



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in

Lettere Moderne
Classe L-10

Tesi di Laurea

*Viaggio di Gararà e Astra e il sottomarino: due
romanzi futuristi di Benedetta Cappa Marinetti*

Relatore
Prof. Fabio Magro

Laureanda
Ludovica Mayer
n° matricola 1232843 / LTLT

Anno Accademico 2023 / 2024

Ad Astrid

Indice

1. Introduzione	1
2. Benedetta Cappa Marinetti, la biografia	4
3. La figura femminile nel Futurismo	8
3.1. <i>La posizione di F.T. Marinetti sulla donna futurista</i>	13
3.2. <i>Il Manifesto della Donna futurista di Valentine de Saint-Point</i>	17
4. Due romanzi di Benedetta Cappa Marinetti	20
4.1. <i>Viaggio di Gararà, Romanzo cosmico per Teatro</i>	22
4.1.1. <i>Il teatro futurista</i>	26
4.1.2. <i>L'argomento e i personaggi</i>	29
4.1.3. <i>Lo stile</i>	37
4.2. <i>Astra e il sottomarino, Vita trasognata</i>	40
4.2.1. <i>L'argomento e i personaggi</i>	44
4.2.2. <i>Lo stile</i>	53
4.2.3. <i>Tra sogno e realtà</i>	56
5. Conclusioni	61
Appendice	63
Bibliografia	67

1. Introduzione

Il presente lavoro di tesi si propone di esplorare e valorizzare la figura di Benedetta Cappa Marinetti all'interno del Movimento Futurista, focalizzandosi in particolare sui due romanzi *Viaggio di Gararà, Romanzo cosmico per Teatro* (1931) e *Astra e il sottomarino, Vita trasognata* (1935). La scelta di indagare su questa autrice deriva dalla necessità e volontà di colmare un vuoto nella letteratura critica sul Futurismo e l'obiettivo principale della tesi è di evidenziare le caratteristiche principali delle sue opere, mettendo in luce la sua originalità e autonomia artistica e letteraria.

Il primo capitolo offre una panoramica biografica su Benedetta Cappa Marinetti, a partire dal suo contesto familiare, la formazione e gli incontri che hanno segnato la sua carriera artistica. Nata a Roma nel 1897, cresce in un ambiente influenzato dalle avanguardie artistiche grazie ai fratelli che la introducono ai circoli futuristi. Dopo aver studiato con Giacomo Balla, uno dei principali esponenti del Futurismo, Benedetta, nome d'arte con cui lei stessa si nomina, incontra Filippo Tommaso Marinetti, con cui instaura un sodalizio artistico e personale. Questo capitolo mette in luce il suo percorso, a partire dalla formazione alle prime sperimentazioni con le *tavole parolibere*, fino alla sua produzione pittorica e letteraria. Il primo romanzo, *Le forze umane: romanzo astratto con sintesi grafiche* (1924), citato all'interno della biografia, rappresenta un esempio delle sperimentazioni formali dell'autrice. Quest'opera combina elementi letterari e visivi, integrando le *sintesi grafiche* ispirate alle tavole parolibere futuriste e preparando il terreno per le due opere successive. Inoltre, Benedetta trae ispirazione dagli avvenimenti della sua storia familiare, elevandoli a un livello simbolico e astratto e le *sintesi grafiche*, disegnate a mano libera, illustrano visivamente i sentimenti e i concetti esposti nel testo narrativo, creando un'interazione unica tra parola e immagine.

Il secondo capitolo esamina il ruolo della figura femminile nel Futurismo, movimento rinomato per la sua visione maschilista e misogina della società. La posizione di Marinetti sulla donna è, però, contrastante: da un lato, egli esalta la virilità e il disprezzo per il femminile nei suoi manifesti; dall'altro, sostiene e incoraggia le artiste, tra cui Benedetta. Mentre, dunque, esorta la donna alla procreazione e critica il matrimonio come istituzione arretrata, nella sua vita personale, invece, sostiene e promuove il lavoro della moglie, considerandola al suo stesso livello. In questo capitolo si analizzano queste contraddizioni interne e si confrontano le posizioni di Marinetti, espresse nelle sue opere e attraverso i manifesti, con quelle di altre esponenti del Futurismo, come Valentine de Saint-Point, autrice del *Manifesto*

della Donna futurista (1912). De Saint-Point rappresenta una figura chiave nella discussione sul ruolo e il posizionamento delle donne nel Futurismo. Critica apertamente il femminismo tradizionale, sostenendo che sia uomini che donne meritino lo stesso disprezzo nel loro lasciarsi dominare dagli istinti più bassi, e afferma che quest'ultime devono sviluppare virtù virili oltre a quelle femminili per raggiungere una vera uguaglianza. Inoltre, si mettono in luce le tensioni e le incoerenze all'interno del Futurismo, evidenziando come, nonostante la retorica spesso ostile alle donne, ci fosse tuttavia spazio per una significativa partecipazione femminile che sfida e allo stesso tempo arricchisce il Movimento.

Il terzo capitolo è dedicato all'analisi degli ultimi due romanzi di Benedetta: *Viaggio di Gararà* e *Astra e il sottomarino*. In particolare, il primo si inserisce nel contesto del teatro futurista, e, in questa parte dell'elaborato, si cerca di evidenziare le influenze reciproche tra il romanzo e le convenzioni teatrali dell'epoca. Vengono esplorati l'argomento, i personaggi e lo stile, mettendo in evidenza come l'autrice utilizzi il linguaggio e le tecniche futuriste per creare un romanzo unico nel suo genere. In *Viaggio di Gararà* appare un forte legame con il teatro futurista, che si riflette nell'uso dei dialoghi e nella struttura narrativa. Benedetta, inoltre, integra elementi visivi e sonori nel testo, creando un'esperienza immersiva per il lettore, e rappresenta scene e personaggi in costante trasformazione, sottolineando l'energia e il dinamismo che pervadono l'opera. Questi elementi distintivi rendono *Viaggio di Gararà* un esempio emblematico di come l'autrice abbia saputo adattare e innovare le tecniche avanguardiste, contribuendo a creare un'opera che sfida le convenzioni narrative tradizionali e offre una visione unica del mondo futurista.

Successivamente, si passa ad esaminare l'ultimo romanzo: *Astra e il sottomarino*. In quest'opera, l'autrice si distacca dagli aspetti più duri e violenti del Futurismo, rifacendosi, invece, all'onirismo e all'introspezione. Anche in questo caso, viene analizzato l'argomento, i personaggi e lo stile del romanzo, con un'attenzione particolare all'elemento epistolare e ai temi del sogno e della realtà. È interessante notare come in *Astra e il sottomarino* Benedetta ritorni a una certa linearità stilistica nella scrittura, in contrasto con le sperimentazioni più radicali delle sue opere precedenti. L'attenzione per il subconscio e l'onirico si inserisce in un clima culturale affascinato da questi temi, e in cui anche i futuristi esplorano il potenziale del sogno e della psiche umana. Infine, questo capitolo mette in evidenza la sua maturità artistica e capacità d'innovazione all'interno dell'Avanguardia.

In conclusione, questo elaborato di tesi mira ad attribuire a Benedetta Cappa Marinetti il valore che merita all'interno del Futurismo, dimostrando come la sua produzione artistica e

letteraria rappresenti un punto di riferimento importante per comprendere le dinamiche e le evoluzioni del Movimento, e come sia un'autrice capace di arricchire il panorama dell'Avanguardia italiana con la sua voce unica e distintiva.

2. Benedetta Cappa Marinetti

La biografia

Benedetta Cappa nasce il 14 agosto 1897 a Roma da genitori piemontesi.¹ Il contesto familiare influisce notevolmente sulla sua educazione e in particolar modo i quattro fratelli hanno un ruolo fondamentale nella creazione del suo punto di vista sul mondo. Il primogenito Arturo era membro del Partito Socialista mentre Alberto, il più giovane, grazie alle conoscenze all'interno dei futuristi russi del fratello maggiore, frequentava l'ambiente avanguardista romano già durante la Prima Guerra Mondiale (Zoccoli 2000, 23.). Alberto stringe amicizia con alcuni nomi importanti nell'ambiente culturale e letterario come Giacomo Debenedetti (1901-1967) e Piero Gobetti (1901-1926), che in quel periodo collabora con il giornale *Roma futurista*, e porta avanti per primo la carriera di scrittore e storico (Cigliana 1998, 39). Il legame di Arturo Cappa con il contesto avanguardista, invece, è da ricollegarsi alla figura della compagna Rougena Zatkova (1885-1923), pittrice e scultrice originaria di Praga, con cui anche Benedetta stringe poi un'importante amicizia, non appena inizia ad avvicinarsi ai circoli frequentati dai fratelli (Conaty 2009, 19).² Questo legame è fondamentale nella sua crescita intellettuale e la ispira, dopo aver concluso gli studi nel 1917, ad interessarsi alle arti figurative e ad abbandonare l'insegnamento, professione che stava portando avanti fino a quel momento. Inizia dunque a dedicarsi totalmente all'arte studiando con uno dei maggiori pittori e scultori futuristi, Giacomo Balla (1871-1958), nel suo atelier conosciuto come Casa Balla (Conaty 2009, 20). Poco più tardi, un altro incontro segna in maniera decisiva la sua vita sia personale che artistica. Nel 1919 infatti, conosce Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), fondatore del Movimento Futurista italiano, con cui instaura inizialmente uno scambio epistolare che sfocia presto in una relazione sentimentale.³ Anche prima che la coppia ufficializzasse la sua unione nel matrimonio, i due stringono un legame profondo che coinvolge anche l'aspetto artistico e letterario e sono molte le lettere

¹ Per le informazioni di carattere strettamente biografico sono state utilizzate le seguenti fonti sitografiche: Il genio futurista di Benedetta, <https://www.benedettacappa.com>. Barbi 1998, https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetta-cappa_%28Dizionario-Biografico%29.

² Benedetta Cappa Marinetti sceglie di firmare le proprie opere con il nome d'arte «Benedetta» e per questo motivo, da qui in avanti, sarà nominata sempre in questo modo.

³ Le lettere tra Benedetta Cappa Marinetti e Filippo Tommaso Marinetti del periodo tra il 1921 e il 1944 sono conservate alla Beinecke Rare Book and Manuscript Library Repository dell'Università di Yale.

firmate da Marinetti in cui è stata riconosciuta, però, la calligrafia di Benedetta, ad indicare come vivessero e lavorassero già nei primi anni a stretto contatto. Un esempio può essere un messaggio di complimenti del 1922 che Marinetti invia all'artista cieca Zatkova, in cui lo stile di scrittura è stata identificato come quello di Benedetta:

Cara Rougena,
il ritratto grande è magnifico. [...] Questo quadro ha un grande valore tipico futurista.
Spero (di) rivedervi presto [...].
Brava!
Una stretta di mano dal vostro amico
FT Marinetti (Cfr. Figure 3, 4 in *Appendice*)⁴

Questa lettera non è l'unica ad essere stata inviata alla pittrice e scultrice, dimostrando come sia Marinetti che Benedetta condividessero con lei un'amicizia e una stima profonda.

Il matrimonio avviene nel 1923 e la coppia si stabilisce inizialmente a Milano, per poi spostarsi successivamente a Roma. Da questo momento lo slancio creativo di Benedetta sembra svilupparsi su due linee differenti: quello visivo legato alla produzione artistica di opere principalmente pittoriche e quello letterario delle sperimentazioni poetiche e dei romanzi. Fin dall'inizio condivide con Marinetti le sue idee creative, come le prime tavole parolibere, ad esempio *Spicologia di 1 uomo* (1918-1919), in cui la rappresentazione grafica assume il vero e proprio ruolo di significante al pari dello stesso contenuto poetico (Conaty 2009, 20). Questa tecnica viene ripresa e sviluppata qualche anno più tardi nel suo romanzo d'esordio *Le forze umane: romanzo astratto con sintesi grafiche* del 1924, in cui le *sintesi grafiche*, raffigurazioni visive ispirate alle tavole parolibere, sono inserite all'interno del testo e ne costituiscono una parte integrante e fondamentale dell'opera letteraria. In questo romanzo, Benedetta, appellativo che lei stessa designa come nome d'arte, trae molta ispirazione dagli avvenimenti della sua storia familiare, non limitandosi però alla presentazione e interpretazione degli stessi, ma li eleva e li inserisce in un sistema più ampio di stati d'animo, sentimenti e contrasti interni alla coscienza dei personaggi (Cigliana 1998, 16). La morte prematura del padre, ad esempio, e la sofferenza che ne deriva, si riflettono non solo nella crescita e maturazione della protagonista del romanzo, Luciana, ma anche nell'atmosfera di

⁴ La lettera è conservata alla Beinecke Rare Book and Manuscript Library Repository dell'Università di Yale (Marinetti 1922, <https://collections.library.yale.edu/catalog/2066865>).

inquietudine che aleggia nel mondo e nella natura dominata dall'ombra e dal male (Cigliana 1998, 19, 39). L'anima del padre si sublima ed entra a far parte dell'universo mentre Luciana si china «perché il Divino puro fosse in me e mi benedisse» in un momento che lei stessa definisce «la mia prima comunione» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 97). È interessante notare come l'avvenimento tragico sia dunque interpretato dall'autrice in chiave estremamente simbolica, attribuendogli un'aura religiosa, quasi come fosse una vera e propria conversione per la protagonista (Lasker-Ferretti 2012, 101). Mentre la trama rimane maggiormente legata al realismo e ai richiami biografici, tale spinta all'assoluto e all'astratto emerge immediatamente anche solo dai titoli delle tre parti in cui è suddiviso il romanzo: *Caos tragico umano*, *Armonie potenziali*, *Armonia* (Kelly 1998, 4). Il romanzo appare dunque come un testo non immediato, con molteplici livelli di lettura e filosoficamente denso e per queste ragioni è stato osservato con diffidenza dai critici che ne hanno percepito la distanza dal canone futurista (Lasker-Ferretti 2012, 89). Le *sintesi grafiche*, che arricchiscono e completano la narrazione, permettono all'autrice di illustrare e rappresentare visivamente i sentimenti e i concetti esposti nella parte narrativa che le circonda (Cigliana 1998, 17). Nonostante si possano ricollegare al paroliberoismo, Benedetta si distanzia da questa tecnica e, a differenza delle *parole in libertà*, le sue *sintesi grafiche* sono disegnate a mano libera e in maniera spontanea, in connessione con le pure forze dell'universo e con i contrasti tra le spinte interiori dei personaggi, senza dipendere dalle regole della tipografia (Lasker-Ferretti 2012, 87).

Per quanto riguarda l'attività di pittrice, nel medesimo anno di pubblicazione del suo primo romanzo, partecipa al primo Congresso Nazionale Futurista a Milano in cui vengono discussi i principi artistici del Movimento e nel periodo subito successivo si occupa principalmente della sua vocazione artistica. Espone in numerose mostre, tra cui la Biennale di Venezia nel 1926 con due opere pittoriche *Velocità di motoscafo* e *Rumori di treno notturno*, e successivamente nel 1930, 1932 e 1934, diventando la prima donna ad avere una propria opera pubblicata nel catalogo della mostra. Partecipa all'Esposizione futurista alla Casa del fascio di Bologna del 1927, e si occupa della progettazione e realizzazione di scenografie per autori come Enrico Prampolini (1894-1956) e il marito Marinetti. Firma e partecipa al *Manifesto dell'aeropittura futurista* del 1929 in cui, insieme ad altri importanti artisti del Movimento come il suo Maestro Giacomo Balla, Fortunato Depero (1892-1960) e lo stesso Marinetti, vengono decise le linee guida e le regole da seguire affinché l'opera pittorica possa essere definita futurista, e in cui viene data centrale importanza al tema della velocità e della sua rappresentazione attraverso i colori e le prospettive aeree (Marinetti, Balla, et al. 1929).

Nel 1931 pubblica il suo secondo romanzo, *Viaggio di Gararà, Romanzo cosmico per Teatro*, in cui le convenzionali regole teatrali si arricchiscono dell'intreccio romanzesco e delle atmosfere futuriste richiamate dai colori accesi, le musiche e le coreografie (Cigliana 1998, 31). Quattro anni più tardi pubblica l'ultimo romanzo, *Astra e il sottomarino, Vita trasognata*, in cui si allontanano gli aspetti più duri e violenti del Movimento per lasciare spazio ad una storia d'amore che si snoda attraverso un rapporto epistolare dai tratti onirici ed eterei. Con la fine della guerra e l'armistizio del 1943, la coppia con le figlie è costretta a spostarsi verso il nord Italia, prima a Venezia e poi sul Lago di Como, e Benedetta smette quasi completamente di scrivere. Per tutta la vita continua però a dipingere e ad esporre le sue opere d'arte in tutto il mondo, da Trieste a Roma e Parigi. Dopo la morte di Filippo Tommaso Marinetti, giunta nel 1944, si occupa principalmente di diffondere le opere futuriste nel mondo fino alla morte avvenuta a Venezia nel 1977.

3. La figura femminile nel Futurismo

La figura femminile all'interno del Futurismo rappresenta un tema complesso e controverso. Come accennato nella biografia dell'autrice, Benedetta è considerata come membro del Movimento Futurista senza grande convinzione da parte della critica. A prescindere dai motivi letterari e intellettuali che la distinguono dai compagni avanguardisti, come il linguaggio più intimo e introspettivo, che verranno analizzati nei capitoli successivi, il suo stesso essere donna la posiziona in un rapporto particolare e unico con il Movimento, che si caratterizza dalla celebrazione della virilità e della forza, con violenza e tendenza alla misoginia.

Dopo un periodo di crisi alla fine dell'Ottocento, il secolo successivo si apre con una graduale introduzione di nuove tecnologie nell'industria, un diffuso sentimento di spinta verso il progresso, insieme a trasformazioni sociali e un generale impulso verso l'emancipazione femminile (Kelly 1998, 9). È interessante mettere in luce come, con la Prima Guerra Mondiale e l'ascesa politica di Benito Mussolini (1883-1945), dapprima con i Fasci italiani di combattimento nel 1919 e successivamente nel 1921 con il Partito Nazionale Fascista, le ideologie futuriste sembrano rappresentare un'influenza importante in quella fascista.⁵

Nel 1918 Marinetti fonda il Partito Futurista e il suo pensiero politico appare come profondamente influenzato dalle idee repubblicane mazziniane, dall'anarchismo, dal socialismo rivoluzionario soreliano e dal nazionalismo. Gli obiettivi che si prefigge e che emergono dalla fondazione del Partito sono il risultato della fusione delle diverse filosofie a cui si ispira. Da ciò emerge la necessità di un'educazione patriottica al proletariato, la lotta all'analfabetismo, la volontà di avere scuole laiche in cui si abolisca l'insegnamento classico a favore di uno più progressista, e l'estensione del suffragio universale anche alle donne (Salaris 2016, 74-75). Alla base rimane l'odio verso l'antico e il passato, a favore, invece, di una tensione verso il nuovo e l'imprevisto, l'attitudine all'eroismo e la celebrazione della guerra, rivolgendosi principalmente a un pubblico di combattenti e ai giovani (Felice 1988, 114, 130). Con il Fascismo di quel periodo condivideva molti elementi legati al radicalismo nazionale e all'interventismo e nel 1919 Marinetti stesso decide di intraprendere la carriera politica, candidandosi nella lista fascista di Milano, ma alle prime votazioni non raggiunge risultati particolarmente significativi (Salaris 2016, 77). Il pensiero fascista, nel frattempo, assorbe

⁵ Gentile 2012, [https://www.treccani.it/enciclopedia/benito-mussolini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/benito-mussolini_(Dizionario-Biografico)/).

dall'Avanguardia l'arditezza, l'esaltazione della virilità e del combattimento, che diventano parti essenziali delle modalità di diffusione della politica alla massa, come ad esempio attraverso lo squadrismo. Tuttavia, già nel 1920, dopo il Congresso Fascista di Milano, Marinetti ed altri membri del Movimento decidono di dare le dimissioni, accusando il Fascismo di essere diventato troppo conservatore e monarchico (Felice 1988, 136). Il rapporto tra le due realtà, però, continua fino al 1922 quando Marinetti dà alle stampe un manifesto dedicato all'«inegualismo» e all'«artecrazia», pubblicato il 1° novembre sul *Resto del Carlino* con il titolo *Ad ogni uomo, ogni giorno un mestiere diverso! Inegualismo e Artecrazia*, con il quale chiude la sua esperienza politica e ritorna a celebrare l'arte (Marinetti 1922). Con tono dirompente Marinetti annuncia che:

L'Inegualismo solo può, moltiplicando contrasti, volumi, estro, calore e colore, salvare l'Arte, l'Amore, la Poesia, la Plastica, l'Architettura, la Musica, e l'indispensabile Piacere di Vivere. Distruggete, annientate la politica che opaca ogni corpo! È una lebbra-colera-sifilide tenacissima. [...] Imponete dovunque l'Inegualismo per liberare ogni parte dal tutto opaco massiccio pesante! (Marinetti 1922)

L'«inegualismo» sembra, dunque, rappresentare quelle differenze intrinseche all'umanità che, attraverso il loro squilibrio, sono garanti dell'espressione individuale e artistica all'interno di una società che spinge alla monotonia e all'appiattimento dei contrasti (Marinetti 1922).

