



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere
Classe X

Tesi di Laurea Triennale

Anatomia dell'eroe futurista tra Mafarka e Perelà

Relatore
Prof. Fabio Magro

Laureanda
Martignon Elisa
n° matr.1232469 / LTLT

SOMMARIO

INTRODUZIONE	4
1. Eroiche contraddizioni	4
2. Il Manifesto.....	5
3. Marinetti e Palazzeschi	7
4. Obiettivi della Tesi.....	8
CAP. 1: FILIPPO TOMMASO MARINETTI	9
1. Origini sociopolitiche e culturali.....	9
2. Vita e opere	12
CAP. 2: MAFARKA IL FUTURISTA	18
1. Il romanzo processato.....	18
2. Mascolinità, dominazione e individualismo.....	23
3. Fantasie di potere.....	27
4. L'edizione del 1920	30
CAP. 3: ALDO PALAZZESCHI	33
1. Vita e prime opere	33
2. Eventi del 1910-11	37
CAP. 4: IL CODICE DI PERELÀ.....	45
1. Riassunto del romanzo	45
2. Disceso dal cielo	49
3. L'antiromanzo "antifuturista"	53
CONCLUSIONE.....	58
1. Tra le Parole in Libertà e la Grande Guerra	58
2. Conclusioni finali	62
BIBLIOGRAFIA.....	65

«L'etichetta del futurismo non ti tocca. Tu sei, in fondo, il più sottile avversario del futurismo...».

- Marino Moretti a Palazzeschi, lettera del 6 giugno 1913.

«C'è qualcosa che brucia, intorno al 1910, in questo regno di carta e parole che è la letteratura».

- Edoardo Sanguineti

INTRODUZIONE

1. *Eroiche contraddizioni*

Tra tutte le premesse necessarie per introdurre un campo di ricerca come quello del Futurismo italiano, desidero riproporre quella già utilizzata da Mario de Micheli in *Le Avanguardie artistiche del Novecento*, come anche Cinzia Sartini Blum in *The Other Modernism*. Ovvero: il Futurismo è stato un movimento caratterizzato da numerose, vistose contraddizioni.

Tale caratteristica non è, come lo sarà invece per Dada, programmatica; va letto piuttosto come effetto collaterale, o conseguenza inevitabile, dello strenuo tentativo del Futurismo di sopravvivere ai tempi.

La nascita del Futurismo si colloca ufficialmente il 20 febbraio 1909, quando il prestigioso «Le Figaro» pubblica il primo *Manifesto del Futurismo* di Filippo Tommaso Marinetti. A partire da questa data la vita del movimento sarà inscindibile da quella del suo creatore: tanto che la sua morte, il 2 dicembre 1944, coincide anche con la fine ufficiale del Futurismo stesso.

Stiamo parlando quindi di circa trentacinque anni di Avanguardia; anni che attraversano la prima metà del Novecento, con tutto il bagaglio storico che si porta appresso: dagli ultimi bagliori della Belle Époque, attraverso la Grande Guerra, fino all'ascesa dei Totalitarismi.

Il movimento futurista nasce come deflagrante provocazione sui giornali, nelle piazze e nei teatri borghesi; durante e dopo la Prima Guerra Mondiale, il movimento milanese mette da parte l'arte per concentrarsi sulla militanza politica, con la fondazione dei Fasci di Combattimento e l'affiancamento a Benito Mussolini nel proposito di strappare ai socialisti la fiducia delle masse. La collaborazione durerà fino al 1920, quando Marinetti e i futuristi divorziano dai Fasci a causa dell'orientamento di questi ultimi verso alleati più tradizionalisti e consolidati. Il Futurismo torna allora a perseguire obiettivi puramente artistici, anche se più moderati e "commerciali"; gli ultimi anni del movimento saranno caratterizzati dal tentativo di farsi valorizzare dal regime fascista, sostenendo il proprio ruolo di precursore.

Tuttavia, il Futurismo come viene più comunemente ricordato è quello del suo primo periodo: quello costruito sull'irriverenza, sulla sovversione e sull'audacia della gioventù.

Scavalcando tutto e tutti [Marinetti] aveva portato la discussione nei teatri e sulle piazze, con intervento del mondo animale in massa e di quello vegetale in sacchi e condizioni adeguatamente avariate; lanciando a milioni i volantini lungo le vie, provocando polemiche arroventate ovunque, con pugni e schiaffi, pugilati invettive e maleparole, combinando un putiferio come mai s'era visto l'uguale ed intervento della Polizia ormai indispensabile: altro che silenzio!¹

Il Primo Futurismo viene collocato ufficialmente tra il 1909, anno della fondazione, e il 1915, con l'inizio della guerra e lo scioglimento del nucleo milanese originario.²

¹ De Maria 1968, pp. XII-XIII.

² Ivi, p. XX, nota 3.

Questa fascia temporale è stata anche definita dai critici il Periodo Eroico del Futurismo. Il termine vuole indicare quell'età in cui la tensione verso un'Arte Totale, ovvero un'arte che determini qualsiasi aspetto ideale o pratico della vita di un uomo, si coniuga con l'attitudine tutta avanguardista di portare scandalo e causare tumulti, nonché distruggere sistematicamente i valori borghesi considerati «passatisti». Quindi antiparlamentarismo, anticlericalismo, antirazionalismo ... aggiungendo infine quel desiderio di gloria nazionale che molti europei del tempo volevano realizzato attraverso la guerra.

2. *Il Manifesto*

Il *Manifesto del Futurismo* si colloca all'interno di un più ampio panorama di manifesti letterari, artistici e culturali che conoscono la loro diffusione in Europa durante la Belle Époque. Similmente, anche i nuclei tematici del *Manifesto* avevano già conosciuto una loro elaborazione in quegli ambienti tardo romantici e simbolisti all'interno di cui il giovane Filippo Tommaso si era formato.

Se tutti gli elementi sono già presenti e circolanti, come «dispersi germi esplosivi»,³ Marinetti ne è il degno catalizzatore: il suo inconfondibile stile espressivo è l'elemento che ultimamente segna il distacco rispetto agli altri manifesti coevi:

Al tono discorsivo e sovente didascalico, si sostituisce in Marinetti un tono lirico e aggressivo. All'impianto raziocinante succede un'affabulazione ricca e movimentata; alla logica consequenziale, l'intrecciarsi dei simboli, l'allegoria e l'accensione escatologica.⁴

La prima parte, ovvero il mito della *Fondazione*, racconta di una visione notturna in cui i giovani futuristi, vegliando come sentinelle, vengono attirati fuori casa dal ruggire di tre automobili, trasfigurati in indomabili bestie. Alla guida di uno di questi mostri Marinetti si lancia in una corsa suicida attraverso la città, perseguitato da visioni maniacali.

Dopo una avventata inversione, l'arrivo di due ciclisti nella direzione opposta lo porta a capovolgersi in un fossato; avviene così il fatidico battesimo in quella «melma fortificante, che mi ricordò la santa mammella nera della mia nutrice sudanese ...».⁵ Una volta aiutato dalla folla accorsa a girare e rimettere il suo «bel pescecane»⁶ sulla strada, Marinetti si rimette alla guida e, ancora fradicio di fango, inizia a formulare i comandamenti del neonato Futurismo:

1. Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.
2. Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia.
3. La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi ed il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.

³ De Maria 1968, p. XX.

⁴ Ivi. p. XXI.

⁵ Ivi p. 9.

⁶ Ibid.

4. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un'automobile⁷ da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un'automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia.
5. Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita.
6. Bisogna che il poeta si prodighi, con ardore, sfarzo e munificenza, per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali.
7. Non v'è più bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all'uomo.
8. Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!... Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creato l'eterna velocità onnipresente.
9. Noi vogliamo glorificare la guerra - sola igiene del mondo - il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.
10. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria.
11. Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.⁸

La Fondazione e Manifesto del Futurismo fu seguito da un secondo proclama, apparso per brani sul mensile «Poesia» nell'estate dello stesso anno: si tratta di *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*

Il testo, stavolta interamente narrativo, racconta di un viaggio dai tratti onirici: scappati dalla città Paralisi, i futuristi liberano i pazzi rinchiusi in un manicomio: insieme procedono con l'assedio della città Podagra, nella quale si uniscono all'esercito anche leoni, tigri e pantere; a cavallo di essi, si dirigono tutti verso l'Asia. Dopo aver domato l'Oceano Indiano, e averlo scatenato contro l'Asino del passatismo, l'esercito futurista si mette a costruire aeroplani da guerra e decollano in aria, sparando dall'alto proiettili contro i reduci di Paralisi e Podagra.⁹

In questo testo appaiono per la prima volta i nomi di altri intellettuali che avevano aderito al Futurismo. Nell'edizione del 1909, i poeti chiamati all'azione sono cinque: Paolo Buzzi, Federico De Maria (che poi non apparirà più), Enrico Cavacchioli, Corrado Govoni, Libero Altomare. A distanza di due anni, nella Edizione Futurista di «Poesia» del 1911, vedremo che la famiglia dei «fratelli futuristi» si è notevolmente allargata: si sono aggiunti alla schiera i pittori Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Giacomo Balla e Gino Severini, i musicisti Luigi Russolo e Francesco Balilla Pratella; tra i nuovi poeti, abbiamo Gian Pietro Lucini, Luciano Folgore, Enrico Cardile, Auro d'Alba, Armando Mazza, Giuseppe Carrieri, Gesualdo Manzella Frontini e Aldo Palazzeschi.¹⁰

⁷Nel 1909 ci si riferiva ancora all'automobile al maschile.

⁸De Maria 1968, pp. 9-11.

⁹Da notare che il primo monoplano da caccia, il *Fokker Eindecker*, fu introdotto solo nel 1915.

¹⁰Ivi p. LXXXVI.

3. Marinetti e Palazzeschi

È concordato dalla maggior parte degli studiosi che la poetica di Palazzeschi ha a che fare poco o niente con le tematiche futuriste.

Di questa sua disomogeneità col resto del movimento se ne erano già accorti i lettori e i critici del primo Novecento. Come si spiega altrimenti la presenza, tra i diversi *soffietti* pubblicitari futuristi, di un volantino come *Il poeta futurista Aldo Palazzeschi?*

Siamo riusciti a far proclamare in Italia l'ingegno originalissimo e la personalità eccezionale del poeta futurista Aldo Palazzeschi. I critici però dichiarano, con miopia intellettuale o con malafede, che Palazzeschi "non è futurista". Spieghiamoci dunque sul significato della parola. "Futurismo" vuol dire innanzitutto "originalità", cioè ispirazione originale, sorretta e sviluppata da una volontà e da una mania di originalità. "Movimento futurista" vuol dire incoraggiamento assiduo, organizzato, sistematico dell'originalità creatrice, anche se apparentemente pazza. Non si tratta dunque di una influenza deformatrice esercitata sul libero spirito di un poeta, ma bensì di un'atmosfera antitradizionale, spregiudicata, nella quale questo libero spirito ha potuto osare, sentirsi compreso, amato, in quanto era solo, tipico, indigesto a tutti, beffeggiato dai critici e ignorato dal pubblico.¹¹

Data questa definizione, allora Palazzeschi è senza dubbio "futurista".

La poetica di Palazzeschi concorda con l'ideologia marinettiana per un unico, ma importante aspetto: la distruzione dei dogmi sociali italiani, e la volontà di costruire un futuro nel quale gli individui (e soprattutto, gli artisti) possano indulgere liberamente in tutti gli aspetti più anticonformisti della propria identità.

Tuttavia, rimane il discriminante della prassi.

Pure nel pieno della sua stagione futurista, al culmine del suo desiderio di adempiere ai precetti di Marinetti, Palazzeschi non riuscirà mai a fare davvero suo il tema della violenza; anzi, il pacifismo e l'empatia umanitaria rimarranno costanti della sua poetica, mettendosi a tratti in vistosa antitesi con il collega.

Per Marinetti, abbiamo visto, la lotta al Passatismo è inequivocabilmente bellica: combattuta a schiaffi, a pugni, mobilitando le folle, bombardando dal cielo con aeroplani. Per Palazzeschi, niente di tutto ciò; la sua lotta ai dogmi si articola attraverso una dialettica continua tra sé stesso e il mondo; quando questo confronto si esterna, l'attacco è sferrato per mezzo del riso e dell'ironia:

L'ingegno di Palazzeschi ha per fondo una feroce ironia demolitrice che abbatte tutti i motivi sacri del romanticismo: Amore, Morte, Culto della donna ideale, Misticismo eccetera. [...] Coll' apparente incoscienza di un bambino, guidato però da un fiuto sicuro, il poeta Palazzeschi ha insegnato all'Italia, a ridere allegramente dei professori, infischandosi, meglio e più d'ogni altro, di tutte le regole, di tutti i divieti stilistici e linguistici.¹²

La partecipazione di Aldo Palazzeschi al Futurismo fu breve, e molto selettiva. Iniziò nel 1909, anno in cui la sua terza raccolta di poesie attirò l'attenzione di Marinetti; finì nel 1914, dopo che quel «incoraggiamento assiduo dell'originalità creatrice» si trasformò nell'imposizione delle *Parole in Libertà*. Negli anni seguenti, Palazzeschi conoscerà un successo più diffuso come autore di romanzi e novelle. La sua produzione futurista verrà

¹¹ De Maria 1968, pp. 54-55. Il soffietto risale al 1913.

¹² Ivi, p. 56.

ampiamente riveduta e corretta, talvolta censurata. Sopravvissuto a due guerre, arrivato quietamente alle soglie del secondo Novecento, diventerà un prezioso interlocutore per una nuova generazione Avanguardisti; morirà il 17 agosto 1974, all'età di 89 anni.

Nonostante i dissapori, Palazzeschi dimostrerà in età matura di conservare molta gratitudine nei confronti di Marinetti, colui che tra i primi seppe riconoscere il suo potenziale letterario. Dall'antico carteggio tra i due emerge tutta l'ammirazione del giovane poeta fiorentino, che vedeva in Marinetti un amico, un mentore, un fratello maggiore; e, soprattutto, colui che gli aveva insegnato ad affrontare le critiche e le verdure avariate del pubblico.

Sia Marinetti che Palazzeschi sono figli delle medesime ispirazioni post-simboliste e decadentiste; entrambi esordiscono sul terreno del liberty, entrambi subiscono il fascino delle tematiche nietzschiane. Entrambi non possono fare a meno di tornare ossessivamente, di opera in opera, su temi come la morte, gli istinti carnali, l'identità di Dio e il rapporto tra l'individuo e la società di massa. Ma, come abbiamo già anticipato, i risultati di ambo le riflessioni si collocano agli antipodi.

Abbiamo definito gli anni del Primo Futurismo come il Periodo Eroico. Di fatto, in quegli anni, vengono scritti da Marinetti e da Palazzeschi due romanzi dalla forte carica utopica.

Si tratta del romanzo *Mafarka il Futurista* di Marinetti, pubblicato prima in francese a fine 1909, e poi in traduzione italiana nel 1910; L'altro è *Codice di Perelà* di Palazzeschi, pubblicato nel marzo del 1911. Mafarka e Perelà, due eroi in bilico «sul promontorio estremo dei secoli», sono accomunati dall'essere innegabile *alter ego* dei loro autori. E sono, ovviamente, opposti per tutto il resto.

Sarà su questi due romanzi che si concentrerà la mia analisi.

5. Obiettivi della Tesi

Come lavoro di Tesi di Triennale, io propongo un'analisi che seguirà il percorso futurista dei primissimi anni, focalizzandomi sulle figure di Marinetti e Palazzeschi.

Verrà quindi analizzata la loro vita e le loro opere antecedenti, fino ad arrivare al periodo focale della loro collaborazione, collocato dal 1909 fino al 1914. Gli eventi nominati saranno ricostruiti attraverso l'intersezione di fonti biografiche, cronache del tempo e aneddoti desumibili dal *Carteggio Marinetti-Palazzeschi*.

Inframmezzati alla narrazione cronologica verranno dedicati due capitoli all'analisi dei rispettivi «romanzi eroici», pubblicati nello stesso periodo e in risposta a una medesima sensibilità sociale e culturale.

Attraverso l'analisi delle rispettive opere, si coglierà l'occasione per condurre una riflessione sull'esperienza avanguardista dei due autori: il loro rapporto con la società di massa, le intenzioni programmatiche della loro poetica, e come tutto ciò si colloca all'interno di quel grande fermento culturale che caratterizza parte dell'élite intellettuale italiana alla vigilia della Grande Guerra.

In sede di conclusione, dopo una breve anticipazione su quali saranno i principali sviluppi di carriera per entrambi, verrà proposta una riflessione finale sul materiale raccolto.

CAPITOLO 1: FILIPPO TOMMASO MARINETTI

1. *Origini sociopolitiche e culturali*

Dal 1882 il Regno d'Italia fa parte della Triplice Alleanza, al fianco della Germania e dell'Impero Austro-Ungarico; vi era entrata nella speranza di potersi guadagnare una posizione di maggiore importanza europea.

Il Congresso di Berlino di quattro anni prima aveva visto l'Austria occupare la Bosnia e, allo stesso tempo, venir ceduti alla Francia i diritti sulla Tunisia. L'incapacità del Ministro degli Esteri Luigi Corti di far valere le ambizioni colonialiste italiane causò la rabbia e le proteste dei movimenti irredentisti. Dopo un tale fallimento diplomatico, Luigi Corti fu costretto a dimettersi.

In questo contesto si colloca un'altra grande delusione, ovvero la disfatta di Adua, in Etiopia, dell'1 marzo 1896: essa conseguì nella caduta di Francesco Crispi dal governo, nonché la fine del «piccolo suo sogno bismarckiano»¹³.

Si respirava ormai, soprattutto tra i giovani politicizzati e la borghesia industriale, la frustrazione di essere tra gli ultimi nel grande panorama dell'Imperialismo europeo.

Nel novembre 1903 ha inizio il secondo governo di Giovanni Giolitti, poi riletto anche nel maggio 1906. Il suo avvicinamento ai socialisti riformisti, rappresentati da Filippo Turati, causa l'opposizione dei massimalisti rivoluzionari: vedevano in questa inclusione opportunistica il tramonto del sogno di una rivoluzione proletaria.

Similmente, le politiche protezionistiche imposte sui dazi e le riforme mirate a migliorare le condizioni di lavoratori, anziani e invalidi conseguono in un'ondata disprezzo da parte dei liberali, che vedevano in quei provvedimenti uno spreco delle risorse statali.

Del resto, il rapporto tra ceti dirigenti e classi subalterne, in quegli anni, è tutt'altro che pacifico. Il Risorgimento e la primissima industrializzazione in Nord Italia si erano inequivocabilmente tradotti in scioperi, manifestazioni, lotte sociali.

Nell'agosto 1892 nasce a Genova il Partito dei Lavoratori Italiani; sarebbe diventato poi, a partire dal 1895, il Partito Socialista Italiano (PSI).

Tra il dicembre 1893 e il gennaio 1894, sotto Crispi, sono giustiziati un totale di 86 cittadini siciliani, rei di aver partecipato agli scioperi e alle occupazioni dell'isola. L'8 maggio 1898 il generale Fiorenzo Bava Beccaris, poi decorato e nominato senatore da Re Umberto I, ordina alle sue truppe di sparare sulla folla che, per le vie di Milano, protestava per l'aumento del prezzo del pane.

il 29 luglio di due anni dopo, a Monza, Re Umberto I viene ucciso dai proiettili dell'anarchico Gaetano Bresci.

In quest'atmosfera sociale carica di tensione la classe dirigente, soprattutto quella industriale, aveva i suoi buoni motivi per temere le masse operaie.

Nel 1882, una riforma elettorale (la cosiddetta legge Zanardelli) aveva allargato i requisiti minimi del suffragio maschile, consentendo alla base elettorale italiana di passare dal 2,2% a quasi il 7% della popolazione.

Quanto alle lotte per il suffragio femminile, la militanza in Italia non aveva ancora raggiunto una popolarità considerevole. Come spiega Emma Schiavon in *Il movimento suffragista, 1895-1918*:

¹³ D'Orsi 2009, p. 45.

Entrare in un movimento così poco aderente ai canoni di rispettabilità non era facile, soprattutto per le donne di estrazione borghese: di qui il successo che arrise a inizio Novecento a nuove organizzazioni femministe che lasciavano sullo sfondo la rivendicazione dei diritti e puntavano invece a politicizzare aspetti più tradizionali dell'impegno femminile, in particolare la beneficenza.¹⁴

Questa reazione moderante era stata anche una conseguenza della già nominata crisi politica e sociale del 1898: insieme ai moti proletari, erano state chiuse anche le diverse Leghe per la Tutela degli Interessi Femminili, nonché le Associazioni per la Donna, sorte in molte città italiane e movimentate da suffragette come la torinese Emilia Marani, la cremonese Carmela Baricelli e le romane Romelia Troise, Bice Sacchi e Anita Pagliari.

Pur rappresentando la minoranza più radicale del movimento femminista, le militanti di inizio Novecento seppero ricavarsi un posto accanto alle più consone Unioni Femminili assistenzialiste; a partire dal 1905, furono fondati a Napoli, Bari, Mantova, Cremona, Pavia, Firenze e Genova i Comitati Pro Suffragio Femminile, con quelli più attivi a Roma, Milano e Torino. A questa altezza cronologica, l'attivismo dei Comitati si collocava perlopiù all'insegna del pacifismo e dell'internazionalismo, opponendosi al colonialismo.

Nel 1906, la suffragetta socialista Anna Maria Mazzoni invia al Parlamento la *Petizione delle Donne Italiane per il Voto Politico e Amministrativo*, una delle tante; sottolinea, tra le tesi a favore, la totale assenza nello Statuto del Regno di una clausola che ne impedisca l'istituzione.

Preso in considerazione l'anno dopo, la petizione di Mazzoni ottiene l'attenzione di tutto il Parlamento. Viene però bocciata dalla Commissione ministeriale.

Tutte queste tensioni sociali (l'imperialismo, l'industrializzazione, i moti operai, l'allargamento delle basi democratiche), descritte qui molto sommariamente, sono necessarie per comprendere l'influenza che ebbero sulla dimensione letteraria e culturale del Regno d'Italia, nella quale si svilupperà una crisi di valori e di certezze, nonché delle strutture sociali tradizionali.

L'industrializzazione e l'aumento (seppur molto ridotto) del tasso di alfabetizzazione fanno sì che mondo della cultura, della narrativa, delle riviste d'informazione e d'intrattenimento si apra ad una demografica più ampia. È in questi anni, detto in altre parole, che inizia ad affermarsi la cultura di massa, regolata da leggi di mercato e caratterizzata da una fruizione più mondana.

Questa trasformazione, già visibile in molti ambienti europei a partire da fine Ottocento, sconvolse il mondo intellettuale italiano: la sacralità iniziatica dell'erudizione e l'Aura dell'opera artistica vennero considerate ormai decadute e abbruttite.

La reazione di molti intellettuali fu quella di separare completamente la loro poetica dall'attualità, rinchiudendosi in un una dimensione di decadenti solipsismi.

Significativo che i grandi letterati più in voga di questo periodo sono Pascoli, Fogazzaro e D'Annunzio; «l'imperialista, il mistico, l'esteta», come li definisce Benedetto Croce nel 1907: «sono tutti operai della medesima industria: la grande industria del vuoto».¹⁵

¹⁴ Bartoloni 2016, pp. 133-34.

¹⁵ Croce 1907, p. 182.

All'opposto, una più giovane generazione di intellettuali reagisce con rabbia e sentimenti antidemocratici: desiderosi di riacquistare qualche forma di protagonismo, frustrati dalle masse ingombranti e mediocri ma, allo stesso tempo, consapevoli della loro rilevanza numerica e della facilità con cui si potevano manipolare.

Scrive Angelo d'Orsi al riguardo:

Una diffidenza non priva di asprezze verso le masse e insieme il bisogno-desiderio di catturarle si traducono, nella cultura del proto-nazionalismo, nell'asserita difesa dei "diritti dell'intelligenza" contro le "pretese del numero", e nell'aspirazione, da parte dei suoi ideologi, al ruolo di mentori e pedagoghi. [...] Scoprendosi come proletari dell'intelletto, essi coltivano, velleitariamente, ansie ribellistiche contro il capitalismo e il socialismo, entrambi accusati di trascurare colpevolmente il lavoro dell'intellettuale e la sua importanza civile. Ma soprattutto, temono di essere inghiottiti dal ventre molle della massa.¹⁶

Questa «cultura del rifiuto»,¹⁷ spiega D'Orsi, conosce la sua diffusione soprattutto attraverso le riviste. Firenze ne è, a inizio Novecento, il centro nevralgico: dai suoi ambienti nasce il «Marzocco» nel 1896 e «Il Regno» nel 1903, entrambi diretti da Enrico Corradini (poi fondatore, nel 1910, dell'Associazione Nazionalista Italiana). Nel 1903 viene fondato il «Leonardo», rivista letteraria di Prezzolini e Papini; cinque anni dopo, Prezzolini fonda anche «La Voce».

Gli obiettivi principali di queste pubblicazioni sono quelli di «spvincializzare» la cultura italiana e ribadire l'importanza dell'intellettuale. Importanza che si tradusse fin troppo spontaneamente nella teorizzazione di una nuova aristocrazia dello spirito, a cui si dovevano consegnare le redini del mondo.

Friedrich Nietzsche aveva sancito la morte di Dio nel *Die fröhliche Wissenschaft* del 1882, aprendo una stagione di disorientamento spirituale per l'intero Occidente.

