla caricatura, rintracciandone il carattere esemplare in tanti ritratti provinciali.

---

<sup>5</sup> «L'eros e l'amore, la vita e la morte, il passato e il presente, la giovinezza e la vecchiaia, la realtà e il sogno sovrappongono le proprie istanze nella complessa figura della "cattiva signorina" che a chiusura di sezione riconduce tuttavia queste dialettiche [...] nell'ambito di una dimensione regressiva ancora una volta tutelata dall'immagine della madre», M. PAINO, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, ETS, Pisa, 2012, p. 91

In tale prospettiva, l'intero percorso artistico gozzaniano può leggersi, nel suo esplicitarsi come orgoglioso repertorio di occasioni perdute, sia come contemplazione ridicola ma senza gioia sia come cinerea resa dinanzi alla «Signora vestita di nulla», mentre ciò che sembra davvero inattingibile è, proprio per effetto di un approdo definitivo alla «rinunzia», l'orizzonte di una possibile salvezza.

Nella coazione a ripetere dei dispositivi gozzaniani, un ruolo fondamentale lo occupa la Carlotta dell'Amica di Nonna Speranza, e poi la Cocotte, che sin dalla prima redazione inviata ad Amalia Guglielminetti viene accostata proprio a Carlotta e alla Graziella delle Due strade, e infine Felicita che innesca il sapido gioco intertestuale con Paul et Virginie. Ed è anche il tempo di Amalia, legata, nell'ambito di un'ambigua concezione gozzaniana dello spazio, tra privilegiate campiture intimiste e aneliti ad una via di fuga, al profilo prosaico e presente di Torino. Di Amalia, Gozzano sogna, tra l'altro, una metamorfosi virile che dissimuli, in modalità imprevedute, il loro rapporto (ancora una rinuncia o, secondo il consueto stilema prediletto, la necessità di un ulteriore rovesciamento parodico?).

In questa direzione, assume notevole rilievo come elemento paratestuale, l'auto-caricatura gozzaniana del 1907: di profilo, *en travesti* in un tubino attillato che esibisce un grottesco décolleté, il poeta tiene nella mano destra un ventaglio aperto nella rivelazione del titolo della silloge di quell'anno (*La via del rifugio*). Nonostante il collo dalla smodata lunghezza, il capo del poeta, sormontato da un cappello piumato a falde larghe, guarda altrove, in una posa da dama da belle époque, con un sorriso spalancato ma irrisolto, quasi insoddisfatto di sé:

“La via del rifugio” colleziona pareri critici diversi; l'ultimo è quello del «Marzocco» del Gargano, «persona di buon senso», che ha saputo trovare «parole dignitose e calme». «Mi ha fatto soltanto un po' sorridere l'immagine dell'“astro”; non so; non posso leggerla,



senza vedermi travestito da divetta di caffè concerto, scollata e in gonnellino. Imaginami!»<sup>6</sup>.

In questo ritratto *queer*, come una grazia sulfurea, qualcosa continua a sfuggirci dell'enigma di Gozzano.

La traiettoria crepuscolare getta ancora la sua ombra trionfante sull'avanguardia italiana e, a lungo andare, l'utopia futurista di una civiltà nuova, scintillante nel suo clima metallico e algido, sembra soprattutto piegarsi ad un resoconto lubrico e reiterato del talismanico potere femminile. Alla fine, essa si realizza nelle intenzioni degli autori marinettiani proprio a spese della donna<sup>7</sup>. Le ragioni di questa radicale misoginia risiedono non tanto nella spudorata natura del generico assunto contenuto nel Manifesto del 1909 («Noi vogliamo glorificare il disprezzo della donna»), quanto in una più sottile consapevolezza letteraria del fondatore del movimento. Marinetti eredita, infatti, già da una raffinata tradizione tardottocentesca (si pensi in questo caso all'egoismo uxoricida del protagonista di *Quando noi morti ci destiamo*, dramma scritto nel 1899 da Ibsen, o al successo ottenuto nell'iconografia del tempo da Salomé, scarmigliato carnefice e voluttuoso paradigma di morte) la

---

<sup>6</sup> La lettera, datata Agliè 3 luglio 1907, si trova presso l'Archivio Gozzano Pavese (codice AG XII, 1, 11). Come recita la didascalia del curatore del carteggio: «La metà inferiore della c. 1 è occupata da una caricatura autografa che raffigura lo stesso Gozzano con capigliatura e petto, magrissimo, scoperto; la mano destra sostiene un grande ventaglio aperto con la scritta: LA VIA DEL RIFUGIO». Cfr. G. GOZZANO, *Lettere a Carlo Vallini*, Centro Studi Piemontesi, Torino, 1971.

<sup>7</sup> «In correlazione all'intensificarsi della conflittualità uomo/donna va messa la proliferazione dei temi erotico-sessuali nel corpus letterario futurista, i quali offrono una nuova variante del binomio guerra-sesso (intendasi sesso femminile: la parte per il tutto); citiamo come esempi, ma ce ne sono altri, *L'Isola dei baci. Romanzo erotico-sociale* di Corra e Marinetti, o il manuale marinettiano *Come si seducono le donne*. La donna è una preda dell'uomo sempre in agguato, spesso ridotta a "vulva", ricettacolo dello scatenarsi di pulsioni sessuali; l'atto sessuale è azione seriale, multipla, disimpegnata», S. CONTARINI, *Guerre maschili / guerre femminili: corpi e corpus futuristi in azione / trasformazione*, in «Annali d'Italianistica», 2009, n. 27, p. 129.

coscienza dell'imperdonabile colpa del genere femminile, destinato a perpetrare una terribile sfida. Attraverso l'incantesimo di una lussuosa promessa, esso ha, infatti, costretto l'uomo a partecipare al processo creativo impostogli dalla natura e lo ha distolto dalla sua missione creativa, dalla pura esercitazione delle proprie doti artistiche ed intellettuali. L'invidia ancestrale per questa facoltà esclusivamente femminile di generare la vita, esautorando per converso la vitalità del maschio, ha sollecitato il rancore di Marinetti e l'ostile immaginario dei suoi seguaci:

Presto se pregherete la vostra volontà, farete figli anche voi, senza ricorrere alla vulva della donna<sup>8</sup>.

Pertanto, l'eroe nuovo dell'era meccanica, celebrato dall'estro marinettiano, appare tutto concentrato nella testimonianza di un sentimento di ripulsa nei confronti della «donna veleno, la donna ninnolo tragico, la donna fragile, ossessionante e fatale», demone impegnato a frustrare la volontà maschile di potenza e di creazione, per dirla con la vertiginosa fuga di analogie di Marinetti. Il progetto futurista, quindi, richiede ai suoi esponenti non solo un'adesione militante, bensì impone un mutamento interiore più profondo, un superamento convinto del tirannico ciclo vita-procreazione-morte:

La civiltà meccanica, riducendo al bisogno fisiologico i rapporti tra maschio e femmina, forma l'uomo senza sesso perché la donna non è più necessaria [...] L'amore perciò è assurdo come sentimento, nemico all'esistenza moderna dove non esistono differenze tra maschio e femmina e l'ambiente è ricchissimo di sensazioni sensuali<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> F.T. MARINETTI, *Mafarka il futurista*, in *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano, 1968, p. 221.