Dieci anni dopo, nel 1929, alcuni motivi di attrito tra Mussolini e Marinetti portano quest'ultimo ad allontanarsi ancora di più dal contesto fascista. In particolare, recrimina al partito alcune rigidità ideologiche ed emergono delle differenze sostanziali tra i due modi di pensare, come ad esempio la posizione favorevole di Marinetti a dare credito agli scioperi, la sua necessità di professare un'«antimonarchia» ritenuta indispensabile al progresso della società e l'insufficienza dell'anticlericalismo dei Fasci (Salaris 2016, 77, 80). Il medesimo anno, con i Patti Lateranensi firmati da Mussolini con la Chiesa Cattolica, il fondatore del Futurismo prende le distanze definitive dalla vita politica del Duce (Pickering-Iazzi 1995, 70). Nonostante le divergenze politiche, Futurismo e Fascismo continuano ad apparire legati dal punto di vista ideologico, nell'utilizzo della propaganda e dei mezzi di comunicazione, nel valore dato allo scontro militare e nell'ideologia artistica e sociale legata alla figura della donna (Pickering-Iazzi, 1995, 72).

Come spiega Piero Meldini nella sua opera *Sposa e madre esemplare* (1975), la nozione di femminilità portata avanti dal Fascismo prende ispirazione dalle filosofie positiviste di fine Ottocento sull'antropologia, in cui, attraverso formulazioni considerate scientifiche, gli studiosi giustificavano l'oppressione maschile sulla donna sulla base di una presunta superiorità fisica e di supposte maggiori abilità intellettive (Meldini 1975). Un esempio paradigmatico di tale antropologia positivista è l'opera del 1893 di Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893). In questo studio, seguendo i principi della biologia e il metodo scientifico, si analizza come gli organi riproduttivi femminili compromettano la donna nel suo sviluppo. Per questo motivo, dunque, ella appare intellettualmente, moralmente, fisicamente e psicologicamente inferiore all'uomo (Lombroso, Ferrero 1893).

Nel panorama culturale fascista, però, si notano alcune contraddizioni, in particolare tra il modello ufficiale di donna delineato dalla propaganda, il cui unico ruolo è quello di essere madre con la capacità di dare figli all'intera nazione, e i differenti modelli sociali e culturali che emergono attraverso la stampa femminile. Un esempio è la *Rassegna femminile italiana* fondata nel 1925 da Elisa Mayer Rizzoli (1880-1930), fascista sostenitrice della politica mussoliniana.⁶ La rivista riportava i resoconti ufficiali delle attività dei fasci femminili e rappresentava un mezzo di autorappresentazione di genere. La redazione, infatti, era quasi esclusivamente gestita da donne editrici, giornaliste e critiche, che esaltavano la figura materna, ma allo stesso tempo promuovevano l'inserimento della donna all'interno della struttura governativa, ponendosi in contrasto con l'immagine dell'identità femminile del regime (Pickering-Iazzi 1997, 30). Per questa ragione, nel 1926, la rivista viene momentaneamente sospesa, per poi essere riesumata solo successivamente con un tono decisamente meno rivoluzionario e riformista (Pickering-Iazzi 1997, 30). Nonostante l'antagonismo nei confronti dell'azione femminile da parte del regime e il tentativo di limitarla, il periodo tra le due guerre mondiali vede comunque l'emergere di scrittrici ed autrici di successo, che ottengono riconoscimenti anche fuori dai confini nazionali, come ad esempio Grazia Deledda (1871-1936) che nel 1926 viene insignita del premio Nobel per la letteratura (Re 2000, 192).

Anche il modello futurista, a cui il Fascismo si ispira, intende la figura femminile come una parte funzionale della società, il cui obiettivo è la sola procreazione e sopravvivenza della

⁶ Galeotti 2008, [https://www.treccani.it/enciclopedia/elisa-mayer_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/elisa-mayer_(Dizionario-Biografico)/).

specie. Il concetto di donna si restringe, dunque, al ruolo principale e definitivo dell'essere madre, che si delinea come la prerogativa sostanziale del suo essere, la cui alternativa è l'emarginazione, dimostrando come non fossero contemplate inclinazioni diverse dal modello previsto (Pickering-Iazzi, 1995, 53-54). L'idea della donna ottocentesca, che nel canone letterario è rappresentata come una figura raccolta nel suo intimo dolore, viene sostituito da una necessità di forza e resistenza quasi animalesca, il cui obiettivo è la sopravvivenza di una specie robusta e prestante (Pickering-Iazzi, 1995, 54). Le donne si ritrovano, dunque, relegate ai margini della società, qualora non rispondano positivamente alle aspettative a loro rivolte, e sono costrette a sottostare alla cultura dominante del periodo (Pickering-Iazzi, 1995, 52). Anche i romanzi di autrici precedenti subiscono una profonda critica e vengono ridotti principalmente alle categorie delle autobiografie di finzione, memorie, diari e reminiscenze personali, generalmente associati a un'idea populista di letteratura di massa e considerati formalmente non all'altezza dei concorrenti (Re 2000, 191). Tutto ciò viene poi rifiutato dall'Avanguardia, ma la visione ristretta della letteratura considerata qualitativamente migliore continua a contribuire alla marginalizzazione delle donne, specialmente nel periodo compreso tra i due conflitti mondiali (Re 2000, 192). Il romanzo narrativo è messo in discussione e si sviluppa l'idea che il genere di successo in cui le donne avevano la possibilità di esprimersi fosse solo quello ideologizzato, alleato del populismo fascista e considerato un mero prodotto di consumo (Re 2000, 192). Questa visione limitata e pregiudizievole sembra ostacolare le donne dall'essere riconosciute come autrici di valore, rimanendo spesso ignorate dalla critica letteraria dominante.

Tuttavia, sulla base delle fonti editoriali, degli scritti, delle registrazioni e delle fotografie, emerge un quadro diverso all'interno del Movimento Futurista e Marinetti stesso sembra ammettere ed invitare le donne artiste nei circoli, istituendo una sorta di dualismo tra inclusione e marginalizzazione (Pickering-Iazzi 1997, 207). Tale predisposizione emerge già dalle prime sperimentazioni portate avanti dal fondatore, come ad esempio la pubblicazione di *Poesia*, una rivista mensile che tra il 1905 e il 1909 raccoglie una serie di poesie scelte da Marinetti (Marinetti 1905-1909). Proprio in questo periodo, all'inizio dell'Avanguardia, entra in contatto con altri artisti ed autori che poi lo seguiranno all'interno del Movimento dopo la sua fondazione del 1909, come Paolo Buzzi (1874-1956), Federico De Maria (1883-1954), Enrico Cavacchioli (1885-1954), Corrado Govoni (1884-1965), Aldo Palazzeschi (1885-1974) e Luciano Folgore (1888-1966) (Salaris 2016, 14). È interessante notare come tra i vari poeti ed intellettuali di cui raccoglie alcune produzioni poetiche, emerge anche la presenza di

scrittrici come Vittoria Aganoor Pompilj (1855-1910), Ada Negri, (1870-1945), Amalia Guglieminetti (1881-1941), Clarice Tartufari (1868-1933) e Adelaide Capuana Bernardini (1872-1944).⁷ Queste artiste si spingono oltre alla retorica misogina del Futurismo e intravedono nell'estetica dell'Avanguardia la potenziale libertà nella sperimentazione, già agli albori del Movimento.

Dopo una prima fase di sperimentazione, in cui è pubblicata *Poesia*, se ne può identificare una seconda, in cui Benedetta, in quanto artista indipendente e contemporaneamente moglie di Marinetti, emerge come una figura particolarmente interessante e assume un ruolo centrale nell'evoluzione letteraria e artistica del periodo (Conaty 2009, 21). Non solo la sua produzione letteraria aggiunge sfumature diverse al canone futurista, ma la sua stessa esistenza all'interno della vita del fondatore palesa la contraddizione profonda tra la misoginia professata nei manifesti e la realtà vissuta dai protagonisti dell'Avanguardia. Anche Benedetta opera e pubblica durante il regime fascista, ma non dimostra di servire in maniera pedissequa la propaganda, nonostante supporti l'idea del ruolo della donna come procreatrice e utile allo sviluppo demografico del paese (Salsini 2010, 61). Mentre dalle sue opere ed espressioni artistiche appare, dunque, come una sostenitrice dell'ideologia, analizzando più da vicino la sua produzione artistica si nota una certa forma di resistenza (Conaty 2009, 23). La donna italiana ai suoi occhi rappresenta il modello di madre per eccellenza, inteso come creatrice non solo di uomini, ma anche di emozioni, passioni e idee, assumendo il ruolo di generatrice di creazioni artistiche oltre che di vita (Pickering-Iazzi 1997, 202). Benedetta non è certamente l'unica donna a prendere parte al Movimento e a dare un contributo sostanziale ad esso, ma si inserisce in un gruppo più ampio di artiste che abbracciano la critica al passatismo mossa dagli avanguardisti e che ignorano e ripudiano la tradizionale rappresentazione letteraria del personaggio femminile debole e sentimentale, il quale precedentemente rappresentava il modello principale di riferimento (Salsini 2010, 56). Tra queste, è decisiva la figura di Valentine de Saint-Point (1875-1953), scrittrice, poetessa e danzatrice francese che, con il suo *Manifesto della Donna futurista* (1912) e il successivo *Manifesto della Lussuria* (1913), introduce l'idea di una rivoluzionaria uguaglianza dei generi, in nome di

⁷ All'interno del Movimento, inoltre, altre artiste come la pittrice Leandra Angelucci Cominazzi (1890-1981), la fotografa Wanda Wulz (1903-1984) o l'aeroballerina Giannina Censi (1913-1995) contribuiscono ad allargare i confini della sperimentazione avanguardista (Pickering-Iazzi 1997, 207) (Marinetti 1905-1909).

un disprezzo universale che li accomuna.⁸ Benedetta assiste fin da subito il compagno e poi marito nei suoi progetti sperimentali e continua ad essere una scrittrice e artista prolifica durante tutta la vita, rappresentando una risorsa di diffusione delle ideologie anche fasciste, per le quali non perde mai la speranza che apportino in modo effettivo alle donne e all'Italia le promesse rivoluzionarie che proponevano nella prima fase di ascesa (Re 2000, 199). Marinetti stesso incoraggia Benedetta a continuare a scrivere e a sperimentare con le *parole in libertà*, definendosi un amico pronto ad aiutarla a sviluppare la sua genialità più che un maestro, e ancora, nella prefazione al secondo romanzo della moglie *Viaggio di Gararà*, sostiene di ammirare il genio di Benedetta definita come una «eguale non discepola» (Conaty 2009, 20) (Cigliana 1998, 124).⁹ Allo stesso tempo, però, nei suoi manifesti critica l'idea dell'amore, disprezza ciò che non è violenza e virilità, si riferisce alle donne con profonda misoginia, esalta la retorica incendiaria e tumultuosa e applica uno schema dualistico in cui da una parte denigra le donne e le qualità associate alla femminilità, come la decadenza e il passato, e dall'altra esalta l'uomo e la virilità, intesi come garanzie di progresso e futuro (Pickering-Iazzi 1997, 206). La sua duplicità negli atteggiamenti mette in luce le contraddizioni interne, il difficile equilibrio tra l'adesione ideologica e la realtà delle relazioni personali e artistiche vissute dai membri del Movimento Futurista e la complessità del ruolo di Benedetta al suo interno.

3.1. *La posizione di F.T. Marinetti sulla donna futurista*

A partire dalla lettura e dall'analisi dei Manifesti, che sono colonna portante del Movimento Futurista, si può comprendere il ruolo occupato dalla figura femminile al suo interno. Fin dal primo *Manifesto del futurismo* (1909), in cui Marinetti definisce i principi imprescindibili dell'ideologia avanguardista, l'autore annuncia al nono punto che:

⁸ Per la parte dedicata al *Manifesto della Donna futurista* (1912) si rimanda al paragrafo 3.2. *Il Manifesto della Donna futurista di Valentine de Saint-Point*.

⁹ Nella Prefazione al romanzo di Benedetta *Viaggio di Gararà*, Marinetti scrive: «L'elogio pubblico della propria consorte scrittrice è senza precedenti nella storia delle letterature. Lo faccio con tanto più ardore che rompo così una assurda consuetudine di falso pudore e falsa modestia familiari. Ammiro il genio di Benedetta, mia eguale non discepola» (Marinetti in Cigliana 1998, 124).

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 (Marinetti 1914, 7).

Tale dichiarazione mette in evidenza il profondo disprezzo per il femminile che pervade l'ideologia e il suo legame con il militarismo, che riflette la visione del mondo futurista, in cui l'ardore e la virilità sono esaltate come valori supremi. Marinetti esplicita la sua determinazione nel perseguire l'obiettivo di distruggere il passato e le tradizioni, a favore di un futuro dominato dalla forza maschile e dalla violenza. Successivamente, al decimo punto, il Manifesto continua così:

Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie di ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria (Marinetti 1914, 7).

Dal momento che sono citati nei primi dieci punti del manifesto fondativo, il «disprezzo della donna» e l'esigenza di combattere contro il femminismo sembrano emergere, dunque, come parte dei capisaldi del Movimento (Marinetti 1914, 7). Mentre la distruzione dei musei e delle biblioteche simboleggia il rifiuto del passato e della tradizione, l'attacco al femminismo sottolinea la volontà di mantenere le donne in una posizione subordinata, dimostrando una visione del mondo estremamente radicale e provocatoria, che rifiuta qualsiasi compromesso con i valori consolidati.

Il pensiero marinettiano si origina proprio da una polemica generale contro il romanticismo, la nostalgia e sentimentalismo, diffusi in particolar modo nel secolo precedente, per i quali non si trova più alcun senso nell'epoca della velocità e del progresso (Salaris 2016, 61). Il «chiaro di luna», come viene definito l'atteggiamento nostalgico ottocentesco, è «molle e decadente» di fronte al trionfo rumoroso e prorompente dell'«energica luce elettrica» (Marinetti 1913). Tali sentimenti appaiono come particolarmente evidenti nella letteratura femminile che sembra, dal punto di vista avanguardista, narrare minuziosamente esperienze quotidiane, l'«amore rettilineo» per il «marito amante figli lusso feste rivalità carriera», perdendo la visione più ampia della realtà e trascurando il progresso (Marinetti in Cigliana 1998, 124). L'immagine simbolica della donna è strettamente legata all'amore e alla mera bellezza e, per questa ragione, è denigrata in quanto essere materiale, inerte e immobile (Gomez 2010, 151).

Inoltre, fin dal *Manifesto del futurismo* del 1909, si istituisce un rapporto stretto tra la donna, la sua conquista e la guerra, che sono considerate allo stesso livello e, per questo motivo, inserite nello stesso punto programmatico (Marinetti 1914, 7). All'interno del *Manifesto per il teatro di varietà* del 1913, Marinetti sostiene che il teatro di varietà sia orientato strettamente alla parte maschile della società in quanto esso è capace di smascherare la donna dai sospiri e dall'estetica romantica (Marinetti 1913). Il passatismo è sconfitto grazie al trionfo del progresso e della tecnologia e nella donna si celebrano le qualità animali più che sociali, tra cui enumera la capacità di fare presa e seduzione sul maschio, la perfidia e la resistenza (Marinetti 1913).

Il tema ritorna in *Contro l'amore e il parlamentarismo* (1915), in si cui esorta ad eliminare la figura femminile concepita come un elemento da una parte delicato e intangibile, e dall'altra fatale e ossessionante, come emergeva dalla letteratura ottocentesca (Marinetti 1915). Inoltre, Marinetti sostiene che, eliminando questa propensione all'effimero, essa «cesserà di essere un focolare di passione sentimentale o di lussuria». (Marinetti 1915).

La differenza con la controparte maschile sembra essere, dunque, profonda e impossibile da colmare, e, riguardo a questo, Marinetti continua così:

Se il corpo e lo spirito di questa avessero subito [...] un'educazione identica a quella ricevuta dallo spirito e dal corpo dell'uomo, sarebbe forse possibile parlare di uguaglianza tra i sessi. [...] Nella sua condizione attuale di schiavitù, intellettuale ed erotica, la donna, trovandosi in uno stato di inferiorità assoluta dal punto di vista del carattere e dell'intelligenza, non può essere che un mediocre strumento legislativo (Marinetti 1915).

Successivamente, a seguito dell'entrata in guerra dell'Italia nel 1915, i futuristi sono chiamati alle armi, a cui rispondono con irredentismo e fervore (Salaris 2016, 73). L'esperienza della guerra lascia in molti di loro un profondo segno traumatico, diventando successivamente una fonte d'ispirazione artistica, teatrale e letteraria (Salaris 2016, 73). Proprio qualche anno più tardi, nel 1917, Marinetti pubblica *Come si seducono le donne* (1917), opera in cui l'atto di seduzione è strettamente legato all'idea della guerra e delle strategie militari. Lo scontro armato diventa ciò che concede alla donna «il suo vero sapore e il suo vero valore», che la completa e la adorna (Marinetti 1917, 7). Tutto l'interesse e l'avvicinarsi dell'uomo verso di lei è descritto in termini militari e la virilità maschile la soggioga completamente (Marinetti

1917, 7).¹⁰ Un esempio all'interno dell'opera è rintracciabile alla fine del secondo capitolo, *La donna e la strategia*, in cui Marinetti utilizza la metafora del bombardamento e dell'«assalto finale» per descrivere l'atto di baciare una donna (Marinetti 1917, 23). Il dialogo assume le caratteristiche di «un violentissimo bombardamento di frasi infuocate», al seguito del quale l'uomo si avvicina lanciando con vigore «le fanterie delle mani» (Marinetti 1917, 23).

L'inferiorità femminile si ritrova, successivamente, in ulteriori aspetti anche pratici di conduzione della vita non solo del singolo, ma anche matrimoniale e familiare. Nel 1919 Marinetti pubblica un ulteriore manifesto intitolato *Contro il matrimonio* (1919), in cui sostiene come i giovani maschi non devono svilupparsi giocando con le loro coetanee, poiché questo potrebbe portare ad un «ritardo nella formazione del carattere dei bambini», per poi concentrare l'attenzione sul particolare rapporto tra i sessi in ambito coniugale (Marinetti 1919). Dopo la vasta partecipazione delle donne nell'industria a causa del conflitto mondiale, dal punto di vista marinettiano i rapporti all'interno del nucleo familiare hanno subito un profondo cambiamento. Il rischio per la società è quello di assistere a ciò che lui definisce «un tipico grottesco familiare», in cui la moglie ha necessità di trascurare la vita casalinga a causa del lavoro e il marito concentra tutte le sue attenzioni nelle faccende domestiche (Marinetti 1919). La conseguenza è un completo rovesciamento delle gerarchie: il marito diventa «una donna inutile con prepotenze maschili», mentre la moglie raddoppia «il suo valore umano e sociale», presupponendo un valore iniziale dimezzato rispetto al coniuge (Marinetti 1919). Tale situazione origina un inevitabile scontro tra i due generi che porta l'uomo alla sconfitta totale (Marinetti 1919).