Per sopperire all'assenza di una bussola comportamentale, già tre anni dopo teorizzava nel famoso *Also sprach Zarathustra* l'avvento dell'«Oltreuomo» (*Der Übermensch*): colui il quale sarebbe stato in grado di superare la morte degli antichi ideali attraverso la Volontà di Potenza, accettando l'insignificanza dei dogmi e costruendo dionisiacamente la propria esistenza.

Volontà, edonismo e individualismo amorale avevano, dopotutto, già trovato una loro formulazione nella cultura tardo romantica, e sono i componenti fondamentali di quella nuova religione che lo studioso Michel Carrouges definisce: «Ateismo Prometeico»: alla morte di Dio succede la deificazione dell'uomo, «chiamato a raccogliere l'eredità della potenza divina».¹⁸

Tali impulsi non furono difficili da estremizzare, una volta diffusi.

In Italia, il maggiore interprete di Nietzsche fu il giornalista genovese Mario Morasso: il quale, nel suo saggio del 1898 *L'Egoarchia*, procede a una trionfante esaltazione dell'«etica edonistica dei vincitori, dei dominatori», volutamente estranea «alla predicazione dei servi, degli infelici, dei cenciosi, dei vinti, dei demagoghi ignoranti [...] a chi fa balenare davanti alle turbe il miraggio dannoso dell'umanitarismo universale».¹⁹

¹⁶ D'Orsi 2009, pp. 46-47.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ De Maria 1968, p. XXV.

¹⁹ Morasso 1898, pp. XIV-XV.

Il nuovo Dio quindi è l'uomo borghese, autoconferitosi il diritto di sfruttare e muovere le masse per il raggiungimento dei propri obiettivi. E non ci vuole molto per individuare anche il mezzo di questa sovranità.

Si tratta naturalmente, della Macchina: intesa sia come quella industriale, sia in riferimento quei primissimi modelli di automobile che iniziavano a essere prodotti.

Morasso scrisse *La nuova arma (La Macchina)* nel 1905; nell'opera, Mario Morasso (che, dopo il 1908, si dedicherà unicamente alla sua rivista «Motori, cicli e sport») si lancia in un'appassionata mistificazione dell'automobile, simbolo di audacia e potere. Scrive in merito alla sua forma allungata e sinuosa:

Fu detto per l'alata e decapitata Vittoria di Samotracia, troneggiante in cima allo scalone del Louvre, che ha nelle pieghe della sua veste racchiuso il vento, e che nell'atteggiamento della sua persona rivela l'impeto della corsa facile e gioconda; orbene, e non è irriverente il paragone, anche il ferreo mostro quando scuote e scalpita per il battito concitato del motore offre nello stesso modo una magnifica rivelazione di forza virtuale e dimostra palesemente la folle velocità di cui è capace.²⁰

Ed è questo ultimo paragone che ritroviamo anche nel *Manifesto* di Marinetti.

2. Vita e opere

Le informazioni sulla vita di Filippo Tommaso Marinetti sono ricavate principalmente dalla biografia di Giordano Bruno Guerri: *Filippo Tommaso Marinetti, invenzioni avventure e passioni di un rivoluzionario*. Volume che riporta nel dettaglio gli eventi biografici del poeta, per quanto molto romanzati.

Filippo Tommaso Marinetti nasce il 22 dicembre 1876 ad Alessandria d'Egitto, secondogenito di Enrico Marinetti e Amalia Grolli.

Enrico Marinetti era un avvocato civile di Voghera che aveva trovato fortuna nel fertile ambiente egiziano, aprendo studi a Ramleh, Il Cairo e a Khartoum, e accumulando nel corso degli anni un notevole patrimonio. La madre, figlia di un professore di Lettere, aveva seguito l'amante in Egitto.

Nel 1888 Filippo Tommaso e il fratello Leone (di due anni più vecchio) vengono iscritti al collegio gesuitico St. François-Xavier.

È in questi anni che sboccia in Marinetti l'amore per la poesia: a 17 anni crea «Le Papyrus», una rivista letteraria su cui, oltre ai primi componimenti e alle invettive anticlericali, scrive anche entusiaste recensioni sui romanzi di Émile Zola. E sono appunto i suoi scritti e la lettura dei romanzi di Zola che lo fanno finire nei guai con i gesuiti. Ma non sarà, come invece farà credere in *Una sensibilità italiana nata in Egitto*,²¹ il motivo del suo seguente trasferimento dal collegio. Il reale motivo fu la scarsa rendita scolastica.

Nella primavera del 1894, mentre il resto della sua famiglia torna a Milano, Filippo Tommaso viene mandato a concludere il Baccalaureato a Parigi.

Ivi si era tenuta l'anno precedente la prima mostra postuma di Van Gogh, mentre la stagione *clou* dell'Impressionismo aveva già lasciato la sua irreversibile traccia. Essa è anche l'atmosfera in cui Edward Munch compie la sua formazione, all'insegna del rifiuto del

²⁰ Morasso 1905, p. 78.

²¹ Pubblicata postuma da Mondadori, 1969.

positivismo borghese e l'ossessione per gli spiriti più cupi e selvaggi dell'irrazionale: sentimenti che, un decennio dopo, calcheranno anche i *Fauves*.

Nella letteratura campeggiava Mallarmé, caposcuola del simbolismo francese; echeggiavano, ancora nell'aria, i versi di Baudelaire e Rimbaud.

Marinetti, dopo un po' di mesi passati ad esplorare l'immensa città, tra feste e teatri, divertimenti e circoli letterari, con anche una buona dose di manifestazioni anarchiche in mezzo, ottiene nell'estate dello stesso anno il Baccalaureato, e raggiunge la famiglia a Milano.

A partire dal novembre 1895 Filippo Tommaso inizia a frequentare, come il fratello Leone, la facoltà di Giurisprudenza all'Università di Pavia. Per il resto legge soprattutto poesia, ma non solo: si interessa di Nietzsche, Stirner e Bakunin. Dal punto di vista politico ammira il patriottismo di Francesco Crispi, nonché le posizioni estremiste di Walter Mocchi e Arturo Labriola.

Nel 1897, avviene la prima tragedia: muore il fratello Leone per una complicazione cardiaca, aggravata dall'artrite. La sua scomparsa segnerà profondamente Filippo Tommaso, nonché la madre Amalia, che non si riprenderà mai davvero dal lutto.

Non avendo più la compagnia di Leone, Filippo Tommaso decide di trasferirsi all'Università di Genova, dove si laurea il 17 luglio 1899.

Nel frattempo, nel 1898, gli si presenta una prima vera occasione di apprendistato editoriale: presso «L'Anthologie-Revue de France et d'Italie», rivista bilingue di letteratura, diretta da Edward Sansot-Orland e redatta da Roger Lebrun. L'antologia proposta è quella della poesia francese più attuale, quella di Mallarmé, Verlaine, Moréas, Kahn, Verhaeren, Fort.

Grazie alle sue pubblicazioni, riesce ad attirare l'attenzione di Gustave Kahn e Catulle Mendès: l'uno era il maggior promotore del verso libero; l'altro un proficuo poeta decadentista.

Nel 1899, Marinetti si reca di nuovo a Parigi: l'occasione è la premiazione di una gara di poesia, il *Samedis Populaires*, presieduta appunto da Kahn e Mendès. E, come Kahn stesso gli aveva anticipato, ne è lui il vincitore.

Ed è con questo avvenimento, forse, che coincide il vero inizio della carriera letteraria di Marinetti.

In questi anni compone soprattutto versi liberi di stampo simbolista e liberty. Una grande influenza per la sua poetica è quella Mallarmé. L'altra sua influenza è Gabriele D'Annunzio.

È indubbio che il Vate rappresentasse, almeno a questo punto della sua vita, tutto ciò che Marinetti voleva essere; per quanto la loro poetica fosse diversa, gli elementi personalistici combaciavano: l'attitudine decadente, la spregiudicatezza commerciale, le retoriche superomistiche e, naturalmente, il desiderio di appropriarsi del palcoscenico più illuminato. Tutte cose, tuttavia, che Marinetti doveva ancora realizzare.

Già nel 1897 aveva seguito D'Annunzio fino in Abruzzo, per assistere alla sua campagna elettorale per il Parlamento: certamente, per osservare e annotare a mente «il segreto della capacità dannunziana di sedurre e trascinare».²²

Nel 1903 Marinetti avrebbe pubblicato un saggio in francese, *Gabriele D'Annunzio intime*, in cui le critiche si intrecciano all'ammirazione. E, anche dopo l'affermazione del Futurismo,

²² Guerri 2009, p. 52.

D'Annunzio rimarrà sempre per lui nemico e modello: antitesi e, allo stesso tempo, precursore del movimento.

Nel 1902 esce il primo libro di versi di Marinetti: si tratta della *Conquête des Étoiles, Poème épique*,²³ in francese, pubblicato a Parigi presso La Plume. Le ascendenze liberty e simboliste sono preponderanti; il tema è la guerra degli eserciti del Mare per conquistare le Stelle.

Non sorprende che la sua prima opera sia una metafora bellica; si notano già molti elementi, sia tematici che formali, che ritorneranno puntualmente nelle opere successive: ad esempio, l'utilizzo di elementi atmosferici personificati, come il Mare e il Vulcano, che diventano espressione di aggressività e distruzione.

Similmente, appare anche il motivo che caratterizza tutta la produzione pre-futurista marinettiana: un io lirico idealista che, animato da volontà eroica, lancia un attacco contro ciò che è materialità, volgare e impura, in un tentativo di raggiungere gli ideali "perduti"; essi sono rappresentati dalle Stelle, che nella frustrazione della battaglia vengono trasfigurate in cortigiane bellissime e vezzose; la conquista di esse è compiuta attraverso la violenza e lo scatenamento di forze irrazionali, concluse in un massacro dai colori apocalittici.

Marinetti, dopo aver pubblicato l'opera, ottiene l'entusiasta recensione di Gian Pietro Lucini: antiaccademico, anticlericale, antimonarchico e uno dei pochi poeti italiani che scriveva in versi liberi.

Il 1902 è anche l'anno della seconda tragedia nella vita di Marinetti: la morte della madre Amalia, ultimo barlume di affetto familiare nella sua vita.

Il 1903, come abbiamo detto, è l'anno di *Gabriele D'Annunzio Intime*, pubblicato da Verde e Azzurro a Milano.

Nel 1904 pubblica, oltre al racconto *La Momie Sanglante*,²⁴ anche il suo secondo poema lirico: *Destruction*²⁵, a Parigi presso Léon Vanier; composto da 13 canti, l'opera è fondamentale per tracciare le tappe della formulazione del Futurismo.

I primi canti del poema si aprono, di nuovo, con un dialogo con il Mare: forza irrazionale e irruente, ma che rappresenta anche il ricordo nostalgico dell'infanzia egiziana. Attraverso viaggi onirici dal gusto esotizzante, Marinetti ci guida attraverso le sue pulsioni autodistruttive: tra cui la lussuria, l'uso di sostanze e, soprattutto, un rapporto con la donna altalenante tra desiderio, apatia e gelosia.

Improvvisamente, con il canto *Il Demone della Velocità*, si introduce una nuova ambientazione: la Metropoli. Fuggendo dalle catene dell'abbruttimento e di vuoti copioni amorosi, Marinetti trova nel caos notturno della vita cittadina e nell'impeto feroce della corsa dei tram una nuova religione per sé stesso.

L'annichilimento si fa delirio maniaco: l'io lirico si tramuta in un treno fumante che divora le pianure, incapace di frenarsi anche davanti all'Ignoto; poi in un Cavaliere Nero che, dopo aver conquistato innumerevoli città, posseduto innumerevoli donne e inseguito ogni suo desiderio, si rifiuta di inginocchiarsi davanti ai Rimorsi. Infine, il Mare si trasforma in uno spietato Dio della Morte: mentre Marinetti aizza i miseri e gli accattoni della Città contro il Re e i loro padroni, il Mare ribolle e si scaglia sulla Terra monotona e mediocre, seguendo l'ordine del poeta: «Distruggiamo, distruggiamo! Distruggiamo!».²⁶

²³ Edizione italiana: *La conquista delle stelle. Poema epico*, Sonzogno, Milano, 1920.

²⁴ Pubblicato presso Verde e Azzurro, a Milano.

²⁵ Edizione italiana: *Distruzione. Poema futurista*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano, 1911.

²⁶ Marinetti 1911, p. 247.

Un simile livello di pessimismo sociale si rileva nella sua opera seguente, che è anche il suo primo testo teatrale: si tratta di *Le Roi Bombance, Tragédie satirique*,²⁷ pubblicato dal «Mercure de France» nel 1905. Ispirata al grottesco rinascimentale di Rabelais, la commedia segue gli «incubi epigastrici»²⁸ del Regno dei Citrulli, nel quale Re Baldoria (così nella traduzione italiana) viene persuaso ad affidare la gestione delle cucine ai Cuochi della Felicità Universale: Torta, Soffione e Bechamel. Essi avevano promesso agli Affamati, guidati dal leader Famone, di sopperire a tutte le loro penurie; eventualmente, si rivelano tanto egoisti e corrotti quanto la stessa corte del Re.

L'assalto degli Affamati alle cucine si trasforma in una lunga orgia cannibalistica; i convitati, ubriachi, iniziano a litigare su chi meriti le fette più grosse. Infine, lo spettro di Santa Putredine costringe i commensali a vomitare il loro pasto: Re Baldoria e la sua corte vengono restituiti al potere, e nessun cambiamento sociale ha seguito.

Nell'edizione italiana, Marinetti dedica l'opera: «ai grandi Cuochi della Felicità Universale: Filippo Turati, Enrico Ferri, Arturo Labriola».²⁹ Sono infatti Filippo Turati e Arturo Labriola, come rivelerà Marinetti in una lettera a Giovanni Pascoli, che si celano dietro ai personaggi di Bechamel e Famone. La *pièce* teatrale voleva rappresentare: «il fallimento del socialismo, la gloria dell'anarchia e la totale ridicolizzazione degli imbonitori riformisti».³⁰

Il 1905, però, è importante anche per un altro motivo: è nel febbraio di quell'anno che esce il primo numero di «Poesia»: diretto da Sem Benelli, Vitaliano Ponti e Filippo Tommaso Marinetti.

La rivista mensile presenta in copertina la raffigurazione di una donna nuda, la Poesia appunto, che scocca un dardo contro un mostro rugoso e agonizzante a terra.

Come segretario di redazione, Marinetti assume Decio Cinti: il quale, lungi da occuparsi unicamente della rivista, diventerà stenografo personale di Marinetti e traduttore delle sue pubblicazioni francesi.

Sulle pagine di «Poesia» si incontrano tendenze e partecipazioni diverse: da Adolfo de Bosis a Jean Cocteau, da Gian Pietro Lucini a Paul Claudel. Vi collabora anche Térésah, pseudonimo di Teresa Corinna Ubertis: scrittrice lirica e teatrale, nonché una delle volubili infatuazioni di Marinetti stesso. Vengono anche spronati alla partecipazione Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio, Luigi Capuana e Giovanni Verga.

Infine, è sempre su «Poesia» che verranno scoperti i talenti di Paolo Buzzi, Enrico Cavacchioli e Corrado Govoni.

Dopo otto numeri Marinetti, rimasto unico direttore della rivista, ne farà il principale organo di pubblicizzazione del Futurismo, prima di essere definitivamente chiusa a fine 1909.

Nel 1907 muore il padre Enrico Marinetti, improvvisamente. Rimasto unico erede di un enorme patrimonio, Marinetti non esita a spendere a oltranza per pubblicizzarsi, con incredibile consapevolezza mediatica: ad esempio, commissionando calunnie su sé stesso in riviste di pettegolezzi e, contemporaneamente, elogi e interviste su pubblicazioni di pregio.

²⁷ Edizione italiana: *Re Baldoria. Tragedia satirica*, Treves, Milano, 1910.

²⁸ Tondelli 2009, p. 67.

²⁹ Marinetti 1910, dedica.

³⁰ Guerri 2009, p. 74.

Nel 1908 esce *La Ville Charnelle*³¹ presso Sansot a Parigi: la «Città Carnale» del poema è una località sensuale e femminile, nella quale il poeta-viaggiatore può trovare ristoro e appagamento. Il senso di sazietà è, però, momentaneo: viene rapidamente sostituito dal disgusto per la materialità della «vulva» e, con esso, la realizzazione di essere a sua volta corruttibile dal tempo. L'io lirico torna allora a perseguire la ricerca di un Ideale etereo, che trova la sua incarnazione nella pura meccanicità della Macchina e nell'intossicante euforia della velocità.

Manca solo un ultimo tassello per giungere alla completa nascita del Futurismo. Questo tassello è il suo Isotta Fraschini, l'automobile che si regala quello stesso anno. Il 16 ottobre, convinto di non aver bisogno di uno *chauffeur*, decide di fare un giro di prova, ed è in questa occasione che avviene quel capovolgimento in un fosso poco fuori Milano su cui poi, nel *Manifesto*, mistificherà il battesimo del movimento.

Marinetti ha deciso il programma; ha selezionato i primi collaboratori: Buzzi, Govoni, Cavacchioli, Armando Mazza, Luciano Folgore.³² Il poeta milanese, inoltre, poteva già contare su una rete di connessioni in buona parte della Francia, dove collaborava con molte riviste e dove si recava assiduamente per tenere conferenze.

Mancava solo il nome: dopo un po' di indecisione tra «Dinamismo» e «Elettrismo», Marinetti sceglie «Futurismo»; certamente, non poteva essergli sfuggito un articolo sul «Mercure de France» del 1° dicembre 1908, nel quale si parlava di una conferenza tenuta dal poeta Gabriel Alomar all'Università di Barcellona, intitolata appunto: *El Futurismo*. Tuttavia, la visione poetico-nazionalista che Alomar sognava per la Spagna ha poco a che fare con le intenzioni di Marinetti, che risemantizzerà completamente il termine.

L'alba del 1909 non è immediatamente annunciata dal *Manifesto*. A precederlo è la pubblicazione dell'opera teatrale *Poupées Électriques*,³³ sempre presso Sansot. La sceneggiatura prevedeva la presenza di due «fantocci elettronici», ben undici anni prima che lo scrittore ceco Karel Čapek inventasse i *robot*.³⁴ Tuttavia, *Il Professor Matrimonio* e *La Signora Famiglia* non rappresentano altro che il decoro borghese, che l'inventore Riccardo Marinetti si diverte a scandalizzare.

Il dramma fu immediatamente portato in scena dalla compagnia Maggi, il 15 gennaio, al Teatro Alfieri di Torino: la rappresentazione fu un fiasco.³⁵

Il 5 febbraio 1909, il *Manifesto del Futurismo* appare sulla «Gazzetta dell'Emilia» di Bologna. Il 6 febbraio, su «Il Pungolo» di Napoli; il 9 febbraio, sulla «Gazzetta di Mantova» e sull'«Arena» di Verona; il 10 febbraio, sul «Piccolo» di Trieste; il 16, sul «Giorno» di Roma; prima di approdare sulle pagine del «Le Figaro», il *Manifesto* era stato pubblicato anche sul «Democratia» di Craiova, il 16 febbraio.

Quanto al «Le Figaro», l'inserimento del *Manifesto* fu possibile grazie alla mediazione del Pascià Mohamed el Rachi, prestigioso azionista del giornale, nonché vecchio amico del defunto Enrico Marinetti e speranzoso che il figlio diventasse suo genero. Il direttore

³¹ Edizione italiana: *Lussuria-Velocità*, Modernissima, Milano, 1921.

³² De Maria 1968, p. 201

³³ Edizione italiana: *Elettricità sessuale. Sintesi futurista*, Facchi, Milano, 1920

³⁴ compaiono nel romanzo *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*, 1920.

³⁵ Nella edizione del 1920 la rappresentazione al Teatro Alfieri di Torino viene fatta risalire al 1911.

La (intenzionale?) postdatazione potrebbe essere dovuta al fatto che il *Manifesto dei Drammaturghi Futuristi* (poi noto come *La voluttà di essere fischiati*) è del 1911.

Gaston Calmette venne convinto e, il 20 febbraio, anche il cosmopolita «Le Figaro» pubblicò *Le Futurisme*.

Marinetti si adopera immediatamente a chiederne una recensione a diversi critici, promettendo a tutti la pubblicazione della risposta su «Poesia».

Il 7 marzo è già tornato a Milano: in occasione delle elezioni, fa affiggere per tutta la città manifesti anticlericali firmati a nome del movimento. Sempre a Milano, è chiamato dai sindacalisti rivoluzionari a tenere una conferenza alla Camera del Lavoro: declama un discorso sulla *Necessità della Violenza*, in riferimento alle posizioni espresse da Georges Sorel in *Réflexions sur la Violence*, tradotto in Italia quello stesso anno.

Il 3 aprile 1909, a Parigi, viene messo in scena per la prima volta il *Roi Bombance*, nella prestigiosa sala centrale del teatro Marigny. Marinetti si era affidato alla compagnia di Aurélien Lugné-Poë, uno dei protagonisti della *nouvelle vague*.

La prima si rivela un altro fallimento: un po' per l'eccessiva lunghezza della sceneggiatura, e sicuramente per la rappresentazione della più vasta gamma di rumori intestinali, a cui il pubblico più raffinato non era certo abituato. L'opera restò in scena soltanto tre sere, e Marinetti subì diverse stroncature: ad un particolare critico, Charles-Henry Hirsch del «Journal», Marinetti finisce per tirargli un sonoro schiaffo in pubblico; si inaugurava così la stagione delle «missioni punitive», tradizione che Marinetti non mancherà di trapassare agli adepti futuristi. Successivamente, Hirsch lo sfidò ad un duello, che Marinetti vinse; ogni dettaglio dell'evento venne reclamizzato sul numero di «Poesia» del mese dopo.

Si arriva così a quel mese di maggio 1909, in cui Marinetti e Palazzeschi iniziano la loro corrispondenza epistolare.

Negli ultimi mesi di quell'anno il Futurismo è ormai un collettivo, perlopiù letterario. Marinetti, oltre a gestire la diffusione di diverse opere dei suoi colleghi, organizza anche la fittissima tournée delle «Serate Futuriste». Infine, nel numero di Poesia di agosto-settembre-ottobre, annuncia la prossima pubblicazione del suo nuovo romanzo.

Si tratta di *Mafarka le Futuriste, Roman africain*, pubblicato presso Sansot a fine 1909. Tuttavia, sappiamo che la genesi del romanzo risale almeno al 1907. Infatti è in un'intervista del 1907, pubblicata sul «Petite Marseillais», che Marinetti rivela:

Il mio lavoro è quasi alla fine. Sarà un romanzo africano. La fantasia e la nostalgia morbosa che mi dà tanta tristezza, mi hanno trasportato nel paese dove son nato, ed è con una febbrile esaltazione che vado scrivendo cose pazzesche e immagini poderose su quelle terre dove tutto ha il colore della fiamma e dove tutto brilla come l'oro. Sarà un romanzo possente, luminoso, saggio e pazzo ad un tempo, *quelque chose d'éblouissant*, emozionante dolce e terribile. Il mio protagonista è un eroe, una figura gigantesca che sa sconvolgere gli animi e cose con un solo gesto. Sarà il mio capolavoro!³⁶

Il romanzo viene stampato già futurista: l'edizione italiana, tradotta da Decio Cinti, vedrà la luce nei primi mesi del 1910.

E verrà immediatamente sequestrata dalla Procura di Milano.

³⁶ Ballerini 2003, p. XXIII.

CAPITOLO 2: MAFARKA IL FUTURISTA

1. *Il romanzo processato*

Tra il mese di maggio e quello di giugno dell'anno 1910, la redazione di «Poesia» fa diffondere un volantino con la seguente comunicazione:

Ha destato grandissima sorpresa e vivissima indignazione in tutta Italia la notizia del sequestro della traduzione italiana di *Mafarka le futuriste*, il tanto atteso romanzo di F.T. Marinetti, già pubblicato a Parigi nel testo francese. Pretesto di questo incredibile atto della Procura Generale di Milano, la solita accusa di «oltraggio al pudore».³⁷

L'accusa è dovuta ai contenuti apertamente licenziosi del romanzo, riscontrabili a partire dal primo capitolo: *Lo stupro delle negre*.

Il processo ebbe luogo l'8 ottobre 1910, nella 3° sezione del tribunale di Milano. Di esso ci rimane il resoconto riportato da Emilio Settimelli,³⁸ in cui sono conservati solo gli interventi della difesa.

Dopo aver ottenuto che il processo si tenesse a porte aperte, Marinetti inizia il suo interrogatorio; descrive così la trama del romanzo:

Dopo parecchi altri volumi di versi e di prosa, pubblicai un anno fa a Parigi, il romanzo *Mafarka le futuriste*, opera che amo più di tutte le altre mie e nella quale sono riuscito ad esprimere il mio grande sogno futurista. Vi ho descritto l'ascensione impressionante di un eroe africano, fatto di temerarietà e di scaltrezza, che dopo aver manifestato la più irruente volontà di vivere e di dominare in battaglie ed in avventure molteplici, sbaragliando gli eserciti dei negri e conquistando lo scettro della sua città liberata, non sazio ancora di aver foggato il mondo a suo piacimento, si innalza subitamente dall'eroismo guerresco a quello filosofico ed artistico. Egli vuole creare e crea, in una lotta sovrumana contro la materia e le leggi meccaniche che, il suo figlio ideale, capolavoro di vitalità, eroe alato a cui trasfonde la vita in un bacio supremo senza il concorso della donna, che assiste al tragico parto sovrumano. Io volli, con questo romanzo, dare all'uomo una speranza illimitata nel suo perfezionamento spirituale e fisico, svincolandolo dalle ventose della lussuria e assicurandogli la sua prossima liberazione dal sonno, dalla stanchezza e dalla morte. Volli descrivere l'elevazione gloriosa della vita, che fu vegetale, animale e umana e che si manifesterà presto in un prodigioso essere alato e immortale.³⁹

Ad aiutarlo nella difesa ci sono gli avvocati Innocenzo Cappa, Salvatore Barzilai e Cesare Sarfatti; è presente anche Luigi Capuana, il quale pronuncia la prima perizia. L'alibi su cui viene maggiormente calcata la difesa, dopotutto, è che le istanze licenziose del romanzo sono necessarie per motivi veristici. Esse sarebbero giustificate dal fatto che la narrazione è ambientata in Africa, che Marinetti sintetizza alla giuria con tre parole: «calore, sudiciume e lussuria».⁴⁰

³⁷ Ballerini 2003, p. 234.