<sup>9</sup> L.C. FILLIA, *La morte della donna*, Edizione Sindacati Artistici, Torino, 1925, pp. 2-3; Cfr. A. OTTIERI, *Fillia: un percorso futurista. Da "Dinamite" al Jazz-band*, Edizioni Libreria Dante & Descartes, Napoli, 1999.

L'amore, avendo smarrito le sue più autentiche, e "antiche", motivazioni di corrispondenza affettuosa, di reciproco sostegno, si nutre di una fisicità atletica che ne snatura i tratti passionali, assume insomma il valore di una mera ricorrenza pratica: l'uomo nuovo deve, attraverso la ripetitività cinica del gesto, superare l'insopportabile giogo, l'antica schiavitù sessuale. D'altra parte, non si può omettere, per quanto non sia pertinente con la prospettiva del presente studio, il dato rilevante di un Futurismo femminista, sviluppato in particolare nel *Manifesto della donna futurista* (1912) di Valentine de Saint-Point e sostanzialmente orientato al superamento della divisione di genere e alla virilizzazione della donna, come è stato precisato recentemente, a proposito del romanzo *L'Ellisse e la spirale* di Paolo Buzzzi: «Non paghe di aver preso il potere, e di aver avviato una corsa agli armamenti potenziando al massimo la flotta aerea, queste dittatrici al femminile sono pure animate da fantasie di genocidio. Il sogno, in cui si incontrano il mito delle Amazzoni e la futura stagione dei lager, è quello di eliminare tutti gli uomini [...]»<sup>10</sup>.

Paradossalmente l'invito a recuperare l'aspetto istintuale («Donne ridiventate sublimemente ingiuste, come tutte le forze della natura»<sup>11</sup>) fa tutt'uno con l'esortazione a rinnegare ciò che è più naturalmente femminile: «Ciò che manca di più alle donne come agli uomini è la virilità [...] è il brutto che si deve proporre a modello»<sup>12</sup>. Quindi, come lo è già per l'uomo, per la donna «virile», la «lussuria»

---

<sup>10</sup> L. WEBER, *Romanzi del movimento*, cit., p. 117. Cfr. S. CONTARINI, *La Femme futuriste. Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes*, Presses Universitaires de Paris 10, Nanterre, 2006; EAD., *Uomo nuovo/ donna nuova: futuristi inconciliabili*, in *Azione/Reazione*, cit., pp. 219-232; L. RE, "Scrittura della metamorfosi e metamorfosi della scrittura: Rosa Rosà e il futurismo." *Les Femmes écrivains en Italie (1870-1920): ordre et libertés*, in «Chroniques Italiennes», nn. 39-40, 1994, pp. 311-28.

<sup>11</sup> V. DE SAINT POINT, *Manifesto della donna futurista*, in L. SCRIVO (a cura di), *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Bulzoni, Roma, 1968, p. 44.

<sup>12</sup> Ivi, p. 43.

deve divenire strumento di piacere, di rivalsa e di morte («Donne per troppo tempo sviaste fra le morali e i pregiudizi, ritornate al vostro istinto sublime: alla violenza e alla crudeltà»<sup>13</sup>), mai di vita.

Questa fede tecnologica che individua nella donna l'interprete malvagio di una Natura avversa all'uomo e, al contrario, nella macchina e nel superuomo i protagonisti indiscussi di un entusiasmante futuro, ha mostrato talvolta alcune profonde contraddizioni che ne hanno minacciato la solida coerenza.

Fillia si rivela, in particolare, interessato al rapporto tra il superuomo e la donna, in testi drammaturgici e novellistici (*La morte della donna*; *Sensualità*, entrambi risalenti al 1925), siglati da una chimerica attesa dell'avvento imminente di una società virile. Soprattutto, nell'opera d'esordio, il narratore esplicita, attraverso undici novelle, la visione di un ordine artificiale realizzato dalla tecnica e abitato da un individuo che non ha più bisogno di coltivare i propri istinti.

Le problematiche aporie dell'ideologia futurista hanno sollecitato peculiarmente l'operato di Ruggero Vasari, impegnato, di pari passo all'esperienza poetica del piemontese Luigi Fillia, in un'opera di sistematica messa a nudo del nucleo estetizzante, e languidamente simbolista, che pulsa sotto la variopinta iconoclastia marinettiana. Proprio Vasari, scorgendo la sconfitta dello spirito dietro la gloria della macchina, in una lettera a Jannelli di quegli anni, a testimonianza di un'impossibile collocazione dell'autore siciliano tra le file dei futuristi più devoti e meno problematici, confida:

Io vado al di là del Futurismo perché mentre da un lato esalto la macchina... dall'altro ne provo orrore! E perché? Perché la meccanizzazione distrugge lo spirito<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Ivi, p. 45.

<sup>14</sup> La lettera di Vasari, datata 14 febbraio 1931, si trova in M. VERDONE, *Teatro italiano d'avanguardia*, Officina, Roma, 1970, p. 167.

Dunque, oltre il Futurismo, Vasari rintraccia la sua più autentica prospettiva artistica, spaventato, certo, dall'irrigidimento marinettiano su posizioni eccessivamente "modernolatre", ma soprattutto fedele ad un effuso lirismo che ritrova, nell'ordito versiliberista dei suoi componimenti e dei suoi drammi<sup>15</sup>, la coerenza del singolare percorso dell'avanguardia siciliana, capace di proiettare molto lontano, e molto in profondità, gli effetti di un'antica elaborazione del simbolismo primonovecentesco. In quest'ottica, il capovolgimento del futurismo più ortodosso, operato da Vasari non è la risultante di una specifica esigenza individuale quanto piuttosto il punto di arrivo di una tradizione di ambiguità congenita al futurismo stesso, che non riesce a imporre, secondo quanto richiederebbe il canone dell'avanguardia, una sua novità dal punto di vista stilistico. Inoltre, per parafrasare la felice formula di Mariani, siccome il vero rinnovamento della poesia italiana d'inizio secolo è un rinnovamento di tipo tecnico, il movimento di Marinetti, nel suo rinnovato approdo all'odiata matrice del verso libero (giudicato dal leader futurista già morto e sepolto nel 1913), scopre le ragioni di un regresso difficilmente occultabile con la consueta retorica<sup>16</sup> che si rifiuta ostinatamente di ammettere l'avvenuto esaurimento di un ciclo vitale.

Per Vasari, avvicinandosi a Marinetti negli anni di questo inesorabile regresso, la figura femminile sta sempre al centro di un'elaborazione poetica, in cui personaggi e azioni sono sostitutivi di una

---

<sup>15</sup> «Sono quindi da considerare dei veri e propri tentativi di versilibrismo (in ambito propriamente lirico, i versilibristi ricompaiono accanto ai paroliberi nell'antologia *I nuovi poeti futuristi* del 1925) le scansioni che denotano il linguaggio verbale delle pièces vasariane appartenenti al "ciclo delle macchine", A. BARSOTTI, *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Bulzoni, Roma, 1990, p. 70; Cfr. F. MARAMAI, *Ruggero Vasari. Una vocazione futurista nell'Europa delle avanguardie storiche*, Betti, Siena, 2005.