Nonostante il pensiero marinettiano che si deduce dalle sue opere, nella sua concezione sociale e politica si delinea sorprendentemente una proposta di «democrazia futurista» radicale e libertaria, in cui emerge una visione riformista che si sofferma concretamente sull'emancipazione e sulla questione femminile (Salaris 2016, 62). In particolare, viene proposta la possibilità del divorzio, l'estensione del diritto di voto alle donne, la parità salariale e giuridica e viene condannato il matrimonio non generato da libero amore (Salaris 2016, 62). Questi elementi riflettono una visione utopistica in cui le donne non solo sono riconosciute come individui autonomi, ma anche come agenti attivi nella trasformazione

¹⁰ L'opera riceve profonde critiche da alcune donne dell'ambiente culturale del periodo come Enif Robert (1886-1974) e Rosa Rosà (1884-1978), che rivendicano l'indipendenza e l'uguaglianza tra la forza femminile e quella maschile, senza dover essere più considerate dei meri oggetti da assediare. Marinetti decide di raccogliere queste contestazioni e di incorporarle nell'opera stessa continuando ad incoraggiare le donne a prendere parte del Movimento (Re 2000, 195-196).

sociale e politica. A conclusione dell'opera *Come si seducono le donne* (1917), Marinetti elenca questi punti fondamentali di libertà che devono essere considerati imprescindibili da conquistare dai Futuristi:

Diritto di voto. Abolizione della autorizzazione maritale. Divorzio facile. Salutazione e abolizione graduale del matrimonio. Svalutazione della verginità. Ridicolizzazione sistematica e accanita della gelosia. Libero amore (Marinetti 1917).

Nonostante i contrasti e le contraddizioni che emergono dall'analisi delle fonti, la presenza femminile appare sempre come incoraggiata a prendere parte del Movimento, in maniera molto più evidente rispetto agli altri movimenti modernisti contemporanei, e il fondatore stesso si fa portavoce di campagne a favore del divorzio, dell'aborto e del voto alle donne (Kelly 1998, 10). Questo atteggiamento apparentemente progressista coesiste, però, con la sua visione profondamente contraddittoria, creando una dinamica complessa e ambigua all'interno del Movimento. L'esaltazione della virilità e della guerra spesso relega le donne a ruoli secondari, ma, allo stesso tempo, Marinetti sembra riconoscere il potenziale rivoluzionario delle donne, incoraggiandole a superare i limiti imposti dalla tradizione e a contribuire attivamente alla costruzione di una nuova società futurista.

3.2. *Il Manifesto della Donna futurista di Valentine de Saint-Point*

Valentine de Saint-Point è un'attrice, poetessa e ballerina futurista che risponde con vigore al disprezzo della donna, professato dagli avanguardisti, attraverso il *Manifesto della Donna futurista* del 1912 (Gomez 2010, 154). Questo manifesto è fondamentale per la rappresentazione del suo pensiero, non solo come risposta alle idee maschiliste del Futurismo, ma anche come una rivendicazione della forza e della complessità della femminilità. L'autrice distingue in modo chiaro e definitivo le differenze tra il concetto di donna, femmina, madre e amante e definisce la donna futurista come quella che è in grado di possedere le qualità di entrambi i generi e che può aggiungere alle sue virtù femminili intrinseche quelle virili (Gomez 2010, 154-55). Sfida le precedenti nozioni di genere, promuove una visione della donna come essere completo e potente, e a questo modello di perfezione futurista oppone quella meritevole di essere ripudiata, che viene soggiogata senza

valorizzare la sua natura e il suo istinto. (Gomez 2010, 155). Secondo il suo punto di vista, i valori culturalmente associati alla femminilità o alla mascolinità non sono necessariamente legati al sesso biologico della persona, ma sono qualità aggiunte dalla società (Kelly 1998, 12-13). Nell'incipit stesso del *Manifesto della Donna futurista*, de Saint-Point esordisce con una dichiarazione di uguaglianza tra i sessi, accumulati dallo stesso disprezzo:

La maggioranza delle donne non è superiore o inferiore alla maggioranza degli uomini. Esse sono uguali. Tutte e due meritano lo stesso disprezzo (De Saint-Point in Marinetti 1914, 54).

De Saint-Point concorda con Marinetti nell'esaltazione dello scontro e della violenza e, sfruttando lo stesso tono dirompente, condanna alcune tipologie di donne tra cui:

(Le donne) di cui i soldati debbano temere “le braccia in fiore che s'intrecciano alle ginocchia il mattino della partenza”, donne infermiere che perpetuino le debolezze e le vecchiezze, addomesticando gli uomini pei loro piaceri personali o pei loro bisogni materiali! Non più donne che facciano figli solo per sé stesse, riparandoli da ogni pericolo, da ogni avventura cioè da ogni gioia; che disputano la loro figliuola all'amore e il loro figliuolo alla guerra! (De Saint-Point in Marinetti 1914, 55).

L'autrice critica ferocemente le donne che si piegano alle convenzioni sociali e perpetuano la debolezza, evitando che i loro figli affrontino i pericoli e le avventure della vita. Denuncia quelle che ostacolano la crescita e la libertà dei figli, proteggendoli eccessivamente invece di incoraggiarli a vivere pienamente e a partecipare alla guerra. Al contrario, le uniche donne considerate degne e complete sono quelle «bestialmente amorose», «le Erinni, le Amazzoni; le Semiramide, le Giovanna D'Arco [...], le guerriere che combattono più ferocemente dei maschi» (De Saint-Point in Marinetti 1914, 55-56).

De Saint-Point critica il Femminismo aspramente inteso come un fenomeno che potrebbe cancellare la fatica impiegata per guadagnare forza ed è considerato «un errore politico» e «un errore cerebrale della donna». (De Saint-Point in Marinetti 1914, 56-57). Con veemenza, rivendica, poi, il valore futurista dello scontro e continua così:

NON BISOGNA DARE ALLE DONNE NESSUNO DEI DIRITTI RECLAMATI DAL FEMMINISMO. L'ACCORDAR LORO QUESTI DIRITTI NON PRODURREBBE ALCUNO DEI DISORDINI AUGURATI DAI FUTURISTI, MA

DETERMINEREBBE, ANZI, UN ECCESSO D'ORDINE (De Saint-Point in Marinetti 1914, 57).

Concedere i diritti richiesti dal femminismo non provocherebbe, secondo de Saint-Point, i disordini auspicati dai futuristi, ma piuttosto porterebbe a una sovrabbondanza di ordine sociale, contraddicendo lo spirito di ribellione e disordine che il Movimento Futurista apprezza e auspica. Infine, con tono impetuoso, esorta le donne al vigore, alla forza e alla violenza, qualità attribuite generalmente alla sfera maschile, ma non si allontana molto dalla concezione di donna come procreatrice e generatrice di uomini. Bisogna tornare dunque «al vostro istinto sublime: alla violenza e alla crudeltà», e mentre gli uomini vanno in guerra e combattono per la patria, le esorta a procreare, affinché i figli diventino, poi, degli eroi per l'intera umanità (De Saint-Point in Marinetti 1914, 58).

In conclusione, con questo Manifesto de Saint-Point pone le basi per una reinterpretazione del ruolo femminile nel contesto futurista e le sue parole non sono semplicemente una risposta polemica ai suoi contemporanei, ma un appello a una nuova forma di esistenza per le donne. Tale esortazione non è priva di contraddizioni e tensioni interne, tipicamente futuriste, e mentre da una parte promuove la forza bruta, dall'altra continua a radicare la figura femminile nel ruolo tradizionale di madre. Nella ribellione e nel rifiuto della debolezza, de Saint-Point intravede una forma di emancipazione e di sfida nei confronti della visione passatista della donna.

4. Due romanzi di Benedetta Cappa Marinetti

Dopo *Le forze umane: romanzo astratto con sintesi grafiche* del 1924, Benedetta continua la carriera di scrittrice pubblicando altri due romanzi: *Viaggio di Gararà, Romanzo cosmico per Teatro* nel 1931 e *Astra e il sottomarino, Vita trasognata* nel 1935. Le tre opere sembrano seguire una parabola ascendente che si origina da una visione sperimentale e avanguardistica della letteratura, come emerge dalle *sintesi grafiche* de *Le forze umane*, per poi giungere ad una riscoperta di uno stile più lineare, anche se immerso nel contesto futurista. Benedetta abbandona progressivamente le fonti autobiografiche che connotavano il primo romanzo, per orientarsi verso il romanzo allegorico, universale nei concetti che sviluppa, e astratto fino a lambire i confini della fantascienza (Stagnitti 2019, 391). L'autrice dimostra in tutta la sua produzione letteraria e artistica una tendenza idealizzante del mondo, interpretato per assoluti spesso antitetici in accordo con l'ideologia futurista dei contrasti (Cigliana 2023, 156). In *Astra e il sottomarino, Romanzo di vita trasognata*, gli scontri sono evidenti e sono intensificati nei contenuti del romanzo in cui l'amore si contrappone alla morte, la razionalità all'irrazionalità, descritti però con uno stile letterario «supersensibilista» e delicato, caratterizzato da un generale ritorno ad una certa linearità stilistica (Cigliana 1998, 34).

L'influenza della vocazione artistica è un altro aspetto decisivo nello sviluppo delle sue opere letterarie. La sua esperienza di pittrice non rimane circoscritta ai quadri che crea ed espone, ma si denota anche nei romanzi nella cura e nell'attenzione verso le scelte cromatiche e nella descrizione delle atmosfere, costituendo una parte sostanziale delle sue opere, in maniera preponderante specialmente nelle ultime due (Cigliana 2023, 30). In particolare, Benedetta trova nell'astrattismo, sia letterario che pittorico, gli elementi per esprimere la sua ispirazione utopistica e idealizzante (Cigliana 2023, 157). Già ne *Le forze umane*, la voce della protagonista narra della sua esperienza con il mondo esterno e l'autrice esplicita la riflessione filosofica in questo modo:

[...] finché rimanevo alla superficie della realtà mi vedevo nel particolare, mi sentivo in fase evolutiva, quindi nell'imperfezione. Mi dicevo: la realtà è ciò che si vede, si tocca, non astrazione. Sentivo però che se la vita è realtà l'essere è astrazione (Cappa Marinetti, Cigliana 1998, 87).

L'essenza reale del mondo è dunque astratta e inattingibile ai sensi dell'uomo che può solo scrutare e analizzare la vita e la realtà esterna delle cose. Come emergerà nell'analisi, in entrambe le due opere successive l'astrattismo emerge non soltanto nel sottotesto filosofico, ma anche a livello concreto, nelle scelte dei colori e dei loro abbinamenti ai personaggi e alle ambientazioni. Essi diventano determinanti per la comprensione profonda dei testi e assumono il valore di significante vero e proprio, al pari del puro linguaggio. Benedetta potrebbe aver attinto dalla teosofia, dal Teatro del colore e dalle espressioni artistiche dei suoi colleghi futuristi come Balla e Depero, per investire di significato ogni livello della sua scrittura, dalla realtà superficiale che i protagonisti osservano e sperimentano all'essenza astratta in cui la loro vita è immersa. La ricerca di un punto di vista superiore a quello umano e terreno costituisce una necessità vitale per l'autrice, un'inconfondibile tensione verso ciò che Marinetti descrive nella lettera di presentazione a *Viaggio di Gararà* come le «atmosfere inebriate della più alta poesia astratta», ma l'affinamento della sua filosofia culmina nella stesura e pubblicazione dell'ultimo romanzo, *Astra e il sottomarino*, *Vita trasognata*, in cui i due protagonisti sconfinano continuamente dalla realtà concreta al sogno (Marinetti in Cigliana 1998, 124-25-26). La lettura di quest'ultima opera appare scorrevole e lineare, ma Benedetta ci tiene a sottolineare, nella lettera iniziale in cui dedica lo scritto al marito, che «questa è un'opera futurista e ne sono fiera», e la sua adesione al Movimento si nota nei contrasti, nella presenza della tecnologia e del progresso rappresentati dal sottomarino, e nell'atmosfera irrealistica in cui è ambientata la narrazione (Cappa Marinetti, Cigliana 1998, 172). L'amore che unisce i personaggi, Astra ed Emilio, è il tema principale della storia e si svolge lungo la narrazione in un rapporto unico nel suo genere, formato da sconfinamenti psichici e da un'intensa forza di «amore-fusione», che in conclusione del romanzo non riesce a contrapporsi e vincere il Male, destinato a sopraffare il sentimento, e conduce Astra alla sconfitta totale e inevitabile della felicità della creazione artistica (Cigliana 1998, 35-36). Le dicotomie futuriste tra la coscienza e il subconscio e tra la razionalità e la spiritualità sono protagoniste degli ultimi due romanzi: in *Viaggio di Gararà* sono inserite in un'ambientazione astratta dominata dalla materia dinamica che la protagonista cerca in modo fallimentare di misurare razionalmente, mentre in *Astra e il sottomarino* le opposizioni tra sogno e realtà, tra i vertici e gli abissi, tra il cielo e il mare, che costituiscono alcuni degli elementi ricorrenti della poetica marinettiana, si realizzano in un piano totalmente trascendentale e onirico (Salaris 1991, 84). Dalle sperimentazioni formali dal 1924 si giunge qui a una generale normalizzazione stilistica, nella quale si nasconde un ampio utilizzo dell'analogia che

permette di inserire i romanzi in un canone più vasto legato alla corrente magica europea, all'astrattismo, al surrealismo e al realismo magico (Cigliana 1998, 37). *Astra e il sottomarino* in particolare appare strettamente legato al sentimento culturale europeo surrealista e risente delle riflessioni freudiane sull'inconscio, concentrando l'attenzione sui fenomeni dell'occulto, della telepatia e dei sogni premonitori (Salaris 1998, 84).

4.1. *Viaggio di Gararà, romanzo cosmico per Teatro*

Pubblicato nel 1931 a Milano per le edizioni Morreale, *Viaggio di Gararà, Romanzo cosmico per Teatro* è la seconda importante opera letteraria di Benedetta. Il testo ha una struttura di copione teatrale e prevede l'accompagnamento musicale composto da Franco Casavola (1891-1955). Il romanzo è accolto favorevolmente dalla critica, come si può notare da una recensione di Ezra Pound (1885-1972), contenuta all'interno della lettera del 25 gennaio 1933, in cui elogia l'opera.¹¹ In particolare, Pound sostiene che «la prosa del *Gararà* ha definitivamente scampato dalla morte e dalla stanchezza della prosa tradizionalista italiana» e lo scrittore attribuisce a Benedetta un primato di innovazione vitale e necessaria all'interno del panorama letterario del momento.¹² Marinetti stesso decide di rompere l'«assurda consuetudine di falso pudore e falsa modestia familiari», per scrivere una lettera prefatoria in cui celebra il valore «senza precedenti nella storia della letteratura» del romanzo (Marinetti in Cigliana 1998, 124). Il fondatore del futurismo elogia e descrive l'opera con queste parole:

Viaggio di Gararà è infatti una potente e radiosa architettura di idee simboli forme e colori e canti e danze assolutamente inventati, la cui tipica intensa vita non rassomiglia in nulla alla vita vissuta dell'Autrice (Marinetti in Cigliana 1998, 124).

Fin dalle prime righe Marinetti pone l'attenzione sull'astrattismo dell'opera e sulla necessità del teatro di rimanere distaccato dalla realtà e dalla quotidianità. Il romanzo, dal suo punto di vista, rappresenta la concezione futuristica della vita che non si svolge nelle «fumanti

¹¹ Oltre ad elogiare lo stile innovativo dell'autrice, Pound offre a Benedetta l'incarico di redattore capo di una rivista letteraria dedicata ad un pubblico femminile che stava progettando di creare in quel periodo.

¹² Pound citato da Salaris 1991, Lettera a Benedetta del 25 gennaio 1933, conservata nel Fondo Marinetti alla Beinecke Library, Università di Yale.

matrici» della realtà ordinaria e di un «dinamismo cieco di materia informe feconda ingorda distruttrice», ma in uno spazio irreali, lontano dalle azioni e dalla logica quotidiana (Marinetti in Cigliana 1998, 125). Tale universo risente delle molteplici influenze del simbolismo e dell'espressionismo precedenti, delle sperimentazioni avanguardistiche del Teatro del Colore di Achille Ricciardi (1884 – 1923), quello della Luce di Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) e dall'arte astratta e geometrica degli artisti futuristi (Salaris 1991, 82).

Come si può notare già dal sottotitolo, *Romanzo cosmico per Teatro*, l'opera si costituisce da una fusione di modi d'espressione differenti, come la narrativa, la danza, la riflessione filosofica e il teatro. Appartiene al genere romanzesco, di cui mantiene il ruolo centrale delle peripezie della protagonista Gararà che ne costituiscono la trama. È definito *cosmico* poiché, attraverso le analogie e le sue rappresentazioni figurali, si allontana dalla mera presentazione dei fatti per descrivere dinamiche universali, celando riflessioni filosofiche e significati nascosti dietro ai personaggi e alle atmosfere delineate. Infine, *per Teatro* fa riferimento alla struttura di copione del testo, alla descrizione attenta e concreta delle scene e al carattere drammatico del loro svolgersi, in cui i personaggi dalle forme geometriche si muovono come delle maschere astratte e concettuali (Cigliana 1998, 168). Dopo le battute degli attori, l'autrice fornisce spesso delle precise indicazioni drammatiche sui movimenti dei personaggi. Dopo che il primo personaggio che compare nel testo ha pronunciato le sue prime parole, ad esempio, Benedetta torna indietro momentaneamente per descrivere l'ingresso in scena della protagonista, «mentre parla dietro di lui, fra due muraglie di nebbia sbuca la vecchia nana Gararà.» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 129). Il movimento frenetico dei suoi aiutanti, invece, è reso dal loro continuo lavorare, esortarsi a vicenda e poi ricominciare a remare. Essi «accelerano il loro moto» e poi, dopo essersi fermati per parlare, «si rimettono a remare velocemente», tornando ad un lavoro concitato le cui azioni sono descritte dettagliatamente (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 132-33). All'inizio della seconda parte, l'autrice inserisce anche una nota a piè pagina in cui spiega minuziosamente la resa drammatica che ha progettato per la scena. Benedetta indica che «per la rappresentazione scenica vi sarà un personaggio per ogni forma dell'ambiente. Immobile come radicato al suolo» e poi passa in rassegna tutti i personaggi presenti e ne descrive i costumi: tra gli uomini c'è chi «soporterà un'armatura di cartone» e chi avrà una «maglia rosa e gran collare a imbuto alto più della testa», mentre tra le donne una è «vestita di rosa luminoso con grande cappello verde piovente ai lati fino a terra» e una è inserita «in un cono celeste luminoso e trasparente» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 140). Inoltre, la scena è caratterizzata da voci che «saranno

pronunciate dietro la scena» e da alcuni personaggi che «si muoveranno con un meccanismo in modo che il loro andare sia preciso e meccanizzato» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 140). Nonostante ciò, è un romanzo destinato principalmente alla lettura, e non risultano attestazioni di un'effettiva messa in scena (Stagnitti 2019, 390). Le indicazioni dei costumi e dei personaggi risentono delle sperimentazioni avanguardistiche già presenti nel primo romanzo e Benedetta inserisce tra le pagine tre intermezzi coreografici per i quali è previsto anche l'accompagnamento musicale e di cui disegna concretamente il tracciato, quasi fossero delle *sintesi grafiche* tratte da *Le forze umane* (Cfr. Figure 5, 6, 7 in *Appendice*). Nell'ultima parte del romanzo alcuni personaggi si uniscono «per costruire col passo e col canto» un particolare arabesco, mentre verso la fine del medesimo capitolo, la danza di Luce segue «una languida spirale che sempre più si avvicina a Fuoco» il quale, a sua volta, «avanza e retrocede duro violento e spavaldo come la fiamma di un cannello ossidrico» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 153-161-62).¹³

In *Viaggio di Gararà*, la struttura molto complessa costituita dalla compenetrazione di vari generi sembra portare alla creazione di una nuova unione delle varie arti, in cui il colorismo suggestivo si inserisce in una trama arricchita da suoni, musiche e coreografie, e le convenzioni teatrali dei personaggi e delle loro battute assumono il respiro largo delle peripezie romanzesche (Cigliana 1998, 31). La componente pittorica si apprezza nella scenografia e nella descrizione dei costumi e attraverso la luce l'autrice ricrea un'atmosfera scenica che rispetta la concezione futurista del teatro. La prima scena del romanzo, ad esempio, si apre «in un oceano di nebbie fitte senza gradazione d'intensità né abbozzo di forme» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 127). Diversamente gli avvenimenti della seconda parte sono inseriti «in un'atmosfera trasparente, nitidamente divisa in tre zone» di colori diversi, mentre alla fine del romanzo la protagonista si ritrova in un giardino «verde oro» lambito da un mare «infinito del pensiero azzurro» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 140-151).