³⁸ Settimelli 1918, pp. 7-115. Riportato anche in appendice a Ballerini 2003, pp. 237-319.

³⁹ Ballerini 2003, p. 240.

⁴⁰ Ivi, p. 241

Inoltre, come sostiene Marinetti, le pagine oltraggianti servono perché «da una grande fornace torrida di lussuria e di abbruttimento potesse balzare fuori la grande volontà eroica del Mafarka». ⁴¹

Per quanto siano presenti, quindi, i riferimenti alla sfera genitale, essi sono riportati come forza antagonista; il messaggio del romanzo si colloca nel ripudio di essi, e nell'ascesi a una dimensione totalmente emancipata dagli abbruttimenti della carne.

Le altre argomentazioni riportate dagli avvocati cercano, da un lato, di allontanare il loro cliente dall'accusa di pornografia; dall'altro nominano diversi classici della letteratura, antichi e moderni, a cui era permessa la diffusione nonostante contenuti immorali. Inoltre, l'avvocato Cappa insinua che Marinetti sia perseguitato per il suo attivismo politico, e incolpa il Ministero di non aver indagato a sufficienza la responsabilità del traduttore Decio Cinti.

Al termine della replica finale, tra il tripudio generale, l'avvocato Cesare Sarfatti si dichiara convertito al Futurismo. Mezz'ora dopo, il Tribunale rientra in aula e legge la sentenza: assoluzione per inesistenza di reato.

Dopo questa vittoria, la traduzione italiana del romanzo poté circolare liberamente. Possiamo quindi analizzarne la trama nel dettaglio.

Le vicende hanno luogo in un Nord Africa ameno, nella quale toponimi e antroponimi arabi si alternano ad altri di pura invenzione.

Nella città fortificata di Tell-el-Kibir, il potente guerriero Mafarka-el-Bar⁴² ha appena rovesciato dal trono lo zio Bubassa, diventando quindi nuovo re della città. Insieme al regno, Mafarka ne acquisisce anche le calamità imminenti. Ma ciò non preoccupa il re africano, il quale ama la guerra con fervore. Stoico e spavaldo, l'unica persona con cui si permette tenerezza è Magamal, suo fratello minore: egli viene descritto come un'adolescente androgino, veloce all'euforia quanto alla paura: Mafarka, oltre a proteggerlo, si assume il compito di guidarlo verso una piena virilità guerresca.

Era il guerriero adolescente il cui corpo di caucciù balzava impetuoso, vivace e carezzevole a un tempo, nella fiamma volante della polvere sollevata. Egli era quasi nudo, poiché aveva gettata indietro la pelle d'onagro che una cintura di rame stringeva sulla snellezza dei suoi fianchi. Una volontà febbrile faceva vibrare tutte le sue membra sottili che avevano, a volta a volta, grazie femminee e sussulti di belva in agguato.

– Ebbene Magamal?... Sono tornate le spie?... E le hai interrogate? – gli domandò Mafarka abbracciandolo.

– Vuoi interrogarle tu stesso? replicò il giovanetto abbassando lentamente le lunghe ciglia sui suoi grandi occhi da lama, cerchiati di un'ombra azzurrognola.⁴³

Nel primo capitolo, quello che motivò il sequestro, Mafarka e Magamal si imbattono in uno spettacolo grottesco: in un fossato, dei marinai ammutinati si accalcano a centinaia attorno a uno stagno putrido, aspettando il loro turno per fare violenza su delle prigioniere africane. La scena viene descritta per più di tre facciate; poi Mafarka pronuncia un discorso sprezzante e fa disperdere la folla.

⁴¹ Ballerini 2003, P. 241.

⁴² Mario Casari ipotizza la provenienza del nome da *mufraqi'* (esplosivo) + *el Babr* (il Mare). Ivi, p. 324.

⁴³ Ivi, pp. 17-18.

Avendo ricevuto dal Sole il presagio di un prossimo attacco, Mafarka decide di travestirsi da mendicante. Riesce così a infiltrarsi nell'accampamento nemico, e venir accolto nella tenda del possente Brafane-el-Kibir; in cambio dell'ospitalità si offre di raccontare una storia, la quale viene nominata nel processo come ulteriore esempio di contenuti osceni: la storia dello Zeb.⁴⁴ La novella, memore di quelle del folklore arabo, racconta di come il Diavolo avesse con l'inganno fatto ingerire a Mafarka il membro di un cavallo stregato: in seguito sviluppa, oltre a un incredibile appetito sessuale, un pene di dodici metri.

Qualche giorno dopo aver sconfitto l'esercito di Brafane-el-Kibir, deve affrontare un'altra minaccia: i nemici di Faras-Magalla attaccano le mura con una mandria di cani infettati dalla rabbia (*i Cani del Sole*). Uno di essi morsica Magamal, che decide di nascondere la gravità della ferita al fratello maggiore.

Per ringraziare Mafarka della vittoria, tutti i sudditi decidono di donargli la verginità delle loro figlie, con le quali il re africano consuma un amplesso collettivo a voce.

Successivamente scende nel Ventre della Balena, un sotterraneo costruito dal padre Ras-el-Kibir. Dopo aver percorso un tappeto trionfale costituito dai cadaveri dei suoi nemici, Mafarka giunge alla sala principale: le pareti di cristallo trasparente permettono ai convitati di osservare la moltitudine di pesci esotici, soprattutto squali, che nuotano in un grande acquario esterno. Il raffinato banchetto si interrompe bruscamente quando si unisce anche Sabattan, il nipote del Re. Eventualmente, Sabattan lo accusa di essere stato ingrato nei confronti del re Bubassa, che lo aveva cresciuto.

Mafarka, per riconsolidare la sua autorità, rende tutti spettatori della morte del consigliere di Bubassa e di suo figlio, gettati in pasto ai pescecani dell'acquario.

–Vedi Sabattan?... Morire annegati, o col cranio spaccato!... Li hai ravvisati, non è vero?... Uno è Ibrahim-Gandakatale, il pio consigliere di Bubassa... Bisognava pure che gli restituissi il banchetto che egli volle offrirmi l'anno scorso, con quel suo famoso *pilau* avvelenato [...] L'altro è suo figlio Acacia, cretino e delinquente quanto il padre!... Ah, non dici nulla?... Abdalla, guarda, guarda Sabattan!... Trema tutto! [...]

E la sua larga risata echeggiava lugubre e si prolungava a balzi nella gioia simulata da tutti gli altri convitati. [...]

Il più forte dei tre [pescecani] si accaniva contro Gandakatale, a cui addentò il ventre enorme, con tanta violenza che per un momento fu sommerso dall'erompere delle viscere, fra le quali il suo muso restò impigliato come in una rete. Il cadavere sgonfiato si piegò su sé stesso, e con la testa all'ingiù, piombò in fondo, guizzando come un'anguilla.

Mafarka lo seguì con lo sguardo, mormorando:

– Ecco quel che meritano i traditori fradici d'invidia come te! Empiti d'acqua amara, o schifoso barile lordo di sterco!⁴⁵

Mafarka decide poi di donare agli invitati lo spettacolo erotico delle danzatrici Libahbane e Babilli. Quando però, nella penombra, sente il corpo di una delle due aderire al suo, viene preso da un terrore irrazionale. Interrotto lo spettacolo, ordina che siano gettate ai pescecani a loro volta.

Uno schiavo lo raggiunge per comunicargli che Magamal sta male. Mafarka si lancia a cavallo per i vicoli della città, mentre la sua mente sconvolta genera diverse visioni di cani e infezioni.

⁴⁴ Nome arabo del membro maschile.

⁴⁵ Ballerini 2003, pp. 110-11.

Mafarka spronò ancora il suo cavallo, che cambiava andatura ad ogni istante, come se fosse preso da un'angoscia misteriosa. A quando a quando esso drizzava le orecchie, vedendo correre sui muri spalmati di latte lunare la propria ombra divenuta fantastica, e quella dello schiavo che sembrava morderlo ai garretti, come un cane... Non era la bava di un cane arrabbiato, quella luce argentea e viscida sui muri? [...]

Non stava egli per essere morsicato improvvisamente dalla luna, la cui bianca testa canina grondava, fra le nubi, di un'orrenda bava vischiosa?... E quello schiavo, non stava per morderlo, egli pure come un cane?... Certo, era la sete, la sete implacabile, che accendeva le pupille spettrali di quell'uomo e bagnava di schiuma i suoi denti, nella bocca ansimante! [...]

E. ad ogni momento, l'immagine del fratello balzava sotto gli occhi e fra le braccia del re... [...] E ora, con una terribile attenzione, egli protendeva il viso, per toccar colle labbra le labbra del fratello... E gli offriva baci, e le sue mani s'incavavano, divenivano leggere, per accarezzare meglio le guance dilette... E sbarrava gli occhi, intanto, nei quali lo sguardo e le lacrime del fratello entravano come un torrente di dolore! ⁴⁶

Giunge infine alla casa di Uarabelli-Ciarciar, la sposa di Magamal: vede una stanza nuziale insozzata da rimasugli umani e la sagoma nera di una bestia:

Lassù, sotto la vòlta, si scorgeva una strana forma accosciata, aderente al capitello di una colonna: un mostro nerastro che somigliava a un tempo a una lumaca gigantesca e ad un colossale uccello notturno. Ma quel mostro aveva le contorsioni di un gorilla appeso ad un ramo, col corpo rattratto e con la testa affondata tra le spalle. Un rivo di bava biancastra colava giù lungo la colonna e gocciava sulle pietre del pavimento, [...]

Ad un tratto il corpo di Magamal si staccò dal capitello, e si schiacciò sul pavimento, appiè della colonna...

Mafarka fuggì via, urlando. ⁴⁷

Nel capitolo successivo Mafarka trasporta a bordo di un vascello il cadavere del fratello, avvolto in una pelle di ippopotamo. Disteso a prua, il re africano sente provenire dal Mare il richiamo del suicidio. Riesce però a scuotersi dall'inerzia, e inizia a formulare il desiderio di reincarnarsi in un essere immortale. La riaffermazione della sua tenacia virile giunge quando riesce a sventare un ammutinamento dei marinai, che uccide mulinando l'involto funebre.

Quando si fu arrampicato sul ponte, Mafarka si disimpacciò dalle proprie vesti, e, a calci, spinse in mare i due cadaveri [...] E una gioia enorme gonfiava il petto dell'eroe, mentre tutto nudo, ritto sulla prua, egli fissava il lontano oriente, che s'imbiancava a poco a poco. Le braccia conserte facevano risaltare i suoi pettorali possenti [...] ⁴⁸

Mentre il vascello giunge all'isola di Balambala, Mafarka ha una visione in cui il Sole, trasfigurato in una gallina, lo ingravida defecandogli sugli occhi e piombandogli nel petto. Immediatamente, il re africano sente qualcosa battere contro il suo cuore, domandando di venire alla luce.

Sceso dalla nave, Mafarka si reca agli Ipogei di Kataletoro, caverna sacra in cui giacciono i suoi defunti. Piangendo e implorando il loro perdono, porge alle ombre dei suoi genitori le spoglie di Magamal. Alla madre Langurama, la sola disposta a rivolgergli la parola, Mafarka

⁴⁶ Ballerini 2003, pp. 119-21.

⁴⁷ Ivi, pp. 128-29.

⁴⁸ Ivi, p. 145.

promette il nuovo figlio che tiene in seno: Gazurmah, una creatura alata che potrà vivere in eterno.

Qualche giorno dopo, quattro velieri guidati dai suoi generali lo scovano in un'insenatura: gli domandano di tornare a governare al suo regno, ma Mafarka si rifiuta. Spiega ai suoi sudditi che intende dedicarsi unicamente alla costruzione di suo figlio, per il quale ha schiavizzato duemila fabbri e tessitori. Per scuotere il suo popolo, declama *Il Discorso Futurista*.⁴⁹

Io v'insegno a disprezzare la morte, a nutrirvi di pericolo, a rischiare la vita, come fate, per un'idea, per uno sguardo, per uno spettacolo! [...] Io v'insegno a spingere fuori dai vostri muscoli, fuori dalle vostre bocche, la volontà come il rosso alito di un forno, come una forza soprannaturale [...] È così che io adesso sprigiono la mia volontà, ancora giovane e possente, dal mio corpo già logoro per troppi sforzi inutili... È così che io trasfonderò la mia volontà nel corpo nuovo di mio figlio. [...]

E sappiate che io ho generato mio figlio senza il concorso della vulva! [...] è possibile procreare dalla propria carne senza il concorso e la puzzolente complicità della matrice della donna, un gigante dalle ali infallibili! [...]

Così io ho ucciso l'amore, sostituendogli la sublime voluttà dell'eroismo!... Per gustare questa nuova ebbrezza, voi dovete acuire fino allo spasimo il piacere dell'opera compiuta ed aumentare per questo, gradualmente, il vostro sforzo, allontanandone di continuo la mèta. [...]

Io glorifico la Morte violenta che corona la gioventù, la Morte che ci coglie allorché siamo degni delle sue voluttà divinizzanti!... Guai a colui che si lascia invecchiare il corpo e avvizzire lo spirito! ⁵⁰

Un giovane, esaltato dalla sua declamazione, decide di lanciarsi dal parapetto del veliero e muore trafitto su uno scoglio. Impassibile, Mafarka zittisce le esclamazioni d'orrore e continua il suo discorso.

Nel capitolo seguente vediamo attraverso gli occhi di due bambine, Habibi e Luba, il re africano che dirige il cantiere di Gazurmah. Mafarka condivide con loro un momento di commozione, ragionando sulla sua imminente morte; in seguito consuma un rapporto con entrambe. Si addormenta, ma viene svegliato da un forte rumore: attorno a l'intelaiatura della costruzione i fabbri di Milmillah si sono rivoltati contro i tessitori di Lagahourso. Mafarka interviene per fermare la carneficina.

Giunta la notte, Mafarka passeggia sulla costa quando gli appare accanto un'ombra violetta a forma di donna, chiamata Colubbi. Mafarka si sente immediatamente soggiogato dalla presenza, in quanto il suo profumo gli ricorda la sua infanzia. Si sente quindi tornare tra le braccia di sua madre, piccolo e inerme. Aggredisce la donna, poi la respinge inorridito, poi la attira di nuovo a sé, finché la dedizione per Gazurmah non ha la meglio.

Dopo aver placato un altro tumulto operaio, stavolta da parte dei tessitori, Mafarka presagisce l'arrivo di un uragano. Temendo per l'incolumità di suo figlio, decide di appiccare dei fuochi su delle cataste di alberi: facendo così, sacrifica alle fauci della tempesta le imbarcazioni che, richiamate dalla luce, cercano di raggiungere la spiaggia.

Dopo essersi ingraziato l'uragano, corre a liberare Gazurmah dalle pelli che lo coprono. Tuttavia, il primo sguardo di Gazurmah non cade sul padre, ma su Colubbi che è apparsa dietro di lui. Mafarka la caccia via, furioso, mentre la donna rivendica Gazurmah non solo come suo figlio, ma anche amante.

⁴⁹ In seguito antologizzato in Marinetti 1915, pp. 34-48.

⁵⁰ Ballerini 2003, pp. 162-65

– Sì! Ho gustata la voce divina di cui l’anima mia aveva sete da sempre!... Ho visto colui che è ad un tempo mio amante e mio figlio! Il suo primo gesto di vita, l’ho bevuto, come si beve al capezzolo d’una mucca, per rinfrescarmene l’anima eternamente... Voglio liberarlo dal peso della sua forza!... Sono sua madre e sua amante... È mio figlio, come tuo!... Mafarka! Mafarka! Parlami del nostro figliuolo!...

Mafarka ruggì:

– Taci! Bestia ingorda! [...] Il tuo corpo non ha che bocche affamate!... Se ti offro una idea eroica, tu provi, confessalo, il desiderio di succhiarla come un pezzo di canna da zucchero!

51

Mentre Colubbi nuota via, Mafarka abbraccia Gazurmah, rivelandogli i precetti del Superuomo e dell’Eterno Ritorno. Infine lo bacia, infondendogli la vita appieno.

Gazurmah si libra in aria, facendo precipitare il padre a terra e planando poi sul mare per schiacciare Colubbi. Con lei, inizia ad agonizzare anche la Terra. Si rivolge allora al Sole, intimandogli di sottomettersi al suo volere.

– O Sole!... Io vengo da te come un padrone non può accontentarsi dell’impero del mondo!... E ti comando, o Sole, di guidarmi in capo al mare, là dove esso affonda tra le isole delle nubi e si perde, come un fiume, nell’infinito! [...]

Frattanto, o Sole, china la fronte davanti a me! [...] In ginocchio!... Bacciamo i piedi! [...] E adesso, o Sole, ungimi il corpo del tuo burro incandescente, e poi vulcanizza le mie membra di caucciù, per le battaglie celesti! 52

Gazurmah osserva uno squarcio aprirsi nella Terra e un’intera città scivolare nella bocca di un vulcano, mentre nuove catene montuose sorgono all’orizzonte. Contemporaneamente, si culla nella musica emessa dalle sue ali.

2. Mascolinità, dominazione e individualismo

Già Cinzia Sartini Blum, nel capitolo dedicato all’analisi del romanzo (*The Superman and the Abject. Mafarka le Futuriste*), faceva notare la presenza di due principali atteggiamenti da parte dei critici.

Da una parte, ci sono le letture cosiddette “ortodosse”, che cercano di allontanarsi il meno possibile dall’interpretazione indicata dall’autore stesso. All’estremo opposto, si collocano alcuni critici (come Rinaldo Rinaldi o James Joll) che congedano il romanzo come *feuilleton* pseudo-salgariano “travestito” da Avanguardia, o in quanto «noiosa favola retorica di stupri e battaglie». 53

Seguendo la chiave di lettura ortodossa, il *Mafarka* «è, insieme, un canto lirico, un’epopea, un romanzo d’avventure e un dramma», 54 che, oltre a raccontare in chiave mitica la nascita del Futurismo, segue il viaggio spirituale di un eroe fino alla sua trasfigurazione in un Dio. Il concetto di eroe/divinità incarnata in Mafarka (e poi, al pieno del suo potere, in Gazurmah) appartiene più a un generico animismo esotico che al paradigma occidentale: Mafarka utilizza amuleti incantati, riceve premonizioni dal Sole, è capace di comunicare con gli elementi atmosferici e, talvolta, piegarli al suo volere; il suo stesso padre, come ci viene

51 Ballerini 2003, p. 211.

52 Ivi, p. 221.

53 Joll 1960, p. 142.

54 Ballerini 2003, p. 3.

rivelato nel capitolo cinque, è un semidio: per quanto questa sua identità non venga approfondita, ci permette di identificare Mafarka come essere già dotato alla nascita di uno status ultra-umano.

Nel romanzo appaiono riferimenti alla cultura islamica (moschee, muezzin) e i personaggi invocano «Allah!» in alcuni punti. Tuttavia, possibili parallelismi religiosi nell'ascesa di Mafarka si individuano all'interno della sfera cristiana: a partire dal concepimento di Gazurmah stesso, avvenuto senza l'atto sessuale e quindi "puro" tanto quanto l'Immacolata Concezione. La scena in cui Mafarka declama il Discorso Futurista al suo popolo è, di fatto, la conversione dei fedeli a un nuovo Verbo. Si arriva, infine, alla Passione finale, accompagnata dalla distruzione dell'antica civiltà, in cui l'uomo-Dio sacrifica la propria carne per potersi elevare a una dimensione ultraterrena.

I parallelismi però si esauriscono qui, e sembrano più un utilizzo di *topoi* religiosi interiorizzati che una voluta reinterpretazione delle Sacre Scritture.

Mafarka non è pienamente un semidio tribale come non è pienamente un Messia. La religione che annuncia al mondo è tutta moderna: quella della mascolinità, della dominazione e dell'individualismo.

Sin dal primo capitolo, Mafarka ci viene descritto come un «giovane atleta invincibile», dal «corpo troppo compatto, troppo vivo e quasi frenetico sotto la peluria fulva e una pelle chiazzata», e dai «pettorali ampi, tutti a groppi d'impazienti radici, e i bicipiti che parevan di quercia, e la muscolatura inquietante delle gambe, alla quale il sudore dava luccicori esplosivi».⁵⁵

In quanto archetipo del guerriero dominatore, Mafarka ha in orrore tutto ciò che è debole, inerte e femminile. A partire da suo zio Bubassa, pingue e sodomita, che durante il suo regno si era rifiutato di rispondere alle minacce nemiche. Quando suo fratello Magamal mostra di provare timore per l'imminente battaglia, Mafarka lo riprende:

Ho in orrore questa tua ridicola sensibilità femminile che ti lancia talvolta in folli esaltazioni e ti schiaccia, poco dopo, sotto debolezze infantili [...] I tuoi occhi, fatti per i baci, non sono, come i miei, spauracchi per gli uccellacci di malaugurio; ma bisogna indurirli, questi occhi, e armarli di artigli come i miei! [...] Obbedisci soltanto alla tua anima che arde dal desiderio di domare il tuo destino! ... Sii figlio devoto della tua ambizione! È lì, nei tuoi occhi, l'idea unica che sempre fiammeggia quando tutto dorme nella tua anima! Io la vedo! Si chiama Dominazione!⁵⁶

La piena virilità si ottiene attraverso la dominazione, innanzitutto, sui propri sentimenti. Successivamente, va estesa anche sugli altri: i nemici, i sudditi e il secondo sesso.

L'eroe di Marinetti è un dio della guerra: nessuna delle sue battaglie si conclude con una sconfitta. Lungi da adoperare il suo esercito solo per scopi difensivi, Mafarka è mosso dal desiderio di conquistare e sottomettere, per espandere il suo raggio di potere.

«È un capriccio, una mania da bambino!» ammette il re africano, mentre si dirige verso l'accampamento di Brafane: «Non ho più che un solo desiderio... quello di calpestare i tuoi grandi castelli di sabbia, o re del deserto!... io voglio oggi i tuoi regni! Li voglio! Li voglio!... per divertirmi con essi, semplicemente!».⁵⁷

⁵⁵ Ballerini 2003, p. 10.

⁵⁶ Ivi, pp. 19-20.

⁵⁷ Ivi, p. 40.

Questo desiderio di combattere e di conquistare lo porta a trascurare le necessità del suo popolo; come nel primo capitolo, quando anticipa le richieste del capo degli agricoltori:

Capisco... Tu mi supplicherai di metter fine alla guerra per non affamare il popolo!... La miseria nelle campagne... So, so tutto! E me ne infischio! [...] D'altronde, di che ti lamenti? La battaglia di stamani ha accumulato sui campi dei concimi imprevisi! [...] Amo la guerra, io!... Capisci? [...] Gli uomini delle campagne possono nutrirsi di sterco! Ne sono degni!... E il Sole, del resto, basta da sé a lavorare la terra!⁵⁸

Mafarka è ripetutamente osannato dai suoi sudditi, con parole di sincera devozione. Il popolino della città è sempre più che disponibile a sacrificarsi in battaglia, concedergli le proprie risorse e le proprie donne. I vecchi consiglieri di Bubassa sono gli unici a mostrare risentimento nei confronti del nuovo re; tuttavia, Mafarka scongiura possibili ribellioni attraverso la cruenta esecuzione nel Ventre della Balena; quando ciò non basta a eliminare ambizioni di vendetta, il re africano riesce comunque a uscire incolume da un tentato regicidio.

La morte dell'unico personaggio verso cui Mafarka prova amore (nonché l'unico che considerasse "suo pari"), aggiunto alla messa in discussione del suo potere da parte della vecchia corte, causa nel protagonista insoddisfazione nei confronti del suo ruolo di re. Nel capitolo *Il Discorso Futurista* Mafarka dice ai suoi generali: «D'altronde, non sudditi, vorrei, ma schiavi!»,⁵⁹ ribadendo la sua nuova indipendenza, per cui a un grande potere non viene associata alcuna responsabilità (o pretesa di essa). A conferma di ciò il suicidio del giovane, istigato dalla glorificazione della «Morte violenta che corona la gioventù»²³, viene accolto dal re africano con la più totale indifferenza.