<sup>16</sup> «La vittoria delle parole in libertà è ormai un fatto compiuto [...] Le parole in libertà spaccano in due nettamente la storia del pensiero e della poesia umana, da Omero all'ultimo fiato lirico della terra», F.T. MARINETTI, *Il parolibero Nelson Molpurgo*, in N. MORPURGO, *Il fuoco delle piramidi*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano, 1923, p. 5.

tensione emotiva, governata dalla violenza sessuale e dall'impeto sadico. Il tema del meretricio, nodale anche per il poeta messinese sin dalla scelta della contestatissima tesi di laurea in Giurisprudenza dedicata alla personalità della prostituta<sup>17</sup>, trova una sua definizione nelle prime prove vasariane su «Hascisch». Nel secondo numero della rivista catanese, il giovanissimo scrittore pubblica la novella *Non doveva vincere*, tutta impregnata di un'erudita misoginia che esplode in asserzioni ascrivibili alle letteratissime fantasie sul vampirismo femminile:

Perché siete venuta? Al solito, per sconvolgere la mia vita, la mia anima... per farmi morire... voi bevete la mia vita goccia a goccia. Dovreste avere un po' più di pietà (...) bisogna spezzare questa catena.. non ne ho avuto la forza) ma vi assicuro che oggi... romperò, schianterò tutto... sarò libero... libero<sup>18</sup>.

La liberazione dalla «catena» dei sensi si effettua, secondo Vasari, con il catartico assassinio dell'oggetto stesso della passione. Questa strategia si precisa nel volume *Tre razzi rossi*, raccolta di sintesi teatrali, introdotta da una «prefazione raffica» di Francesco Carrozza. Il pressante richiamo all'incesto, e, ancora, la ninfomania adolescenziale, sono, per esempio, le scandalose fondamenta del *ménage* familiare di *Anarchie*, in cui il padre espone nella morale finale, la giusta causa dell'uccisione dei sentimenti:

Non impressionarti! Si deve uccidere chi vuol strozzare la libertà!  
Si deve uccidere! Ora sei libera! (*Esaltato*) Va! Va! Corri, figlia

<sup>17</sup> Del Vasari studente, vittima a causa dello scabroso oggetto della sua tesi, di una «bigotta» bocciatura a Torino nel '21, poi riscattato dal buon esito di un secondo esame di laurea a Roma, parla M. VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, Lerici, Roma, 1969, p. 25.

<sup>18</sup> R. VASARI, *Non doveva vincere* in «Hascisch» I 2 Catania marzo 1921 16 Su «Hascisch», Vasari pubblica pure *Ananke* (I, 4, luglio 1921) e *Sentimento* (II, 1, gennaio 1922), entrambe uscite nel volume *Tre razzi rossi* (*Ananke* col diverso titolo di *Anarchie*) dello stesso anno.

mia, verso la tua gioia! Espleta la tua missione demolitrice! Senza sangue, senza prostituzione il mondo muore. Non più di nascosto. Frantumare le maschere. Uccidere all'aperto. Il mondo ha bisogno di sincerità!<sup>19</sup>.

Il desiderio di travalicare l'ipocrisia dell'ordine costituito (sociale e familiare), da nevrosi del potere che diventa «angoscia di castrazione e di impotenza»<sup>20</sup>, riferita pure nell'esperimento di *Tung-ci*<sup>21</sup>, agiscono nella rielaborazione delle brevi pièces di *Tre razzi rossi*, confluite nella nuova raccolta teatrale, intitolata *La mascherata degli impotenti*<sup>22</sup>:

Non sarò compreso. Sei una donna, non come le altre, no... ma le donne non possono mai comprendere. Io temo. (*Pausa*) Io sono stato, sono tuo, completamente tuo, nello spirito. Tutta la mia dedizione nello spirito. La natura impone delle leggi, dà dei diritti indiscussi. Ma a me è proibito. Ti sei accanita. Nulla hai lasciato intentato per vincermi, per frustare l'aria con l'urlo rauco della vittoria. Hai pazientemente atteso l'attimo della mia debolezza, della mia incoscienza per la più brutale delle sopraffazioni [...] E il maschio e l'artista cozzavano in una lotta lacerante e cruenta. Ma l'artista è forse un dio! Non capisci? Non vuoi comprendere? Sei al di là dei miei sensi... non femmina ma la mia ispirazione... tutta la luce che irraggia il mio genio...<sup>23</sup>.

I personaggi femminili, costantemente al centro della produzione poetica vasariana, sono talvolta ritratti in figurazioni zoomorfe

<sup>19</sup> R. VASARI, *Tre razzi rossi*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano, p. 36.

<sup>20</sup> G. VIAZZI, *Ruggero Vasari*, in *I poeti del futurismo*, cit., p. 465.

<sup>21</sup> R. VASARI, *Tung-ci*, «Teatro», Milano, giugno-luglio 1926, pp. 39-44. Di quest'opera giovanile, improntata al gusto dell'esotismo e del giapponesismo, preparata per il Teatro del Colore che Achille Ricciardi aveva inventato nel 1919, discute M. VERDONE, in *Teatro del tempo futurista*, cit., pp. 157-158.

<sup>22</sup> R. VASARI, *La mascherata degli impotenti*, Edizioni "Noi", Roma, 1923.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 34.

(«quella donna... una iena»; «è una belva che rugge nascosta... ha nei denti il veleno di mille vipere»), attraverso l'espedito della similitudine che opera in particolare nella silloge: *Venere sul Capricorno*<sup>24</sup>. Così come si può notare per esempio nella «cavalla», («fremono le sue narici di cavalla in foia»: aveva scritto Vasari a proposito di una delle protagoniste delle sue sintesi in *Tre razzi rossi*), scatenata in *Tempo di galoppo*:

cavalla infocata di vodca  
scalpita superba  
e trascina nella notte rossa [...] e tutto schianta  
nel folle galoppo  
verso il sole<sup>25</sup>.

Di contro al figurativismo della macchinizzazione che «distrugge lo spirito», la donna, caratterizzata da movimenti convulsi, artefice e vittima di sanguinarie violenze, appare recuperata, anche attraverso gli assidui riferimenti alla sua natura ferina, per proiettare l'uomo e la sua coscienza in uno stadio primordiale, in un regresso verso le proprie origini, laddove l'attribuzione del tratto marcatamente seduttivo alla propria città diviene spia del ricomposto quadro psicologico in cui il poeta non riesce a sottrarsi alla malia pericolosa dell'Isola:

Messina stanotte  
è una cortigiana splendente distesa sul divano del peloro tutta  
profumata di zagara  
e sfoggia a migliaia  
i suoi monili  
di globi elettrici  
e invita all'amore tutte le navi

---

<sup>24</sup> R. VASARI, *Venere sul Capricorno*, Casella, Napoli, 1928.

<sup>25</sup> Ivi, p. 19.



che le passano accanto veloci  
paurose  
di cadere nelle sue braccia voluttuose<sup>26</sup>.

Più spesso tuttavia emerge nelle pagine di Vasari, l'insofferenza aristocratica per i luoghi della propria nascita.

La memoria, in questi casi, gioca il tiro mancino di una rievocazione trita del mero quadretto provinciale:

ogni domenica nel pomeriggio per la strada principale del paese  
una coppia legale placida sorridente passeggia.

LUI

da ragazzo poeta gozzaniano ora avvocato di pretura sposato il  
giorno che riusci a mettere insieme dieci clienti montanari che lo  
chiamano ECCELLENZA (in cuor suo si contenterebbe d'arri-  
vare a deputato).