Il viaggio della protagonista Gararà attraversa tre diversi regni: il regno della Materia Dinamica, delle Volontà-Tensioni e delle Libertà Creatrici, e ognuno di essi è abitato da personaggi diversi dai significati allegorici e astratti. Il romanzo dedica ad ogni regno un capitolo e, sia dal punto di vista della struttura che dell'allegoria, si può notare un forte legame tra la tripartizione topografica, l'intento cosmico dell'opera e la Commedia dantesca (Cigliana

¹³ Per la spiegazione più dettagliata dei due personaggi di Luce e Fuoco si rimanda al paragrafo 4.1.2. *L'argomento e i personaggi*.

1998, 31). Anche la tematica del viaggio all'interno dei tre regni è in analogia con la Commedia, con cui condivide anche l'attenzione all'espressività e alla dimensione drammatica oltre che a quella visiva e iconografica (Re 2008, 2). Inoltre, l'intero viaggio di Gararà si svolge in progressiva ascesa attraverso le diverse realtà, come un itinerario filosofico alla vana ricerca di comprendere i misteri della realtà e dell'uomo (Stagnitti 2019, 391). In particolare, la Materia Dinamica con il suo gigante Mata e i laboriosi Dinici è in stretta relazione con l'Inferno dantesco governato dalle divinità infernali e dai diavoli, il regno delle Volontà-Tensioni con il Purgatorio e quello delle Libertà Creatrici con il Paradiso, dove i potenti angeli danteschi si trasformano nei gioiosi Piccoli Allegri, esseri eterei e dagli atteggiamenti fanciulleschi che abitano l'ultimo luogo attraversato da Gararà (Verdone 1988, 400).¹⁴ Il secondo regno è a sua volta ripartito in tre fasce cromatiche: la più bassa grigio perla, forse influenzata dall'atmosfera più cupa del capitolo precedente, la parte centrale rosa chiaro e quella superiore di colore giallo, anticipando lo slancio ottimistico verso il regno successivo. La struttura dell'opera è già visivamente anticipata dalla copertina originale del romanzo: un enorme compasso grigio, simbolo della protagonista Gararà e del dominio della razionalità, sovrasta con la sua ombra grigia tre fasce cromatiche, in particolare quella in basso è grigia, al centro è rosa e in alto è gialla (Cfr. Figura 1 in *Appendice*).

Come sarà osservato più dettagliatamente nei paragrafi successivi, in *Viaggio di Gararà* Benedetta affida molti dei significati astratti alla tipografia dei luoghi, all'architettura, ai colori e ai personaggi che abitano lo spazio mentale in cui si muove Gararà, dominato dalle dottrine filosofiche che allegoricamente traspongono le leggi morali nelle diverse forme geometriche e nelle sfumature cromatiche degli abitanti dei regni (Cigliana 1998, 30, 169). Il gesto più radicale e innovativo dell'autrice è proprio questa fusione tra la pura astrazione dell'analogia e la plasticità della scena descritta e inserita in uno spazio, tempo e luogo teatrale di cui la collettività del pubblico e dei lettori può fare esperienza oggettiva. Il teatro diventa a tutti gli effetti un fenomeno astratto e poliespressivo, in cui i sensi della vista e dell'udito, che solitamente osservano la scena di fronte a loro, si sostituiscono all'esperienza individuale della lettura di un romanzo (Re 2008, 14).

¹⁴ Per la spiegazione più dettagliata di Mata, dei Dinici e dei Piccoli Allegri si rimanda al paragrafo 4.1.2. *L'argomento e i personaggi*.

4.1.1. *Il teatro futurista*

Nonostante *Viaggio di Gararà* non sembra sia mai stato messo effettivamente in scena, attinge dal teatro numerosi aspetti, tra cui la struttura formale e la presentazione scenica degli avvenimenti. Benedetta segue i dettami definiti dai manifesti futuristi che, con il tipico tono dirompente e sovversivo, definiscono la linea di pensiero d'avanguardia sul Teatro e dunque, prima di procedere con l'analisi più dettagliata dei contenuti del romanzo, appare necessario soffermarsi sul contesto della drammaturgia futurista.

Nel 1915 lo scrittore Emilio Settimelli (1891-1954), lo scrittore e sceneggiatore Bruno Corra (1892-1976) e Marinetti scrivono e firmano il *Manifesto del Teatro futurista sintetico* (1915), in cui già dall'incipit attribuiscono al teatro un grande valore culturale e sociale, sostenendo che nulla possa influenzare «guerrescamente» l'anima italiana più del teatro, riproponendo anche in questo ambito la tematica ampiamente utilizzata dai futuristi della guerra e dello scontro (Settimelli, Corra, Marinetti 1915, 11). Ribadiscono il rifiuto completo del passatismo del teatro pacifista e neutralista, che «prolunga i suoi cortei monotoni e deprimenti sulle scene sonnolenti d'Italia» in favore di una versione moderna e futurista che fosse «feroce», travolgente e «sintetizzante» (Settimelli, Corra, Marinetti 1915, 11-12). Non è condannato solo il teatro storico, considerato come nauseante e ampiamente sorpassato, ma anche quello contemporaneo, che rimane prolisso e analitico, troppo esplicativo e statico, pieno di regole e di divieti (Settimelli, Corra, Marinetti 1915, 12). Il nuovo teatro avanguardista proposto dai tre autori deve essere, al contrario, sintetico, «atecnico», dinamico e simultaneo, autonomo, alogico e irrealista (Settimelli, Corra, Marinetti 1915). Il primo aggettivo si riferisce alla durata di tempo brevissima entro la quale con poche parole e gesti si possono generare innumerevoli situazioni e reazioni da parte degli spettatori. Inoltre, solo grazie a queste tempistiche ristrette il teatro può avere speranze di vincere «la concorrenza col Cinematografo» (Settimelli, Corra, Marinetti 1915, 13). Mentre il teatro passatista si deve sottomettere alle esigenze della tecnica, quello futurista si dichiara «atecnico» e libero dalle regole diventate dogmatiche con il passare del tempo, che soggiogano l'espressione artistica ad una logica meticolosa e pedante (Settimelli, Corra, Marinetti 1915, 14). In nome di questa libertà d'espressione è inutile per l'artista curarsi della verosimiglianza, in quanto «valore e genialità non coincidono affatto con essa», ed è vano voler spiegare analiticamente tutto ciò che viene messo in scena, poiché non è mai possibile per la mente umana comprendere interamente una circostanza della realtà che vibra di avvenimenti «incastrati gli uni negli altri, confusi, aggrovigliati, caotizzati». (Settimelli,

Corra, Marinetti 1915, 15). È meglio allora preferire il «salto nel vuoto della creazione totale», una rappresentazione autonoma, che non somigli a nulla se non a sé stessa, che non sia sottomessa alla logica e che non contenga «nulla di fotografico», piuttosto che rimanere legati ad una realtà indescrivibile e inattuabile (Settimelli, Corra, Marinetti 1915, 15, 17). L'invito è, dunque, quello di abbandonare le aspettative della tradizione precedente e aprire la sperimentazione ad esperienze estetiche che esplorino l'ignoto e a nuove possibilità di espressione e di conoscenza. L'obiettivo del teatro futurista rimane lo scatenare emozioni forti nel pubblico, in modo tale che riesca a far dimenticare la monotonia della vita quotidiana, facendo immergere gli spettatori in un «labirinto di sensazioni improntate alla più esasperata originalità e combinate in modi imprevedibili». (Settimelli, Corra, Marinetti 1915, 18). Già nel 1911, Marinetti, con il *Manifesto dei Drammaturghi futuristi* aveva richiamato gli autori delle opere teatrali futuriste a non avere altra preoccupazione che l'assoluta originalità innovatrice, condannando tutte quelle rappresentazioni sceniche «assolutamente spregevoli» che attingono la trama da altre opere d'arte o da luoghi comuni (Marinetti 1911). Invece di riportare una mera «fotografia psicologica», che già nel Manifesto del 1911 viene ripudiata privilegiando invece una sintesi delle linee più significative e innovative della vita, Marinetti, Settimelli e Corra considerano fondamentale introdurre nella scena tutte le novità e le scoperte scientifiche, sia meccaniche sia nell'indagine della psiche umana e nel subcosciente, attraverso l'astrazione, il «celebralismo» e la pura fantasia (Marinetti 1911) (Settimelli, Corra, Marinetti 1915, 19). Alla psicologia, intesa come una meditazione immobile del fatto compiuto e una mera e inutile analisi dei sentimenti, il Futurismo oppone la «fisicofollia», l'esaltazione dell'azione e dell'eroismo, dell'istinto e della capacità intuitiva (Marinetti 1913). La sorpresa assume un ruolo decisivo, poiché ha come conseguenza la risposta istantanea e genuina del pubblico con la cui sensibilità bisogna giocare generando brusii, parole e movimenti impreveduti, creando sempre una nuova sorpresa, in un rapporto infinito tra la scena e gli spettatori (Marinetti, Cangiullo 1921). Per suscitare tali reazioni Marinetti e lo scrittore e pittore Francesco Cangiullo (1884-1977), nel loro manifesto dedicato a *Il teatro della sorpresa* del 1921, invitano i futuristi ad inserire nelle loro opere teatrali anche ginnasti, atleti, illusionisti e prestigiatori, a far declamare dai loro personaggi poesie dinamiche e parole in libertà, unite a danze e poemi paroliberi, senza porre limiti all'invenzione e alla sperimentazione (Marinetti, Cangiullo 1921). Anche Enrico Prampolini (1894-1956), pittore, scultore e scenografo, pubblica sulla rivista d'arte futurista *Noi* alcune riflessioni su *L'atmosfera scenica futurista* (1924). Ancora una volta si eliminano le tecniche e le tradizioni del passato,

considerando sorpassati i dettami scenografici della finzione prospettica proposti già nel Settecento e trasformandoli nelle rappresentazioni plastiche di costruzioni sceniche irreali e magiche (Prampolini 1924). I principi fondamentali che costituiscono l'atmosfera scenica sono dunque in accordo con quelli dell'estetica del Movimento in generale, come «il dinamismo, la simultaneità e l'unità d'azione tra uomo e ambiente» (Prampolini 1924). Il teatro e l'arte futurista sono quindi rappresentazioni nello spazio scenico del mondo dello spirito, e Prampolini, ribadendo i concetti espressi nei vari manifesti da Marinetti e dagli altri membri del Movimento, continua sostenendo che «il teatro, inteso nella sua più pura espressione» è «un centro di rivelazione del mistero, tragico, drammatico, comico al di là dell'appartenenza umana» (Prampolini 1924). L'autore coglie l'essenza del teatro come forma d'arte in grado di rivelare il mistero dell'esistenza umana, esplorando le sue sfaccettature tragiche, drammatiche e comiche. Trascende i confini di qualsiasi appartenenza sociale o culturale e non si limita a rappresentare la realtà, ma la svela in tutta la sua complessità e contraddizione (Prampolini 1924). Assistere a uno spettacolo teatrale non è più considerato un puro intrattenimento per gli occhi, ma da «ginnastica visiva il teatro deve diventare anche palestra per la ginnastica del pensiero» (Prampolini 1924). Per raggiungere tale obiettivo, Marinetti, già nel manifesto del *Teatro di varietà* del 1913, indicava come mezzo la rappresentazione del meraviglioso, prodotto dal meccanismo moderno attraverso l'utilizzo di ironie «impalpabili e deliziose» e, in special modo, delle nuove possibilità tecniche della luce, del suono, dei rumori e della parola, che riescono a raggiungere la parte più nascosta della sensibilità umana (Marinetti 1913).

In tutto questo fermento culturale e contesto d'avanguardia, Benedetta non rinuncia ad applicare l'estetica futurista nel suo romanzo *Viaggio di Gararà*. L'autrice rifiuta di seguire le regole basate sulle virtù aristoteliche di tempo, luogo e di azione, aderendo all'idea di un teatro sintetico, in cui si intersechino e compenetrino lo spazio e il tempo (Re 2008, 11). Il romanzo prevede uno spettacolo complesso e ardito nelle forme geometriche dei personaggi, nella scelta dei colori e nelle architetture, tanto da sembrare quasi impossibile da rappresentare fisicamente in scena (Re 2008, 12). Inoltre, è importante ricordare che tutta la produzione di Benedetta si sviluppa in una seconda fase del Futurismo, che è caratterizzata da un ambiente culturale diverso rispetto a quello in cui erano stati pubblicati i manifesti del primo ventennio del secolo. Nel 1931, anno di pubblicazione di *Viaggio di Gararà*, grazie al progresso scientifico e alle ricerche sul subconscio, l'autrice può raggiungere conoscenze diverse e più approfondite sulle capacità della mente, raggiungendo poi nel romanzo zone

lontane di un cosmo inventato e simbolico, dai tratti quasi fantascientifici (Verdone 1988, 399-403). In conclusione, si può dire che il Futurismo nega la realtà convenzionale e quotidiana e la distrugge in nome di una verità viva dell'istinto e del subconscio, che riesce ad entrare in contatto ed indagare negli aspetti nascosti della mente umana, dando vita ad un Teatro futurista occulto, magico e «supersensibilista» (Verdone 1988, 116). Dall'universo alogico e assurdo, dunque, si passa a quello nascosto e celato dell'astrazione (Verdone 1988, 116).

4.1.2. *L'argomento e i personaggi*

A questo punto dell'analisi è necessario delineare la trama del romanzo per poi procedere a un'osservazione più dettagliata dei personaggi. L'ambientazione del regno della Materia Dinamica è dominata un'atmosfera cupa in cui una nebbia fitta rende difficile scorgere alcuna forma e che non lascia passare nulla se non una voce fluttuante nell'aria che, attraverso una sorta di filastrocca ritmata, annuncia per la prima volta nel romanzo il nome della protagonista Gararà. La scena si svolge in un luogo indefinito, «nel cuore del Tempo-Spazio», e il primo personaggio di cui si fa conoscenza è Mata, un gigante affetto da idropisia, che siede nella parte più stretta di un Lago dalla forma ovale che si delinea tra gli alti banchi di nebbia (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 127). La forma del bacino d'acqua non è casuale, ma, in contrasto con «l'impersonalismo della circonferenza», rappresenta il «formarsi di una tipicità vitale» dove l'unico essere vivente al momento sembra essere il gigante stesso (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 127). Davanti a Mata si apre un enorme imbuto di gelatina e il Lago, quasi come fosse un personaggio attivo esso stesso, è collegato al gigante con un tubo che li lega e attraverso il quale si nutre. Sullo specchio d'acqua scivolano alcune zattere a forma di freccia di colore rosso sangue e di consistenza gommosa, guidate dagli altri protagonisti della scena: i Dinici, indaffarati nell'agguantare alcuni mostri molli di colore verde, rosso e giallo, che successivamente vengono presi da Mata e gettati nell'imbuto. La scena può sembrare caotica, ma nasconde in realtà una regolarità nel lavoro e nei movimenti, quasi una musica «ricca di contrattempi armonizzati», in cui i Dinici si esortano tra di loro e formano una specie di catena di montaggio (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 128). Il primo personaggio a parlare è il gigante e solo a questo punto sbucca una vecchia coperta di stracci, Gararà, che con la voce riprende la litania iniziale. Il dialogo tra i due è da subito caratterizzato

dallo scontro: Gararà chiede a Mata se la sua intenzione è quella di continuare a mangiare senza fermarsi mai e il gigante la scaccia malamente. La vecchia, che si sostiene su due grucce-compassi, lo vuole misurare e arrampicarsi fino alle sue orecchie, in cui vuole inserire con la forza le sue «verità», ma non si accorge che Mata, nel frattempo, si è pietrificato davanti a tanto pensiero logico (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 131). Così facendo, il gigante lascia insoddisfatta Gararà che vorrebbe «palpare, analizzare, sezionare di nuovo». (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 131). A questo punto la voce della vecchia si fa improvvisamente suadente e cerca di convincerlo ad andare con lei alla ricerca del Bianco, «colore senza errore e senza condanna» dove «ogni cosa si fa pura, si libera dalle ombre e dall'ignoto», ma ormai il rapporto tra i due è impossibile e, dopo un attimo di silenzio, Mata afferra Gararà e cerca di gettarla nell'imbuto (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 137). A causa delle sue parole di razionalità che sembrano aver pietrificato tutto l'ambiente circostante, esso rifiuta, però, la vecchia e solo alla fine dell'episodio Gararà effettivamente crolla e sparisce assorbita dalle ombre. Il regno che visita successivamente è quello delle Volontà-Tensioni. Qui l'atmosfera non è più avvolta nella nebbia, ma è trasparente, divisa in tre zone di colori diversi: grigio perla, rosa carminio e «giallo sole» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 140). Le entità protagoniste sono alcuni esseri denominati «Volontà-Tensioni», che «hanno per forma e colore la materializzazione della loro ragione di vita», e di cui esistono sette tipologie diverse: Voluit, Saôa, Convol, Tebii, Acrii, Illiri, Previdenti (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 140). Dopo il rumore e il caos, anche se ordinato, dei Dinici e del gigante Mata, ora sembra regnare l'immobilità e il silenzio, da cui comincia ad emergere solo il suono intermittente del Tempo a cui rispondono le Volontà-Tensioni. A tutte loro il Tempo risponde sempre con lo stesso ritmo cadenzato e si zittisce improvvisamente solo con l'arrivo di Gararà. Alla vista della vecchia i Voluit sembrano riconoscerla e la presentano come «un impasto di logiche e volontà che servono a quella specie di vita tesa fra il trapasso della nascita e quello della morte», gli Acri la allontanano e tutti i toni delle Volontà-Tensioni sembrano affievolirsi (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 144). Gararà si trova di fronte a degli elementi che non conosce e arde di desiderio di misurare tutto ciò che vede, ma la sua gruccia compasso è troppo corta per i Voluit e quando tocca i Convol addirittura si scioglie. All'improvviso si nota un'ombra triangolare nera entrare nel bosco e le due zone, quella giallo-sole e quella rosa carminio, si spezzano irrimediabilmente. Gararà esce dal regno delle Volontà-Tensioni tra le sue urla lacerate e agonizzanti che si scagliano contro il Tempo, che riprende imperterrito il «Trru trru» iniziale (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 150). Il terzo ed ultimo regno è quello delle

Libertà Creatrici. L'ambientazione è caratterizzata da un giardino in cui la riva verdeggiante è lambita dal «mare infinito del pensiero azzurro» sotto ad un cielo terso e blu cobalto (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 151). Dopo i Dinici e le Volontà-Tensioni, Gararà fa conoscenza dei Piccoli Allegri, entità dai colori accesi e dal temperamento gioioso. Essi danzano eseguendo una sorta di arabesco, di cui Benedetta riproduce il tracciato graficamente nel romanzo, e si presentano uno alla volta: Allegro Verde, Azzurro, Viola, Rosso, Giallo e Bianco (Cfr. Figura 5 in *Appendice*). A differenza dei Voluit, che conoscevano già la protagonista, i Piccoli Allegri le domandano chi sia, ma Gararà fa fatica a stare in piedi e ripropone la litania-filastrocca iniziale senza fornire ulteriori spiegazioni. Anche in questo regno domina l'incomunicabilità tra i personaggi, e le entità astratte, non comprendendo cosa stia dicendo, la esortano ad esprimere in libertà la sua interiorità e il suo colore. Gararà, spinta dalla sua curiosità logica, prova a toccare un Piccolo Allegro, ma è nuovamente respinta e cade. Dal punto di vista acustico, la quiete iniziale comincia a riempirsi di «crepitii» e «silenzii»: i primi aumentano fino a diventare Fuoco, mentre i secondi si trasformano in Luce (Cappa Marinetti in Cigliana 160). I due nuovi elementi così formati si avvicinano tra loro e cominciano ad eseguire una danza, Luce con movimenti a spirale più dolci, Fuoco con un andamento più frammentato e con angoli netti, e anche in questo caso Benedetta rappresenta graficamente il tracciato delle loro movenze (Cfr. Figure 6, 7 in *Appendice*). Inizialmente si ritrovano immobili uno di fronte all'altro, ma poi Fuoco sente un desiderio prepotente di contenerla. Anche Luce comincia a sentirsi a sua volta attratta dalla sua angoscia bruciante e i due si incrociano e congiungono in una danza sempre più carica di passione e di tormento. Arrivati all'apice dell'unione i due finalmente si staccano e Luce svanisce, mentre Fuoco cade a terra diventando un cumulo nerastro di una sostanza indefinita. I Piccoli Allegri riprendono dunque la parola e raccontano la storia di una fanciulla che, una volta compreso e accettato il dolore di vivere, cerca di cogliere tutte le varietà e le molteplicità del creato, rintracciandole nelle molecole fisiche, nei fiori e nelle spighe, ma anche nell' «audacia pericolosa del dittatore che vuol uniformare a capriccio l'umanità», per poi unirsi definitivamente al Silenzio (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 167). Concluso questo racconto Gararà si affloscia lentamente e scompare tra le insenature del suolo. Il romanzo si chiude con le parole dell'Allegro Azzurro che la definisce infine «il vuoto vestito di logica», e si unisce con tutti gli Allegri in un coro altissimo, mentre «l'eterno dinamismo gioioso della creazione continua il suo ritmo alogico», consegnando alla definitiva sconfitta la vecchia Gararà e la sua razionalità (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 169).