Apprendiamo poi che Mafarka ha generato Gazurmah col solo sforzo della sua volontà e del suo lavoro, intagliandone le forme da legno di quercia e creando «la mistura che trasforma le fibre vegetali in carne viva».⁶⁰ Ad "aiutarlo" nel suo progetto personale di rinnovamento, però, ci sono anche duemila schiavi africani «spazzati a frustate fuori dai villaggi».⁶¹ Per quanto la qualità del prodotto venga decantata più di una volta, un elogio della manodopera viene pronunciato solo quando si tratta di placare la loro rivolta. Quando scoppia la ribellione, l'attacco degli schiavi non è nemmeno diretto al loro sfruttatore; il sabotaggio del cantiere viene presentato più come un (fastidioso) effetto collaterale che come gesto premeditato. La rabbia dei fabbri è rivolta solo contro i tessitori, che disprezzano per i loro «corpi di donnicciuole spregevoli».⁶² Quando Mafarka interviene a fermare l'eccidio, i fabbri di Milmillah si rivolgono a lui con espressioni di sottomissione: «Gloria a Mafarka! Noi ti baciamo le ginocchia e ti formiamo sotto ai piedi il tappeto del tuo sonno e della tua sicurezza!... Ma, Mafarka [...] liberaci da quegli intrusi!».⁶³ Per calmarli, Mafarka declama una sorta di "apologo delle membra", invitandoli a superare le reciproche differenze. Solo allora i fabbri si acquietano, «come belve domate».⁶⁴

⁵⁸ Ballerini 2003, pp. 14-15

⁵⁹ Ivi, p. 160.

⁶⁰ Ivi, p. 165.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ivi, p. 179.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ivi, p. 180.

Infine, la virilità dominatrice di Mafarka trova una sua espressione anche nel rapporto con le donne.

Esse, fatta eccezione della madre Langurama, appaiono nella trama solamente come oggetto, più o meno consenziente, dell'atto sessuale. Questa ossessione satirica (che, a discapito di quanto fu sostenuto in tribunale, occupa una parte considerevole del romanzo) è quasi sempre di matrice violenta.

L'esempio più eclatante è il primo capitolo, nel quale la descrizione dello stupro etnico trasuda morbosità e una certa vena comica. Un altro è l'episodio della malattia di Magamal, la cui metamorfosi in bestia implica il completo smembramento del corpo di sua moglie.

Tuttavia, il rapporto sesso-violenza appare anche in vicende apparentemente armoniose: quando Mafarka consuma l'amplesso con le fanciulle della città, descrivendo a voce le sue abilità erotiche, aggiunge:

Ma, dopo, sarete infelici! ... Infatti, ciò che gusto maggiormente, in voi, è il desiderio di uccidervi?... Che mai potete pretendere da un pugnale vivente quale io sono? [...] Ma è destino che voi siate straziate dalla ruvidezza della mia forza, scorticate e squarciate dalla ruota dentata di fuoco della mia lussuria egoista e rapace! ⁶⁵

Quel punto interrogativo dopo l'ammissione potrebbe essere interpretato come l'inizio del viaggio spirituale del re africano, orientato alla fortificazione della volontà contro l'abbandono alla lussuria. Successivamente, quando ordina nel *Ventre della Balena* la morte delle due danzatrici, esclama un'invettiva contro gli artifici femminili:

– Maledizione! Maledizione!... Come le farfalle e le mosche, voi avete delle trombe, per pompare le forze e il profumo del maschio!... Come i ragni, voi vi colorite così da somigliare a bocciuoli di rose, ed esalate persino dei profumi inebbranti per attirare insetti come noi, ghiotti di fiori!... Vi coprite di squame, per somigliare al mare imbrillantato dal sole, e la nostra sete di freschezza ci fa vostre vittime!... Vi coprite di oggetti tintinnanti, perché le tigri s'incantano col suono di una campanella!... Tutto il veleno dell'inferno è nei vostri sguardi, e la saliva, sulle vostre labbra, ha riflessi che uccidono... sì, che uccidono come pugnali! ⁶⁶

Nel *Discorso Futurista*, l'esaltazione della propria maternità "asessuata" è accompagnata dall'incoraggiamento ad allontanarsi dall'amore e dal senso di abbandono causato dalle «fresche braccia di una vergine». ⁶⁷ Eppure, anche dopo tali affermazioni, hanno luogo altri due incontri erotici.

Il primo è con le due bambine: essendo inesperte e adoranti, non rappresentano una minaccia; Mafarka si limita a gustarsele come i frutti che gli portano, beandosi della loro innocenza.

All'opposto, invece, si colloca Colubbi: la cui fisionomia elusiva soggioga Mafarka, stavolta più drammaticamente, portandolo a regredire a uno stato di impotenza infantile.

Mafarka prova ad aggredire la donna, cercando così, attraverso la violenza fisica, di ristabilire la consona dinamica di potere. Tuttavia l'attacco non sortisce l'effetto voluto, e il re africano cade in un delirio sconnesso: «Ah! no!... Vieni! Vattene!... Avvicinati! [...] Oh! Il tuo corpo ha modi tanto graziosi di farsi il nido nel mio cuore, come in un letto! ... No! No!... Allontana la tua bocca!». ⁶⁸ Significativamente, quando Colubbi fa il gesto di

⁶⁵ Ballerini 2003, p. 95.

⁶⁶ Ivi, p. 115.

⁶⁷ Ivi, p. 166.

⁶⁸ Ivi, p. 185.

avvicinarlo al suo seno, Mafarka sussulta con orrore: «Oh! Non fare il gesto di mia madre!».⁶⁹

Il rapporto con Colubbi si risolve, naturalmente, con la sua morte. E non a caso è suo figlio/amante Gazurmah che le plana addosso, schiacciandola con una manovra che può richiamare, con un po' di fantasia, un amplesso mortifero.

Lo stesso Gazurmah, generato dal più puro ideale dell'eroe, non è esente dal rappresentare un'asperata caricatura fallocentrica: il suo corpo è dotato a sua volta di un «membro affumicato e metallizzato»;⁷⁰ l'irrigidirsi del quale costituisce, inoltre, il primo segno di vita della creatura. E pure una volta decollato in cielo, nel *climax* finale del romanzo, Marinetti non può fare a meno di trasfigurare il suo andamento aerodinamico in una serie di giochetti erotici con Le Brezze Beffarde.

3. *Fantasie di potere*

C'è stata, prima di Freud, un'era in cui gli scrittori hanno potuto sviscerare il loro immaginario senza temere, senza nemmeno sospettare la possibilità di essere interpretati e giudicati per le proprie pulsioni incestuose o sadiche.⁷¹

Come ci fa notare Leonardo Tondelli nel suo *Futurista senza Futuro*, il romanzo appartiene a un'epoca ancora pre-psicanalitica: *L'Analisi della fobia di un bambino di 5 anni* di Sigmund Freud, che contiene la prima trattazione compiuta del Complesso di Edipo, viene stampata solo nel 1908. Sappiamo anche che Marinetti conserverà per tutta la vita un forte pregiudizio nei confronti delle teorie psicoanalitiche, nonché verso la loro applicazione in ambito letterario.⁷²

Si può quindi interpretare come inconsapevolezza, o forse noncuranza, la naturalezza con cui Marinetti ci mette in scena la più trasparente pantomima delle sue pulsioni inconse. Esse, che emergono soprattutto nel simbolismo del romanzo, ma anche nel comportamento di Mafarka stesso, si collocano sovente in antitesi con quanto declamato nei discorsi diretti.

È il caso del professato odio per l'emotività e le debolezze dello spirito, alle quali però l'eroe si abbandona più e più volte; il ripudio dell'ossessione erotica, la quale è innegabilmente una delle tensioni preponderanti del romanzo; il disprezzo della femminilità, risolta con l'appropriazione maschile della facoltà di procreare e, con essa, lo sviluppo di sentimenti materni; l'esaltazione di un individualismo libero e autosufficiente, che non può sostenersi senza la venerazione e il lavoro coatto delle classi subalterne. Infine, la sicurezza e l'ottimismo dell'eroe, contraddetti dalle simbologie di morte e di decadimento corporeo che affollano la narrazione.

Tali contraddizioni potrebbero essere attribuibili al fatto che *Mafarka il Futurista* è il frutto di una gestazione lunga, e ha subito solo nel 1909 la "futuristizzazione" per retroattività. I passaggi scritti dal Marinetti ancora simbolista vengono accostati a declamazioni che riprendono il *Manifesto*, con pochi tentativi di creare coesione tra le due parti.

⁶⁹ Ballerini 2003, p. 187.

⁷⁰ Ivi, p. 210.

⁷¹ Tondelli 2009, p. 77

⁷² Vedi *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 1912.

Ciò non fa altro che amplificare la percezione di assistere ai discorsi di un condottiero che, innanzitutto, sta cercando di convincere sé stesso. Non c'è bisogno di appellarsi a Freud per indovinare, dietro la maschera di ottimismo utopico del *Mafarka*, un abisso di insicurezze che la *fiction* cerca di colmare.

Mafarka's story is the psychodrama of a self unable to cope with the horrors of life and death except by a solution much like the psychotic's: a split between the symbolic self and the body and an escape into an imaginary fabrication of megalomaniac self-expansion, magical omnipotence, and immortality.⁷³

Leggere *Mafarka il Futurista* come fantasia compensatoria ci permette di individuare le cause latenti che alimentano la crisi di Marinetti.

L'esempio più esplicito è il capitolo *Gl'Ipogei*: se interpretiamo la morte di Magamal come l'elaborazione letteraria di quella del fratello Leone, vediamo nel pianto del re africano tutta l'esperazione di un figlio che, non potendo restituire il fratello ai genitori, vuole comunque adoperarsi per colmarne il vuoto.

Ho altro da offrirti!... Sì! per consolare il tuo cuore e per distrarre la tua solitudine, io ti porto un figlio... Capisci? [...] Sei tu, che mi domandi: "Dov'è?". Non hai dunque più fiducia in tuo figlio?... Ahimè! Tu non ami più che Magamal! [...] Un figlio nascerà da me... un figlio di carne e d'ossa!... Ma sarà immortale, sai? [...] E dal fondo dell'eternità, tu potrai contemplarlo sempre vivo davanti a te, e sempre raggianti di giovinezza!⁷⁴

La creazione di Gazurmah è motivata anche dal desiderio di fuggire dall'inesorabile passare del tempo:

Rivivò in lui, senza i rimorsi, senza gli errori pesanti, senza le ferite delle prime sconfitte!... Nelle sue vene, ritroverò la speranza dei miei vent'anni!⁷⁵

L'eroe che ineggia al «disprezzo della Morte» e della vecchiaia lo fa, innanzitutto, per esorcizzarla da sé stesso e dalla sua vita.

Una dinamica simile si può individuare nel rapporto di Mafarka con il femminile. Nella sua lettura in chiave *gender* della produzione di Marinetti, Cinzia Sartini Blum sottolinea il rapporto causa-effetto che lega «l'erosione delle divisioni di genere e della famiglia patriarcale autoritaria - in relazione alla crescente libertà economica, politica e sessuale delle donne» con una «crisi della mascolinità»⁷⁶ e lo sviluppo di molte teorie inneggianti alla sottomissione violenta (e talvolta, all'uccisione sistematica) della popolazione femminile, in quanto «causa della degradazione e dell'impotenza dell'uomo».⁷⁷

⁷³ Sartini Blum 1996, p. 75. (trad.: La storia di Mafarka è lo psicodramma di un individuo incapace di tollerare gli orrori della vita e della morte se non attraverso una soluzione simile a quella di uno psicotico: la frattura tra l'io simbolico e il corpo e la fuga in una fabbricazione immaginaria di espansione megalomaniaca, onnipotenza magica e immortalità).

⁷⁴ Ballerini 2009, pp. 153-54

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Sartini Blum 1996, p. 3. (trad.)

⁷⁷ Ivi, p. 6. In riferimento a: *Il massacro delle donne*, Giovanni Papini, Lacerba, 1° aprile 1914.

In questo contesto si colloca la misoginia di Marinetti, che è programmatica nel *Manifesto* e narrativa nel *Mafarka*.⁷⁸

Violence is the underside of frustrated idealism: through total annihilation, Mafarka achieves absolute control of an other he cannot possess in a state of ideal integrity and perfection. [...] Mafarka's display of phallic violence as well as the inflation of phallic imagery that characterizes the text assume the semblance of an exasperated apotropaic reaction.⁷⁹

Sartini Blum continua con l'analisi della contraddizione, mai affrontata apertamente, tra il proclamato disprezzo della donna e l'onnipresente elemento erotico, analoga a quella tesa tra l'esaltazione di un individualismo autosufficiente e la pulsione di strisciare nuovamente nell'utero materno – o, addirittura, di sviluppare (metaforicamente) un utero a propria volta.

The absolute assertion of independence requires possessing and controlling the needed object. The intention is not to do without her but to make sure that her alien otherness is either assimilated or controlled, that her own subjectivity nowhere asserts itself in a way that could make his dependency upon her a conscious insult to his sense of freedom.⁸⁰

Questa riflessione sull'assimilazione “libertà-controllo” si può applicare per indagare anche il rapporto di Mafarka con le masse.

La superiorità di Mafarka trova la sua trasposizione simbolica in diverse locazioni sopraelevate dalle quali osserva la gente comune (la terrazza di Tell-el-Kibir, l'insenatura degli Ipogei, la scogliera e infine la prospettiva aerea di Gazurmah). Contemporaneamente, i sudditi e gli schiavi vengono percepiti da Mafarka come un prolungamento di sé stesso: così appare quando il re sostiene di star costruendo suo figlio “da solo”, e così appare quando dice ai suoi cittadini:

Voi sarete le ombre proiettate dalla mia volontà di bronzo ritta davanti alla faccia incandescente del Sole! Voi m'obbedirete ormai senza fremere, come al Sole obbediscono le ombre!⁸¹

Mafarka il Futurista è, naturalmente, un lavoro di narrativa che raccoglie molte tendenze e retoriche già diffuse nella cultura di quegli anni: parlare di “elementi profetici”, o di una “consapevolezza che anticipa gli anni” è riduttivo.

⁷⁸ Anche se, sia nella dedica del romanzo, sia in *Contro l'amore e il parlamentarismo* (1910), cercherà di allontanarsi dall'accusa.

⁷⁹ Sartini Blum 1996, p. 63 (trad.: La violenza è il lato sottostante di un idealismo frustrato: attraverso la distruzione totale, Mafarka acquisisce controllo assoluto su un “altro” che non può possedere in uno stato di integrità e perfezione ideale. [...] L'esibizione da parte di Mafarka di violenza fallica tanto quanto l'inflazione dell'immaginario fallico che caratterizza il testo assume la sembianza di una esasperata reazione apotropaica).

⁸⁰ Benjamin 1986, p. 80 (trad.: L'affermazione assoluta di indipendenza richiede la possessione e il controllo dell'oggetto del bisogno. L'intenzione non è di vivere senza di lei, ma essere sicuri che la sua diversità aliena sia o assimilata o controllata, che la sua soggettività non si affermi da nessuna parte in un modo che possa rendere la sua dipendenza da lei un cosciente insulto al suo [dell'uomo] senso di libertà).

⁸¹ Ballerini 2003, p. 96.

Tuttavia, il *Mafarka* esprime tali retoriche con una chiarezza e una spontaneità che fanno sussultare il lettore contemporaneo.

La nascita di Gazurmah è accompagnata da un vero e proprio sacrificio umano: il mare in burrasca, disseminato dai resti delle navi naufragate e dai cadaveri dei marinai, viene descritto in termini che suggeriscono il paragone con la società di massa, o l'intera popolazione umana:

– O mare fetido e chiosso, ingombro di vita umana, che trasudi e gridi il commercio e la spilorceria degli uomini!... Mare oppresso dalla vanità furbesca dei navigatori!... Io ti auguro d'essere presto inaridito dalla golosità dei loro occhi di mercanti! Non a te affiderò mio figlio [...]⁸²

Gazurmah nasce come pura espressione dell'ideale di Mafarka, libero da tutte quelle debolezze che il re africano si permetteva di indulgere.

Nei suoi primi momenti di vita, Gazurmah uccide sia il padre Mafarka sia la madre/amante Colubbi. Similmente, dopo aver detronizzato il Sole (simbolo di Dio), assiste alla distruzione della Terra e, insieme ad essa, del Mare:

– Quanto a te, mare, io ti disprezzo... o pesante Mare massiccio, con le tacche azzurre delle tue onde metalliche a cui s'apprendono e si arrestano le navi, come lente ruote... Oh, quanto mi diventerò a vederti tremare per tutte le membra, allorché la burrasca ti afferra e ti piomba addosso, serrata e massiccia, in un accanito e profondo assalto!⁸³

Ed è nel cielo, da solo, volando sopra alle rovine del vecchio mondo, che Gazurmah può finalmente realizzare «il gran sogno della musica totale» e «la divina brama della Poesia!».⁸⁴

4. L'edizione del 1920

Dopo la sentenza dell'8 ottobre, la Corte d'Appello richiama Marinetti in tribunale il 18 gennaio del 1911: ricevette la condanna a due mesi e mezzo di reclusione, che viene però commutata subito in una multa.

Successivamente, del *Mafarka* non si parlò più per un po'.

Nel 1912 si colloca il vero «giro di boa»⁸⁵ del Futurismo, rappresentato dall'innovazione delle *Parole in libertà*. Nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, che annuncia la canonizzazione della nuova tecnica compositiva, Marinetti mostra di voler ripudiare tutto ciò che aveva scritto dal 1902 fino a quel momento. Alle «metafore scolorite» sostituisce la «catena di analogie», più adeguate a una struttura completamente emancipata dalla sintassi. Attraverso l'allontanamento da aggettivi, avverbi e punteggiatura, Marinetti vuole sancire il distacco definitivo dal simbolismo e dal liberty. E *Mafarka il futurista*, senza ombra di dubbio, apparteneva a questa fase antecedente.

⁸² Ballerini 2003, p. 205.

⁸³ Ivi, p. 221.

⁸⁴ Ivi, p. 228.

⁸⁵ Tondelli 2009, p. 20.

Tondelli fa notare che Marinetti, nel corso della sua vita, concede il privilegio della ristampa solo alle sue opere più vendute, come la raccolta di novelle autobiografiche *Come si seducono le donne*. Poche altre godettero dello stesso trattamento.

In questo frangente, la seconda edizione di *Mafarka il futurista* rappresenta un'interessante anomalia. Essa uscì da Sonzogno, nel 1920 (o forse 1922, retrodatato).

Il libro viene ristampato col sottotitolo «romanzo processato» e, sorprendentemente, risulta spurgato di tutte le scene licenziose: esse erano state rimosse brutalmente, senza nessun tentativo di mantenere la coesione del testo.

Quel triennio 1920-1922 è, del resto, un momento difficile per Marinetti. A inizio 1920, il suo impegno biennale nei Fasci di Combattimento e a fianco di Mussolini si conclude con un fallimento: dopo l'insuccesso del partito fascista alle elezioni del 16 novembre 1919, dopo la detenzione in carcere per possessione di armi da fuoco, Marinetti si vede accantonato, mentre il collega inizia a cercare l'appoggio di alleati più consolidati e meno «rivoluzionari».

Il 29 maggio 1920 Marinetti dà le dimissioni ai Fasci, rinunciando per sempre all'impegno politico. Stanco e disilluso, Marinetti si abbandonerà al sostegno di Benedetta Cappa, sua moglie dal 1923. La giovane pittrice sarà una figura fondamentale per la rinascita del Futurismo: in pochi mesi, il movimento e le riviste legate ad esso torneranno a perseguire obiettivi puramente artistici, con l'organizzazione di nuove mostre, conferenze e progetti editoriali.

L'invenzione del Tattilismo, attribuibile alla sensibilità montessoriana di Benedetta, rappresenta una brusca revisione di valori: dalla «guerra sola igiene del mondo» e «lo schiaffo e il pugno», Marinetti giunge nel *Manifesto del Tattilismo* a esaltare le «due manifestazioni essenziali della vita: l'Amore e l'Amicizia». ⁸⁶

La ristampa del *Mafarka* appartiene dunque a un periodo in cui Marinetti è quantomeno tentato di conquistarsi un pubblico più vasto di quello dell'avanguardia per mezzo di opere che di futurista mantengono l'involucro [...] ma dalla fruizione meno problematica. ⁸⁷

Che Benedetta Cappa abbia influito anche sulle pesanti censure del *Mafarka*, è solo un'ipotesi tra le tante. L'analisi del percorso letterario di Marinetti sembra suggerire che lo stesso autore fosse un po' «imbarazzato» dal suo romanzo giovanile.

Mafarka il Futurista è, senza dubbio, unico nel suo genere nel panorama della letteratura italiana: Luigi Ballerini non ha torto quando fa notare che «una vera e propria frenesia sinestetica percorre il testo da cima a fondo» e che «insieme ai registri retorici, questa scrittura procura un massacro dei generi letterari. Tramonta per sempre il criterio dell'adeguatezza e della convenienza». ⁸⁸

I passaggi più efficaci del romanzo sono quelli «horror» e grotteschi, sia quando l'esito è intenzionale, sia quando non lo è (vedi la scena in cui gli invitati nel *Ventre della Balena*

⁸⁶ De Maria 1968, p. 137.

⁸⁷ Tondelli 2009, p. 29.

⁸⁸ Ballerini 2009, p. XXXVI.

ridono istericamente alla brutale esecuzione, e la scena in cui Mafarka “seduce” le bambine con ancora le lacrime agli occhi). Un discorso analogo si può fare sugli elementi autoparodici: se Mafarka raggiunge in certi punti i termini di un’esilarante caricatura ipermascolina, tali da debordare nell’omoerotismo, ciò avviene frequentemente al di fuori della volontà autoriale.

Mafarka il futurista non si può definire quel «capolavoro» che Marinetti auspica nella dedica: esso è troppo pornografico per essere una lettura antologizzabile, e troppo ideologico per essere una lettura pornografica; inoltre, entrambe le edizioni del *Mafarka* sono il frutto di un mediocre lavoro editoriale, quantomeno sbrigativo e autoindulgente.

Ma, soprattutto, *Mafarka il futurista* è un libro che non ha avuto futuro. Nel ventunesimo secolo, in un’atmosfera culturale più tollerante dell’espressione sessuale in campo artistico, questo romanzo rimane comunque sconosciuto, se non volutamente ignorato.

Gli aspetti della poetica marinettiana che oggi vengono censurati sono altri.

CAPITOLO 3: ALDO PALAZZESCHI

1. *Vita e prime opere*

Aldo Giurlani nasce il 2 febbraio 1885 a Firenze, figlio unico di Alberto Giurlani e Amalia Martinelli.

Lo pseudonimo “Palazzeschi”, che adotterà in seguito, è il cognome di sua nonna materna: Anna Palazzeschi si era inimicata la famiglia a causa del suo matrimonio con un garibaldino; egli perse tutte le sue sostanze al gioco d’azzardo e sparì nel nulla, lasciandola da sola con tre figlie. Dopo anni di difficoltà economiche, la signora Palazzeschi mandò le figlie a lavorare in un *atelier* di moda femminile a Firenze, dove avrebbero potuto sostenersi facendo ricami su commissione. Ed è in questo *atelier* che Amalia Martinelli conosce Alberto Giurlani, giovane proprietario del primo negozio di moda maschile della città.

Il giovane Aldo (chiamato Do dagli amici) cresce tra le fiabe della nonna materna, il pragmatismo imprenditoriale del padre e il cattolicesimo della madre. In un’intervista del 1934 ricorderà che, tra i sei e i dieci anni, il suo gioco preferito era celebrare la messa per gli altri bambini: “Avevo il mio altare completo del necessario per piccole celebrazioni religiose, avevo anche gli abiti sacerdotali”.⁸⁹

Concluse le elementari alla Luigi Alamanni e alla Peruzzi, si iscrive all’Istituto Tecnico L. B. Alberti dove, nel 1902, si diploma ragioniere.

La sua vera passione, però, è il teatro: dopo appena due mesi alla Reale Scuola Superiore di Commercio della Ca’ Foscari, alla quale era stato iscritto dai genitori, tornerà a Firenze per iscriversi alla Reale Scuola di Recitazione Tommaso Salvini, diretta da Luigi Rasi. Ivi conoscerà Marino Moretti, futuro amico di una vita.

Nell’estate del 1905 Aldo si ritira nella villa paterna a Settignano, che costituirà per anni il suo luogo di «eremitaggio» e raccoglimento creativo.

Nel novembre dello stesso anno nasce la sua prima raccolta poetica: *I Cavalli Bianchi*, stampata a spese dell’autore presso Spinelli. Per la prima volta, si firma Palazzeschi.

Si è dibattuto molto sulla classificazione stilistica del primissimo Palazzeschi; Luciano De Maria sostiene che *I Cavalli Bianchi*, più che al Crepuscolarismo, appartiene a un «Simbolismo nostrano, barbarico, un po’ primitivo e infantilistico, personalissimo nella tematica degli esiti formali».⁹⁰

La raccolta consiste in una sequenza di quadretti liberty indecifrabili, sospesi in un’atmosfera rarefatta e atemporale. Gli elementi di chiara selezione pascoliana (prati, croci, cipressi) sono «devitalizzati, appiattiti e messi al servizio di personali deliri fiabeschi».⁹¹ I personaggi rappresentati (vecchie, uomini dal mantello nero, pappagalli muti, principi bianchi e fanciulle bianche) sono apparizioni evanescenti, osservate da lontano attraverso le sbarre di un cancello o la fessura di una finestra. La metrica è costruita tutta sulla ripetizione di senari, novenari e dodecasillabi, con ritorni di versi che creano un andamento da filastrocca.

⁸⁹ Tellini 2004, p. CXXIX (trad.)

⁹⁰ Caretti 1978, p. 34.

⁹¹ Dei 2002, p. XIV.