LEI

bassotta grassetta panciuta impettita trionfante (avere un marito  
che lo chiamano ECCELLENZA!).

TUTTI E DUE

fieri d'aver messo al mondo due rampolli che camminano AVANTI  
tenendosi per mano col naso in aria come uomini seri DIETRO un  
cagnolino spelacchiato che alza tratto tratto la gamba per irrorare  
un tronco d'albero o le tozze caviglie della sua padrona.

STASERA

alle nove precise lei scioglierà al legittimo possessore le abbon danti  
oscure mutande di cotone (orlate sotto il ginocchio di merletti)<sup>27</sup>.

Il disprezzo per la normalità gretta della coppia borghese è dilata-  
to dall'implacabile, lente d'ingrandimento dell'autore, schierato,  
sin dai tempi delle manifestazioni luciesi del '20, per la causa del

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 23.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 39-40.

«libero amore». Vasari non elimina il pittoresco, anzi lo adopera come strumento di risonanza di una provincia, vittima di tutte le sue più caricaturali sopravvivenze di costumi. È una prefigurazione delle cadenze espressioniste destinate a segnare gli esiti imminenti delle pièces teatrali, ma è anche la testimonianza che Vasari, sul terreno ancora lastricato di buone intenzioni parolibere, si muove verso l'accoglimento, favorito da una sensibilità *au fond* coscientemente simbolista, di nuove esperienze dell'avanguardia europea.

Il respiro europeo della sensibilità vasariana si deve, è ovvio, alla sua presenza a Berlino, dove il messinese apre una Galleria d'arte, de stinata ad ospitare, oltre alla presenza permanente di opere di Boccioni, Pannaggi, Marasco, Archipenko, «Matisse, Klee, Picasso, che gli dedica un disegno»<sup>28</sup>.

Nel maggio del 1922 Vasari, stimolato dall'esempio dell'amico Herwarth Walden, sin dal 1912 infaticabile animatore con «De Sturm» della sperimentazione artistica berlinese, fonda «Der futurismus», rivista mensile d'avanguardia<sup>29</sup>. Ne escono otto fascicoli e cinque numeri sino al dicembre del 1922.

Nel secondo fascicolo del secondo numero viene pubblicato il manifesto marinettiano sul Tattilismo, seguito da una prima rassegna di profili di artisti futuristi («*futuristischer Künstler*»), commissionata a Luciano Nicastro, in segno di una solidale continuità di rapporti tra vecchi sodali del futurismo siciliano. Non a caso, oltre al primo medaglione dedicato a Marinetti, riunite nell'attenta ricostruzione dell'estensore dell'articolo, ritroviamo

---

<sup>28</sup> M. VERDONE, *La "centrale futurista" a Berlino*, in *Diario parafuturista*, Lucarini, Roma, 1990, p. 186.

<sup>29</sup> «[...] si può notare che se l'ingresso "trionfale" e rumoroso del futurismo nella rivista berlinese nel 1912 aveva significato una spinta in avanti per l'Espressionismo tedesco che si libera di certe tonalità intimiste per tentare uno sperimentalismo sia contenutistico che formale [...] la presenza dei futuristi, a partire dal 1922, è invece caratterizzata da un lento scivolare verso le posizioni umanitarie che nel frattempo aveva assunto Walden [...]», F. MUSARRA, *Azione/Reazione*, cit., p. 138.

le biografie dello stesso Vasari e di Jannelli e Carrozza. Un ampio spazio della rivista è poi dedicato alle illustrazioni destinate a riprodurre le opere del genio pittorico e scultoreo di futuristi europei come Belling e Zalit e giapponesi come Murayama e Nagano (tutti esposti nella Galleria berlinese di Vasari). Fra tutti spicca Prampolini, il cui busto di Vasari campeggia nella foto di prima pagina del quarto numero, dedicato, altro prepotente segno di continuità con la tradizione dell'avanguardia isolana, al manifesto sulla *Scenografia futurista* che era già comparso su «La Balza» di Messina. Quello tra Prampolini e Vasari è, tra l'altro, un rapporto denso di reciproci scambi di stima e di collaborazione artistica. Prova ne sia che il testo vasariano ne *La mascherata degli impotenti*, è accompagnato dalle «interferenze grafiche» di Prampolini e preceduto dalla foto del busto del poeta messinese, realizzato appunto dall'artista modenese. Sin dalla preparazione dei suoi primi progetti, la volontà vasariana sembra rispondere all'urgenza di propagare l'ideologia di Marinetti nel territorio mitteleuropeo, secondo un'instancabile attività che gli varrà il soprannome di «altorombante futurista»<sup>30</sup>, ma in realtà per Vasari, il futurismo, come si è già osservato in molti casi coevi, rappresenta né più né meno che una sigla comoda, poiché sufficientemente consacrata dal successo nell'ambito internazionale in cui egli si muove, attraverso la quale perseguire i propri scopi artistici.

Certo, rispondendo innanzitutto a questo personalissimo gusto nell'intraprendere la propria strategia organizzativa, l'artista messinese entra successivamente in conflitto con Marinetti, per le inevitabili ingerenze del leader del movimento, ingelosito dalla notorietà e dallo spirito d'autonomia dimostrato da Vasari.

---

<sup>30</sup> «[...] ma più che un poeta e un uomo egli è un principio attivo, una forza della natura, un avvenimento irresistibile, che volerlo frenare diverrebbe catastrofico. [...] i suoi colleghi futuristi l'han chiamato l'altoparlante», A. SPAINI, *Altorombante futurista*, in «Il Popolo di Roma», 1 settembre 1928, p. 4.

Uno spirito d'autonomia che si precisa nel progettato "ciclo delle macchine" di cui purtroppo, solo i primi due testi teatrali, sono stati portati a termine: *L'angoscia delle macchine* e *Raun*<sup>31</sup>.

Il primo, in particolare, mette in scena, un incubo fantascientifico e grottesco che preannuncia per alcuni versi la deflagrante ironia di *Tempi moderni* di Chaplin e per altri l'allegoria funesta di *Metropolis* di Fritz Lang: la donna è stata bandita dalla terra da un'umanità nuova, interamente maschile, apparentemente libera dal ricatto sottile del sesso femminile, ma, in realtà, controllata da un'inquietante «Macchina-cervello» che scandisce febbrili ritmi di lavoro.

Nelle *pièces* vasariane, la maschera dell'ottimismo marinettiano comincia a lacerarsi, mostrando il volto malinconico delle vecchie paure "passatiste".