Come Marinetti stesso sostiene all'interno della lettera di apertura al romanzo, Benedetta riesce a suscitare davanti agli occhi del lettore una specie di allucinazione di mondi inesistenti, in cui una protagonista astratta come Gararà osserva e viene a conoscenza di ulteriori personaggi altrettanto astratti (Marinetti in Cigliana 1998, 124). Il testo nel suo insieme appare come una parabola sulla crisi della ragione logica, che desidera solo dominare ciò che osserva e promette falsi ideali di liberazione e razionalizzazione dell'esistenza, reprimendo e tormentando tutto ciò che sembra sfuggire al suo controllo. Il viaggio di Gararà si articola in tre diversi regni, in cui è chiaro il rimando dantesco alla Commedia: il primo della Materia Dinamica appare con caratteristiche simili sia dal punto di vista dell'atmosfera sia dei personaggi all'Inferno, il secondo regno delle Volontà Tensioni al Purgatorio, e infine quello delle Libertà Creatrici, con le sue entità luminescenti ed eteree, al Paradiso (Verdone 1988, 400). Gararà cerca in ognuno di questi regni un contatto con gli elementi che trova all'interno, ma fallisce quasi sempre nel suo intento. Compie un itinerario filosofico che la porta da un universo all'altro e che la conduce alla fine alla totale disfatta, rappresentando in modo astratto, anche se attraverso personaggi concretamente descritti e in scena, la tematica marinettiana della sconfitta della logica (Verdone 1988, 401). All'interno dell'ambientazione mentale, irreal e futurista, si muovono dunque protagonisti che sono entità astratte, archetipi e idee, di cui il significato allegorico è esplicitato da Marinetti nella lettera di prefazione all'opera, attraverso cui sembra voler guidare il lettore alla loro giusta interpretazione (Cigliana 1998, 31).

Nonostante non sia la prima a prendere la parola sulla scena, la protagonista del romanzo è senza dubbio Gararà. È descritta come minuta, non più alta di mezzo metro, vestita di stracci di colore grigiastro e rovinati, da cui emergono alcuni resti di vesti giallastre e violacee. Il viso è caratterizzato da una fronte bassa segnata da tre rughe e uno sguardo scuro di «ira sarcastica» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 129). Si sorregge su stampelle a forma di «grucce-compassi» di acciaio e sul suo petto le pende un sacchetto aperto che smuove la nebbia, ma che «rimane sempre povero di verità concrete» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 129). Anche in questo caso sembra richiamare lontanamente, almeno per quanto riguarda la rappresentazione visiva, la Commedia dantesca e in particolare gli usurai, che nel Canto XVII dell'Inferno, cercano di proteggersi dalle fiamme con le mani e portano al collo una borsa con ognuno lo stemma familiare, a richiamare quelle che i prestatori portavano al collo durante i loro affari. Nel regno delle Volontà-Tensioni Gararà è descritta tramite le parole di un Voluit come un insieme di pura logica misuratrice utile solamente nell'arco di vita terreno,

mentre gli Acrii la allontanano accusandola di distruggere e rovinare tutto ciò con cui entra in contatto senza neanche avere la capacità di «gustare quella gioia di sfasciare spaccare lacerare» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 144). Marinetti, nella lettera prefatoria, esplicita l'analogia che lega Gararà alla pura razionalità e la descrive come «vestita di brandelli di una ricchezza sciupata», mentre «zoppica su gambe impestate che sembrano stampelle e sono in realtà compassi misuratori. [...] Gararà è Logica misuratrice» (Marinetti in Cigliana 1998, 124, 126). L'odio per l'intelligenza fine a sé stessa di Marinetti diventa nell'astrattismo del *Viaggio di Gararà* lo spegnersi della vita sotto l'imperversare dell'analisi e dello sguardo sintetizzatore della protagonista (Verdone 1988, 400). Come logica misuratrice, la vecchia prova dunque a misurare e soggiogare al suo volere tutto ciò con cui entra in contatto lungo il romanzo, a partire dal suo primo interlocutore: il gigante Mata, simbolo della materia bruta.

Subito dopo la descrizione iniziale dell'atmosfera dai tratti infernali del regno della Materia Dinamica, lo si scorge seduto nella parte più stretta dell'ovale del Lago a cui è connesso tramite un tubo con cui si nutre e a sua volta riempie il bacino d'acqua. È un gigante idropico, vivo e parlante, il cui ventre sembra crollare tra le gambe, come se stesse partorendo un pallone non completamente gonfio. Come per Gararà, anche Mata potrebbe ricordare visivamente un personaggio dantesco, il falsario Mastro Adamo, che compare nel trentesimo canto dell'*Inferno* e la cui pancia è talmente gonfia da richiamare alla mente di Dante la forma di un liuto. Per Marinetti il gigante è «massa pesante» e lo descrive come il «simbolo dell'agitata ingordigia della materia dinamica» (Marinetti in Cigliana 1998, 124, 126). È interessante notare anche come, mentre la protagonista del romanzo è femminile, Mata sia di genere maschile, promuovendo un rovesciamento delle gerarchie di genere tradizionali occidentali, in cui la corporeità e l'illogicità sono solitamente identificate con il genere opposto, mentre la capacità di astrazione e misurazione tendono ad essere maggiormente riferiti alla sfera maschile (Re 2008, 19). In contrasto con la Logica misuratrice di Gararà, Mata sembra rappresentare un'allegoria del modo di produzione capitalistico del lavoro dei Dinici, che, nell'atmosfera opaca e nebbiosa del regno, si ripete freneticamente e meccanicamente in eterno (Re 2008, 19).

Questi piccoli esseri di colore nero ebano sembrano essere i corrispettivi astratti dei diavoli danteschi, ma nel *Viaggio di Gararà* perdono tutte le fattezze classiche: le gambe sono dei prismi triangolari con i vertici all'ingù, non possiedono una testa, ma al suo posto si trova una punta con due braccia affusolate e con altrettante mani a forma di cucchiaini uncinati che, unite sopra al corpo in un ovale, producono un suono diverso a seconda della dimensione.

Dei diavoli mantengono l'azione dell'afferrare gli esseri presenti nel Lago e di svolgere il lavoro infernale che li spetta. Infine, la loro forma geometrica sembra richiamare i dipinti degli artisti che fanno parte dell'Avanguardia futurista, come *Le frecce della vita* (1928) di Giacomo Balla, maestro di Benedetta, in cui le geometrie riempiono la figura carica di contrasti dominata dal verde, il medesimo colore degli esseri molli che i Dinici afferrano con violenza (Stagnitti 2019, 392).

Nel secondo regno i personaggi con cui Gararà entra in contatto sono numerosi. Le Volontà-Tensioni sono entità caratterizzate dal colore e dalla forma del sentimento vitale che le anima e sono suddivise in sette categorie brevemente descritte nell'incipit della seconda parte. Le più numerose sono i Voluit, il cui corpo è di un colore verde scuro, costituito da un tronco piramidale il cui vertice supporta un'altra piramide dai cui angoli ne discendono tre più piccole. Tale forma geometrica solida e ben ancorata al suolo esprime il loro «desiderio accanito di architettura e di solidità» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 140). Successivamente passa a descrivere i Saôa, esili calici rosati che vivono lietamente nella parte grigio perla dell'atmosfera. La terza tipologia è rappresentata dai Convol straripanti di passione, i cui rossi tronchi snelli sorreggono delle coppe di offerte. Poi nomina i Tebii, «chimeriche palme aperte» come fossero dei megafoni dell'infinito amore che li avvolge, gli Acri formati da fasci di spade con forme spezzate e arancioni, gli Illiri dalle sembianze indefinite, violacee e dal carattere umile e infine i Previdenti, «piccole forme rosso cupo» dalle linee spezzate e dinamiche (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 140). L'aspetto delle Volontà-Tensioni emerge dalle parole di Gararà stessa che si avvicina curiosa ai Voluit e li descrive come esseri che sembrano «immateriali», ma che «sono invece concreti. Cioè reali, cioè composti di elementi densi, materia. Vivono? Sì, la luce deve essere il loro respiro!» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 145). Nonostante la loro concretezza, però, Gararà non può toccarli e misurarli senza che le punte delle sue grucce-compassi si scioglano per il calore della loro Passione. Se i Dinici possono essere assimilati ai diavoli, le Volontà-Tensioni si avvicinano alle idee degli angeli danteschi che compaiono già nel Purgatorio, luminosi e potenti. I Voluit, in particolare, possiedono una concretezza corporea che è straniante nella loro geometria astratta dei corpi, che sono ibridi e impossibili da identificare con altre forme, quasi volessero riprendere nel loro essere i paesaggi e le architetture mobili di Fortunato Depero, in cui, secondo i principi di compenetrazione futurista, non ci sono confini definiti tra l'ambiente e il corpo stesso (Re 2008, 8, 21).

Il principale interlocutore di questi esseri, che si esprime solo attraverso un unico suono onomatopeico ripetuto, è il Tempo, personaggio astratto anch'esso, nemico della ragione strumentale.

Dopo il secondo regno, si giunge a quello delle Libertà Creatrici, assimilabile al Paradiso dantesco, e forse il più poeticamente intenso e surreale. Qui dominano in maniera ancora più preponderante i colori, la luce, la fluidità delle forme e i temi dell'infanzia e del gioco rappresentati dai Piccoli Allegri, costituiti da corpi esili inguainati di luce bianca, che portano al posto della testa sfere di diverso colore e si muovono felicemente «come una fresca risata in un'alba di amore» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 151). Come le Volontà-Tensioni erano di sette tipologie, i Piccoli Allegri possono essere di sei colori: verde, simbolo della «densità virile della terra»; azzurro, che è il «riflesso reale dell'irreale infinto»; viola, «momento-eternità in cui la barca del tormento rosso non varca i limiti dell'Impossibile azzurro»; rosso, come l'«ardore materializzato» della luce; giallo, come la luce stessa e infine bianco, che è la «velocità dei colori» e che per questo motivo non assomiglia a nessuno degli altri, ma allo stesso tempo li contiene tutti al suo interno, dando testimonianza della realtà dell'astrazione (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 152, 154-55, 156). Sono esseri completamente opposti alla logica produttiva del primo regno e rappresentano il desiderio che non può essere strumentalizzato e soggiogato dalla razionalità e il dono disinteressato della vita, antitetico allo sfruttamento dell'utile (Re 2008, 23). I Piccoli Allegri sono per Marinetti l'essenza infantile dell'Universo, esempi di pure gioia creatrice, che sbocciano nel loro danzare e così facendo generano loro stessi il significato dei nomi e dei colori (Marinetti in Cigliana 1998, 126). Nel loro astrattismo non esiste alcuna casualità e la fisionomia di questi esseri eterei sembra rifarsi alle considerazioni raccolte nell'opera teosofica *Thought-Forms* (1905) di Annie Besant (1847-1933) e Charles Webster Leadbeater (1854-1934), in cui ogni diversa sfumatura e forma assume particolari significati. A partire dal nero, che è collegato all'odio e alla malizia, si passa al grigio pesante della depressione, per poi giungere al rosa che rappresenta l'affetto, il blu della devozione e religiosità, l'arancione dell'orgoglio e dell'ambizione e il giallo della gratificazione intellettuale, che sono proprio i colori dei Piccoli Allegri (Besant, Leabeater 1905, 22-23). Secondo i due intellettuali, il colore e la forma delle *forme-pensiero* (*thought-forms*) possono essere infinitamente vari, in quanto ognuno di loro attira la materia adatta ad esprimerlo ed è il carattere stesso del pensiero a decidere la sua sfumatura (Besant, Leabeater 1905, 15). Sia per quanto riguarda l'ambientazione grigio perla, rosa e gialla, che le diverse tinte dei Piccoli Allegri, ma ciò si nota anche nelle precedenti Volontà-

Tensioni, l'elemento cromatico assume, dunque, un ruolo fondamentale. Il colorismo, che comprende anche l'estrema capacità di rendere le atmosfere e le ambientazioni in maniera quasi plastica, rimanda all'attività di pittrice di Benedetta e alle influenze di Balla nell'espressione artistica e nel teatro (Verdone 1988, 401). Già nel 1905 si era assistito al Teatro alla Scala allo spettacolo *Luce* di Gustavo Macchi (1862-1935) in cui era emersa un'idea di teatro imperniato sul colore di forte ascendenza simbolista (Nigro 2019, 412). In questo caso l'autore inscena l'origine della luce attraverso sette quadri cromatici, in cui ogni colore nasconde un significato simbolico, come il bianco per indicare il candore e il rosso per il fuoco e il sangue (Nigro 2019, 412). Successivamente, Achille Ricciardi, futurista e collaboratore di Marinetti e Prampolini, viene nominato dalla critica e dalla rivista *Noi* del 1923 il vero creatore e propugnatore del Teatro del colore (Nigro 2019, 145). Ricciardi aveva pubblicato già nel 1906, un anno dopo lo spettacolo di Macchi, un articolo sul giornale *Secolo XIX* dedicato proprio al Teatro del colore in cui esponeva i concetti sintetici, ancora molto legati al contesto romantico-simbolista precedente, che consideravano le armonie e le tinte coloriste come esistenti da ancor prima della parole e, in virtù di questo primato di antichità, l'essenza stessa delle cose del mondo, e in cui si esprime interessato a sondare le possibilità di introdurre il colore nella scenotecnica teatrale (Nigro 2019, 412). Sempre in ambiente futurista anche altri autori e artisti lavorano a questo proposito e si possono citare le ricerche sinestetiche di Arnaldo (1890-1982) e Bruno (1892-1976) Ginanni-Corradini che portano avanti alcuni esperimenti di correlazione tra sensazioni visive e acustiche, non dimenticando che anche il romanzo di Benedetta prevede un accompagnamento musicale composto da Casavola (Nigro 2019, 415-16). Nel 1910, dunque, collegano ventotto lampadine elettriche colorate ai tasti di un pianoforte, creando uno strumento musicale cromatico, nel 1911 e 1912 eseguono degli esperimenti cinematografici con alcuni cortometraggi sugli ideali dell'arte cromatica ed astratta, e sempre nel 1912, insieme ad Emilio Settimelli (1891-1954), si propongono di approfondire i concetti di «psichica» e sinestesia (Nigro 2019, 415-16). Infine, in questo contesto prolifico di innovazione culturale ed avanguardista, Fortunato Depero scrive una pièce teatrale astratta intitolata *Colori* (1916), in cui il tema delle sinestesie teatrali si concretizza nell'utilizzo di marionette astratte, di colori nero, rosso, bianco e grigio, e che emettono suoni che dovrebbero corrispondere alla loro caratterizzazione cromatica, mentre sono sospese grazie a fili invisibili in un'atmosfera limpida e azzurra (Nigro 2019, 420). Dopo i Piccoli Allegri, gli ultimi due personaggi dell'opera sono Fuoco e Luce. Il primo viene descritto nel romanzo come un'entità che cammina su due calici esilissimi, uno rosso vivo e

l'altro rosso cupo, che si prolungano verso l'alto formando una grande cresta viola, rossa e oro. Alla sua destra e alla sua sinistra si trovano due fiamme ardenti che fungono da braccia e appare armato di due corni solari. Luce, al contrario, è una «sfera iridata», da cui si estendono nove raggi conici dai confini sfumati e dalle gradazioni rosa, giallo, celeste e oro (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 161). Si muove grazie a due raggi e procede ritmicamente, quasi come «il pulsare di un apparecchio Morse» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 160-61). Mentre deridono Gararà, i Piccoli Allegri preparano con gioia l'avvento di Fuoco e Luce, considerati da Marinetti i veri «protagonisti del Poema» e in particolare Fuoco come un «peccato diabolico distrutto da Luce», una «massa-folla dei territori torbidi convulsi che l'appassionato eroismo di Luce sveglia», mentre Luce come «una preghiera misteriosa imprecisa di Fuoco preciso e spudorato». (Marinetti in Cigliana 1998, 125). I due uniscono le loro danze, una più morbida e a forma di spirale, l'altra dalle linee spezzate e aspre, in un unico abbraccio di furore e soavità, per poi dissolversi alla fine dell'ultima scena del romanzo.

4.1.3. *Lo stile*

Come il contenuto prevede una fusione di generi ed influenze differenti, anche il linguaggio e lo stile appaiono poliespressivi, comprendendo elementi del linguaggio teatrale e romanzesco sia avanguardistici che tradizionali (Re 2008, 1). Benedetta sfrutta le rime e le regole della metrica tradizionale per caratterizzare alcuni personaggi come i Dinici, mentre utilizza strutture più avanguardistiche nel resto del romanzo, che mantiene una generale linearità stilistica risultando scorrevole nella lettura. La prosa è alternata alla poesia che, come espresso da Marinetti nell'ottavo punto del *Manifesto dei Drammaturghi futuristi* del 1911, nel suo essere «ebrezza e [...] sintesi» è parte essenziale dell'arte drammatica ed esorta lo scrittore futurista a servirsi del verso libero (Marinetti 1911). Benedetta è poliespressiva, dunque, poiché converge nello stile teatrale anche elementi diversi e innovativi. Come Marinetti e Cangiullo sostengono già nel manifesto del 1921, il teatro futurista deve generare sorpresa e, per raggiungere tale obiettivo, si possono integrare all'interno del testo anche poemi paroliberi e danze (Marinetti, Cangiullo 1921). Benedetta rispetta l'estetica futurista e in *Viaggio di Gararà* inserisce alcuni momenti coreografici come la Danza dei Piccoli Allegri, quella di Luce e di Fuoco, di cui rappresenta graficamente il movimento (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 153, 161-62) (Cfr. Figure 5, 6, 7 in *Appendice*).