La pubblicazione dei *Cavalli Bianchi* riceverà la recensione dell'amico Marino Moretti, ma anche quella di Sergio Corazzini (che morirà il 17 giugno di due anni dopo). Per il resto, le sue poesie rimangono a lungo nell'anonimato.

Nel 1906 viene inserito dall'impresario Adolfo de Riccardi nella nuova compagnia di Virgilio Talli. Dopo soli due mesi di tournée, prima dello spettacolo a Firenze, Aldo lascia la compagnia per via di ripetuti disaccordi.

Inizia a lavorare alla sua seconda raccolta di poesie, *Lanterna*: essa esce nel febbraio del 1907, pubblicato presso lo Stabilimento Tipografico Aldino; Cesare Blanc, che figura come editore dell'opera, è in realtà il nome del suo gatto.

In *Lanterna* viene meno l'aura fiabesca: si innestano nell'universo poetico un maggior numero di elementi contemporanei, e si aggiungono ai repertori liberty, simbolisti e crepuscolari anche i primissimi accenni grotteschi (come in *Comare Coletta*)⁹² e comici (come il *nosense* giocoso di *Rosario*).⁹³

Se *I Cavalli bianchi* è pervasa da una silenziosa claustrofilia, *Lanterna* ci rende chiara la natura difensiva di essa: come in *Tempio Serrato*,⁹⁴ in cui un «Kinik» osserva la luce filtrare dalle vetrate, «qual macchia che l'acqua non lava», mentre all'esterno una folla silenziosa si accinge a forzare la porta. E, con maggiore eloquenza allegorica, in *La Storia di Frate Puccio*:⁹⁵ un «piccolo frate», il cui perenne sorriso rende i compagni sospettosi; frugando nella sua cella, scoprono che «vi aveva nascosto un peccato!», ovvero un fantoccio dalle fattezze di donna. Frate Puccio allora, di fronte alla riprovazione del monastero e di tutto il popolo, viene costretto ad osservare mentre la bambola viene gettata alle fiamme.

Un'ulteriore elaborazione di queste suggestioni ci viene offerta dal romanzo *Riflessi*, stampato nel gennaio del 1908, "edito" sempre da Cesare Blanc.⁹⁶

Cinquant'anni dopo, Palazzeschi dirà al riguardo: «rispecchia fedelmente una giovinezza turbata e quasi disperata. E tale fu la mia fino al giorno che tale disperazione e turbamento come per un miracolo, come per virtù di incantesimo del quale non saprei io stesso spiegare il mistero (approfondita conoscenza della vita, degli altri e di me stesso?) si risolsero in allegria».⁹⁷

La prima parte del romanzo, definito da Marco Forti un «raffinato esercizio mimetico in ambito decadentista»,⁹⁸ raccoglie le trenta lettere che il principe Valentino Kore invia al suo amante John Mare,⁹⁹ al quale racconta i suoi giorni di angosciosa solitudine. Attraverso la riscoperta delle stanze disabitate della sua villa a Bemualda, Valentino si ricongiunge con il ricordo della madre Maria Kore, morta suicida anni prima in quello stesso luogo. Dopo giorni di crescente malessere, Valentino appicca fuoco a tre pagliai eretti sotto la sua finestra, percepiti come figure invadenti e giudicanti: «Incendiare! Bruciare! [...] non so se io divenni di fuoco o di ghiaccio e non so come potessi ingollare un riso convulso rumoroso doloroso che m'invase la gola».¹⁰⁰

⁹² Dei 2002, pp. 40-41.

⁹³ Ivi, pp. 51-54.

⁹⁴ Ivi, p. 37.

⁹⁵ Ivi, pp. 61-64.

⁹⁶ poi riedito col titolo *Allegoria di Novembre* in Palazzeschi 1943.

⁹⁷ Palazzeschi 1958, pp. 2-3.

⁹⁸ Caretti 1978, p. 116.

⁹⁹ Nelle edizioni successive, la natura omosessuale del rapporto verrà occultata.

¹⁰⁰ Tellini 2004, p. 56.

Successivamente inizia a vedere la figura di sua madre dormire nel suo letto, cosa che lo apre nuovamente al desiderio di amare. Nelle ultime lettere, Valentino racconta di aver camminato tutta la notte, allontanandosi da Bemualda e giungendo, sorta la mattina, a un borghetto di campagna in cui si ferma ad ascoltare la messa: «Johnny, io mi sono sentito cadere in quel momento per una forza a me del tutto estranea. Le mie ginocchia forse attendevano da molto tempo quella forza che le facesse piegare».¹⁰¹

Con tono euforico annuncia di voler aprire tutte le porte della villa, illuminare tutte le stanze e organizzare una grande festa.

A questo punto inizia la seconda parte del romanzo: costituita da una caotica sequenza di trafiletti giornalistici che annunciano il suicidio del principe Valentino Kore, parlando di un colpo di pistola, poi di un incendio della villa, fino a smentirsi e sostenere che il principe non è morto ma scomparso, proponendo una serie di ipotesi sempre più inverosimili. La seconda parte, quindi, ribalta completamente l'ortodossia della prima attraverso la deriva nel surreale, esaltando il senso di libertà che sottende alla fine. «Il giovane bianco dei primi due libri di versi s'è tirato fuori dalla sua prigionia».¹⁰²

Dall'epistolario con Moretti sappiamo che Palazzeschi inizierà a formulare, già dopo la pubblicazione di *Riflessi*, una prima stesura del *Codice di Perelà*.

Nell'aprile del 1909 escono i *Poemi*: la sua terza raccolta di poesie è ampia, variegata, e appare con maggiore enfasi quella «poesia da ridere»¹⁰³ che diventerà la firma del Palazzeschi futurista.

Per la prima volta, l'io poetico interviene per dialogare con i suoi personaggi: li interpella, li sbeffeggia, per poi rivolgersi al lettore, anticipando i suoi giudizi e cercando la sua complicità.

La raccolta si apre con *Chi sono?*,¹⁰⁴ poesia di presentazione che, secondo Edoardo Sanguineti, ci permette di collocare Palazzeschi all'interno del canone crepuscolare: innanzitutto, per via del rifiuto del titolo di Poeta «con la P maiuscola».¹⁰⁵

Son forse un poeta?
No, certo.
Non scrive che una parola, ben strana,
la penna dell'anima mia:
«follia».
Son dunque un pittore?
Neanche.
Non ha che un colore
la tavolozza dell'anima mia:
«malinconia».
Un musico, allora?
Nemmeno.
Non c'è che una nota
nella tastiera dell'anima mia:
«nostalgia».
Son dunque... che cosa?

¹⁰¹ Tellini 2004, p. 104.

¹⁰² Ivi, p. XCI.

¹⁰³ Borgese 1909, titolo.

¹⁰⁴ Dei 2002, p. 71.

¹⁰⁵ Caretti 1978, p. 103.

Io metto una lente
davanti al mio cuore
per farlo vedere alla gente.
Chi sono?
Il saltimbanco dell'anima mia.

Se componimenti come *Mar Grigio*¹⁰⁶ o *Il Principe Scomparso*¹⁰⁷ appartengono allo stesso universo di *Lanterna*, troviamo nella stessa sezione anche *Lord Mailor*,¹⁰⁸ che parodizza *Il Piacere* dannunziano. Similmente, *La Fontana Malata*¹⁰⁹ riprende la metrica singhiozzante di *La pioggia nel pineto*, con lunghe sequenze onomatopeiche che ridicolizzano il Pascoli. Ma c'è anche, nel dire che «la tisi l'uccide», il richiamo a Sergio Corazzini e la causa della morte.

La raccolta si conclude con «un nuovo stranissimo frate / vestito d'un insolito colore»: *Il Frate Rosso*,¹¹⁰ che si può leggere come la reincarnazione di Frate Puccio. Egli è bello, leggero e dotato di un'aura eversiva che affascina e turba i fedeli; a fine poesia *Il Frate Rosso* e il suo altare spariscono, bruciati da una vampa di fuoco che non lascia né ceneri né superstiti.

Dove andrà ora il Frate Rosso?
Dove andrà?
Fra tutta la gente vestita
di colore indeciso,
lui, tutto rosso,
con quel suo strano viso.....
Se lo metterebbero in prigione?

Adele Dei pone i *Poemi* come tappa importante non solo della poetica palazzeschiana, ma anche della sua crescita interiore:

Punta a un'emancipazione, a un'uscita allo scoperto, alla conquista di una sorta di esibizionismo terapeutico che è in primo luogo accettazione di sé. [...] un percorso che parte da una sostanziale serietà, da chiusi turbamenti adolescenziali per aprirsi [...] all'irrisione e al rovesciamento del saltimbanco, a quella sapiente improntitudine che gioca la carta dell'infantilità con sollievo liberatorio, come autorizzazione a dare calcolati scandali e insieme a ignorare qualunque convenzione letteraria, qualunque norma formale e magari grammaticale.¹¹¹

Palazzeschi invia una copia dei *Poemi* anche a Filippo Tommaso Marinetti. A maggio Marinetti gli risponde: mostra entusiasmo per la raccolta e loda l'originalità di Palazzeschi, invitandolo a unirsi al Futurismo e «a collaborare con noi al grande rovesciamento della vecchia imbecillità italiana».¹¹²

Palazzeschi risponde con commosso entusiasmo: «le Vostre parole mi sono giunte tanto care e gradite che io non posso sentire per Voi che della riconoscenza e dell'amicizia. Voi mi comprendete, io sono così poco abituato a sentirmi comprendere, a vedermi spalancare porte dinanzi con tanta sincerità! [...] può la mia piccola forza servire ad accrescerne una già

¹⁰⁶ Dei 2002, pp. 98-99.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 118-19.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 103-06.

¹⁰⁹ Ivi, pp. 162-64.

¹¹⁰ Ivi, pp. 173-78.

¹¹¹ Tellini 2002, p. 39.

¹¹² Prestigiacomo 1978, p. 3.

in pieno vigore? Può giovare a qualcosa? Io non dimando di meglio. A Voi faccio un augurio ed un plauso: Evviva il Futurismo!».¹¹³

2. Eventi e del 1910-11

Il 29 novembre Palazzeschi si reca per la prima volta in Via Senato 2. Porta a Marinetti la sua bozza dell'*Incendiario*, che al tempo si intitolava ancora *Sole mio*.

Nell'ultima lettera del 1909, Marinetti invita Palazzeschi a una «grande serata di poesia futurista»,¹¹⁴ stabilita il giorno 12 gennaio al Politeama Rossetti di Trieste.

Si tratta della prima Serata Futurista, ovvero la prima delle più felici creazioni di Marinetti: esse erano letture, *happenings*, comizi e azzuffate con il pubblico tutte insieme, e furono tra il 1910 e il 1914 l'elemento che mise il Futurismo sulle bocche del pubblico più largo; con elogi o con insulti, non importava.

Ma Marinetti non arriva a quella serata a Trieste con la formula vincente già in tasca.

Quella sera al Politeama Rossetti, presenziata da un pubblico letterario d'élite, fu in realtà abbastanza tranquilla. Per quanto Marinetti nel *Discorso ai Triestini* ricordi di un «parapiglia infernale»¹¹⁵ provocato da una poesia antiasburgica, niente di tutto ciò viene riportato nelle altre cronache di quell'evento.

Anni dopo Palazzeschi ricorderà di quella serata:

Avremmo dovuto essere cinque a quella prima manifestazione ma fummo invece tre, giacché soltanto io ebbi il fegato d'intervenire, e Armando Mazza, un simpatico e gigantesco giovinotto siciliano che Marinetti invitava quale declamatore cannone di poesie e al tempo stesso ottimo coadiutore non appena si trattava di doverle difendere, e per cui gli era consueto il gesto di tirar su, verso i bicipiti d'atleta, le maniche della giacchetta.¹¹⁶

Le sommesse proteste del pubblico si elevano solo quando Armando Mazza legge il Manifesto del Futurismo. Dopo Mazza è il turno di Palazzeschi, il quale non era avvezzo a declamare e conservava molto pudore nei confronti della sua poesia. Infatti, legge *La Regola del Sole* con «voce fievole e bianca».¹¹⁷

Le avventure di quella sera a Trieste, iperbolizzate dalla penna di Marinetti, diventarono quel *Rapporto sulla vittoria del Futurismo a Trieste*¹¹⁸ collocato poi come prefazione dell'*Incendiario*. Ricorda Palazzeschi: «La prefazione del mio libro si compose di ben settantacinque pagine di esclusiva pubblicità, senza il minimo accenno alle poesie che c'erano dentro».¹¹⁹

Un pomeriggio di febbraio, sempre a Milano, Palazzeschi assiste a un evento storico: il colloquio di Marinetti con: «Boccioni, Russolo Carrà... e un quarto che per difetto di

¹¹³ Prestigiacomo 1978, p. 4.

¹¹⁴ Ivi, p. 8.

¹¹⁵ De Maria 1968, p. 214.

¹¹⁶ Ivi, p. XII.

¹¹⁷ Dei 2002, p. LVII.

¹¹⁸ Poi antologizzato in Marinetti 1915, pp. 19-29.

¹¹⁹ De Maria 1968, p. XII.

coraggio, molto probabilmente, si dileguò subito dopo».¹²⁰ Dopo una discussione di quattro ore, Marinetti ritorna con il viso illuminato: «è nato il futurismo anche in pittura».¹²¹ Poco dopo, infatti, viene stampato il *Manifesto dei Pittori Futuristi*: a firmarlo sono Boccioni, Carrà, Russolo; vi figurano anche Bonzagni e Romani, che si ritireranno un mese dopo.

Il 15 febbraio, il Teatro Lirico di Milano ospita la seconda Serata Futurista:

A Milano il pubblico, quello scettico e ostile ma anche e soprattutto quello dei simpatizzanti, rumoreggia fin dalla *Presentazione* marinettiana, accompagnando le esibizioni futuriste con un contrappunto di commenti, interruzioni, applausi e fischi. Il momento clou della serata si raggiunge quando il declamatore Michelangelo Zimolo intona l'ode *Al Generale Asinari di Bernezzo*, messo a riposo a causa delle sue dichiarate simpatie irredentiste. L'impeto nazionalistico dispiace al gruppo dei socialisti presenti che commenta a gran voce: «Abbasso la patria!». Si scatena un putiferio tra grida di approvazione e cori inneggianti al tricolore. Lo spettacolo si chiude con l'intervento dei delegati e il grido di Marinetti che dalla ribalta si riserva l'ultima parola: «abbasso l'Austria!». ¹²²

Questa è la vera «carnevalata futuristica»¹²³ che Marinetti voleva, e questo è il tipo di spettacolo che mirerà a ricreare nelle serate successive: organizzato in teatri capienti, affollati da pubblico irrequieto e variegato; «il tipo di pubblico che gli può garantire il successo, un'assicurazione contro l'apatia e l'indifferenza».¹²⁴

Quella stessa sera Marinetti decide di declamare *L'Orologio*, poesia dell'*Incendiario* che piaceva particolarmente al poeta milanese.

Palazzeschi non presenziò al Lirico: si può ipotizzare che fosse impegnato con le ultime correzioni della raccolta; accortezza che Marinetti riteneva poco futurista:

Ti raccomando solo di essere molto guardingo nelle correzioni, e di farne il meno possibile, poiché mentre ho una fiducia assoluta nel tuo grande ingegno, non ne ho alcuna nella tua autocritica. Non preoccuparti affatto della morale, della giustizia e di altre simili porcherie! Le maschere, i veli, le reticenze e i puntini non sono fatti per noi. ¹²⁵

La prima edizione dell'*Incendiario* esce nel marzo del 1910.

La poesia che dà il nome all'edizione è anche quella che apre la raccolta, ed è introdotta dalla dedica: «A F.T. Marinetti / anima della nostra fiamma».¹²⁶ Il testo che segue rappresenta il massimo tentativo di Palazzeschi di avvicinare la sua poetica a quella di Marinetti, almeno per certi elementi.

La poesia si apre con immagini già viste: una folla che parla animatamente e che guarda attraverso le sbarre un «pappagallo carbonaio» che ci ricorda quello di *Cavalli Bianchi*; esso non parla e subisce gli insulti della folla con noncuranza, guardando enigmaticamente davanti a sé.

Da in mezzo alla folla irrompe, all'improvviso, il Poeta:

Largo! Largo! Largo!

¹²⁰ De Maria 1968, p. XI.

¹²¹ Ibid.

¹²² Bertini 2002, p. 19.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ivi, p. 20.

¹²⁵ Prestigiacomo 1978, p. 10

¹²⁶ Dei 2002, p. 181.

Ciarpame! Piccoli esseri
 dall'esalazione di lezzo,
 fetido bestiame!
 Ringollatevi tutti
 il vostro sconcio pettegolezzo,
 e che vi strozzi nella gola!
 Largo! Sono il poeta!
 Io vengo di lontano,
 il mondo ò traversato
 per venire a trovare
 la mia creatura da cantare!
 Inginocchiatevi marmaglia!
 Uomini che avete orrore del fuoco,
 poveri esseri di paglia!
 Inginocchiatevi tutti!
 Io sono il sacerdote,
 questa gabbia è l'altare,
 quell'uomo è il Signore!¹²⁷

Siamo molto lontani da quel «Sono forse un poeta? / No certo.» di *Chi Sono?*. La nuova auto-investitura di Palazzeschi sa di iperbole, ma non sembra sorretta da molta convinzione; infatti batte in ritirata subito dopo:

Anch'io sai, sono un incendiario,
 un povero incendiario che non può bruciare,
 e sono come te in prigione.
 Sono un poeta che ti rende omaggio,
 da povero incendiario mancato,
 incendiario da poesia.
 [...]

Come mi sento vile innanzi a te!
 Come mi sento meschino!
 Vorrei scrivere soltanto per bruciare!
 [...]

Fuori vado vestito di grigio,
 ovvero di nessun colore,
 c'è anche per le vesti una polizia,
 come per le parole.
 E quella per il fuoco
 è tremenda, accanita,¹²⁸
 [...]

Lo stile di Palazzeschi sarà pure molto diverso dall'irrompente aggressività marinettiana. Ciò non gli impedisce di creare, in tutta la prima parte della raccolta, una sovversione dei valori borghesi altrettanto efficace: in *Villa Celeste*¹²⁹ racconta delle prostitute dell'omonima villa, sfrattate dalla polizia; in *La Fiera dei Morti*¹³⁰ rovescia la drammaticità della Morte, ironizzando anche su tutti gli affari economici che si intrecciano attorno ad essa. *La morte di*

¹²⁷ Dei 2002, p. 183-84.

¹²⁸ Ivi, pp. 186-87.

¹²⁹ Ivi, pp. 189-92.

¹³⁰ Ivi, pp. 193-99.

*Cobò*¹³¹ è una parabola sull'opportunismo umano, tanto pervadente da infettare anche gli animali. *La Regola del Sole*¹³² è una re-immaginazione dei voti religiosi femminili, mentre *Visita alla Contessa Eva Pizzardini Ba*¹³³ è la disincantata conversazione con un'amica senile. Nella poesia *Le Beghine*,¹³⁴ ilare e grottesco ritratto di anziane religiose, Palazzeschi prova a calcare l'aggressività: rimane tuttavia un sottotesto di parodia e di empatia per quelle figure, che il poeta vorrebbe liberare dalla loro ipocrita repressione sessuale:

Gobbe, torte, mostruose,
 farvi rinascere per un istante solo
 un brivido del più orribile desiderio,
 vedervi balbettare dinanzi sconciamente,
 stampellare ridendo aizzate,
 le più vergini vorrei,
 magari quella
 che non fu toccata mai,
 e darvi i miei vent'anni!
 Sentirvi sotto cigolare,
 stridere, cricchiolare;
 schiacciarvi, perstarvi,
 darvi la più orribile gioia,
 il più feroce martirio!
 (le vostre bocche
 sdentate, sinuose,
 mi fanno vedere
 libidini mostruose.)
 [...]

 No! Lo giuro!
 Non le ò mai toccate, le beghine,
 mi piace solamente di guardarle.

Infine, la prima parte si conclude con il famosissimo *E lasciatemi divertire!* (*Canzonetta*),¹³⁵ vero manifesto del funambolismo palazzeschi.

Dopo la «Grande Eversione» ha luogo la «Grande Evasione»¹³⁶ del poeta, che ha bisogno di ritirarsi nel privato per nutrire la propria creatività. La seconda sezione della raccolta si intitola *Al mio bel castello*, e tratta dell'interiorità e della quotidianità: le passeggiate «per mettere insieme le mie strane poesie»,¹³⁷ i pomeriggi di fantasticherie alla finestra, le serate cullate da passatempi poco onorevoli (*La Mano*).¹³⁸ Vengono presentati ai lettori anche *Cherubina*,¹³⁹ la “mogliettina” dell'autore, nonché le sue “sorelline” *Ginnasia e Guglielmina*.¹⁴⁰

¹³¹ Dei 2002, pp. 205-13.

¹³² Ivi, pp. 214-20.

¹³³ Ivi, pp. 232-35.

¹³⁴ Ivi, pp. 227-31.

¹³⁵ Ivi, pp. 236-38.

¹³⁶ Caretti 1978, p. 66.

¹³⁷ De Maria 1968, pp. XIII-XIV.

¹³⁸ Dei 2002, p. 245.

¹³⁹ Ivi, pp. 256-64.

¹⁴⁰ Ivi, pp. 270-72.

¹⁴⁰ Ivi, pp. 273-75.

Esse sono la compagnia preferita di Palazzeschi, che partecipa contro voglia ai riti sociali umani (*Il Ballo*¹⁴¹ e *il Pranzo*).¹⁴²

Fino all'ultima poesia, *La visita di Mr. Chaff*, *Al mio bel castello* è l'affermazione della pacifica autosufficienza del poeta, il quale cerca di limitare il proprio coinvolgimento negli affari terreni per gratificarsi nel mondo della fantasia:

—Americano... babbeo!
Guardami quando creio!
Di terra io abbisogno
tanta quanta me ne sta
sotto i miei piccoli piedi, mi basta.
Io m'innalzo!
[...]
Su, su, entro nel sole,
e creio, e mi beo!
Come nessun altro uomo al mondo!¹⁴³

Palazzeschi ricorderà che, per ogni libro delle «Edizioni Futuriste» che veniva stampato, era uso di Marinetti inviare in omaggio una copia con dedica a centinaia di «uomini politici e di cultura, professori, industriali, e professionisti, gentiluomini e gentildonne, fra cui risultavano come astri di prima grandezza proprio quelli che si sapeva essere i più feroci e irriducibili nemici».¹⁴⁴ Interessante parte della sensibilità pubblicitaria del «Duce»¹⁴⁵ futurista, a cui Palazzeschi si adegua contro voglia.

L'8 marzo avviene il debutto del *Manifesto dei Pittori futuristi* al Politeama Chiarella di Torino.

Il 20 aprile Palazzeschi partecipa anche alla Serata al teatro Mercadante di Napoli, dopo le ripetute insistenze di Marinetti. Si presenta in «frac nero e panciotto azzurro»,¹⁴⁶ e subisce quel «gettito spontaneo di pomodori e patate marce»¹⁴⁷ che colpisce i futuristi sul palco.

L'8 luglio, Marinetti e i futuristi lanciano dalla Torre dell'Orologio centinaia di volantini contenenti il *Manifesto futurista ai Veneziani*; esso riporta un discorso simile a quello improvvisato da Marinetti alla Serata dell'1 agosto, alla Fenice: «Ripudiamo la Venezia dei forestieri, mercato d'antiquari e di rigattieri falsificatori, calamita dello snobismo e dell'imbecillità universali, letto sfondato da carovane di amanti, semicupio ingemmato per cortigiane cosmopolite, cloaca massima del Passatismo».¹⁴⁸ I volantini pubblicizzano anche la prima esposizione di Boccioni alla Ca' Pesaro, composta da 42 opere.

¹⁴¹ Ivi, pp. 276-79.

¹⁴² Ivi, pp. 280-82.

¹⁴³ Ivi, pp. 288-89.

¹⁴⁴ De Maria 1968, pp. XIII-XIV.

¹⁴⁵ Soprannome scherzoso di Marinetti attestato in Prestigiacomo 1978, p. 14 e p. 101.

¹⁴⁶ Guerri 2009, p. 110.

¹⁴⁷ Palazzeschi 1964, p. 650.

¹⁴⁸ Marinetti 1915, p. 52.

Due giorni dopo il futurismo giunge anche a Padova, con una Serata organizzata alla Gran Guardia.

Palazzeschi è assente da tutti questi eventi: passa l'estate sull'Appennino toscano, soprattutto nella beneamata Settignano: lavora alla seconda edizione dell'*Incendiario*, e a un'opera teatrale «che sconvolga tutto, che non ha niente a che fare dai Greci a noi»¹⁴⁹: si tratta dei *Drammi Futuristi*, che non saranno mai pubblicati.

Contemporaneamente, Palazzeschi lavora al completamento del *Codice di Perelà*.

In una lettera lo descrive in termini che siano appetibili a Marinetti: «È un romanzo pieno di idee grandiose, pieno di ardimento e con tali situazioni voluttuose da potere costituire un successo clamoroso. Non bello di stile, né organico in nulla. Ma come concezione è l'ardire di credere potrebbe modestamente non sfigurare troppo nella collana che tu hai luminosamente aperto col tuo grande *Mafarka*».¹⁵⁰

Quell'estate viene sequestrato *Mafarka il Futurista*; l'8 ottobre anche Palazzeschi è presente in Tribunale, e scommette con Decio Cinti sull'esito del processo.

Palazzeschi ipotizza di avere pronto il romanzo a metà novembre. Alla data stabilita, però, Marinetti riceve solo i primi sei capitoli.