Nella seconda opera, ancora una volta, la mitologia dell'avanguardia viene ridimensionata nei termini di un irredimibile circolo vizioso. La metropoli industriale infatti si configura come labirintica prigionia per il suo figlio ribelle, ormai lontano dal contatto materno con la terra e con la donna. La distruzione clamorosa del «dio-macchina» e degli altri idoli meccanici, sigilla il riscatto della figura muliebre, capace di imporre alle ambizioni autarchiche dei protagonisti maschili la supremazia della carne che li intrappola con il fascino di un collaudato potere seduttivo. Vasari, a tal proposito, sembra ricordare la lezione della commedia classica e, in special modo, il timbro caricaturale di una Lisistrata, di aristofanesca memoria, destinata a registrare forse il primo esempio del trionfo finale della donna su un uomo ostinatamente infantile, distratto dai suoi soliti "passatempi": la guerra, il potere. Come risulta ben evidente, si tratta di "passatempi" del tutto impliciti all'ideologia futurista e ben filtrati, nella culminante derisione di un grottesco gallismo, dalla consapevolezza vasariana di un'ossessione della virilità da sempre presente, con tutto il suo portato di luoghi comuni, nella

---

<sup>31</sup> R. VASARI, *L'angoscia delle macchine. Sintesi tragica in tre tempi*, Edizioni di Rinascimento, Torino, 1925; Id., *Raun*, Edizioni della lanterna, Milano, 1932.

tradizione siciliana. Si insinua infine, negli interstizi della fede marinettiana, un pessimismo inedito che innerva gli esiti di Vasari, sempre più convinto, tanto da abbandonare successivamente il futurismo, della crudele disumanizzazione inevitabilmente connessa allo sviluppo tecnologico auspicato da Marinetti. La donna, in tal senso, rappresenta l'esecutrice di una Natura indomabile, che torna infine a prendere il sopravvento sull'alienante regno progettato dalla «Macchina-cervello».

Proprio nell'opera di questo lungimirante poligrafo peloritano, il futurismo tradisce, dietro il velo sottile, troppo sottile della sua misoginia, la volontà di abbandonarsi, in fin dei conti, ad una sensualità mollemente carnale e, ancora una volta, si fa strada, più forte che mai, il bisogno insopprimibile di sottomettersi al potere irrazionale della Natura<sup>32</sup>.

È un caso che il Futurismo in una visione inopinatamente rovesciata di sé, trasformi nel crepuscolo della propria storia, il sogno del futuro (tale era, infatti, la visione squisitamente letteraria del presente in Marinetti) in un incubo, in una prospettiva disadorna e desolante che addossa alla donna e alla sua promessa minacciosa la responsabilità di un'estenuazione ineludibile sebbene dura a morire?

O non si dovrebbe, forse, attribuire proprio alle aporie del movimento il segreto della sua fortuna e della sua virtù?

Il Futurismo è, allora, a dispetto del vitalismo virile delle origini, destinato a rimanere in agonia sino alla paradossale teleologia di un avvenire che non arriverà mai, lasciando perfettamente insoddisfatto nel suo ottimismo invincibile, il suo fondatore e continuando a profilare per gli studiosi del futuro una misteriosa intelligenza di sé.

---

<sup>32</sup> «È l'immagine femminile nei testi di Vasari a insinuare sempre una apertura verso un passato remoto, il cui oblio è condizione necessaria per l'abbandono di ogni residua umanità», M.E. VERSARI, *Per una mitologia macchinista* in R. VASARI, *L'angoscia delle macchine*, :due punti, Palermo, 2009, pp. 139-140.

## Bibliografia

### Testi

- C. ALVARO, *Poesie grigioverdi*, Lux, Roma, 1917
- BENEDETTA (MARINETTI-CAPPA), *Le forze umane. Romanzo astratto con sintesi grafiche*, Campitelli, Foligno 1924
- ID., *Viaggio di Gararà. Romanzo cosmico per il teatro*, Morreale, Milano 1931
- U. BOCCIONI, *Pittura, scultura futuriste*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano, 1914
- A. BRUNO, *Come amò e non fu riamato Giacomo Leopardi*, Polizzi e Valentini, Roma 1913
- ID., *Fuochi di Bengala*, Edizioni dell'«Italia futurista», Firenze 1917
- P. BUZZI, *L'ellisse e la spirale. Film + parole in libertà*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano 1915
- ID., *Conflagrazione – Epopea parolibera (1915-1918)*, Il Fauno, Firenze 1963
- F. CANGIULLO, *Piedigrotta*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano 1916
- ID., *Caffè concerto. Alfabeto a sorpresa*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano, 1916
- ID., *Poesia Pentagrammata*, Casella, Napoli 1923
- C. CARRÀ, *Guerrapittura*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano 1915
- F. CARROZZA, *Rose grigioverdi*, Edizioni di “Simun”, Palermo, 1921

BIBLIOGRAFIA

- B. CORRA, *Sam Dunn è morto*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano 1915
- B. CORRA, E. SETTIMELLI, *Il Pranzo di Sempronio*, in *Teatro futurista sintetico*, a cura di G. DAVICO BONINO, Il Melangolo, Genova, 1993
- A. DELFINI, *Diari 1927-1961*, a cura di G. DELFINI e N. GINZBURG, Torino, Einaudi, 1982
- F. DEPERO, *L'onomalingua – verbalizzazione astratta (1916)* a cura di F. DEPERO, *Depero futurista. Libromacchina imbullonato*, Dinamo Azari, Milano, 1927
- ID., *S.E. Marinetti nel Trentino*, Tipografia Mercurio, Trento 1932
- ID., *Liriche radiofoniche*, Morreale, Milano 1934
- L.C. FILLIA, *La morte della donna*, Edizione Sindacati Artistici, Torino, 1925
- G. GERBINO, *Telefono e telegrafo dell'anima*, Morreale, Milano 1926
- C. GOVONI, *Rarefazioni e parole in libertà*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano, 1915
- G. GOZZANO, *I colloqui*, in *Poesie*, a cura di G. BÁRBERI SQUAROTTI, Bur, Milano, 2004
- A. GRAF, *Ecce homo. Aforismi e parabole*, Treves, Milano, 1908
- A. GRAMSCI, *Marinetti rivoluzionario?*, «L'Ordine Nuovo», 5 gennaio 1921
- ID., *Le opere*, a cura di A. A. SANTUCCI, Roma 1997
- G. JANNELLI, *Messina*, «Lacerba», Firenze, II, 4, 1914
- F.T. MARINETTI, *Mafarka le futuriste*, Sansot, Paris 1909
- ID., *Le monoplane du pape*, Sansot, Paris 1911
- ID., *Correzione di bozze più desideri in velocità*, «Lacerba», Firenze, I, 2, 1913
- ID., *Zang Tumb Tuum. Adrianopoli ottobre 1912. Parole in libertà*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano 1914
- ID., *Dune*, in «Lacerba», Firenze, II, 4, 1914
- ID., *Les mots en liberté futuristes*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano 1919

BIBLIOGRAFIA

- ID., *Otto anime in una bomba. Romanzo esplosivo*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano 1919
- ID., *Tavole parolibere*, cat. Grande Esposizione Nazionale Futurista, Milano-Genova-Firenze 1919, a cura di L. CARUSO *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo 1909-1944*, 4 voll., S.p.e.s.-Salimbeni, Firenze 1980
- ID., *Lo stile parolibero* in *Gli indomabili*, Porta, Piacenza 1922
- ID., *Parole in libertà futuriste, olfattive, tattili, termiche*, libroggetto realizzato da Tullio d'Albisola, Nosenzo, Savona, Edizioni Futuriste di Poesia, Roma 1932
- ID., *Poemi simultanei futuristi*, Casa d'Arte, La Spezia 1933
- ID., *La tecnica della nuova poesia* La Rassegna Nazionale, Roma 1937, a cura di L. CARUSO, *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo 1909-1944*, 4 voll., S.p.e.s.-Salimbeni, Firenze 1980
- ID., *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1968
- ID. (a cura di), *I poeti futuristi*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano, 1912
- ID., *Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il teatro tattile*, in «Noi», II, 6/7/8/9, marzo 1924
- ID., *I nuovi poeti futuristi*, Edizioni Futuriste di Poesia, Roma 1925
- ID., *Teatro*, a cura di J.T. SCHNAPP, Milano 2004
- F.T. MARINETTI, FILLIA, *La cucina futurista*, a cura di P. FRASSICA, Viennepierre, Milano, 2007
- A. MAZZA, Firmamento, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano 1920
- F. MERIANO, *Equatore notturno*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano 1916
- M. MORASSO, *Scritti modernisti e imperialisti*, a cura di P. PIERI, Allori, Ravenna, 2007
- N. MORPURGO, *Il fuoco delle piramidi*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano, 1920
- F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, trad. it. di BARBARA ALLASON, Einaudi, Torino, 1967