Entrando più nel dettaglio nell'analisi dei personaggi, la protagonista Gararà è caratterizzata da una filastrocca molto scandita e reiterata lungo tutto il romanzo, che la precede e la annuncia in molte scene. È solitamente formata da otto versi in cui si alternano il suo nome con i verbi delle azioni che la rappresentano, ma compare anche in altre strutture leggermente diverse. Nella sua forma più usata appare come nell'incipit del romanzo:

Ga-ra-rà
tro-ve-rà
Ga-ra-rà
Toc-che-rà
Ga-ra-rà
A-pri-rà
Ga-ra-rà
sa-ne-rà (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 127).

Si nota poi la presenza di una variante, durante il dialogo con i Dinici, in cui la scansione sillabica non è più così definita, eliminando graficamente i trattini tra le sillabe, e il numero di versi è ridotto a sei:

Ga ra rà
tro va
Ga ra rà
a pre
Ga ra rà
sa na (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 133).

Nella sua forma iniziale la litania ritorna anche negli altri due regni delle Volontà-Tensioni e delle Libertà Creatrici e la continua ripetizione del nome assume il valore di rito magico, come una cantilena il cui ritmo è dato dalle sillabe scandite (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 144-45, 157; Baldissoni 2009, 205). Rimanendo nel primo regno della Materia Dinamica, i Dinici rispondo a Gararà con uno stile molto definito, caratterizzato dalla presenza di numerose rime bacciate, rime interne ed assonanze. Dopo il primo dialogo tra Mata e Gararà per esempio, il secondo Dinico, riferendosi alle forme mostruose all'interno del Lago, esordisce così:

È più grossa! È più grossa!
Fuori dentro! Fuori dentro! Questa è grossa!
Stringo stringo stringo stringo il centro, ma portarla più non posso! (Cappa Marinetti, Cigliana 1998, 134).

In questi tre versi si notano la rima baciata identica «grossa-grossa», la rima al mezzo «dentro-centro», la quasi-rima tra «grossa» e il «posso» finale e la ripetizione del verbo «stringo» per quattro volte senza alcun segno di punteggiatura.

Nella medesima scena, il terzo Dinico continua così:

Sono due! Questa è doppia! Quanto pesa! quanto pesa!
Questa è gonfia! questa scoppia!
Questa è floscia! questa è tesa (Cappa Marinetti, Cigliana 1998, 134).

Anche in questo caso si nota la rima al mezzo «doppia-scoppia» e la rima baciata «pesa-tesa». Successivamente il primo e il quarto Dinico prendono la parola enunciando un verso solo ciascuno, sempre con evidenti rime interne al verso: alla frase del quarto Dinico «Quanto è mollo il midollo!», con rima interna «mollo-midollo», il primo risponde «Sta la forza nella scorza!», con la ripresa interna «forza-scorza» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 135). Come ultimo esempio si può riportare il coro dei Dinici, che si innalza prima che Gararà cominci a parlare nuovamente:

Or che Mata più non fiata
Prendi! Lancia! tuffa! afferra!
Cerca! aggancia!
Tutto affonda nella pancia! (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 135).

Qui emergono la rima al mezzo «Mata-fiata» e «lancia-aggancia», in rima anche con il «pancia» finale.

Nel regno delle Volontà-tensioni lo stile di scrittura cambia con il trasformarsi dell'atmosfera in cui la protagonista si ritrova. I personaggi astratti che dominano il regno sono numerosi e con caratteristiche diverse tra loro, e la loro differenziazione emerge anche nel modo di esprimersi. Nel dialogo con il Tempo, i Tebii, gli Acri e gli Illiri pronunciano le vocali rendendole lunghe e prolungate, dilatando la durata ancora di più attraverso i molti puntini

di sospensione: «Siaamo..... Aspettiaaamo.....», «Feriire!..... Feriire.....!», «Toormeeentoo.....!» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 141-42-43). Il Tempo invece risponde con un suono onomatopeico «Trru trru» ripetuto sei volte senza puntini di sospensione (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 140). L'attesa tra un suono e l'altro è in questo caso data da uno spazio vuoto rappresentato graficamente sulla pagina. Ciò cambia solo quando il dialogo diventa maggiormente serrato e il suono del Tempo si riduce a un singolo «Trru» contrapposto alle parole «Tormento» e «Nostalgia» degli Illiri (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 143). I Previdenti, invece, si esprimono con una sintassi spezzata, con frasi corte, spesso formate solo da un verbo, come emerge fin dall'inizio del romanzo, in cui esordiscono in questo modo: «Andiamo. Andiamo. Il Tempo è menzogna. Esiste sempre un domani. Andiamo. Andiamo.» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 141).

Nell'ultimo regno delle Libertà Creatrici, il tono del discorso si differenzia nuovamente. I suoni che i Piccoli Allegri producono con la voce sono estremamente astratti, «Alla'òh», «Oh oh», «ruà ruà» e così via, e in tutta la prima parte dell'episodio non sembrano esprimersi molto, se non per presentarsi (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 151). Spesso è specificato anche il tono di voce con cui i suoni vengono prodotti e che può essere «squillante», «acuta» o «un po' più acuta», «di basso» oppure, tutti insieme, formando un «accordo» a «piene voci». (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 151, 155, 156, 168). Solo dopo la danza di Fuoco e Luce in conclusione del romanzo, i Piccoli Allegri dialogano più apertamente con Gararà occupando porzioni di testo maggiori e utilizzando una sintassi articolata, ma, passato questo momento, ritornano ad esprimersi con frasi brevi e cantando si uniscono in un ultimo «coro altissimo» finale (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 169).

4.2. *Astra e il sottomarino, Vita trasognata*

Astra e il sottomarino, con il sottotitolo *Vita trasognata*, è l'ultimo romanzo scritto da Benedetta e pubblicato nel 1935 per l'editore Casella di Napoli. La copertina dell'edizione originale riporta il titolo sullo sfondo dello scafo metallico di un sottomarino, con i suoi bulloni e le varie giunture, a cui sono sovrapposte delle linee che richiamano quelle di un sismografo, anticipando alcuni dei temi che si ritroveranno poi all'interno dell'opera (Cfr. Figura 2 in *Appendice*). Prima dell'inizio del romanzo, Benedetta offre al marito l'opera attraverso una lettera dedicatoria poiché, in quanto capo e fondatore del Futurismo, ritiene che gli

appartengano «le audacie gli sconfinamenti spirituali le intuizioni delle forze misteriose» di cui è formata la trama «semplicemente eterna» costituita dall'amore tra un uomo e una donna (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 172). Benedetta dichiara di aver avuto bisogno di una pausa nella stesura del romanzo a causa della nascita della figlia Luce e conclude la lettera sostenendo che il mondo è tenuto insieme da un'«ansia spirituale» e dall'amore, che impedisce all'universo di disgregarsi e di sparpagliare le sue parti nel nulla (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 172). Nel romanzo gli eventi si susseguono disordinatamente, guidati dal destino, in un'ambigua alternanza tra il sogno e la realtà che condizionano le situazioni e ne prevedono le conseguenze (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 172). Come si comprende dalle prime parole dell'autrice, *Astra e il sottomarino* non solo eleva gli avvenimenti concreti ad un livello cerebrale ed astratto, ma accede al mondo psichico del subconscio e della magia, e l'alone di mistero, che permea tutto il romanzo, è mantenuto vivo proprio dalla presenza di questi elementi (Serra 1980). L'opera si fonda su una serie di contrasti, tipicamente futuristi, tra il misticismo e la scienza, tra il poetico e il prosastico, tra l'alto e il basso, tra la superficie e le profondità marine, che si possono a loro volta riassumere nella più ampia contrapposizione tra Astra ed Emilio, i due protagonisti della vicenda (Kelly 1998, 54). Come era emerso anche in *Viaggio di Garurà*, il susseguirsi degli eventi è diviso in ambientazioni e spazi concettuali differenti, come il sottomarino numero 38 in cui si trova Emilio, la casa di Capo Berta e i salotti parigini, che influiscono e determinano i movimenti e i pensieri dei personaggi (Kelly 1998, 57).

Come suggerisce il sottotitolo, *Vita trasognata*, la trama si dispiega tra il sonno e la veglia e i sogni sono talvolta raccontati da un narratore esterno, specialmente nelle parti narrative, altre volte dai protagonisti stessi all'interno delle lettere che si inviano. Questa attenzione all'onirico si ricollega ai sentimenti europei del periodo, alle ricerche scientifiche sulla psiche umana e all'importanza crescente del surrealismo sia artistico che letterario (Salaris 1991, 84). Nel romanzo Astra stessa dichiara ad Emilio che:

“Di una cosa ho certezza: nessun essere è chiuso dai limiti del corpo. Il mistero del subcosciente invade la vita e la sommerge. Afferriamo solo alcune creste delle sue onde in tempesta [...]” La scienza le dà ragione. Da qualche anno i biologi misurano i raggi che si emanerebbero dall'organismo umano (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 174).

Il sogno rappresenta tradizionalmente uno strumento premonitore e profetico, passando dall'essere un mezzo di comunicazione del divino con l'essere umano in tempi antichi, al simbolo dell'ispirazione poetica e artistica nel periodo romantico e simbolista, per giungere poi ad essere considerato un modo per accedere all'attività psichica che si cela dietro alla parte cosciente dell'azione e del pensiero umano in tempi moderni (De Vincenti 2013, 82). Il confine tra il mondo realmente esperito e quello sognato è labile e, fin dal primo dialogo con Emilio, Astra si pone la domanda:

È verità-realtà il cosciente o il sub-cosciente, [...] È verità-realtà il sogno che nel sonno ci fa rabbrivire e ci sveglia spezzati, o un grigio pomeriggio in cui l'anima fugge le leggi del tempo [...] per sperare l'inattuabile? (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 175).

L'autrice, attraverso le parole di Astra, si interroga sul rapporto tra esperienza consapevole e subcosciente del mondo, tra sogno e realtà, tra tempo e spazio, e mette in discussione l'idea di una realtà oggettiva e univoca, dando un ruolo importante all'inconscio. È interessante l'uso del termine «verità-realtà», che Astra si interroga se sia ritrovabile nel mondo concreto o in quello onirico, attingendo agli studi sulla mente umana portati avanti da Sigmund Freud (1856-1939) dell'inizio del secolo (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 175). La concezione della capacità poetica, prima delle opere freudiane come *L'interpretazione dei sogni* (1899) o *Il poeta e la fantasia* (1907), è quella di riportare una visione onirica attraverso l'atto creativo, rendendo visibile agli occhi del lettore, attraverso la letteratura, ciò che era invisibile precedentemente (De Vincenti 2013, 82). A partire dagli studi di Freud, invece, si inizia ad applicare il metodo scientifico anche all'esplorazione dei sogni, delineando rapporti stretti tra l'estetica poetica e letteraria, la psicoanalisi e il subconscio (De Vincenti 2013, 82). Benedetta attinge da questi movimenti culturali e dalle nuove scoperte e *Astra e il sottomarino* risulta, per questo motivo, un punto di contatto tra correnti artistiche differenti, condividendo tale caratteristica di fusione di stimoli diversi con l'Avanguardia e il Movimento Futurista (Salaris 1991, 84).

Nel 1916 alcuni intellettuali futuristi tra cui Corra, Ginanni-Corradini e Remo Chiti (1891-1971), pubblicano su *L'Italia futurista* il manifesto *LA SCIENZA FUTURISTA (antitedesca - avventurosa - capricciosa - sicurezofoba - ebbra d'ignoto)*, in cui si accusa la scienza passata, definita «seria, pedantesca, meticolosa e pachidermica», di essere stata «trionfante sicura di sé

idiotamente cieca di fronte alla imminenza colossale ed assillante del mistero che pullula nella nostra società» e incita gli studiosi al cambiamento e, in particolare, alla creazione di:

Una scienza futurista audacemente esploratrice, sensibilissima, [...], influenzata da intuizioni lontanissime, [...], tutta inzuppata di ignoto, tutta protesa sensitivamente verso il vuoto che le sta davanti (Corra, Ginanni-Corradini, Chiti et al. 1916).

Con il tipico spirito di ribellione verso il passato, esortano, dunque, ad aprirsi verso nuove idee e scoperte, cogliendo tutte le sfumature della realtà e delle emozioni umane. Lo scopo dei nuovi scienziati moderni diventa quello di scandagliare la «zona di realtà che ci è meno conosciuta» per riempirla di «nuovi sbocchi verso l'ignoto», con il fine ultimo di «rivolgere la faccia dell'umanità verso il mistero totale» costituito dai «fenomeni del medianismo, psichismo, raddomanzia, divinazione» e «telepatia» (Corra, Ginanni-Corradini, Chiti et al. 1916). Alcuni di questi elementi emergono dalle pagine dell'opera che condivide con il pensiero futurista la generale centralità dei sogni e dell'ignoto, che lo allontana dalla narrativa tradizionale nel suo voler conoscere il meraviglioso e allo stesso tempo la profonda interiorità umana (Salaris 1991, 84). Come *Viaggio di Gararà* era un romanzo astratto, anche *Astra e il sottomarino* si separa dalla realtà, reggendosi sul principio dell'esistenza di alcune forze mentali, misteriose e psichiche che incidono sul destino e che si propagano da un essere vivente all'altro (Cigliana 2023, 171).

La struttura dell'opera è costituita da un susseguirsi di parti narrative in terza persona, in cui il punto di vista di Astra si alterna a quello di Emilio, anche se quest'ultimo compare meno frequentemente, e le lettere che i due protagonisti si scambiano. Inoltre, in conclusione al romanzo è riportato anche un frammento del diario di Astra. Al di sotto della trama, che si delinea attraverso gli eventi descritti e gli scambi epistolari, affiora una diffusa angoscia che emerge nei sogni di Astra, ricchi di simboli ed esperienze perturbanti, che lasciano un senso di inquietudine nel lettore (Cigliana 2023, 72). Benedetta si serve delle immagini oniriche e delle allucinazioni di Astra ed Emilio per dare forma alle loro emozioni più profonde e al loro amore ed esse, insieme all'immaginazione, diventano il mezzo per esplorare l'inconscio e i loro desideri più nascosti (Kelly 1998, 43).

4.2.1. *L'argomento e i personaggi*

Il romanzo si apre alla stazione di Milano, in una buia sera di novembre in cui la protagonista Astra, giovane fanciulla diciottenne, sale e prende posto su un treno diretto a Roma. Olfattivamente è presente un connubio di odori: la terra umida proveniente dall'esterno si mescola con quello delle sigarette fumate dai passeggeri. Dal punto di vista visivo, Astra cerca di accendere l'interruttore, ma la lampadina si rivela guasta e l'interno del vagone rimane al buio, forse solo debolmente illuminato dalle luci della stazione. Una volta partito il treno, il paesaggio si accende di luci «arancioni paonazzi» probabilmente delle città abitate e delle fabbriche, alternate a «deserti orizzonti blu» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 173). Dopo poco, entra una figura misteriosa nel vagone e i due cominciano subito a dialogare. Astra, nonostante non conosca ancora il nome dell'uomo con cui sta parlando, si sente presto a suo agio e percepisce una spinta interna ad essere sincera e a dire «semplicemente, limpidamente la verità» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 174). L'uomo si presenta come un professore, impiego che condivide con Astra la quale insegna ad alcuni figli di detenuti, e sebbene si dichiara dispiaciuto di dover lasciare i suoi allievi, si sta recando a Genova per portare avanti alcune ricerche scientifiche. Nel vagone sembrano esserci solo loro, che dialogano di subconscio, di sogni e della vita, ed instaurano subito un'amicizia e solo a questo punto l'uomo si presenta come il «capitano Emilio Vitali» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 176). Lei risponde con «Astra» e il solo pronunciare di quel nome si trasforma nella scintilla che genera in lui l'incendio del desiderio e l'istinto di afferrarla e possederla, ma si ferma poiché teme che nell'avvicinarsi a lei e nel baciarla, si possano rendere conto che quello che stanno vivendo non sia reale, ma tutto un sogno (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 176). La narrazione a questo punto si interrompe, l'autrice fa un salto temporale di un mese in avanti e riporta il primo sogno di Astra all'interno del romanzo. La giovane si ritrova aggrappata ad alcune rocce in mezzo al mare in tempesta, sotto la luce della luna i cui raggi si riflettono e si spezzano sulle onde increspate. Con fatica riesce a scalare gli scogli e a raggiungere una parte pianeggiante che continua a percorrere fino a ritrovarsi su una terrazza, dove finalmente scorge Emilio. In questo percorso turbolento «le pare di avere nel petto due cuori innamorati, ma in contrattempo» e, solo nel momento in cui vede Emilio, il cuore ritorna ad essere uno solo, poiché l'altro «ha trovato il suo petto» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 177). Egli ha in mano due calici con due liquidi di colori diversi, uno rosso e uno giallo, che poi mescola insieme generando un'unica sostanza arancione, che condivide con Astra. La giovane scoppia

in una risata fragorosa e «anarchica» e, dall'ansiosa sensazione precedente, si passa ora ad una gioia esplosiva, che la spinge a scagliare i calici verso l'orizzonte e a riempire l'intera notte con le sue molteplici risate (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 177). Nel breve capitolo successivo l'autrice fa capire al lettore come la linea tra sogno e realtà sia molto sottile. La narrazione, infatti, riprende all'alba, lasciando il dubbio al lettore su quando si fosse concluso il sogno prima descritto, e il sorgere del sole indica l'inizio non solo di un nuovo giorno, ma anche «del loro amore, eterno e nuovo come sono eterne e sempre nuove tutte le albe» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 179). Benedetta non racconta nulla di cosa succede subito dopo e lascia il lettore libero di immaginare l'evoluzione della loro storia d'amore, fino alla prima lettera scritta da Astra ad Emilio. La fanciulla gli racconta di essere tornata nella loro casa e ne descrive l'ambiente circostante dando grande importanza agli aspetti cromatici: i gerani sono rosa, gli oleandri rossi, il mare è turchino, le ombre sono violacee e il cielo è «fresco» e azzurro (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 180). Il mare, quasi fosse un personaggio attivo della scena, è «nervoso», paragonato ad «un'altalena di tormento e di pace, di dolore trascinato giù [...] e di piacere» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 180). Astra riporta alla mente i baci e i gesti affettuosi, che innalzano gli innamorati nel «cielo del nostro amore», al di sopra della notte che «trionfa» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 180).

La lettera di risposta di Emilio è preceduta da un altro sogno di Astra, nel quale l'acqua diventa un elemento materno in cui lei si abbandona e l'universo astratto è abitato da uomini i quali lavorano stando chini su delle aiuole. Anche Emilio racconta una visione notturna: si trova in un anfiteatro ad assistere ad uno spettacolo, ma i suoni non provengono da un'orchestra, bensì da uccelli di acciaio verde. Dai loro petti sgorgano molteplici colori diversi sulla base dei suoni che emettono, tra cui alcuni «freddi bianchi», altre aeree «circolari azzurre, mezze lune argentee, rose scarlatte, zig-zag violetti» o «tremolii timidi rosati», e l'effetto che si delinea è quello di un «cielo futurista» creato «dai nervi di Boccioni e Marinetti» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 182).