Tra dicembre e gennaio Marinetti va prima a Londra, per tenere una conferenza sul Futurismo al Lyceum Club. Dopo Natale si reca a Parigi, lasciando Palazzeschi, che voleva la pubblicazione a gennaio, senza una risposta.

Nel frattempo, l'11 gennaio 1911, viene stampato il *Manifesto dei Drammaturghi futuristi*: per quanto sia solo un volantino, contiene già quel testo che diventerà poi *La voluttà di essere fischiate*: «Noi futuristi insegniamo innanzitutto agli autori il disprezzo del pubblico [...] Noi insegniamo inoltre l'orrore del successo immediato che suol coronare le opere mediocri e banali [...] Gli autori non devono avere altra preoccupazione che quella di un'assoluta originalità novatrice».¹⁵¹

Tornato Marinetti, Palazzeschi gli invia anche gli ultimi capitoli. In una lettera di poco successiva, gli scrive:

Chiudo in questo momento il tuo meraviglioso poema *Distruzione*. [...] camminandoti dietro seguendoti colla mia anima dietro le tue pagine è avuto la sensazione della pulce che va di passo con l'elefante. Eppure pensavo essi possono amarsi benissimo e sinceramente. Le loro doti sono così diverse che non possono mai urtarsi. Se l'elefante volesse schiacciare la pulce con una sua enorme gamba non vi riuscirebbe assolutamente e se la pulce volesse mai morderlo ahimè esso non se ne accorgerebbe davvero. Dunque sono due esseri fatti apposta per stare insieme. È detto male? Perdonami.¹⁵²

Questa affermazione di inferiorità rispetto al collega, abbiamo visto, non è nuova per Palazzeschi. Tuttavia, la locazione di questa lettera fa pensare che questa adulazione nasconda anche un tentativo di rabbonire Marinetti: in relazione, forse, alla vistosa caricatura contenuta nel nono capitolo del *Codice*.

¹⁴⁹ Prestigiacomo 1978, p. 18.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Marinetti 1915, pp. 113-14.

¹⁵² Prestigiacomo 1878, p. 35.

Marinetti dà segno di non essersi offeso: non solo indulge le richieste di Palazzeschi riguardo la copertina, ma gli permette due correzioni di bozze prima della stampa definitiva.

il 27 febbraio, durante uno spettacolo alla Scala di Milano, i futuristi lanciano da un palchetto in quarta fila dei volantini che inneggiano allo svecchiamento del Teatro dell'Opera.

Nel mese di marzo esce *Il Codice di Perelà*. Esso è il secondo «romanzo futurista» che viene pubblicato in questi anni, e ne parleremo approfonditamente nel capitolo successivo.

In questi mesi, Palazzeschi inizia anche a pubblicare le prime novelle su alcune riviste.

Il 25 marzo Palazzeschi è presente alla Serata Futurista al Teatro Bonacossi di Ferrara, durante la quale subisce un'altra pioggia di frutta e verdura. Il 26 marzo segue una Serata Futurista al teatro Reinach a Parma, dove però la questura ne proibisce lo svolgimento. Marinetti, Palazzeschi, Boccioni, Carrà, Russolo e Pratella si rifugiano nel caffè Marchesi in piazza Garibaldi, dove vengono riconosciuti da un gruppo di studenti: in poche ore, dentro la sala e fuori in piazza si crea una calca di persone che fischiano e urlano contro gli artisti, che devono essere scortati fino alla stazione dai carabinieri.

Nei mesi successivi hanno luogo Serate Futuriste a Mantova, a Como, a Bergamo, a Roma e a Treviso. Palazzeschi non partecipa a nessuna di esse.

il 30 aprile ha luogo a Milano la Prima esposizione d'Arte Libera, con le opere di Boccioni, Carrà e Russolo.

A Firenze Palazzeschi incontra Umberto Saba, che vuole scrivere su «La Voce» un articolo sul Futurismo. «Credo che l'articolo sarà una carognata [...] Quel signore abbiamo dovuto cavarcelo con buona maniera dai coglioni, è un mattoide dei più pericolosi...».¹⁵³

Il 29 giugno Marinetti, Boccioni, Carrà e Russolo scendono a Firenze per una «spedizione punitiva» contro Ardengo Soffici, che su «La Voce» si era espresso negativamente contro la pittura di Boccioni. Insieme a Palazzeschi si recano al caffè *Le Giubbe Rosse*: Boccioni si fa indicare Soffici, si avvicina e gli tira un manrovescio. Mentre scoppia la rissa tra i futuristi milanesi e i vociani, Palazzeschi scappa e si nasconde tra gli avventori del locale.

Il 29 settembre 1911 le truppe italiane sbarcano sulla «Quarta Sponda», ovvero in Libia; ha inizio così la campagna per la conquista della «Tripolitania e la Cirenaica «italiane»».¹⁵⁴

Marinetti si era da molto tempo schierato a favore dell'impresa, e aveva contribuito a mobilitare l'opinione pubblica attraverso le sue risorse mediatiche.

Annunciato l'inizio delle operazioni belliche, ottiene dal giornale «L'Intransigeant» l'incarico di recarsi a Tripoli in qualità di corrispondente.¹⁵⁵

L'11 ottobre il «Corriere della Sera» pubblica un suo articolo, intitolato: *Per la guerra sola igiene del mondo – Tripoli italiana*. Nel manifesto che segue, emergono i seguenti punti:

1. Siano concesse all'individuo tutte le libertà, tranne quella di essere vigliacco.
2. Sia proclamato che la parola *Italia* deve dominare sulla parola *Libertà*.¹⁵⁶

¹⁵³ L'articolo in questione non verrà mai scritto. Prestigiacomo 1978, pp. 44-46.

¹⁵⁴ D'Orsi 2009, p. 57.

¹⁵⁵ Gli articoli saranno poi raccolti in *La Bataille de Tripoli (26 octobre 1911), vécue et chantée par F. T. Marinetti*, edizioni futuriste di «Poesia», Milano, 1912.

¹⁵⁶ D'Orsi 2009, p. 58.

Il giorno dopo, 12 ottobre, Marinetti sbarca a Tripoli.

CAPITOLO 4: IL CODICE DI PERELÀ

1. Riassunto del romanzo

Pena! Rete! Lama! Pena! Rete! Lama! Pe... Re... La...

— Voi siete un uomo forse?

— No, signore, io sono una povera vecchia.

— È vero, è vero sì, avete ragione, voi siete una povera vecchia, un uomo sono io.

— Voi che cosa siete signore?

— Io sono ... io sono... molto leggero, io sono un uomo molto leggero.¹⁵⁷

Perelà è un uomo composto da fumo grigio: l'unica cosa materiale che indossa sono un paio di stivali da moschettiere. Egli non ha memoria della sua identità: ricorda solo di essersi generato (o risvegliato?) nella cappa di un camino, ascoltando la voce di tre vecchie: Pena, Rete e Lama, che leggendo e parlando gli insegnano le cose del mondo. Perelà rimane in quel camino per trentatré anni, finché non sente scomparire le voci delle sue madri e non sente spegnersi la fiamma sotto i suoi piedi:

Le mie membra persero la loro immobilità, incominciarono ad agitarsi. [...] Sotto c'era ancora l'ultima cenere e attorno al camino tre poltrone vuote, un grosso libro a terra chiuso. Dove io avevo posato i piedi, accanto, un paio di bellissimi stivali lucidi. Io che mi sentiva così estraneo alla terra e attratto ancora alla sommità del camino, infilai inconsciamente le mie gambe in quelli stivali, e allora mi sentii sicuro, dritto, piantato [...]. La porta era aperta, si estendeva davanti polverosa la via provinciale che mena a questa città.

Io sapevo tutto senza avere mai veduto nulla. Mille storie di uomini, senza sapere preciso come gli uomini fossero [...]. Io dovevo ora vedere.¹⁵⁸

La città a cui giunge è governata da Re Torlindao, e si prepara alla guerra.

Perelà attira subito l'attenzione dei passanti con le sue sembianze e con la sua eccentrica ingenuità. Viene allora chiamato alla corte del Re.

Ivi fa la conoscenza di una serie di personalità pubbliche: il pittore Crescenzo Pacchetto, che vuole essere il suo primo ritrattista; il Banchiere Rodella, interessato a speculare sul suo fumo; il poeta Isidoro Scopino, che gli propone una collaborazione letteraria; il filosofo Agiolino Pila detto Pilone, che lo mette in guardia sull'ipocrisia opportunistica delle persone; incontra poi l'Arcivescovo, che intende assicurarsi la salvezza della sua anima. Infine incontra Alloro, il vecchio servitore del Re, che esprime la sua ammirazione per la natura di Perelà.

Il giorno dopo, Perelà è invitato al The delle cinque con le dame della corte: le undici nobildonne lo accolgono con mille moine, deliziate dalla sua morbidezza e dalla sua leggerezza. Alcune vedono in lui un possibile alleato:

Le nostre leggi attuali, signor Perelà, hanno bisogno di modificazioni radicalissime: poco si parla, nel vecchio codice, della donna, e a sproposito, la donna deve entrare in assai più

¹⁵⁷ Tellini 2004, p. 137.

¹⁵⁸ Ivi, pp. 151-52.

faccende, bisogna, perché le cose vadano come si deve; i signori uomini non capiscono quasi niente.¹⁵⁹

Per intrattenerlo, le dame decidono di narrare «un racconto leggero, leggero... come piacciono a voi».¹⁶⁰ Ognuna di esse (eccetto per la Principessa Nadina, che disprezza l'ospite) racconta la propria vita amorosa, senza tralasciare i particolari più scandalosi: dalla Contessa Cloe Pizzardini Ba, che ama quattro volte al giorno con i più disparati compagni, fino alla Marchesa Oliva di Bellonda, che non amò mai; dalla Contessa Rosa Ramino Liccio, che pratica l'esibizionismo col marito, fino alla Principessa Bianca Delfino Bico delle Catene, che ama in mezzo ai cimiteri; i racconti si concludono con la reticenza della violinista Enos Copertino, la cui convivenza con l'attrice Catulva è avvolta nel mistero.

Perelà è chiamato poi a un'udienza privata con la Regina; ella rimane affascinata dalle figure di Pena, Rete e Lama, e gli insegna un gioco di carte: alla ciclicità delle combinazioni tra re, regine, denari e spade corrisponde la ciclicità del Regno, scandito dalla morte del Re e dalla condanna per la Regina di trascinarne la spada insanguinata. Sopra tutto quanto echeggia la parola «Dio!», che si scopre essere pronunciata da un pappagallo.

Perelà, acclamato dal popolo come essere puro e provvidenziale, viene portato in trionfo per tutte le strade della città. Viene poi organizzato un ballo in suo onore: ad esso, la marchesa Oliva di Bellonda si presenta tutta vestita di grigio.

Al ballo viene annunciato che Perelà, in virtù della sua imparzialità, è stato scelto come terzo membro della Commissione per la dettatura di un nuovo Codice, e che verrà accompagnato in giro per il Regno per meglio conoscerne le necessità.

Il giorno dopo, prima di recarsi al monastero, il servitore Alloro recapita una lettera a Perelà: in essa, la Marchesa Oliva dichiara il suo incondizionato amore, e annuncia di aver ritrovato la gioia di vivere.

Dopo il monastero Perelà visita il cimitero e la sua custode Ala, la vecchia tricenaria. Poi visita il Prato dell'Amore, dove gli amanti passeggiano di giorno e amoreggiano di notte.

Successivamente lo portano a visitare la cella di Iba: egli è un accattone alcolizzato, che era riuscito a diventare Re portando alle casse dello Stato più sacchi di denaro di qualunque altro pretendente. Ottenuta la corona, la sua processione trionfale viene accolta dal disprezzo di tutti i cittadini, che gli lanciano addosso i propri escrementi. Infine viene scoperto che Iba si era appropriato delle ricchezze di un banchiere defunto, e che aveva tenuto per sé metà dell'erario: viene allora detronizzato e chiuso in una cella, lasciandogli però il diritto di bere tanto vino quanto ne può sorbire.

Dopo la prigione Perelà visita il manicomio, ovvero Villa Rosa: a Perelà vengono mostrati una serie di pazienti prigionieri delle loro illusioni psicotiche, soprattutto religiose, politiche e filosofiche. Incontra anche un maniaco suicida, che gli espone il suo pensiero su Dio e sulla morte.

Infine incontra il Principe Zarlino, ovvero «il pazzo volontario», che paga per essere ospitato nel manicomio e per poter sottoporre gli altri matti alle sue corbellerie.

Signor Perelà, io potevo essere il re, ma sentivo che dopo due giorni sarei stato quel re che voleva essere tutto fuori che il re. Io vivo qua dentro la mia vita cerebrale che mi fa essere tutto! [...] Una notte io fui cometa, fra le due torri della villa era appesa la mia coda di tela d'argento illuminata da apposti riflettori elettrici, rimasi lassù un'intera notte [...]. Raccolsi tanto di sensazioni che sono nella mia mente come un poema che si intitola: La Cometa.

¹⁵⁹ Tellini 2004, p. 166.

¹⁶⁰ Ivi, p. 169.

Ora ditemi un poco mio caro amico, posso io uscire per le comuni vie con una coda di tela d'argento lunga settantacinque metri? ¹⁶¹

Infine, Perelà visita Delfo e Dori: due città identiche e in buoni rapporti, separate dal corso di un fiume. «Questo fiume fu un giorno campo di una stranissima battaglia. Sappiate intanto che da allora Delfo è abitato da quelli di Dori, e Dori da quelli di Delfo». ¹⁶²

Invidiosi della nuova torre eretta nella città di Dori, il popolo di Delfo aveva deciso di attaccare i vicini. I cittadini di Dori prendono le barche dei nemici e fuggono dall'altra parte del fiume, rifugiandosi a Delfo. Da quel giorno, i due villaggi vivono nella più totale armonia.

Mentre Perelà compie le sue visite, al castello del re viene fatta una scoperta: viene trovato il cadavere carbonizzato del servitore Alloro, appeso al soffitto sopra i resti di un fuoco. La figlia rivela che da giorni Alloro non smetteva di parlare di Perelà, e aveva espresso il desiderio di diventare come lui.

Quando arriva Perelà sulla scena, tutto quello che fa è constatare con dolcezza: «voleva divenir leggero». ¹⁶³ L'indifferenza di Perelà viene accolta con ulteriore sconvolgimento.

Viene organizzato un Consiglio di Stato senza l'uomo di fumo: tutti quelli che all'inizio avevano osannato Perelà ora lo accusano di «propaganda autoincendiaria»; ipotizzano che sia il figlio di Satana, e che si sarebbe servito del nuovo Codice per impadronirsi del regno e bruciare tutti gli uomini.

- E se fosse mandato da Dio?
 - Impossibile!
 - Non regge!
 - Egli mandò un'altra volta il suo figliuolo.
 - Impossibile!
 - Via non regge!
 - Ma egli disse pure che sarebbe ritornato.
- [...]
- Ascoltate, io sono il vostro arcivescovo, vi assicuro che il buon Dio lo à sulle corna quanto me questo vostro fumo! ¹⁶⁴

Viene deciso che Perelà deve essere giustiziato in seguito a un regolare processo, assicurandosi di allontanarlo anche dal favore del popolo.

Nel frattempo Perelà è rinchiuso nelle sue stanze, confuso dal cambiamento repentino della sua situazione.

«Perché?» Che cosa aveva fatto? Non aveva detto la verità? Non si era comportato come sempre? [...] Che cosa ne sapeva lui? Quel vecchio non gli aveva neanche lontanamente fatto dubitare la sua idea, egli lo avrebbe istantaneamente distolto. Come avrebbe potuto indicargli la maniera se egli stesso non ricordava come lo fosse divenuto? [...] Povero

¹⁶¹ Tellini 2004, p. 264-65.

¹⁶² Ivi, p. 269.

¹⁶³ Ivi, p. 281.

¹⁶⁴ Ivi, p. 292.

vecchio, pensava Perelà, diranno che è la mia vittima ora, voleva divenir leggero, ma sarà vero? ¹⁶⁵

Perelà decide di uscire dal castello: nessuno lo ferma, tutti lo evitano. Si dirige fuori dalla città, inizia a salire lungo le pendici di una collina; la lontananza dalla «gravità insopportabile» della città e la vicinanza al cielo lo risolleivano. Si ferma allora a chiacchierare con una bambina che pascola le pecore: lei gli racconta la sua curiosità per la città, con i suoi palazzi e i suoi teatri: «Oh! Io ne vedo tanto del cielo se sapeste, io ne ho visto tanto che non alzerò più la testa per guardare, è sempre uguale il cielo, ed è tutto uguale, io voglio invece guardare laggiù, dove non è visto mai». ¹⁶⁶

Al tramonto, dopo aver indirizzato sù un ultimo sguardo, Perelà decide di ridiscendere. Tornato in città, però, tutto il popolo lo guarda con disprezzo e rabbia; Un gruppo di ragazzini inizia a spintonarlo in giro, mentre gli adulti ridono e li aizzano.

Le offese ricevute al suo ritorno lo portano a passare un giorno a letto. Solo la Marchesa Oliva viene a trovarlo: professa a Perelà la sua fedeltà incondizionata, e si dichiara pronta a morire pur di difenderlo e rimanergli accanto. Poi se ne va, lasciando Perelà ancora più demoralizzato. «Perché Alloro si è ucciso? Perché questa donna vuole morire? Eppure io non ho detto loro una parola, non è neanche fatto loro supporre di ricambiare il loro affetto, il loro amore...». ¹⁶⁷

Il giorno dopo, Perelà è chiamato davanti al Ministero della Giustizia; nessuno vuole fargli da avvocato difensore eccetto per la Marchesa Oliva, che viene accettata *in extremis* nonostante sia una donna.

All'accusa di aver ingannato, cospirato e causato la morte di un uomo, Perelà riesce solo a rispondere ogni volta: «Io sono leggero». ¹⁶⁸ Salgono alla barra dei testimoni i funzionari della corte che lo avevano accolto nel primo capitolo, poi le nobildonne che lo avevano vezzeggiato nel secondo: tutti lo condannano, con non poca ipocrisia.

La Marchesa Oliva lo difende con passione, declamando la purezza di Perelà e accusando la viltà dei presenti:

—Egli è là sereno, immutabile, tranquillo! Che cosa à egli detto per discolparsi? “Io sono molto leggero”. E io pure da questo momento mi sento leggera, come lui, e sfido, sfido le ire di tutti, tutti vi sfido, che siete tutti contro me sola!

— Fatela tacere!

—È una donna!

—È innamorata! ¹⁶⁹

Mentre il pubblico inneggia alla condanna, appare il Principe Zarlino tutto dipinto di grigio, che corre ad abbracciare Perelà.

Infine, Re Torlindao approva la sentenza: Perelà sarà rinchiuso a vita in una cella murata sul monte Calleio. Appellandosi alla grazia del Ministro, la Marchesa Oliva riesce ad ottenere che la cella sia dotata di un camino, che lei stessa provvederà a fornire ogni giorno con un tronco da ardere.

Perelà esce dal castello, scortato da soldati e accompagnato dal rullo di tamburi. Mentre il corteo attraversa la città, la gente inizia a urlargli insulti; poi le grida sono sostituite da sputi,

¹⁶⁵ Tellini 2004, p. 298.

¹⁶⁶ Ivi, p. 307.

¹⁶⁷ Ivi, p. 316.

¹⁶⁸ Ivi, p. 322.

¹⁶⁹ Ivi, pp. 332-33.

fitti come pioggia. La Marchesa Oliva lo accompagna fino alla cima del Calleio, dove Perelà viene murato nella sua cella: da sotto il camino, Perelà pronuncia al tondo azzurro del cielo le sue ultime volontà:

Pena! Rete! Lama! Voi mi daste queste scarpe perché io camminassi sulla terra è vero? [...] È la sola cosa ch'io possiedo e ve la lascio, o uomini, queste mi legarono a voi [...] Mi chiamaste con i nomi più belli, mi strisciaste i vostri inchini più profondi, mi adoraste come una reliquia, poi vi siete accorti che cosa io valevo e mi disprezzaste, mi calpestate come un rettile, mi ingiuriaste, e mi voleste per sempre lontano da voi, per dimenticarvi sempre di me. Voleste tante cose da me, che io vi dettassi il Codice, eccolo, questo solo può essere il Codice ch'io vi lascio, esso custodiva sulla terra la mia sola virtù. In questo tramonto una piccola nube grigia in forma di uomo, le nubi àno tante forme, volerà su su, traverserà l'orizzonte verso il sole, nessuno la scorgerà, forse una povera donna, ed avrà per me un ultimo singhiozzo. A lei il mio ultimo pensiero, a lei che neppure capì quello che io ero solamente: leggero leggero leggero”.

[...]

— Guardate che cosa c'è lassù nel cielo!

— Aquile bianche, candide aquile, come cigni, vanno su, su, vanno coi loro becchi adunchi...

— Vanno a strappare a Dio il velo sopra il suo mistero!

— Ma chel!

[...]

— Dove vanno?

— Vanno a cercare Perelà.

— Perelà!¹⁷⁰

2. *Disceso dal cielo*

Trentatré anni l'uno e l'altro. Una nascita miracolosa e priva di intervento paterno per l'uno e per l'altro; una rapida ascesa fra la gente, poi terminata in un processo non privo di ambiguità per tutti e due; e infine per Perelà, come per Cristo, la condanna con una successiva pausa di riflessione sulla collina fuori città (il suo Orto degli Ulivi) e la “passione” e il “martirio” in mezzo a gente che lo insulta al passaggio e lo ricopre di sputi. Con l'eccezione della fedeltà illimitata di Oliva di Bellonda, la sua Maria Maddalena; e se per Perelà non c'è la morte, c'è il carcere murato a vita sul monte Calleio (il suo Calvario) e di lì, come per Cristo, l'ascesa al cielo col lascito di un tenue messaggio (il Codice) agli uomini.¹⁷¹

Questi sono i punti di contatto che Marco Forti individua tra Perelà e il figlio di Dio. Ed è una corrispondenza su cui si interrogano anche quegli stessi personaggi che assistono all'arrivo dell'uomo di fumo, e che poi gli affidano il Codice. Nel capitolo *Il Ballo*, il primo ministro definisce Perelà: «l'uomo su cui il fuoco è passato purificatore supremo a interrompere, ad annientare l'egoistico lavoro di tutti i suoi sensi».¹⁷² E aggiunge:

Non è egli la sublimazione del corpo e dello spirito umano? Non viene egli quasi a darci la prova di altri destini, di altra vita, [...] nei quali gli umani egoismi, gli umani traffici non

¹⁷⁰ Tellini 2004, pp. 350-52.

¹⁷¹ Caretti 1978, p. 122.

¹⁷² Tellini 2004, p. 217.

hanno più la loro parola? Non dobbiamo noi ringraziare la sorte di avercelo fatto capitare in questo momento appunto quando noi dovevamo imparzialmente pesare le nostre coscienze, per costituire un grado unico atto a pesare le coscienze di tutti?¹⁷³

Anche durante *Il Processo*, quando tutti lo considerano ormai pericoloso, la Marchesa di Bellonda continua a sostenere la natura divina dell'uomo di fumo:

Il figlio della fertile vecchiezza di tre vergini che lo nutrono non col nauseante umore animale del loro seno, ma con l'incanto della loro voce, col calore della fiamma delle belle querci e degli abeti. [...] La fine di Alloro non è la prova più grande del suo potere? E quando anche egli avesse fatto tutto e tutti abbruciare, col suo incanto non sarebbe egli il più grande, il più infinitamente grande di tutti gli uomini?¹⁷⁴

Eppure, Perelà non si esprime mai sulla sua identità possibilmente divina; lui stesso inizia la narrazione con solo ipotesi sulla sua origine, e arriva alla fine senza verificarne alcuna. Qualunque fosse l'obiettivo a lungo termine delle Parche Pena, Rete e Lama, se ce n'era davvero uno, non ci viene mai concesso di saperlo con certezza.

Mai nel romanzo Perelà fa cenno a un suo progetto per la civiltà, che sia provvidenziale o distruttivo; Perelà non fa sermoni, non declama, e di fatto non parla quasi mai: quelle poche considerazioni che pronuncia sul mondo sono fatte sommessamente e con candore. L'allegoria cristologica che rappresenta Perelà è svuotata da qualsiasi fede nei dogmi religiosi.

Nell'omonimo capitolo del romanzo, Dio è un significante arbitrario ripetuto da un pappagallo sopra il ciclico «gioco di carte» della storia; nemmeno la Regina se ne ricorda più il significato:

- È strano non è vero? Egli dice una grande parola, e non può capirne il suo significato, che volete, povera bestiola, che sappia lui chi è Dio!
- Voi lo sapete invece?
- E come? Chi non lo sa? Dio! Ma Dio è... Dio! Tutti bene lo sappiamo noi, ma lui...¹⁷⁵

L'opinione più articolata al riguardo viene pronunciata, non a caso, dal maniaco suicida di Villa Rosa:

Dio, non sapete che cos'è Dio? Dio è nulla. È la perfezione inventata dagli uomini, essi ànno voluto dare una parola al nulla, e l'ànno per conseguenza fatto diventare qualcosa. [...] Essi ànno bisogno di un nulla che si possa dipingere sopra la tela e scolpire nella pietra. [...] Gli uomini innalzarono a Dio grande quantità di torri per avvicinarsi a lui, e per gabbarlo, mio caro signor Perelà, quelle torri non servono che per salvarli dal fulmine, [...].¹⁷⁶

Il popolo di Re Torlindao ha disperatamente bisogno di credere che Perelà sia per loro qualche sorta di Messia. Poi avviene il suicidio di Alloro, che infrange le loro illusioni: allora, repentinamente, si adoperano per individuare un capro espiatorio, un nemico dello Stato da annientare per la salvezza di tutti.