BIBLIOGRAFIA

- A. PALAZZESCHI, *I fiori*, «Lacerba», Firenze, I, 7, 1913  
 ID., *Il futurismo*, in *Via delle cento stelle*, Mondadori, Milano, 1972  
 ID., *Il Controdolore, 29 dicembre 1913*, in *Marinetti e i futuristi*, cit.  
 ID., *Tutte le poesie*, a cura di A. DEI, Mondadori, Milano, 2002  
 G. PREZZOLINI, *Marinetti disorganizzatore*, «La Voce», VII, 8, 1915  
 S. QUASIMODO, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1995  
 B. RICCI, *Avvisi*, in «L'Universale», II, n. 5, 3 maggio 1932  
 E. ROCCA, *Audacia e giovinezza italiana al Congresso dei Fasci in Firenze*, in «Roma futurista», 19 ottobre 1919  
 A. SOFFICI, *Bif § zf + 18. Simultaneità. Chimismi lirici*, La Voce, Firenze 1915  
 E. THOVEZ, *Il poema dell'adolescenza*, a cura di S. JACOMUZZI, Einaudi, Torino, 1979  
 R. VASARI, *La mascherata degli impotenti*, Edizioni "Noi", Roma, 1923  
 ID., *L'angoscia delle macchine. Sintesi tragica in tre tempi*, Edizioni di Rinascimento, Torino, 1925  
 ID., *Venere sul Capricorno*, Casella, Napoli 1928  
 ID., *Raun*, Edizioni della lanterna, Milano, 1932

Saggi e curatele

- AA.VV., *I luoghi del futurismo*, Multigrafica Editrice, Roma 1986;  
 AA.VV., *Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del 900*, Centro Di, Firenze 1976  
 AA.VV., *Un'idea del '900*, Salerno, Roma, 1984;  
 S. ASSENZA, *Futurismo isolano. lettere e poesie inedite di Antonio Bruno e Guglielmo Jannelli*, in «Rivista di letteratura italiana», n. 3, 2009, pp. 20-55  
 W. BENJAMIN, *Metafisica della gioventù*, Einaudi, Torino, 1981  
 G. BARONI (a cura di), *Il futurismo sulla rampa di lancio. "Poesia". 1905-2005*, «Rivista di letteratura italiana», n. XXIV, 2006

BIBLIOGRAFIA

- G. BARONI – F. MILLEFIORINI (a cura di), *Poesia. Rassegna Internazionale. Ristampa anastatica*, Edizioni Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 2005
- A. BARSOTTI, *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Bulzoni, Roma, 1990
- W. BENJAMIN, *Metafisica della gioventù*, Einaudi, Torino, 1981
- P. BUCHIGNANI, *Marcello Gallian. La battaglia antiborghese di un fascista anarchico*, Bonacci, Roma, 1984
- F. CAPELLO, *Città specchio. Soggettività e spazio urbano in Palazzeschi, Govoni e Boine*, FrancoAngeli, Milano, 2013
- U. CARPI, *Sovversivismo antiborghese e borghesia sovversiva: l'ideologia del primo futurismo*, «Lavoro critico», n. 25, 1982.
- ID., *L'estrema avanguardia del Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1985
- L. CARUSO, *Ebbrezza trionfale nel futurismo*, a cura di C. PARMIGIANI, *Alfabeta in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta*, Mazzotta, Milano, 2002, pp. 299-316
- L. CARUSO (a cura di), *L'avanguardia a Napoli (documenti 1945-1972)*, Schettini, Napoli 1976
- ID., *L'avanguardia a Napoli (documenti 1945-1972)*, Schettini, Napoli 1976
- ID., *Futurismo a Napoli, 1933-1935 documenti inediti*, Colonnese, Napoli, 1977
- ID., *Parole in libertà futuriste*, L'Indiano, Firenze 1977
- ID., *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo 1909 – 1944*, 4 voll., S.p.e.s.-Salimbeni, Firenze 1980
- ID., «*La Balza*», Belforte, Livorno 1987
- ID., *Dossier futurista 1910-1919*, S.p.e.s.-Salimbeni, Firenze 1995
- T. CESCUTTI, *Les origines mythiques du Futurisme. Marinetti poète symboliste (1902-1908)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2008
- EAD., *L'estetica futurista e l'eco della parola primitiva*, in «Sinestesie», n. 8, 2010, pp. 29-39

BIBLIOGRAFIA

- S. CIGLIANA, *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli, 2002
- S. CONTARINI, *La Femme futuriste. Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes*, Presses Universitaires de Paris 10, Nanterre, 2006
- EAD., *Guerre maschili / guerre femminili: corpi e corpus futuristi in azione / trasformazione*, in «Annali d'Italianistica», 2009, n. 27
- EAD., *Uomo nuovo/ donna nuova: futuristi inconciliabili*, in *Azione/ Reazione. Il futurismo in Belgio e in Europa 1909-2009*, Franco Cesati, Firenze, 2012, pp. 219-232
- G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970
- A. CORTELESSA (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale*, Bruno Mondadori, Milano, 1998
- E. CRISPOLTI, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Celebres, Trapani, 1969
- Id., *Storia e critica del futurismo*, Laterza, Roma-Bari 1986
- Id. (a cura di), *Futurismo e meridione*, Electa, Napoli 1996
- Id. (a cura di), *Ricostruzione futurista dell'universo*, cat. Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980, Museo Civico, Torino 1980
- Id., *Il Futurismo attraverso la Toscana. Architettura, arti visive, letteratura, musica, cinema e teatro*, cat. Livorno, Museo Civico, gennaio-aprile 2000, Silvana Editoriale, Milano 2000
- Id., *Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura*, Mazzotta, Milano 2001
- E. CRISPOLTI – F. SBORGI (a cura di), *Futurismo. I grandi temi 1909-1944*, cat. Genova, Palazzo Ducale – Milano, Fondazione Mazzotta, Mazzotta, Milano, 1998
- M. D'AMBROSIO, *Futurismo a Napoli. Indagini e documenti*, Liguori, Napoli 1995
- C. DE BENEDETTI, *Il futurismo in Liguria*, Sabatelli, Savona 1976
- A. DEL PUPPO, *Tavole parolibere* a cura di E. GODOLI, *Dizionario del futurismo*, Vallecchi, Firenze 2001, pp. 1136-1141