La successiva lettera di risposta arriva da Astra che è a Capo Berta, luogo in cui si trova la loro casa sulla scogliera. Anche in questo caso il contenuto è onirico: il mare convulso si infrange su scogliere viola mentre Astra suona l'armonium in una casa bianca di cui non si conosce il proprietario. Una signora «silenziosa» le si avvicina e, dopo un momento di apparente mutismo, le comunica che la stava aspettando (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 183). La scena sembra intendere e suggerire l'avvenuta morte di qualcuno, in quanto la signora prosegue nel suo discorso dicendo che anche nel suo regno gli spiriti trapassano ad

un'altra esistenza «dopo un periodo che per voi è l'eternità», ma «per noi è» solo «una misura» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 183). I colori dominanti, inseriti in un'atmosfera grigia, sono il bianco, dapprima della casa e poi dei suoi occhi, e il nero dell'iride che si espande sempre di più prendendo il sopravvento sul suo contrario. Mentre Astra sembra continua a suonare, la signora si ferma per scrivere su un foglio una frase misteriosa di cui rimane celato il significato reale (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 184).¹⁵ La lettera, infine, si conclude con un'esortazione ad Emilio ad accogliere i colori dell'esistenza e a «non vivere mai il grigio», perché «solo il grigio è vuoto» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 184). Il sogno raccontato nella seconda lettera di Emilio, invece, è ambientato in una città circondata da un'alta recinzione, simbolo dell'impedimento verso la possibilità di raggiungere la libertà, ed è abitata da «uomini-bambini», intenti a provare a superarla e supervisionati da una madre che li attende, ormai rassegnata all'idea che rimangano per l'eternità «nel grembo definito delle architetture umane». (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 182). Il capitolo successivo è denominato «Sogno di Astra», ma, vista la centralità dell'avvenimento descritto e le conseguenze tangibili sulle vite dei protagonisti, il confine con la realtà si affievolisce ancora di più (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 187). I due si trovano nella sala d'aspetto di un grande albergo in cui entrano in scena altri personaggi: Nino e Nina da Gubbio. Astra percepisce fin da subito la tensione tra Nina ed Emilio, sente «che un bacio è fra di loro, già formato», si allontana e comincia a vagare per i vari saloni immersi nel silenzio, mentre Emilio compie il primo tradimento all'interno del romanzo (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 187). Quando la fanciulla riesce finalmente a ritrovare la propria stanza, è costretta ad affrontare un Mostro spaventoso che cerca di introdursi all'interno attraverso la finestra. Astra cerca di chiudere gli scuri, ma essi si liquefanno sotto alla potenza del Mostro che, desideroso di possederla, si trasforma da un essere alato simile ad un rapace, a una sorta di fiore dai petali azzurri e con un pistillo giallo che la attrae quasi magneticamente a sé. Nel frattempo, riprende lo scambio epistolare tra i due protagonisti e la terza lettera di Astra, caratterizzata da un linguaggio estremamente astratto, si chiude con la presa di coscienza che la distanza che loro soffrono possa in realtà sublimare il loro rapporto, le fa rendere conto di essere «più

¹⁵ La frase scritta sul foglio è la seguente e le parole appaiono così graficamente posizionate:

Scomparsa
 è
 apparsa
 o r e t s i M

forte» e che da sola «l'atmosfera si ordina chiarifica diviene cerulea senza orizzonte» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 189). Emilio, invece, le risponde con una lettera molto breve in cui la ammonisce del fatto che, se si allontanerà spiritualmente e si distrarrà da lui, affonderà, anticipando la fine tragica del romanzo. La narrazione riprende dal punto di vista di lui, il quale osserva la casa di Capo Berta dal sottomarino numero 38 su cui è imbarcato e che sta lasciando il porto di Genova e, a quella visione, Emilio chiude il proprio cuore per evitare che alcuna emozione ne scaturisca e possa intaccare la resa della sua missione. L'aria è immobile, riempita solo dal ritmo del motore che avanza sicuro nella lenta discesa del sottomarino, a cui si contrappone la crescita graduale della tensione: il viso del telegrafista appare ai suoi occhi improvvisamente verde e le ombre «profonde» lo trasformano nel colore «di un naufragio» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 192). Con l'aumentare della pressione, Emilio individua tre elementi che pesano sul suo cuore: «l'acqua che mi imprigiona», «la terra densa come il desiderio» e «il cielo che vuole sconfiggerci con l'eternità», e basterebbe il peso di una sola lacrima per «rompere l'equilibrio» fragile «del sottomarino» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 192-93). La successiva lettera scritta da Astra riporta ancora una volta un sogno in cui immagina di poter volare e in cui ritorna il tema del tradimento, negato fortemente da Emilio, nonostante la fanciulla abbia notato un anello di colore nero al suo anulare. La narrazione procede seguendo il punto di vista di Astra che si sposta a Parigi, in particolare a casa Ouloff in rue de Rivoli. Nel salotto sono presenti alcuni personaggi dall'estetica borghese e vestiti di colore grigio e nero, tra cui il giovane polacco Ouloff, la signora e il signore Vernet. Nella stanza c'è brusio e il chiacchiericcio, che sembra quasi lo «sciaquio di risucchi nelle piccole grotte della Società», riporta immediatamente alla mente di Astra l'amato Emilio (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 197). La giovane viene avvicinata da un certo dottor Ifni, il quale comincia ad interrogarla sulla sua abilità di «vedere l'ignoto» attraverso cui può conoscere «la molteplicità delle molecole» e l'«unità del dinamismo» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 197). Il dialogo tra i due, però, genera una palpabile tensione nell'ambiente circostante: Ouloff, in particolare, comincia immotivatamente a provare paura e un'ansia generalizzata, e Astra stessa ritorna poi al suo albergo con i nervi ancora tesi. Il sogno successivo è caratterizzato nuovamente dall'elemento acqueo, al centro del quale è visibile, in questo caso, un grande imbuto da cui emergono uomini e donne vestiti elegantemente, tutti intenti a non bagnarsi. Il mare è qui «snob noioso melanconico» e Astra sente l'impulso di allontanarsi per tornare, invece, dove le onde sono «scapigliate», come se volesse fuggire dalla borghesia, rimasta immobile nel passato, e preferire l'Avanguardia viva

e dirompente (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 199). Il passaggio dal sogno alla realtà successiva non è molto chiaro, ma improvvisamente Astra si ritrova in ascensore con una signora dai capelli biondi, ed entrambe si stanno dirigendo verso la camera d'albergo di Emilio. A questo punto si apre un'altra scena cruciale del romanzo in cui la signora, dopo aver denunciato con sicurezza alcuni tradimenti di Emilio con ballerine e altre donne, si rivela lei stessa una prostituta. Dal dialogo che intercorre tra i due, la fanciulla comprende che si conoscono già, ma nessuno di loro sembra curarsi di Astra che piange seduta alla scrivania in angolo della stanza. Nonostante quanto successo, la fanciulla manda all'amato un'ulteriore lettera, questa volta da Levanto, condividendo con lui il suo forte desiderio di rivederlo, ma non riceve alcuna risposta. Nella seguente sesta lettera per Emilio, Astra racconta di un sogno in cui assiste ad un funerale dove due buoi bianchi tirano un carro colmo di fieno davanti a un corteo di animali di colori diversi: giallo, rosso, viola e bianco. Alcuni uomini dalla pelle scura piangono e zoppicano dietro alla carovana, mentre, invece, appena in fondo seguono gli ufficiali con il resto della borghesia, sempre caratterizzata dagli unici due colori del bianco e del nero. Emilio le risponde esortandola a non abbandonare l'albergo in cui si trova a Roma, ma il capitolo immediatamente successivo si apre con la fanciulla che legge quanto ricevuto proprio mentre sta uscendo per dirigersi verso il Tevere. Qui decide di salire su un'imbarcazione oscillante e «la sua anima, distratta, non valuta il pericolo, ansiosa di liberarsi da ogni controllo» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 205). La barca si rovescia e Astra riesce a salvarsi solo grazie al pensiero della lettera finalmente ricevuta da Emilio, «salvagente d'amore», come gli racconta poi nella lettera seguente (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 206). Il tema principale che emerge dagli scambi epistolari successivi diventa la gelosia e la giovane decide di tornare a Capo Berta, nella loro casa iniziale, per cercare di «rivedere nitida la luce luminosa dell'amore per Emilio» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 210). Dopodiché, per la prima volta Benedetta inserisce nel romanzo una pagina di diario di Astra, datata 20 agosto, in cui, sottoforma quasi di una poesia astratta, la fanciulla si rivolge alla luna e lascia intendere al lettore che anche lei abbia tradito l'amore di Emilio, concludendo in questo modo: «La mia carne sa tradire ma non attendere» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 211). Ripresa la narrazione, si viene a triste conoscenza, attraverso un telegramma, che proprio il 20 agosto il sottomarino di Emilio è affondato, sebbene la notte fosse serena e il mare liscio. Il narratore non descrive le conseguenze di tale evento tragico e il romanzo si chiude con l'ultimo sogno di Astra, in cui ritorna la visione della casa bianca sulla scogliera. In questo caso, però, essa è abitata da un padre e dalle sue quattro figlie, ciascuna delle quali vive in un

piano a cui sono state murate tutte le aperture verso l'esterno e le quattro finestre tonde appaiono così come «occhi accecati irrimediabilmente» sulla realtà (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 215).

La trama del romanzo è ricca di inquietudini, di scontri tra la ragione e il sentimento e di desideri inappagati che generano sogni dallo svolgimento alogico, ma che mantengono un'armonia complessiva (Serra 1980). La morte di Emilio avviene in circostanze apparentemente inspiegabili, in una notte serena e in un mare calmo, e la dinamica misteriosa dell'evento aggiunge ulteriore drammaticità alla situazione. Le ragioni sono talmente indefinite che è anche possibile ipotizzare sia stato un suicidio, forse a causa della consapevolezza che «anche l'architettura meravigliosa si disgrega al minimo squilibrio» e la necessità, dunque, di abbracciare il proprio destino (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 208). Questo avvenimento rappresenta le conseguenze del troppo desiderio che diventa progressivamente soffocante fino alla disfatta tragica dell'umanità, personificata in Emilio (Serra 1980). Il romanzo, poi, si chiude con l'ultimo sogno di Astra, in cui la casa bianca senza più aperture all'esterno sembra rappresentare la definitiva sconfitta della capacità umana nel superare i limiti e nel sopportare quei tre elementi che pesavano sul cuore di Emilio rinchiuso nel sottomarino: l'acqua, profonda come il subcosciente in cui egli è intrappolato, la terra, simbolo della sensualità e «densa come il desiderio» e l'eternità del cielo che li sovrasta (Cigliana 1998, 36-37).

Come ne *Le forze umane* la trama aveva attinto dalla vita dell'autrice, anche in *Astra e il sottomarino* è possibile rintracciare alcuni elementi della biografia di Benedetta e, in particolare, della sua relazione con Marinetti (Baldissoni 2009, 207).¹⁶ Il nome di Emilio, ad esempio, è il vero nome di battesimo di Marinetti, solo successivamente cambiato in Filippo Tommaso (Salaris 1991, 84). Il lettore entra a conoscenza di questo personaggio all'inizio del romanzo, in particolare attraverso il primo dialogo che scambia con Astra. Emilio si presenta come un professore, estremamente legato ai suoi allievi che definisce dei «figli spirituali» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 174). È più adulto rispetto ad Astra, è vedovo e ha già un figlio. Non appena la giovane gli si presenta si innamora immediatamente di lei, la desidera fin da subito ardentemente e percepisce un certo mistero che la avvolge. Nel resto del romanzo la sua presenza sarà per la maggior parte del tempo circoscritta alle sue lettere, o nei sogni

¹⁶ Per quanto riguarda la presenza degli elementi biografici all'interno del primo romanzo *Le forze umane* si rimanda al capitolo 2. *Benedetta Cappa Marinetti, La biografia*.

dell'amata, mentre gli avvenimenti che portano avanti la narrazione sono principalmente descritti dal punto di vista di lei.

Astra è, dunque, la vera protagonista del racconto. A riprova del legame autobiografico, il nome sembra posizionarsi in un *climax* ascendente rispetto a quelli delle due figlie di Benedetta, Luce e Ala (Baldissoni 2009, 210). L'ordine si inverte nella realtà: Vittoria, terza figlia della coppia, rappresenta un apice raggiunto, Ala una conferma di ricerca e Luce una luminosità ritrovata dopo un periodo difficile, che l'autrice stessa cita nella sua lettera iniziale in cui dedica l'opera al marito (Baldissoni 2009, 210). Nell'incipit del romanzo, Astra è descritta come un'agile e flessuosa fanciulla di diciotto anni, avvolta in un mantello blu scuro. Il suo carattere emerge come estremamente sensibile e inquieto e, fin dalla prima scena, ciò che vede fuori dal finestrino del treno su cui è in viaggio è come se rompesse in pezzi di «nostalgia rimpianti desideri speranze» la sua anima (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 173). Astra è «ansiosa di vita», ha un temperamento fiero e audace, dominato da un «cervello orgoglioso» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 173). Attraverso gli occhi di Emilio, appare come una «Madonna moderna», dalle «iridi profonde stellate come una notte serena» e dalla voce dolce e soave (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 176). Rappresenta, dunque, una concezione della figura femminile nuova, capace di raggiungere livelli di conoscenza superiori a quelli dell'uomo che invece fallisce nel suo intento. Nonostante l'atteggiamento sovversivo dell'autrice, Astra rimane, seppur «moderna», una «Madonna», ancora legata all'immagine tradizionale della donna ideale come figura sacra e intoccabile, in contrapposizione con gli altri personaggi femminili come la prostituta e la donna borghese (Kelly 1998, 57).

L'amore che lega Astra ed Emilio può essere considerato come il terzo protagonista del romanzo. Nella seconda lettera di Emilio, egli lo descrive come una forza salda, irremovibile di fronte alle «leggi di riflessi» e di «rifrazioni» e capace di andare «oltre ogni lontananza celeste» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 185). È l'origine della vicenda, il motore del «perpetuo dinamismo» della vita e, in *Astra e il sottomarino*, è un amore catartico, che libera i protagonisti dal clamore dei sensi e li conduce in una realtà al di sopra delle percezioni materiali (Serra 1980). La presenza e la negazione dell'amore stesso sembrano essere gli elementi indispensabile al progredire della trama e la distanza, i tradimenti e la gelosia incrinano il rapporto e lo mettono in discussione.

Uno degli eventi principali e tra i più inquietanti della storia è l'incontro di Astra con un Mostro che si palesa all'improvviso alla finestra della camera dell'albergo in cui sta alloggiando in quel momento. In particolare, la giovane entra in contatto con il Mostro dopo

aver percepito per la prima volta che Emilio la tradisce. Esso è di «colore dell'ignoto», dalla forma misteriosa e indefinita, ha un enorme becco bianco, ali lunghe che tiene piegate sul petto e due unghie bianche e lunghe, appoggiate ai vetri delle finestre della camera di Astra in cui sta provando ad entrare (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 188). Vuole sedurla e, per raggiungere il suo obiettivo, si trasforma in una specie di fiore, in cui il becco diventa una «campanula aperta grandissima azzurro profondo», all'interno della quale si apre un «largo occhio giallo» con una particolare forza magnetica (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 188). Il Mostro sembra essere una metafora del desiderio e la sua presenza dimostra come la fanciulla non soltanto sia il soggetto attivo delle sue spinte inconse, ma anche oggetto passivo che risente delle stesse e ne è vittima (Kelly 1998, 50). Astra è consapevole dei propri impulsi, ma rimane combattuta tra i valori borghesi, che la spingono a reprimere la sessualità, e il desiderio di trasgressione (Kelly 1998, 50-51).

Successivamente nel romanzo, Astra si sposta a Parigi dove si reca in salotti frequentati da borghesi dall'estetica e la personalità grigia e monotona. Tra tutti spicca il dottor Ifni, l'unico di questo ambiente che sembra riuscire ad entrare in profondo contatto con l'interiorità della giovane. Esteticamente il dottore è caratterizzato da un viso magro e dalla pelle giallastra, da una fronte ampia, da occhi di un celeste così chiaro da apparire quasi bianco e da una voce bassissima dal tono monotono. Egli è l'unico che si accorge delle capacità di Astra di conoscere ciò che sta oltre la realtà sensibile e di scrutare l'ignoto. Nel salotto parigino la osserva e la interpella dichiarando che gli abbiano parlato di lei, «ma ora so che voi *vedete*» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 197). Le chiede da quanto abbia questa capacità e Astra gli confida che solo da quando ha sedici anni ha effettiva conoscenza di questa abilità che però è intrinseca alla sua persona. Il dialogo tra i due sembra raggelare l'ambiente circostante, e, come in *Viaggio di Gararà* il gigante Mata si irrigidiva sotto alla razionalità imperante di Gararà, «il movimento del mare» del subconscio della giovane si chiude allo «sguardo dominatore» del dottore, i cui occhi «pesano su ogni fibra viva del corpo di Astra» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 197).

Il romanzo poi si conclude con la visione onirica della casa senza finestre abitata da un padre, di cui non si fa effettiva conoscenza, e dalle sue quattro figlie. Il primo ha la capacità di spostarsi per i vari piani dell'edificio liberamente, senza alcuna restrizione, come poteva fare Gararà tra i vari regni (Kelly 1998, 57). Le figlie, invece, desiderano affacciarsi e scoprire il mondo esterno, ma per motivi diversi sono tutte impedito nel soddisfare la loro spinta evasiva. Mentre la prima e la terza vengono rinchiuso dal padre stesso che le protegge dalla

luce intensa del «meriggio brutale» e dalle «lunghe dita d'oro» del sole che la invitano a «salire» fino a «fondersi nella sua incandescenza», la seconda e la quarta sembrano essere bloccate dai loro stessi desideri e paure, una spaventata da una «musica aggressiva di volontà dominatrice misteriosa e sorprendente» che penetra dalla finestra e l'altra dalle stelle che le insinuano pensieri angosciosi nell'animo (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 214-15). La responsabilità del padre è, dunque, quella di prevenire le pulsioni e i desideri potenzialmente distruttivi, affinché si mantenga l'architettura statica della società, murando le finestre che diventano «occhi accecati [...] irrimediabilmente» davanti alla realtà (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 215).

Come già anticipato nella parte introduttiva al romanzo, la trama si sviluppa in un continuo alternarsi di accadimenti successi in momenti di veglia e altrettanti nel sonno, spesso riportati nelle lettere. La scrittura si avventura nell'onirico, cercando di catturarne i simboli e gli enigmi e, nella descrizione dei sogni, dà voce agli spiriti dell'inconscio e del rimosso (Salaris 1991, 83). Lo stile appare per questo motivo sperimentale, in particolare nella concezione dello spazio e del tempo che rompe gli schemi narrativi della tradizione (Mižičová 2011, 20). Astra non concepisce il tempo linearmente, ma lo descrive come una «potenza a raggiera», dalla forma simile ad una tela di un ragno (Cappa Marinetti 1998, 175). L'essere umano vive quotidianamente «sulle latitudini», ma durante il sonno scende progressivamente «nei cerchi più piccoli dove il tempo è più serrato», ed è per questo motivo che la giovinezza scorre con una «maggiore velocità spirituale, mentre la vecchiaia è un movimento più lento» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 175). Il tempo ha, dunque, una velocità diversa nella realtà concreta rispetto a quella onirica e, a questo riguardo, Astra sostiene che:

Dichiariamo che i sogni sono illusione perché lo stato di veglia è più lungo: subiamo così la legge di quantità. Nel sonno il tempo non ha lo stesso valore. Dopo un sonno carico di avvenimenti sognati ci accorgiamo di avere dormito solo dieci minuti (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 175).