¹⁷³ Tellini 2004, p. 217.

¹⁷⁴ Ivi, p. 332.

¹⁷⁵ Ivi, p. 205.

¹⁷⁶ Ivi, p. 261-62.

È questa la dinamica a cui Luigi Baldacci fa riferimento quando dice che «Perelà è prima di tutto il documento di una crisi di valori»: ¹⁷⁷

Perelà uomo di fumo è lo sfocio dell'irrazionale per una società di parassiti e di dame di corte adduggiata dalla piattezza della vita. [...] La verità è che Palazzeschi ha colto quell'aria nella quale navigano in sospensione le spore che produrranno il Duce di domani. ¹⁷⁸

Dovendo indagare l'identità di Perelà, al di fuori di quanto assunto dagli altri personaggi, sembra particolarmente soddisfacente l'analisi di Fausto Curi: «egli è al tempo stesso Cristo, Zarathustra e il principe Myškin, o meglio una mescolanza parodica di questi tre personaggi». ¹⁷⁹

Tuttavia, Perelà è innanzitutto una rielaborazione di Palazzeschi sulla propria esperienza: nelle tre vecchie che lo hanno cresciuto sono riconoscibili le tre nonne onnipresenti a casa Giurlani durante la sua infanzia; ¹⁸⁰ all'immagine della permanenza dentro un alto camino si potrebbe accostare quella della finestra dalla quale Valentino Kore di *:Riflessi* e l'io poetico dell'*Incendiario* osservano il mondo.

Infine, durante il *Processo*, Perelà verrà accusato di essere «un pederasta» e «il terzo sesso», ¹⁸¹ insulti che Palazzeschi riporterà autoironicamente in altre sue poesie.

Lo stesso «uomo di fumo» può essere letto come la controparte non sovversiva dell'*Incendiario*, o magari fatto coincidere con quell'«incendiario da poesia» che fuori va «vestito di grigio».

Il fatto che Perelà sia vissuto per trentatré anni lontano dalle persone, conoscendo il mondo solo attraverso i libri e i racconti, ci permette di identificarlo come l'Intellettuale idealista e inadeguato alla materialità del mondo.

Perelà è anche fatto di fumo: caratteristica sua fisica che gli impedisce di passare inosservato, nonché di integrarsi appieno in una società rigidamente costruita per uomini e donne “di carne”.

Perelà è a tutti gli effetti *l'outsider*: il deviante non per scelta, ma per sua stessa natura. Perelà è il primo di quella serie di personaggi che Palazzeschi definirà “i Buffi”: «tutti coloro che per qualche caratteristica, naturale divergenza e di varia natura, si dibattono in un disagio fra la generale comunità umana; disagio che assume ad un tempo aspetti di accesa comicità e di cupa tristezza». ¹⁸²

All'inizio del romanzo, la diversità di Perelà è accolta con estremo entusiasmo da parte della folla: i diversi professionisti cercano di trarre vantaggio dalla novità, mentre le dame si abbandonano a tenerezze non poco condiscendenti. Solo il filosofo Pilone, la «linguaccia» del Regno, sembra già leggere nel futuro di Perelà:

Voi fate una cosa, ritornate là dove siete stato fino ad ora, gli uomini gli conoscerete un'altra volta e sarà meglio per voi, non vi auguro che gli abbiate a conoscere questa. [...]

¹⁷⁷ Tellini 2004, p. XXXV.

¹⁷⁸ Ivi, p. XXXVI-XXXVII.

¹⁷⁹ Caretti 1978, p. 217.

¹⁸⁰ Palazzeschi 1964, p. 22.

¹⁸¹ Termine coniato dall'attivista Karl Heinrich Ulrichs (1825-1895), in un pamphlet in cui riconduceva l'identità omosessuale all'esistenza di un «terzo sesso», la cui formulazione comprende sia l'attrazione per individui del genere d'appartenenza sia la presenza di caratteristiche che oggi attribuiremmo all'esperienza *transgender*.

¹⁸² Premessa di Palazzeschi a *Tutte le novelle* (1957), riportata in Caretti 1978, p. 205.

Guardate bene dove essi camminano, dove essi strofinano le loro sbrindellate miserie, guardate le vie che hanno pesticciate loro, e per le quali si trascinano con ogni sorta di attrezzi per stropicciare meglio che sia possibile la povera terra in modo che dia quanta più polvere può. [...] C'è un bell'albero grande, dritto, che tiene nobilmente il suo legittimo regno, loro, questi sterpi ambulanti, [...] col più lungo e il più vile lavoro lo faranno cadere, e non c'è caso che se lo facciano venire sulla testa! Al momento giusto si fanno indietro. [...] non vi fidate, se vi fanno tutte queste smorfie non vi ci attaccate, essi talvolta innalzano un uomo a furia di spinte, ma credete voi che durino quella fatica per nulla? Lo spingono perché poi si godono un mondo a lasciarlo andar giù di botto!¹⁸³ (pp. 159-160).

La morte di Alloro, oltre a essere il perno di ribaltamento della vicenda, è uno dei pochi elementi narrativi che accomunano il *Codice di Perelà* e *Mafarka il Futurista*: si tratta in entrambi i casi del suicidio di un individuo, provocato dal tentativo di adempiere all'esempio identitario/comportamentale del protagonista.

Che sia una coincidenza, o che siano entrambe rielaborazioni letterarie di uno stesso evento (magari legato al Futurismo stesso), non c'è alcuna fonte che analizzi la questione. Eppure è presente in entrambi i romanzi la negazione della propria responsabilità nell'accaduto: che sia con la sprezzante indifferenza di Mafarka, o con l'analisi psicologica che Palazzeschi mette in bocca al Dottor Pipper:

[Alloro] servì perché era impotente nel male e nel bene, trovandosi inabile a procacciare l'alimento a questa sua vanità, egli non seppe che ammirare coloro che ai suoi occhi erano privilegiati. Quando si è trattato di potere lui stesso divenire un essere privilegiato capace ai suoi occhi di attirare la vana ammirazione degli altri non à pensato nemmeno più alla propria vita.¹⁸⁴

Perelà, però, non è Mafarka. Perelà mostra innanzitutto di provare sincero dispiacere per la morte di Alloro, anche se attraverso quel velo di «leggerezza» che viene interpretato dagli altri come «indifferenza» e «cinismo».

Inoltre, Perelà non gode dei privilegi indiscussi del re africano; Perelà, anche quando viene osannato da tutti, è e rimane un *outsider*.

Fausto Curi fa notare che:

Fino a che si manifesta come anomalia tale da non incidere sulle istituzioni, o addirittura da suscitare l'illusione di poterle modificare a vantaggio dei potenti, la "leggerezza" dell'uomo di fumo è guardata con benevola curiosità e in breve entusiasticamente accettata; quando però si diffonde l'oscura consapevolezza che essa finisca invece per provocare un rovesciamento delle istituzioni, la "leggerezza" senza mai essere intesa nella sua verità positiva, viene condannata dai potenti e rifiutata da tutti.¹⁸⁵

Quando Perelà abbandona la città per il cielo azzurro delle colline, ritrovando così la sua armonia con il mondo, non viene mai spiegato perché decide poi di tornare indietro.

Possiamo ipotizzare che si sia lasciato convincere dalle parole della pastorella; oppure possiamo ipotizzare che l'uomo di fumo senta ancora un senso del dovere che lo lega al regno.

Fatto sta che il suo ultimo discorso nella cella, che non a caso è anche il più lungo discorso diretto che Perelà pronuncia in tutto il libro, è rivolto agli uomini della città. Agli

¹⁸³ Tellini 2004, pp. 159-60.

¹⁸⁴ Ivi, p. 286.

¹⁸⁵ Caretti 1978, p. 207.

uomini lascia i suoi stivali, agli uomini lascia quel suo Codice che vollero rifiutare: qualcosa che ci parla di candore, di resilienza e di una società «pesante» e ipocrita che, tuttavia, Perelà ha voluto conoscere.

3. L'antiromanzo "antifuturista"

Il Codice di Perelà può essere considerato uno dei precursori di quel «Antiromanzo» che verrà poi teorizzato, soprattutto in Francia, a partire dagli anni '50.

Il rifiuto della consueta cornice psicologica viene estremizzato in *Perelà*, nel quale la voce narrante è quasi del tutto assente: «l'uomo di fumo pronuncia poche parole e non fa nulla, ma funziona da specchio e ogni interlocutore vi riflette l'altra parte di sé». ¹⁸⁶ Il punto di vista di Perelà viene sommerso dall'invasione esterna della folla, con i suoi commenti, i suoi monologhi, le sue vicende surreali e discordanti. Perelà si fa testimone di tutto lo spettro della relatività umana, senza alcun criterio selettivo. Caratteristica tipica della scrittura di Palazzeschi, che dirà in un'intervista del 1953: «Sono una spugna che si impregna di vita e a un certo punto debbo rendere quello che ho assorbito, è un bisogno al quale non so resistere». ¹⁸⁷

Una realtà così «polimorfa e poliedrica» ¹⁸⁸ può essere realizzata solamente attraverso un repertorio di registri stilistici altrettanto variegato: alle chiare influenze teatrali del testo si succedono anche *flash* telegrafici, descrizioni dal gusto grottesco, capitoli lunghi e capitoli corti; tutta l'opera è pervasa da uno sperimentalismo irriverente e "anarchico".

Se l'archetipo del romanzo ottocentesco richiede uno sviluppo di trama basato su azione e volontà, Perelà rifiuta qualsiasi tipo di ruolo attivo negli avvenimenti: è un "inetto" che osserva e ascolta, e che si fa trascinare dalle richieste delle persone. Dall'inizio della narrazione viene costruito sul protagonista un orizzonte d'attesa (Scriverà il Codice? Brucerà qualcosa? Rivelerà il suo "potere" agli uomini?) che ultimamente non viene mai soddisfatto.

Il Codice di Perelà concilia in sé la poetica iniziale di Palazzeschi, ovvero quella simbolista di *I Cavalli Bianchi* e *Lanterna*, con la tensione parodistica di *Poemi* e dell'*Incendiario*.

L'universo del romanzo è costruito sulla commistione tra allegoria fiabesca e riferimenti al reale: sull'intelaiatura della finzione, Palazzeschi colloca molti ammiccamenti a persone ed eventi del suo mondo.

Gli esempi più vistosi di parodia si trovano tra i diversi personaggi che Perelà incontra nel primo capitolo: se il pittore Crescenzo Pacchetto può essere un Galileo Chini o un Ettore Dito, il poeta Isidoro Scopino è una palese caricatura dannunziana:

Quando io ò udito pronunziare il vostro nome per la via, io passeggiava allora colla mia amante. [...] La poesia, signor Perelà, è un globo azzurro, il poeta è l'alito che lo gonfia, che lo prepara per la sua ascensione celeste. [...]

—Voi sorvegliarete mentre lo gonfiate, il vostro pallone, che nulla ci vada dentro.

—Eh! basterebbe un granello della più semplice cosa perché il globo non andrebbe più su. Dentro si deve potere ottenere il vuoto, ecco l'arte del poeta. ¹⁸⁹

¹⁸⁶ Tellini 2004, p. LXXXII.

¹⁸⁷ Tellini 2002, p. 15.

¹⁸⁸ Tellini 2004, p. XCVI.

¹⁸⁹ Ivi, pp. 157-158.

Il filosofo Angiolino Pila, detto Pilone, non ha ricevuto un'identificazione ufficiale. Tuttavia, alcune caratteristiche comuni fanno pensare a un riferimento a Giovanni Papini: entrambi considerati una "linguaccia" insultante, entrambi pessimisti sociali, ed entrambi imbevuti di una misoginia rancorosa:

— vedete tutti questi esseri dai colori delicati? Non vi sembrano tutti piccoli angioli? Così ricoperti di fiori... di veli... di gemme... Ebbene sappiate, che ognuna di quelle gemme ch'esse portano indosso, ognuna, è l'occhio di un delitto. Io ci dico sempre: vesciche con la gonna! Loro pigliano su e insaccano perché hanno paura che gli dica di peggio.

— Signor Perelà voi non dovete stare con quell'individuo, assolutamente, non è l'amico che ci vuole per voi. [...] Dice di noi cose infami che non sono vere, perché è brutto e schifoso e nessuna di noi lo ha mai degnato di uno sguardo. E noi dobbiamo sopportare tutte le sue sconcezze per paura che ce ne dica delle peggiori.¹⁹⁰

Infine la caricatura più evidente, e forse anche quella più spietata, è quella del Principe Zarlino: egli è Filippo Tommaso Marinetti, il «pazzo dilettante»:

Egli profonde tutte le sue ricchezze in questo sanatorio dove abita, à al suo comando venti o venticinque uomini che lo asseconzano in tutto, una specie di compagnia per mettere in scena ogni sua nuova creazione. Molti ricoverati sono sussidiati da lui, egli vive fra loro per elezione, è il loro patrono e vengono da esso ricoperti di doni; asseconda ogni mania, si immedesima in tutti i cervelli, non avendo lui una mania fissa e spiegata può sentirsi pazzo in tutte le diverse forme che gli faccia piacere.¹⁹¹

Per quanto il ritratto del «Duce Marinetti» sia affettuoso, riprende anche le sue peculiarità caratteriali con esilarante trasparenza:

... ma badate, però, non sono pazzo come vogliono gli altri, sono pazzo come voglio io. Ecco il mio sistema. Il pazzo non annunzia mai quello che fa, io invece annunzio sempre tutto. Io dico per esempio: ora emetterò ottantotto grida altissime. [...] Tutti si preparano rassegnatamente al mio esercizio polmonare. [...] Non meno di una volta a settimana io mi diletto a impartire la benedizione papale. [...] Vedeste come tutti sono prostrati a terra, in mezzo a quale religione io posso brandire il pastorale e vestire la mitria. Mi piace di spogliarmi nudo innanzi a tutti [...].¹⁹²

Il Principe Zarlino è anche il personaggio che esprime la rivendicazione della pazzia come spazio ideale in cui l'artista può creare e sognare, lontano dalle costrizioni delle «persone serie». E questa libertà d'espressione svincolata dalla ricezione del pubblico (questa «voluttà di essere fischiati», se vogliamo) Palazzeschi l'aveva indubbiamente trovata nel Futurismo, almeno in questi primi anni.

Non a caso, nell'edizione del 1958, il Principe Zarlino dice a fine capitolo:

«Mi ricorderete, vi soverrete di me. Per un uomo straordinario non c'è altra vita possibile, venite ora che siete in tempo. Che ve ne importa della superficiale e mendace ammirazione

¹⁹⁰ Tellini 2004, p. 224.

¹⁹¹ Ivi, p. 262.

¹⁹² Ivi, p. 264-65. (In Palazzeschi 1943, p. 342: «Subito dopo viene la politica, e allora mi vesto da dittatore. Mi piace di spogliarmi nudo davanti a tutti, maschi e femmine, e vi dirò in confidenza che non è uno spettacolo spiacevole perché non sono fatto male, anzi, tutto il contrario»).

della gente qualunque, di tutti gli stupidi che per le comuni vie si chiamano gente saggia e per bene, per un uomo come voi quella dei pazzi è la sola ammirazione che si possa desiderare, la sola possibile, giacché nel mondo all'infuori della pazzia tutto è ...»
Il Principe Zarlino gridò una parola sconcia, [...] ¹⁹³

Eppure, l'edizione futurista del *Codice di Perelà* ha già in sé una crepa di divisione con il movimento, e sicuramente con la direzione che Marinetti auspicava per esso. La vistosa antitesi con il Futurismo canonico si inizia a delineare a partire dall'assenza in *Perelà* di qualsiasi rielaborazione del Superuomo nietzschiano. La «leggerezza» del protagonista attinge, più che al *Zarathustra*, a quanto elaborato in *Gaia Scienza (Die fröhliche Wissenschaft)*:

Noi dobbiamo, a volte, riposarci, per guardare sopra e sotto di noi, da una artificiale lontananza, per ridere di noi e per piangere di noi: noi dobbiamo scoprire così l'Eroe come il folle. [...] Ed appunto, perché noi, in fondo, altro non siamo che uomini seri e pesanti, e piuttosto pesi che uomini, nulla ci sta tanto bene quanto il cappuccio del pazzo: noi ne abbiamo bisogno per noi medesimi, perché abbiamo bisogno d'ogni Arte arrogante, fluttuante, danzante, schernitrice infantile e beata, per non smarrire quella Libertà che ci pone sopra le cose, che il nostro Ideale richiede. ¹⁹⁴

Perelà non è un condottiero, e non è neanche un Incendiario: il trambusto che porta nella società è causato da caratteristiche sulle quali non ha controllo. L'unico personaggio del romanzo che si esprime in termini “incendiari”, ovvero fanaticamente sovversivi, è la Marchesa Oliva di Bellonda:

Questa sola sarà la mia ora di vita... e se me lo impediranno sarò spietata! Mi servirò del fuoco, incendierò abbrucerò, mi servirò di lame per trapassare i cuori ridendo, allaccerò con le mie reti anime e corpi, con tutte le viltà con tutte le menzogne, avvelenerò, distruggerò distruggerò distruggerò con un solo sorriso del mio odio, finché non mi lasceranno morire con voi. Pena! Rete! Lama! Date alle mie mani spietate gli arnesi per la mia distruzione, e datemi la forza di vendicarvi! ¹⁹⁵

Ironicamente, il personaggio più “futurista” non solo è una donna, ma è anche sconvolta fino alla degradazione dal sentimento più vituperato da Marinetti: l'amore romantico.

Nel primo capitolo del romanzo, Palazzeschi allegorizza l'Amore nelle sembianze di una vecchia verdastra e ripugnante, che rovescia «l'acqua gialla» della discordia in una fenditura del terreno. Nello stesso capitolo, attraverso l'ingenuità di Perelà, Palazzeschi ironizza sull'eccessiva tragicità dei drammi amorosi.

Nel capitolo il *Prato dell'Amore*, la fenomenologia del corteggiamento viene dissacrata, sottolineando l'obiettivo carnale che sottende a rituali tanto elaborati:

- E il loro amore dove li conduce?
- In nessun luogo, forse in una camera mobiliata. ¹⁹⁶

¹⁹³ Ivi, p. 1112

¹⁹⁴ Cippico 1905, p. 254-55.

¹⁹⁵ Tellini 2004, p. 315.

¹⁹⁶ Ivi, p. 241.

Eppure, l'amore viene anche riconosciuto come una delle «grandi opere della natura»,¹⁹⁷ una forza vitale e rinvigorente, capace di ridare luce anche alla vita più triste e rassegnata. L'amore può essere un sentimento disinteressato e autosufficiente, come quello della Marchesa Oliva:

L'espressione purissima del vostro volto mi è dinanzi, io sono di fumo essa mi dice, ah! e credete che questa sia la barriera che fermerà il passo alla Marchesa Oliva di Bellonda? [...] ma che cosa me ne importa a me? Voi siete di fumo? Benissimo, anch'io sono di fumo, vi amo, e chi ama nulla à da domandare, chi ama deve sempre e solamente dare, dare! Dimandare vuol dire: amarsi, non vuol dire: amare! [...] Non mi dovete rispondere, non mi dovrete dire mai se mi avete amata, questo non è quello che io voglio, perché io vi amerei se vi odiaste, vi amerei se vi fossi indifferente, vi amerei se mi amaste!¹⁹⁸

Sempre dal tema dell'amore, di fatto, scaturisce la carica rivoluzionaria più forte di tutto il romanzo: la rivendicazione dell'autodeterminazione delle donne, nonché la legittimazione delle loro vite e delle loro esperienze.

Non solo la narrazione ritaglia molto spazio ai personaggi femminili: Palazzeschi dedica un intero capitolo (*il T'be*) ai loro racconti. I quali sono inevitabilmente relegati alla sfera domestica:

- I signori uomini possono appostarsi su un piedistallo, col loro ingegno, colla loro scaltrezza, col loro denaro, a noi solamente la bellezza può dare un piccolo privilegio. La politica non ammette una sola pennellata del nostro colore sul suo quadro, la religione ci ammette solo per cornice. [...]
- La scienza non ci appresta alcuna fiducia... l'arte... se non è quella del canto... I signori uomini ci riserbano che facciamo scienza sì e no d'un po' d'amore, che loro ci richiedono poi come passatempo.¹⁹⁹

Tuttavia, le storie delle undici dame si rivelano essere variegata e movimentata da necessità diverse; sottende all'intero capitolo una gioiosa celebrazione delle differenze umane, che trovano sempre un modo per completarsi.

Il tabù della sessualità femminile viene infranto con una sensibilità (e, naturalmente, con una complicità) che precede di gran lunga le battaglie della Seconda Ondata Femminista.

Infine, il *Codice di Perelà* è sin dall'inizio infestato dallo spettro di una guerra prossima, le cui motivazioni non vengono mai spiegate; quasi a intendere che, qualunque esse siano, non hanno davvero importanza.

Quando Perelà si trova per la prima volta davanti a un soldato, la sua prima reazione è stupirsi della pesantezza della sua corazza e delle sue munizioni. L'uomo di fumo allora ragiona su cosa credeva fosse la guerra, e poi su cosa si trova davanti:

Quante volte io ho sentito questo nome: guerra. Pena, Rete, Lama, leggevano sempre di guerra, e che si facessero leggeri, che i loro passi fossero agili, silenziosi, come quelli di un leopardo; lanci furtivi, volute serpentine per insinuarsi, per nascondersi, per sottrarsi; ed io li vedevo carpire ali ad uccelli da usare come strumenti. Piombo... acciaio... ferro... ma non cadono essi schiacciati sotto il peso dei loro arnesi? Come possono velocemente inseguire il nemico, e inseguiti come possono velocemente fuggire? [...]

¹⁹⁷ Tellini 2004, p. 242.

¹⁹⁸ Ivi, p. 233.

¹⁹⁹ Ivi, p. 170.

Ora io vedo la guerra come un'enorme minestra grigia, scodellata con stridulo crocrolu sciulo frastuono e rimasta lì... immangiabile.²⁰⁰

Questa descrizione di uomini agili e caparbi, che carpiscono «ali ad uccelli» per farsi più veloci e invincibili, potrebbe essere un riferimento ai termini prescelti da Marinetti per la sua glorificazione bellica: lo stesso repertorio di “guerrieri/belve volanti” si trova nell'ultima parte di *Uccidiamo il Chiaro di Luna!* come anche in *Mafarka il futurista*.

Un'altra riflessione sulla guerra, per quanto molto edulcorata, viene espressa nel capitolo *Delfo e Dori*: le vicende dei due villaggi sono un'allegoria dell'occupazione della Libia o, più in generale, della corsa all'espansione imperialistica degli Stati Nazionali.

La guerra che Delfo porta a Dori è causata da un odio antico e da un vuoto senso di competizione: «Non era possibile piantare un arbusto sulla riva di Dori, che non ne venisse piantato uno simile su quella di Delfo».²⁰¹ Quando i cittadini di Delfo attaccano, quelli di Dori “migrano” dall'altra parte del fiume, occupando le case di Delfo. Con questa vicenda inverosimile, che pur tiene conto delle migrazioni inverse causate dal colonialismo, Palazzeschi riflette sull'assurdità e la gratuità della guerra:

Che cosa era successo? Non era successo nulla, avevano entrambi conquistato il paese rivale, la guerra non poteva essere più vittoriosa.²⁰²

Lo scontro tra Delfo e Dori si conclude con la pace: i due villaggi stringono patti commerciali, si mescolano tra loro attraverso matrimoni, e continuano a vivere nella più idilliaca armonia; le barche usate per sferrare l'attacco diventano il mezzo per attraversare il fiume e coltivare «i buoni rapporti di interessi e di affetti».²⁰³ Eppure la serenità della finzione, che vuole accarezzare un futuro possibile, o quantomeno desiderabile, viene distrutta a fine capitolo; il lettore deve tornare alla realtà, una realtà in cui gli uomini non vogliono l'armonia:

Domani mattina a ore dieci, sulla Piazza d'Armi, il signor Perelà passerà in rivista le truppe.²⁰⁴

²⁰⁰ Tellini 2004, pp. 141-42.

²⁰¹ Ivi, pp. 269-70.

²⁰² Ivi, pp. 271-72.

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Ibid.

CONCLUSIONE

1. dalle Parole in Libertà fino alla Grande Guerra

Nel gennaio del 1912 vengono pubblicate due opere di Marinetti.

Una è *Le Monoplane du Pape, Roman politique en vers libres*, pubblicato presso Sansot; era stato scritto prima di partire per Tripoli ed è un'altra allegoria politico-mitologica: in essa Marinetti si immagina un futuro in cui Austria e Italia sono in guerra, e lui è un pilota aeronautico incaricato da Vulcano (il dio romano) di annientare i protestanti pacifisti della penisola, mobilitare i cittadini alla guerra e, infine, prendere in ostaggio il Papa per poi gettarlo nel cratere dell'Etna.²⁰⁵

L'altra opera che viene pubblicata a inizio anno è la traduzione italiana della sua corrispondenza libica con «L'Intransigeant»: si tratta di *La Battaglia di Tripoli (26 ottobre 1911), vissuta e cantata da F. T. Marinetti*.