BIBLIOGRAFIA

- L. DE MARIA (a cura di), *F.T. Marinetti. Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1968
- ID., *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Mondadori, Milano 1973
- ID., *Marinetti e i futuristi*, Garzanti, Milano 1994
- C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1967
- ID., *Futurismo a Napoli 1915-1928*, Pironti, Napoli 1981
- ID., *Futuristi a Napoli. Una mappa da riconoscere*, Cassitto, Napoli 1983
- G. FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta? Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Carocci, Roma, 2005
- A. FERRARIS, *Nell'aeroplano del firmamento. Manifesti e poeti del primo futurismo italiano (1909-1920)*, Palomar, Bari 2007
- A. FRATTINI, *F.T. Marinetti: l'industria e le macchine nella sua invenzione poetica*, «Lettere italiane», LI, 3, luglio-settembre 1999
- D. FRISONE, *Sicilia, l'avanguardia*, Franco Cesati, Firenze, 2013
- C. GARBOLI, *Prefazione*, in A. Delfini, *Diari 1927-1961*, cit.
- E. GENTILE, *L'apocalisse della modernità. La Grande guerra per l'uomo nuovo*, Mondadori, Milano, 2008
- ID., *“La nostra sfida alle stelle”. Futuristi in politica*, Laterza, Roma-Bari 2009
- ID., *La Grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo*, Laterza, Roma-Bari, 2009
- A.L. GIANNONE, *Parole in libertà*, a cura di E. GODOLI, *Dizionario del futurismo*, Vallecchi, Firenze 2001, pp. 836-841
- A.L. GIANNONE, *L'avventura futurista. Pugliesi all'avanguardia (1909-1943)*, Schena, Fasano 2002
- R. GIGLIUCCI, *Giovinezza, squadristico e formazione fallimentare (Piazzesi, Gallian, Vittorini)*, in «Critica letteraria», 4, 2006, pp. 657-690
- E. GODOLI, *Dizionario del futurismo*, Vallecchi, Firenze 2001
- A. GRAMSCI, *Cronache Torinesi 1913-1917*, a cura di S. Caprioglio, Einaudi,, Torino 1980

BIBLIOGRAFIA

- G. GUGLIELMI, *Avanguardia, modernismo, postmoderno*, «Allegoria», (1991), 9, pp. 118-124
- P. HULTEN (a cura di), *Futurismo & Futurismi*, cat. Venezia, Palazzo Grassi, Bompiani, Milano 1986
- G. IANNACCONE, *Giovinezza e modernità reazionaria. Letteratura e politica nelle riviste dei GUF*, Libreria Dante & Descartes, Napoli, 2002
- M. ISNENGI, *Il mito della Grande Guerra. Da Marinetti a Malaparte*, Laterza, Roma-Bari, 1970
- ID., *La Grande Guerra, in I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari, 1997
- M. JACOB, *Les mots en liberté*, «Nord-Sud. Revue littéraire», (1917), 9, pp. 3-5
- L. LAPINI, *Futurteatro. Saggi sul teatro futurista*, Titivillus, Corazzano, 2009
- G. LISTA, *Marinetti et le futurisme*, L'Âge d'Homme, Lausanne 1977
- ID., *Le Livre Futuriste. De la libération du mot au poème tactile*, Panini, Modena 1984
- ID., *Préface a F.T. Marinetti, Les mots en liberté futuristes (1919)*, L'Âge d'Homme, Lausanne 1987
- ID., *La scène futuriste*, Édition du C.N.R.S., Paris 1989
- F. LIVI, *Dai simbolisti ai crepuscolari*, Istituto di propaganda libraria, Milano, 1974
- ID., «*Poesia*» 1905-1909, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1992
- H. MAHMOUD, *Marinetti. "Il fascino dell'Egitto" e il ritorno alla terra natale*, «Il Veltro», 2009, nn. 3-4, pp. 43-51
- G. MANGHETTI (a c. di), *Futurismo a Firenze 1910-1920*, Bi & Gi, Verona 1984
- L. MANGO, *Alla scoperta di nuovi sensi. Il tattilismo futurista*, CUE Press, Imola-Bologna, 2001
- F. MARAMAI, *Ruggero Vasari. Una vocazione futurista nell'Europa delle avanguardie storiche*, Betti, Siena, 2005
- ID., *F.T. Marinetti. Teatro e azione futurista*, Campanotto, Pasion di Prato, 2009

BIBLIOGRAFIA

- G. MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1967
- ID., *Il primo Marinetti*, Le Monnier, Firenze 1970
- ID., *Crepuscolari e futuristi: contributo a una chiarificazione*, «Critica letteraria», fasc. III, n. 4, 1974
- M. MARITANO, *Futurismo in Sardegna*, S'alvure, Oristano 1993
- P.V. MENGALDO, *La tradizione del novecento*, Vallecchi, Firenze, 1987
- G. MILIGI, *Prefuturismo e primo futurismo in Sicilia (1900-1918)*, Sicania, Messina 1989
- F. MILLEFIORINI, *Una giovanile prova futurista di Salvatore Quasimodo*, in «Rivista di Letteratura italiana», 1-2, 2003
- F. MUSARRA, «*Der Sturm*»: *incontri e scontri tra l'espressionismo tedesco e il futurismo italiano*, in *Azione/Reazione*, cit., pp. 121-140
- A. OTTIERI, *Fillia: un percorso futurista. Da "Dinamite" al Jazz-band*, Edizioni Libreria Dante & Descartes, Napoli, 1999
- M. PAINO, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, ETS, Pisa, 2012
- G. PATTAROZZI, *Aeropoema futurista dalla Sardegna*, a c. di G. PELLEGRINI, Novecento, Latina 2003
- M.C. PAPINI (a cura di), *L'Italia futurista (1916-1918)*, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma, 1977
- P. PIERI, A. PRETE, P. PULLEGA, G. SCALIA, *Nichilismo e Imperialismo. L'avanguardia letteraria in Italia (1903-1914)*, Verona 1978
- P. PIERI, *Ritratto del saltimbanco da giovane. Palazzeschi 1905-1914*, Pàtron, Bologna, 1980
- U. PISCOPO, *Questioni e aspetti del futurismo con un'appendice di testi del futurismo a Napoli*, Ferraro, Napoli 1976
- A.R. PUPINO, *Un'idea sul «Leonardo» (e i suoi dintorni)*, in «La Modernità letteraria», 2, 2009
- P. PUPPA, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Torino 2003
- L. RE, «*Scrittura della metamorfosi e metamorfosi della scrittura: Rosa Rosà e il futurismo.*» *Les Femmes écrivains en Italie (1870-1920):*

BIBLIOGRAFIA

- ordre et libérés*, in «Chroniques Italiennes», nn. 39-40, 1994, pp. 311-28
- S. RENZONI (a cura di), *Marinetti a Pisa*, Ets, Pisa 2008
- F. ROCHE-PÉZARD, *L'aventure futuriste 1909-1916*, Ecole Française de Rome, Roma 1983
- A.M. RUTA, *Il futurismo letterario in Sicilia*, Pungitopo, Patti 1991
- EAD., *Il teatro futurista sintetico in Sicilia*, Edizioni della battaglia, Palermo, 1998
- A. SACCONI, *Marinetti e il Futurismo*, Liguori, Napoli 1984
- ID., «*La trincea avanzata*» e «*la città dei conquistatori*». *Futurismo e modernità*, Liguori, Napoli 2000
- ID., *Sublime e antisublime tra crepuscolari e avanguardie*, in AA.Vv., *Sublime e antisublime nella modernità*, Atti del XIV Convegno Internazionale della MOD, Messina 13-16 giugno 2012, a cura di Marina Paino e Dario Tomasello, con la collaborazione di Emanuele Broccio e Katia Trifirò, ETS, Pisa, 2014, pp. 89-102
- R. SALAMA, *Aspetti di cultura popolare alessandrina in "Mafarka il futurista"*, in «Il Veltro», 2009, nn. 3-4, pp. 53-60
- C. SALARIS, *Sicilia futurista*, Sellerio, Palermo 1986
- EAD., *Marinetti editore*, il Mulino, Bologna 1990
- EAD., *Storia del futurismo. Libri, giornali, manifesti*, Editori Riuniti, Roma 1992
- EAD., *Dizionario del futurismo. Idee, provocazioni e parole d'ordine di una grande avanguardia*, Editori Riuniti, Roma 1996
- EAD., *Alla festa della Rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*, Il Mulino, Bologna, 2002
- C. SALARIS et al., *La rivoluzione tipografica*, Bonnard, Milano 2001
- E. SANGUINETI, *Da D'Annunzio a Gozzano*, in *Tra liberty e crepuscolarismo*, Mursia, Milano, 1977
- G. SAVOCA, *I crepuscolari e Guido Gozzano*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da C. Muscetta, vol. IX, tomo I, Laterza, Bari, 1976

BIBLIOGRAFIA

- ID., *Eco e Narciso. La ripetizione nel primo Palazzeschi*, Flaccovio, Palermo, 1979
- ID., *Concordanze delle poesie di Salvatore Quasimodo, con una lettera di O. MACRÌ*, Olschki, Firenze 1994
- L. SCRIVO (a cura di), *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Bulzoni, Roma, 1969
- M. SECHI, *Il futurismo pugliese di seconda generazione. Altri dati, e ipotesi di interpretazione*, in *Futurismi*, a cura di G. BARLETTA, Crav B. A. Graphis, Lecce, 2012, pp. 355-373
- M. SECHI-B. BRUNETTI, *Lessico novecentesco*, Graphis, Bari, 2003
- S. STEFANELLI, *La punteggiatura negata: le parole in libertà futuriste*, a cura di E. CRESTI et al., *Storia e teoria dell'interpunzione*, Atti del Convegno Internazionale di Studi di Firenze, maggio 1988, Bulzoni, Roma 1992, pp. 287-309
- S. STEFANELLI (a cura di), *Manifesti futuristi. Arte e lessico*, Sillabe, Livorno 2001
- L. TALLARICO, *Il futurismo e la Calabria*, Iiriti, Reggio Calabria 2003
- N. TEDESCO, *La condizione crepuscolare. Saggi sulla poesia del Novecento*, La Nuova Italia, Firenze, 1970
- D. TOMASELLO, *Oltre il futurismo. Percorsi delle avanguardie in Sicilia con lettere inedite di F.T. Marinetti, L. Russolo, P. Buzzzi, C. Alvaro*, Bulzoni, Roma 2000, Bulzoni, Roma 2000
- D. TOMASELLO – F. POLACCI, *Bisogno furioso di liberare le parole. Tra verbale e visivo: percorsi analitici delle Tavole parolibere futuriste*, Le Lettere, Firenze, 2010
- D. TOMASELLO, *Simbolisti, crepuscolari e futuristi: nuovo contributo ad una chiarificazione*, in *Azione/Reazione*, cit., pp. 169-182
- L. TONDELLI, *La fissazione al trauma: Marinetti tra mito, mimesi e memoria*, in «Annali d'Italianistica», n. 27, 2009, pp. 73-84
- K. TRIFIRÒ, *Dal Futurismo all'Assurdo. L'arte totale di Beniamino Joppolo*, Le Lettere, Firenze, 2012
- B. VAN DEN BOSSCHE, *Mots en liberté? Testualità e formati editoriali del libro futurista*, in *Azione/Reazione*, cit., pp. 233-248



BIBLIOGRAFIA

- M. VERDONE, *Il futurismo fiorentino*, in «Il Caffè», Roma, XVII, 2-3, 1969
- M. VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, Lerici, Roma, 1969
- ID., *Teatro italiano d'avanguardia*, Officina, Roma, 1970
- ID., *Diario parafuturista*, Lucarini, Roma, 1990,
- M.E. VERSARI, *Per una mitologia macchinista* in R. VASARI, *L'angoscia delle macchine*, :due punti, Palermo, 2009, pp. 135-148
- G. VIAZZI e V. SCHEIWILLER (a cura di), *Poeti del secondo futurismo italiano*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1973
- G. VIAZZI (a cura di), *I poeti del futurismo 1909-1944*, Longanesi, Milano 1978
- L. WEBER, *Romanzi del movimento, romanzi in movimento. La narrativa del Futurismo e dintorni*, Transeuropa, 2010

Epistolari

- G. GOZZANO, *Lettere a Carlo Vallini*, Centro Studi Piemontesi, Torino, 1971
- P. PRESTIGIACOMO (a cura di), *Carteggio Marinetti-Palazzeschi*, Mondadori, Milano 1978
- E. PELLEGRINI (a cura di), *Epistolario Cangiullo-Marinetti*, Vallecchi, Firenze 1989





*Ultimi volumi pubblicati nella stessa collana:*

25. *La letteratura riflessa. Citazioni, rifrazioni, riscritture nella letteratura italiana moderna e contemporanea*, a cura di Laura Cannavacciuolo
26. GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI, *La sabbia del tempo. Ancora d'Annunzio*, introduzione e cura di Moreno Savoretti
27. ANTONIA MARCHIANÒ, *I canti popolari arbëreshë (italo-albanesi) e la tradizione dei canti popolari italiani*
28. «Non sono venuto a portare la pace ma la spada». *Il Vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini, cinquant'anni dopo in Basilicata*, a cura di Maura Locantore
29. GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO, *Primo Novecento. Con analisi specifiche su Pascoli, D'Annunzio, Saba e Montale*
30. *Atti del Convegno Internazionale Alberto Moravia e La ciociara Letteratura. Storia. Cinema III*
31. SALVATORE QUASIMODO, *Il falso e il vero verde «Le Ore» 1960-1964*, a cura di Carlangelo Mauro, prefazione di Giuseppe Rando, interventi di Elena Candela, Alessandro Quasimodo, Sergio Mastroeni
32. *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Clizia Gurreri e Ilaria Bianchi, prefazione di Giulio Ferroni, introduzione di Gian Mario Anselmi
33. NELLO IALONGO, *Un anno speciale. Il cinquantesimo anniversario di Sabaudia*
34. FABIO PIERANGELI, *È finita l'età della pietà. Pasolini, Calvino, S. Nieve e i "mostri" del Circeo*

35. ALBERTO GRANESE, *«Per guisa d'orizzonte che rischiari». Florilegio degli scritti*, a cura di Angelo Fàvaro e Carlo Santoli, con un saggio di Rosa Giulio
36. *«Diverso è lo scrivere». Scrittura poetica dell'impegno in Vincenzo Consolo*, a cura di Rosalba Galvagno, introduzione di Antonio Di Grado