La principale differenza tra queste due opere si rileva sul piano stilistico: *La Battaglia di Tripoli* è scritta con «un francese un po' meno fiorito e un po' più martellante»,²⁰⁶ più diretto e meno ornato. Questo cambiamento è influenzato dal fatto che, dopo aver costruito numerose mitologie belliche nelle sue opere precedenti, Marinetti ha finalmente avuto modo di osservare e partecipare a una battaglia vera.

L'impatto di questo evento è rivelato anche nella prima lettera del 1912 che Marinetti invia a Palazzeschi:

Ho lasciato Tripoli con profondo dolore, poiché vi ho passato i due mesi più belli della mia vita. Ho assistito e partecipato a ciò che si è fatto laggiù di più violento, di più virile e di più eroico. [...] ebbi la gioia di vedere tre arabi cadere proprio sotto i miei colpi di revolver e di pistola *Mausier*. Niente di più bello e di più esaltante che lo sparare su un nemico che vi punta. Fremuto acuto che fa impazzire di gioia il cervello.²⁰⁷

Durante il suo soggiorno libico, Marinetti ha anche avuto modo di volare a bordo di un aeroplano per la prima volta:

In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, sentii l'inermità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero. Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino! Questo ha naturalmente, come ogni imbecille, una testa previdente, un ventre, due gambe e due piedi piatti, ma non avrà mai due ali.²⁰⁸

È questo l'evento che riporta come causa della sua epifania sulla necessità di celebrare la «fisicologia intuitiva della materia».²⁰⁹

Da questa nuova sensibilità nasce il *Manifesto Tecnico della letteratura futurista*, datato 11 maggio 1912. In esso Marinetti stabilisce le regole per una nuova espressione linguistica d'avanguardia, che prevede l'abolizione dei consueti elementi sintattici (aggettivi, avverbi,

²⁰⁵ L'edizione italiana (*L'Aeroplano del Papa*, edizioni futuriste di «Poesia») sarà pubblicata nel giugno del 1914, pochi giorni dopo gli eventi di Sarajevo.

²⁰⁶ Tondelli 2009, p. 36.

²⁰⁷ Prestigiacomo 1978, pp. 61-62.

²⁰⁸ De Maria 1968, p. 40.

²⁰⁹ Ivi, p. 46.

coniugazioni, congiunzioni e punteggiatura) «perché il sostantivo nudo conservi il suo valore iniziale».²¹⁰ Il processo creativo, spogliato così dagli artifici retorici, permette una maggiore espressività e intuitività, disponendo i sostantivi «come nascono»²¹¹ e lasciandosi trasportare dalla «divina intuizione, dono caratteristico delle razze latine».²¹² Alle «strette reti di metafore»,²¹³ Marinetti vuole sostituire una «gradazione di analogie sempre più vaste»²¹⁴ che provochino stupore nel lettore.

Il *Manifesto Tecnico della letteratura futurista*, insieme a *Risposta alle obiezioni* e al primo esperimento parolibero *Battaglia Peso + Odore*, sono pubblicati come appendice dell'*Antologia dei poeti futuristi* uscita nell'estate del 1912. Essa contiene le poesie di 13 poeti futuristi; sono ancora tutte in versi liberi, che fino a quel momento erano stati la “firma” della parte letteraria del movimento. La scelta editoriale di Marinetti, però, è chiara: le Parole in Libertà dovranno sostituirli.

Dall'*Antologia dei poeti futuristi* manca l'autore versiliberista forse più importante: Gian Pietro Lucini, che pochi mesi prima aveva preso ufficialmente le distanze dal Futurismo. Il 13 aprile di un anno dopo, sulla «Voce» di Prezzolini, rivelerà le sue motivazioni nell'articolo: *Come ho sorpassato il futurismo*:

Il fatto politico fu l'impresa della involontaria banda Bonnot, italianamente costituzionale a Tripoli: quello estetico l'assalto singolare e ridicolo contro l'organismo della lingua italiana. Lo Tsar continuò a proibire; e, perché, secondo lui, la guerra è sola igiene del mondo, si dovevano scannare turchi, arabi, [...] com'era lecito linciare ogni pacifico cittadino che dissentisse dalla dissennata e medioevale avventura. – Seguitava pure il Verboten sulla grammatica e la sintassi [...]. Potenza in terra al Futurismo! il quale è nato per la libertà ed ha fatto la licenza per suo uso e consumo ed impedisce la parola a coloro che non vogliono imparare il suo *Volapuck!* [...] ebbi fretta di mettermi al riparo per una certa nativa ripugnanza igienica di conservazione, che altri può chiamare pregiudizio etico: – forse non è permesso essere naturalmente morale nel 1913?²¹⁵

L'analisi di una lettera del 1° febbraio che Buzzi scrive a Palazzeschi ci fa capire che Gian Pietro Lucini non era l'unico ad aver sviluppato risentimenti nei confronti del «Duce» milanese.

Marinetti, tornato dalla Libia, aveva trascorso i mesi di febbraio e di marzo in *tournee* con i pittori futuristi, organizzando prestigiose mostre al Gallerie Bernheim-Jeune di Parigi e alla Sackville Gallery di Londra, tenendo anche numerose conferenze.

Nel frattempo, aveva interrotto tutte le pubblicazioni della controparte letteraria. «Marinetti è informato del tuo scoramento che è poi anche il mio»,²¹⁶ dice Buzzi a Palazzeschi. E poi continua:

Ti scriverà certo, in suon di fanfara. Egli dice che la nostra colpa è quella di essere tipi troppo domestici e lontani dalla lotta. A te, poi, rimprovera l'ambiente passatista fiorentino in cui vivi. [...] Marinetti mi disse che ora non è conveniente pubblicare perché tutta

²¹⁰ De Maria 1968, p. 41.

²¹¹ Ibid.

²¹² Ivi, p. 47.

²¹³ Ivi, p. 46.

²¹⁴ Ivi, p. 42.

²¹⁵ Lucini 1913, p. 1.

²¹⁶ Prestigiacomo 1978, p. 97.

l'attenzione del paese è rivolta alla guerra. [...] Marinetti mi disse che perciò tiene in sospenso la pubblicazione dei libri di Cavacchioli e di Folgore. A te rimprovera delle incertezze e delle lentezze che anche in tempo di pace finiscono a far ritardare le apparizioni dei volumi. [...] Egli però è sempre entusiasta del gruppo che, a differenza tua, non trovò mai così unito e saldo e significativo come ora. [...] Egli è convinto che il Futurismo ora entri nelle simpatie del pubblico ecc. ecc.²¹⁷

Tornato in Italia, Marinetti inizia a “convertire” i poeti futuristi alle Parole in Libertà, dando a intendere che sia la nuova direzione per il Futurismo letterario e che avrebbe catturato l’interesse di un pubblico più vasto.

«Lascia dunque da parte ogni preferenza personale, ogni tua abitudine mentale, e abbandonandoti alla passione del nuovo, leggi questo mio frammento, intitolato *Battaglia*, e scrivimi lungamente e minuziosamente cosa ne pensi»,²¹⁸ scrive Marinetti a Palazzeschi nel giugno del 1912. Significativamente, Palazzeschi non ha voluto conservare la sua lettera in risposta.

In autunno Marinetti parte di nuovo come corrispondente bellico per «L’Intransigeant», stavolta sul fronte della guerra bulgaro-turca; in seguito scriverà sull’esperienza il poema parolibero *Zang Tumb Tuuum, Adrianopoli ottobre 1912*.²¹⁹

Quello stesso autunno, a Firenze, Palazzeschi stringe amicizia con Giovanni Papini e Ardengo Soffici. Essi si erano appena licenziati da «La Voce» prezzoliniana e progettavano la pubblicazione di una nuova rivista che parlasse di politica, arte e cultura.

Si tratta di «Lacerba», il cui primo numero inaugura l’inizio del 1913. Palazzeschi viene subito invitato a collaborare con i suoi scritti.

È proprio Palazzeschi che, nel gennaio di quello stesso anno, fa da mediatore tra i futuristi milanesi e i due ex-vociiani. Il caffè fiorentino *Le Giubbe Rosse*, che poco più di un anno prima aveva assistito alla “scazzottatura” tra i due schieramenti, diventa il loro abituale luogo d’incontro.

In breve Papini e Soffici si arruolano a loro volta tra i futuristi; a partire dal mese di marzo «Lacerba» comincia a pubblicare anche testi e manifesti degli altri poeti milanesi, nonché le loro primissime tavole parolibere. D’altra parte, i lacerbiani vengono invitati a partecipare alle Serate Futuriste, che erano state interrotte per tutto il 1912; il 21 febbraio, al teatro Costanzi di Roma, Papini pronuncia la declamazione *Contro Roma e contro Benedetto Croce*.

Ai primi di maggio Palazzeschi pubblica la seconda edizione dell’*Incendiario (1905-1909)*: in essa, i toni iperboliche di imitazione marinettiana vengono sensibilmente smorzati, e vengono scartate tre poesie dell’edizione 1910. Sono aggiunte invece cinquantaquattro poesie prelevate dalle raccolte giovanili, più sette inedite. Eppure, la raccolta presenta la dedica: «a Marinetti, che primo le amò, queste poesie gli vanno riconoscenti».²²⁰

Nei mesi di gennaio e di febbraio del 1914, Marinetti si reca a Mosca, invitato da Majakovskij e i cubo-futuristi russi.

Il 15 gennaio, «Lacerba» pubblica *Il Controdolore*, il più importante manifesto palazzeschiano: in esso presenta la risata e la sdrammatizzazione come medicine contro le sofferenze del

²¹⁷ Prestigiacomo 1978, pp. 97-99.

²¹⁸ Ivi, p. 69.

²¹⁹ Edizione Italiana del 1914, Edizioni futuriste di «Poesia».

²²⁰ Dei 2002, p. 981.

mondo, capaci di farcele accettare e superare. Inizialmente il testo si chiamava *L'Antidolore*: fu Marinetti a cambiare il titolo, sostenendo che suonasse troppo “cristiano”.

Nel 1914 le vendite di «Lacerba» iniziano a calare: Ardengo Soffici, in una lettera a Carlo Carrà, attribuisce tale declino a quelle Parole in Libertà che avevano iniziato ad occupare le colonne del giornale con insistenza sempre maggiore.

Ora basta. Le parole in libertà di alcuni mediocri, parole che Marinetti ha dovuto riconoscere mediocri, ch'io sapevo mediocri, che tutti trovavan mediocri, sono uscite per mia condiscendenza verso il nostro amico. Speravo ch'egli avrebbe capito che non bisognava abusare. Nulla. Ha insistito: ho pubblicato e “Lacerba” era divenuta illeggibile e non letta. Era ridotta a 2000 copie. L'ho saputo più tardi da Vallecchi che non si peritava a dirmelo!²²¹

Il 28 marzo 1914 Prezzolini riporta su «La Voce» un bilancio critico del primo anno di «Lacerba», in cui si sofferma molto a sottolineare le differenze teoriche che dividono i futuristi fiorentini (ovvero Papini, Soffici e Palazzeschi) dall'approccio di Marinetti. Due numeri dopo, il 28 aprile 1914, compare un trafiletto intitolato *Nel movimento futurista*:

Aldo Palazzeschi ci prega di pubblicare la seguente dichiarazione: “Da oggi io non ho più nulla a che fare con il movimento futurista. Se F. T. Marinetti si servisse del mio nome come per il suo movimento, lo farebbe abusivamente”.²²²

Il 28 giugno Gavrilo Princip uccide l'Arciduca Francesco Ferdinando, mettendo in moto gli eventi che causeranno, un mese dopo, la mobilitazione degli Imperi Centrali contro Francia, Regno Unito e l'Impero Russo.

L'arrivo delle notizie belliche causa a Palazzeschi una profonda preoccupazione. Interrompe per il resto dell'anno la sua collaborazione con «Lacerba», con un'eccezione per il numero del 1° dicembre 1914. Dopo l'annuncio di Papini e Soffici della fine della collaborazione editoriale con i futuristi milanesi, Palazzeschi si dichiara *Neutrale*: «Mi offrite una guerra che ha per mezzo la morte e per fine la vita, io ve ne domando una che abbia per mezzo la vita e per fine la morte».²²³

Tutti i mesi che precedono quel maggio del 1915, in cui entra in guerra anche l'Italia, Marinetti li passa a fomentare le energie interventiste della Penisola; a un'assemblea tenuta al Teatro Lirico farà la conoscenza di Benito Mussolini, da poco espulso dal Partito Socialista Italiano.

Nel frattempo, a inizio anno, Palazzeschi inaugura una nuova rubrica su «Lacerba»: *Spazzatura*. In numerosi trafiletti Palazzeschi non si trattiene dall'ironizzare (con una visibile necessità di sfogo) sulle ultime notizie del movimento milanese:

Incomincio davvero a dovere qualcosa a F.T. Marinetti: e siccome, checché se ne pensi il contrario, io sono un bravo ragazzo capace anche di riconoscenza, voglio che questo mio nobilissimo sentimento sia reso pubblico. Io vi domando, a questo lume di luna, se non ci fosse lui, Marinetti, con le sue manifestazioni esterne... ed interne, come potrebbe fare un

²²¹ Carrà-Fagone 1983, p. 45.

²²² Prezzolini 1914, p. 43.

²²³ Palazzeschi 1914, p. 325-27.

disgraziato come me a trovare dei pretesti per adempiere una razza d'impegno come il mio: farvi almeno sorridere per una colonnina, o buoni lettori di Lacerba. ²²⁴

Il 22 maggio 1915, il giorno prima della dichiarazione di guerra del Regno d'Italia all'Impero Austro-Ungarico, «Lacerba» annuncia la sua chiusura. Accanto agli entusiasti incitamenti nazionalistici di Soffici e Papini, Palazzeschi occupa un piccolissimo angolo di colonna con l'ambiguo *Evviva questa guerra!*

«Gridare “evviva questa guerra!” vuol dire innanzitutto: “abbasso la guerra!”. Vuol dire operare all'indispensabile schiacciamento della imbecille barbarie Germanica. [...] Da questo momento noi non siamo che una cosa sola: Italiani! Evviva, Evviva, Evviva questa guerra!». ²²⁵

Allo scoppiare della guerra i futuristi milanesi (Marinetti, Boccioni, Russolo, Sant'Elia, Sironi, Funi e Erba) risultano già arruolati nel Battaglione Lombardo dei Volontari Ciclisti Automobilisti, il cui ruolo era per lo più di avanscoperta. Marinetti si fa addirittura operare a un'ernia inguinale, che aveva rischiato di farlo scartare alla visita medica per la leva.

il Battaglione, dopo due mesi di addestramento, parte il 12 ottobre per Malcesine. Verrà sciolto a novembre, una volta realizzata l'inefficacia dei cicli sul territorio montano.

Successivamente Marinetti e i futuristi verranno chiamati al fronte altre volte; il 17 agosto 1916 muore Umberto Boccioni vicino a Verona, caduto da cavallo durante un'esercitazione militare. Il 10 ottobre dello stesso anno muore anche Antonio Sant'Elia, colpito alla testa mentre guidava l'assalto a una trincea nemica nei pressi di Monfalcone.

Il 14 marzo 1917, anche Marinetti rischia di morire: la granata che gli esplode vicino, mentre dirige una batteria di bombarde tra Plava e Zagora, si limita a ferirlo all'inguine.

Palazzeschi verrà a sua volta chiamato alla leva: è militare nel luglio del 1915, poi di nuovo nell'estate dell'anno dopo, quando viene ufficialmente arruolato nella sezione telegrafisti; si susseguiranno altri incarichi e trasferimenti, fino al congedo definitivo nel marzo del 1919.

Per tutto questo tempo, Palazzeschi rimane inattivo sul fronte creativo. Solo a guerra finita si sente in grado di ricominciare a scrivere.

La prima opera che pubblica, dopo un silenzio di quasi cinque anni, è *Due imperi...mancati*: una raccolta delle sue riflessioni sulla guerra vissuta. Il libro è dedicato «a tutti i poeti che rinnegando sé stessi alimentarono il fuoco immondo, perdonando l'offesa». In esso, si può anche leggere:

Quelli di essi [poeti] che si credono all'avanguardia si spingono a cantare la gigantesca bellezza del cannone o la genialità bizzarra della mitragliatrice, gonfi di ebbrezza per la strada compiuta dal vecchio randello di Caino. Raspategli bene addosso, e sapete che ci troverete in fondo? Un ufficiale di cavalleria. Creature viventi fuori della realtà e della vita, creatori del vuoto. ²²⁶

2. Conclusioni finali

²²⁴ Palazzeschi 1915/1, p. 88.

²²⁵ Palazzeschi 1915/2, p. 162.

²²⁶ Palazzeschi 1920, p. 193.

Uno degli obiettivi principali di questa ricerca era di indagare il rapporto che legò Marinetti e Palazzeschi dal 1909 al 1914.

Marinetti è stato, più che un eccezionale scrittore, un eccezionale impresario culturale. Egli creò il Futurismo: lo creò come risposta aggressiva a un ambiente culturale estraniato dai cambiamenti della modernità, e lo creò su una base teorica provocante e artificialmente ottimista, nonché violenta e irrazionale.

Marinetti volle raggiungere la fama creando attorno a sé un collettivo di giovani artisti: coinvolse anche il giovane Palazzeschi, in quanto scrittore di versi liberi con un gusto per la sovversione e la parodia.

Quando conosce Marinetti, Palazzeschi è ancora un poeta solo per sé stesso; Marinetti gli fa conoscere la “ribalta”, lo pubblicizza, e mostrerà più volte sincero entusiasmo per la sua poetica. Ed è in virtù di questo supporto che Palazzeschi si fa trascinare nell’impetuoso vortice futurista, pur non condividendo molte delle idee che il movimento rappresentava.

Da Marinetti Palazzeschi subisce delle influenze, perlopiù circoscritte al periodo della loro collaborazione. Anche il Futurismo di Marinetti, però, sarà in debito con Palazzeschi per alcune suggestioni (come il manifesto del *Teatro di Varietà*), nonché per le poesie più famose legate al movimento.

Al convegno nazionale di studi dell’opera di Aldo Palazzeschi, tenutosi a Firenze del novembre 1976, Edoardo Sanguineti si sofferma sulla difficoltà di fissare una vera definizione del Futurismo. Dice: «il futurismo è doppio»: ²²⁷ c’è il «Futurismo marinettiano», quello sancito dai punti del *Manifesto*, poi integrato e sviluppato dagli altri manifesti che si accumuleranno negli anni; Quindi quello che, seppur contraddicendosi più volte, ruota attorno a dei perni teorici fissi. Ci sono poi i «surrogati che [...] Marinetti, come organizzatore culturale, si è trovato ad adoperare». ²²⁸

Palazzeschi è futurista solo nel senso che è un alleato di passaggio, è un compagno di strada per la parte distruttiva. [...] Questo non per fare una vana questione evidentemente, tiriamo di qua, tiriamo di là ecc., ma perché tutto lo conferma. Perché non c’è una sola riga di Palazzeschi che mai corrisponderà a nessuno dei principi enunciati nel Manifesto. C’è invece un profondo orrore che alla prima occasione concreta in cui il compagno di strada dovrebbe misurarsi con la realtà – e non è una piccola realtà letteraria, fra l’altro, ma una grossa realtà storica come la guerra – a quel punto evidentemente la frattura sarà insanabile, sarà definitiva, il passo di strada fatto insieme è stato quello che è stato, senza equivoco, e non se ne parla più. [...] Detto questo, è ovvio, i due signori non si sono mica incontrati per caso, ci sono influssi reciproci, si sono intesi, evidentemente; se no, che compagni di strada sarebbero stati? Però chiederei che quando usiamo la parola «futurismo» se ne evitasse (pur potendo essere d’accordo sul pluralismo anche come formula) un senso plurimo indefinito, per cui dopo può diventare qualsiasi cosa e diventa la modernità, perché non è quello. Chiederei anche [...] che sia chiara questa tattica annessiva marinettiana che ha trovato i suoi complici. ²²⁹

Non è, però, del tutto esauriente. Poco dopo, alla fine di un’altra relazione, interviene anche Marco Forti per puntualizzare:

²²⁷ Caretti 1978, p. 101

²²⁸ Ibid.

²²⁹ Ivi, pp. 101-02.

Vorrei però dire una cosa più precisa riguardo Palazzeschi. Qualcuno ieri, mi pare Caretti, acutamente ha detto che Palazzeschi ha «traversato» il Simbolismo. Io potrei aggiungere ha «traversato» anche il Futurismo per diventare sempre più sé stesso, e cioè quel grande scrittore-clown che, in qualche modo, è stato fino alla fine.²³⁰

²³⁰ Caretti 1978, p. 140.

BIBLIOGRAFIA

- Ballerini 2003 = Luigi Ballerini (a cura di), *Mafarka il futurista*, con Appendice: *Il processo e l'assoluzione di Mafarka il futurista*, Mondadori.
- Bartoloni 2016 = Stefania Bartoloni (a cura di), *La Grande Guerra delle italiane. Mobilitazioni, diritti, trasformazioni*, Viella, Roma.
- Benjamin 1986 = Jessica Benjamin, *A desire of One's Own: Psychoanalytic Feminism and intersubjective space*, Indiana University Press.
- Bertini 2002 = Simona Bertini, *Marinetti e le "Eroiche Serate"*, Interlinea, Novara.
- Caretti 1976 = Lanfranco Caretti (a cura di), *Palazzeschi oggi – Atti del Convegno 6-8 novembre 1976*, il Saggiatore, Milano.
- Carrà-Fagone 1983 = Massimo Carrà e Vittorio Fagone (a cura di), *Carlo Carrà, Ardengo Soffici, Lettere 1913-1929*, Feltrinelli, Milano.
- Cippico 1905 = Antonio Cippico (traduzione di), F. Nietzsche, *Gaia Scienza*, Fratelli Bocca, Torino.
- Croce 1907 = Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia*, «La Critica», anno V fasc. III, Napoli.
- De Maria 1968 = Luciano de Maria (a cura di) *Teoria e Invenzione futurista*, con Introduzione di Aldo Palazzeschi, Mondadori.
- Dei 2002 = Adele Dei (a cura di), *Palazzeschi, Tutte le poesie*, I Meridiani, Mondadori.
- D'Orsi 2009 = Angelo D'Orsi, *Il Futurismo tra cultura e politica. Reazione o Rivoluzione?* Salerno Editrice.
- Guerri 2009 = Giordano Bruno Guerri, *Filippo Tommaso Marinetti: invenzioni, avventure e passioni di un rivoluzionario*, Mondolibri, Milano.
- Joll 1970 = James Joll, *Three intellectuals in politics*, Weidenfeld and Nicholson, London.
- Lucini 1913 = Gian Pietro Lucini, *Come ho sorpassato il futurismo*, «La Voce», anno V n. 15, Firenze.
- Marinetti 1910 = F. T. Marinetti, *Re Baldoria: tragedia satirica di 4 atti in prosa*, Fratelli Treves, Milano.
- Marinetti 1911 = F. T. Marinetti, *Distruzione: poema futurista*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano.

Marinetti 1915 = F. T. Marinetti, *Guerra sola igiene del mondo*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano.

Morasso 1898 = Mario Morasso, *Uomini e idee del domani (L'Egoarchia)*, Fratelli Bocca, Torino.

Morasso 1905 = Mario Morasso, *La nuova arma (La Macchina)*, Fratelli Bocca, Torino.

Palazzeschi 1914 = Aldo Palazzeschi, *Neutrale*, «Lacerba», anno II n. 24, Firenze.

Palazzeschi 1915/1 = Aldo Palazzeschi, *Marinettismo*, «Lacerba», anno III n. 11, Firenze.

Palazzeschi 1915/2 = Aldo Palazzeschi, *Evviva questa guerra!*, «Lacerba», anno III n. 22, Firenze.

Palazzeschi 1920 = Aldo Palazzeschi, *Due imperi ... mancati*, Vallecchi, Firenze.

Palazzeschi 1943 = Aldo Palazzeschi, *Romanzi Straordinari*, Vallecchi, Firenze.

Palazzeschi 1958 = Aldo Palazzeschi, *Opere Giovanili*, Mondadori.

Palazzeschi 1964 = Aldo Palazzeschi, *Il piacere della memoria*, Mondadori.

Prestigiacomò 1978 = Paolo Prestigiacomò (a cura di) *Carteggio Marinetti-Palazzeschi*, Mondadori.

Prezzolini 1914 = Giuseppe Prezzolini, *Nel movimento futurista*, «La Voce», anno VI n. 8, Firenze.

Sartini Blum 1996 = Cinzia Sartini Blum, *The Other Modernism: F. T. Marinetti's Futurist Fiction of Power*, University of California Press, Berkeley.

Settimelli 1918 = Emilio Settimelli, *I processi al futurismo per oltraggio al pudore*, Licinio Cappelli, Rocca S. Casciano.

Tellini 2002 = Gino Tellini (a cura di), *L'opera di Aldo Palazzeschi – Atti del Convegno Internazionale 22-24 febbraio 2001*, Leo S. Olschki, Città di Castello (PG).

Tellini 2004 = Gino Tellini (a cura di), *Palazzeschi, Tutti i romanzi*, I Meridiani, Mondadori.

Tondelli 2009 = Leonardo Tondelli, *Futurista senza futuro: Marinetti ultimo mitografo*, Le Lettere, Firenze.

SITOGRAFIA

[https://www.treccani.it/enciclopedia/romanzo-antiromanzo_\(Storia-della-civiltà-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/romanzo-antiromanzo_(Storia-della-civiltà-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/)

<https://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/ulrichs-karl-heinrich>