Benedetta sembra quasi rifarsi a ciò che Blaise Pascal (1623-1662) aveva scritto secoli prima nei suoi *Pensieri* (1670). Ciò che permette all'essere umano di distinguere la veglia dal sonno è la mutevolezza dei sogni in contrapposizione alla continuità della realtà (Pascal 1910, 129). Non è dunque la legge della quantità a segnare il confine, poiché non è possibile avere una cosciente percezione dello scorrere del tempo quando si dorme, ma la qualità. Pascal, infatti,

sostiene che se tutte le notti si sognasse la medesima cosa, questa sarebbe impossibile da distinguere dalla verità e avrebbe conseguenze tangibili sulla vita quotidiana, come la realtà ne ha a sua volta sulle visioni notturne, ed è quindi la mutevolezza dei sogni a distinguerli dalla monotonia dell'esistenza (Pascal 1910, 129). Lo stato di veglia, anche se quantitativamente più lungo del sonno, è posto qualitativamente al suo stesso livello, dal momento che la vita è solo «un sogno un po' meno incostante» (Pascal 1910, 129).¹⁷

4.2.2. *Lo stile*

La concezione non lineare del tempo si riflette sulla composizione del romanzo, in cui gli avvenimenti sembrano essere narrati senza seguire un ordine cronologico. Inoltre, i significati profondi di ciò che accade non sono mai spiegati didascalicamente, ma il lettore è lasciato libero nella loro interpretazione.

Il punto di vista della narrazione è quasi completamente quello di Astra e, mentre le sue lettere sono più frequenti e spesso più lunghe e complesse, quelle di Emilio sono tendenzialmente più corte e sono meno numerosi anche i momenti del racconto in cui il lettore osserva ciò che accade attraverso i suoi occhi. Il rapporto dei due protagonisti, formato da allucinazioni e premonizioni, si delinea attraverso le parti narrative, le pagine di diario e lo scambio epistolare (Salaris 1991, 83).

Lo stile sperimentale emerge nell'accostamento frequente di oggetti inanimati a verbi relativi ad azioni umane, che dà vita all'ambiente circostante. Ad esempio, le rocce possono essere «brontolone» e «tarchiate», oppure possono ricordare visi umani con «rughe profonde e larghe facce statiche» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 177). Il vento «sibila» ed è «violento» e «sarcastico», mentre la rete «ride» ed «è spietata» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 180, 185). Il mare, in particolare, è un correlativo oggettivo del subconscio e dei sentimenti dei protagonisti, assumendo quasi il ruolo di personaggio all'interno della storia e partecipando attivamente alla vicenda. Talvolta può essere «pettegolo» oppure «operaio», può ansimare, «cincischiare», oppure apparire «nervoso» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 177, 180-81,

¹⁷ Traduzione personale. Frase originale nell'opera riportata in bibliografia: «But since dreams are all different, and each single one is diversified, what is seen in them affects us much less than what we see when awake, because of its continuity, which is not, however, so continuous and level as not to change too; but it changes less abruptly, except rarely, as when we travel, and then we say, "It seems to me I am dreaming." For life is a dream a little less inconstant» (Pascal 1910, 129).

183). In alcuni casi è descritto come «grandioso» e «superbo», aggettivi solitamente legati a qualità umane (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 180). All'interno di un sogno di Astra diventa un simbolo della società in cui i borghesi escono da un imbuto in mezzo a un mare «snob monotono noioso e melanconico», mentre la giovane li osserva sentendo il desiderio di ritornare nella parte caratterizzata da onde «scapigliate» e «bizzarre», forse a sua volta metafora dei movimenti d'avanguardia (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 199).

La sintassi della narrazione è generalmente caratterizzata da frasi brevi, come nell'incipit dell'ultimo sogno di Astra in cui la scansione degli aggettivi, separati ognuno da un punto fermo, conferisce alla narrazione un ritmo lento e solenne: «Una casa bianca. Isolata. Altissima. Prismatica.» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 214). Nel primo sogno di Astra, il suo avanzare faticosamente tra gli scogli è reso da frasi brevi in cui il verbo principale è all'infinito, quasi volessero riprodurre il respiro affannoso della giovane, «Non potere voltarsi. Non potere tornare.», e lo sforzo prolungato emerge anche dall'iperbole «200.000 secoli di ascese frenetiche» (Cappa Marinetti 1998, 177). La sintassi spezzata si può notare anche nella descrizione della partenza del sottomarino, quando ad Emilio, osservando lo scafo in una notte buia e ventosa, ritorna alla mente l'amata Astra:

Cosa? È freddo. Aspro. Sfiora le sue guance, straniero. Ecco.....

Una venatura tiepida sulla fronte..... Illusione. È già scomparsa.

No. Eccola ancora. Sì, è un tepore carnale. Posa sugli occhi, riposa come dopo una lunga attesa. (Cappa Marinetti in Cigliana 191-92.)

La frammentazione del discorso sembra richiamare talvolta quasi uno stile telegrafico, ad esempio in frasi come «Casa finalmente raggiunta.», «Dolore di ferita.», «Ordine d'immersione.», «Nuova ribellione di Astra.» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 183, 197, 199). Anche nel sogno di Astra riportato dopo la narrazione dedicata alla partenza del sottomarino di Emilio, l'atmosfera iniziale è descritta dalla giovane con frasi brevi, come fossero delle immagini istantanee che riemergono davanti ai suoi occhi: «Azzurro profondo. Motori i nostri cuori. Senza pilota. Le leve sono fissate per l'ascesa.» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 194).

In generale, si può notare anche un'attenzione particolare al suono delle parole, come ad esempio nelle risate finali nel primo sogno di Astra, che sono rese dal prolungamento della vocale *a* per dare l'effetto di eco che riecheggia nella notte, «risaaate risaaate», con un effetto

tipicamente futurista (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 178). Ciò emerge anche nella ripresa della vocale *i* e del gruppo vocalico *iuo* in «uomini chini su aiuole [...] giuocano», oppure della consonante *p* in «polpi pulpurei» e della *c* dura in «ocche candide» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 181-203).

L'ambientazione futurista è resa anche dal lessico scientifico e tecnico utilizzato all'interno del romanzo. Fin da subito, Astra si trova in una stazione ferroviaria, luogo che rappresenta l'innovazione e la velocità, mentre sta salendo su un «direttissimo» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 173). La giovane cerca di accendere una lampadina, anch'essa simbolo del progresso scientifico. Successivamente Benedetta cita alcune parole e concetti non tradizionalmente inseriti in letteratura, come i «motori Diesel», un pendolo che «sismografa» i movimenti, i «Kilowat-pericoli», il «selz» e anche l'amicizia che si instaura tra i due protagonisti è inizialmente descritta con termini scientifici come una serie di «correnti alternate e correnti continue di simpatia comprensione curiosità fiducia» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 174, 191, 200, 208, 211).

Infine, nelle ultime pagine del romanzo, Benedetta riporta un estratto dal diario di Astra in cui la fanciulla scrive le sue riflessioni, sempre in uno stile asciutto e celando i significati con espressioni astratte. Le frasi, brevi e concise, si posizionano nella pagina generando un testo simile ad una poesia avanguardista, composta da versi sciolti di varie lunghezze. Astra chiede alla luna, paragonata ad una «lampada d'alcova», ossia di una camera da letto, di non essere guardata con il suo «occhio tondo e subdolo» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 211). La luna è «intrigante», è ciò che scava nel suo cuore lasciando il «vuoto del rimpianto» e risveglia il desiderio amoroso, descritto come la «voluttà spavalda delle agavi verso il velluto carnale delle grotte» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 211-12). Alla fine del sogno e del componimento lirico, è il Sole, però, a vincere sull'oscurità, superando «vittoriosamente» la linea dell'orizzonte (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 212).

Complessivamente il romanzo è caratterizzato da una generale normalizzazione stilistica, dopo i testi maggiormente sperimentali precedenti, e una prosa più immediatamente leggibile e interpretabile rispetto al linguaggio ancora complesso utilizzato dall'Avanguardia (Cigliana 1998, 37). A differenza del romanzo precedente, *Viaggio di Gararà*, in questo caso l'autrice omette qualsiasi rappresentazione grafica, affidando interamente al testo scritto il compito di

veicolare i significati.¹⁸ Le parti narrative, in particolare, appaiono lineari e scorrevoli alla lettura, celando la complessità del testo nei contenuti, piuttosto che nella forma.

4.2.3. *Tra sogno e realtà*

Il tentativo di conoscere la psiche umana e di interpretare i sogni permea tutto il romanzo di Benedetta, che, per questo motivo, si inserisce pienamente nella fase avanzata del Futurismo, non più legata ai fervori del primo ventennio del secolo, ma maggiormente rivolta all'indagine del subconscio, dell'occulto e dell'esoterico (De Vincenti 2013, 80, 82). Come in *Viaggio di Gararà*, anche in *Astra e il sottomarino* l'attenzione ai colori e al loro significato è determinante per l'interpretazione delle visioni dei protagonisti e, anche in questo caso, è possibile rintracciare un legame con la teosofia e la cultura occultistica-esoterica, a cui erano interessati anche il suo Maestro Balla e l'amica e artista Rougena Zatkova (Cigliana 2023, 161). In tutto il romanzo la monotonia della borghesia e dell'alta società è rappresentata dal grigio, dal bianco e dal nero, mentre la profondità della psiche è data dal blu «minerale» della notte e dalle molteplici sfumature del mare che può essere «turchino», «azzurro profondo», talvolta «nero come la notte», talvolta «violaceo», fino a perdere qualsiasi sfumatura e divenire «privo di ogni azzurro» alla fine del romanzo (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 177, 180, 191, 194, 202, 212). In una lettera scritta da Emilio, egli riporta un sogno in cui sono presenti alcuni uccelli verdi metallici che generano suoni particolari a seconda del chiarore che li avvolge e queste aeree dalle dimensioni e tonalità differenti sembrano richiamare gli studi sulle *forme-pensiero* (*thought-forms*) di Besant e Leadbeater, a cui l'autrice si era già ispirata nel *Viaggio di Gararà*. Il colore verde è legato all'egoismo, ma può arrivare a significare, nella sua essenza più pura, anche la forza e la presenza del divino, mentre le luci che emanano fisicamente dai loro petti possono essere di colori diversi, tra cui il rosso scarlatto della passione e il desiderio fisico, o il rosa timido, simbolo dell'amore generoso verso il prossimo (Besant, Leadbeater 1905). In particolare, il rosso indica la passione e l'impulso sessuale anche nella scena del tradimento di Emilio con la prostituta, in cui Astra si sente ferita dalle parole della donna, le cui unghie graffiano metaforicamente l'aria e la «arabescano di rosso corallo» (Cappa Marinetti in Cigliana, 199). Il contesto della società borghese è invece cupo e grigio, colore

¹⁸ Per le rappresentazioni grafiche presenti in *Viaggio di Gararà* si rimanda alle figure n. 5, 6, 7 in *Appendice*.

della depressione, della paura e dell'annullamento della vivacità intellettuale (Besant, Leadbeater 1905). Astra esorta Emilio a vivere nel colore, dal momento che «solo il grigio è vuoto» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 184).

Astra e il sottomarino, risente di tutti gli stimoli e le influenze culturali del periodo della sua pubblicazione (1935), dal surrealismo al «realismo magico» dello scrittore e saggista Massimo Bontempelli (1878-1960) (Salaris 1991, 83). Mentre la prima parte della sua produzione appare ancora fortemente legata alla tradizione letteraria della fine dell'Ottocento, dopo aver preso parte alla Prima Guerra Mondiale, Bontempelli compie un cambiamento significativo nella sua poetica, dedicandosi a sperimentazioni letterarie avanguardistiche e diventando una personalità eminente della cultura militante del ventennio fascista.¹⁹ La sua idea di letteratura continua ad evolversi e, con l'approssimarsi degli anni '30, individua come necessità fondamentale per l'intellettuale quella di trovare all'arte e alla cultura una dimensione e una funzione in linea con il progresso umano (Rosa 1971). Utilizzando come strumento conoscitivo l'immaginazione, Bontempelli riesce a riscoprire un universo costituito da valori e miti eterni nella storia, che liberano lo spirito dall'esperienza quotidiana e borghese, e l'approccio realista nell'entrare in relazione con il mondo esterno comincia a richiedere ora una maggiore conoscenza degli aspetti profondi dei rapporti tra gli individui, quasi attraverso un'operazione «magica» e «surreale» (Rosa 1971). Lo stile che ne deriva è definito «realismo magico» e il connubio di termini indica fin da subito l'ossimorica compresenza di elementi magici e fantastici in un contesto letterario realistico (Mižičová 2011, 14). Questa poetica condivide molti degli elementi sperimentali con l'opera letteraria di Benedetta e, in particolare, con *Astra e il sottomarino*. Come in questo romanzo futurista, anche nel «realismo magico» l'autore rifiuta la tradizionale concezione del tempo e dello spazio e la narrazione, che non appare più lineare nel suo scorrere, compie continui salti nel futuro e nel passato ed è spesso presentata da molteplici punti di vista (Mižičová 2011, 20). Il contrasto che colpisce maggiormente il lettore è quello che si crea tra gli eventi soprannaturali e l'ambientazione quotidiana abitata da protagonisti comuni, la cui vita è rappresentata fedelmente e in cui la logica e la possibile veridicità degli eventi non è mai messa in dubbio (Mižičová 2011, 14-15). L'assenza di qualsiasi spiegazione concreta e didascalica lascia libera la loro interpretazione da parte del lettore, caratteristica che condivide anche con Benedetta (Mižičová 2011, 19). Come in *Astra e il sottomarino* non era chiara la distinzione tra il sonno e la veglia, nel «realismo

¹⁹ Rosa 1971, [https://www.treccani.it/enciclopedia/massimo-bontempelli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/massimo-bontempelli_(Dizionario-Biografico)/).

magico» la distinzione tra la realtà e gli elementi magici si soggettivizza e affida la responsabilità al singolo individuo di superare i confini della razionalità per comprendere a pieno ciò che accade (Mižičová 2011, 19). Inoltre, sono evidenti e molteplici i contrasti, come quelli tra la vita e la morte, tra il razionale e il fantastico, ma anche tra la città e la campagna (Mižičová 2011, 19). Secondo alcuni studiosi, il termine viene coniato per la prima volta dal critico d'arte Franz Roh (1890-1965) nella sua opera *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus* (1925), che lo utilizza per descrivere lo stile pittorico della corrente della «Nuova Oggettività», in cui alcuni artisti cercano di esprimere gli orrori della guerra senza sfociare in sentimentalismi e con uno stile fortemente influenzato dalla pittura metafisica di Giorgio de Chirico (1888-1978) (Mižičová 2011, 15). In verità, è stato notato come Bontempelli abbia iniziato a ragionare sul concetto di «realismo magico» già in alcune opere e racconti precedenti a quella di Roh e quindi, nonostante la sua vicinanza ai concetti metafisici, si distingue da questa corrente, ad esempio nell'attenzione a rappresentare avvenimenti che rimangono concreti e che sono poi trasfigurati ed elevati in un'atmosfera magica e misteriosa sebbene perdano la loro forma originaria (Milanko 2012, 337). Successivamente, anche questa corrente risente delle influenze del surrealismo e degli studi sulla psicoanalisi (Milanko 2012, 333). L'immaginazione, che deforma la realtà e la esaspera, diventa lo strumento con il quale si può portare in superficie l'interiorità individuale profonda, mentre la magia, che sconvolge le regole della natura, alimenta e preserva il fascino dell'ignoto (Milanko 2011, 333). Il «realismo magico», dunque, reinterpreta la realtà trasformata e il reale, mentre il fantastico si fondono diventando entrambi strumenti espressivi dell'arte (Milanko 2011, 335). Benedetta si ispira ed è influenzata da queste nuove correnti stilistiche, dal fermento culturale europeo e dall'irrazionalismo esoterico. Marinetti stesso compie parte della sua formazione a Parigi, in un contesto fortemente impregnato di occultismo e dove collaboravano alcuni famosi esoteristi dell'epoca, tra cui il poeta francese Saint-Pol-Roux (1861-1940), Catulle Mendès (1841-1909), Gustavo Botta (1880-1948) e Jules Bois (1868-1943) (Cigliana 2023, 159). Nel contesto avanguardista, sono molti gli artisti che si incuriosiscono alle forze spirituali, ai fenomeni soprannaturali e che si avvicinano alla teosofia e tale ondata di interesse verso l'irrazionale attecchisce particolarmente proprio tra gli esponenti de *L'Italia Futurista* (Sica 2016, 101, 108). In molti testi si nota la presenza di forze nascoste che tentano di uscire allo scoperto attraverso sogni lucidi ed esperienze sonnamboliche, come se la psiche umana sentisse la necessità di fuggire dal corpo nei momenti in cui non può avere il pieno controllo su di esso (Bru, Somigli et al. 2017, 205). L'espansione delle possibilità umane attraverso le

scoperte mistiche e spirituali si insinuano nella letteratura, e in particolare nel canone futurista (Sica 2016, 110). Tra i vari esempi si può citare la raccolta *Imbottigliature* (1917) di Primo Conti (1900-1988), in cui l'autore, tra il 1913 e il 1917, colleziona le sue personali esperienze narrate sottoforma di frammenti fino a quando decide di prendere parte al Movimento Futurista (Collani 2018, 91). La volontà di Conti è quella di comunicare gli «straripamenti spirituali», le sensazioni vissute nel periodo della Grande Guerra, definita come una «emozione-realtà», attraverso una serie di frammenti di generi diversi, dai canti patriottici, al ricordo di alcuni compagni morti, alle dediche ai colleghi scrittori in guerra come soldati (Collani, 97). Il fronte diventa la causa originaria della ricerca di un rifugio in una realtà onirica, al di fuori della situazione concreta e dolorosa in cui si trova (Collani 2018, 97).

Altri esempi possono essere Irma Valeria (1897-1988) e Maria Ginanni (1891-1952), che contribuiscono ad ampliare il canone dedicato alla letteratura sullo spirituale (Sica 2016, 102). In particolare, Irma Valeria pubblica nel 1917 un'opera intitolata *Occultismo e arte nuova* (1917) in cui introduce una nuova tipologia di estetica che racchiude anche il soprannaturale (Valeria 1917). Gli artisti sono chiamati ad affinare il loro spirito di osservazione affinché siano coscienti della realtà che li circonda e ad attivare le capacità del loro spirito, con l'obiettivo di generare una nuova «musica armonica e maestosa» (Sica 2016, 120). Mentre la scienza è considerata da Valeria come un esercizio empirico fine a sé stesso e capace di comprendere solo alcuni ambiti di indagine, la scienza futurista, come era stato precedentemente dichiarato dal Manifesto del 1916 sull'argomento, comprende anche lo psichismo, la divinazione, la telepatia e tutte quelle sfere mentali non raggiungibili dalla razionalità (Sica 2016, 120).

È importante sottolineare come l'Avanguardia fiorisca in un clima di fermento culturale e di rivoluzionarie scoperte scientifiche che si erano mosse in questa direzione già dal periodo precedente alla Prima Guerra Mondiale. A partire dalle opere di Freud del primo decennio del Novecento, la ricerca scientifica sull'esplorazione del subconscio dà vita ad un nuovo approccio teorico anche all'estetica letteraria e l'atto creativo del poeta diventa l'azione rivelatrice di ciò che altrimenti resta invisibile e celato agli occhi dell'essere umano (De Vincenti 2013, 82). È nella dimensione onirica che il poeta è pienamente libero di agire, come un bambino che con innocenza costruisce il proprio universo, cogliendone la fluidità della materia sotto alla sua abilità creativa (De Vincenti 2013, 97). Nello stesso anno in cui Freud pubblica *Il poeta e la fantasia* (1907), Arturo Reghini (1878-1946), intellettuale appartenente alla Società Teosofica di Firenze, scrive sulla rivista *Leonardo* del 1907 un articolo dedicato a *Il punto di vista dell'occultismo* (Sica 2016, 111). Reghini, in questo contributo e in altri discorsi

che espone alla Società di cui fa parte, indentifica dei «tipi mistici», intesi come individui perfettamente adatti ad esperire il soprannaturale, ed enumera le strategie che si possono utilizzare per avvicinarsi al divino e per trascendere la propria umanità, spostando le energie e la concentrazione dal mondo esterno all'interiorità (Sica 2016, 111). Gli esseri umani sono dotati di due coscienze, una puramente «umana», che è temporanea e illusoria, e una «divina universale», che è intrinseca e immanente (Sica 2016, 111). Solo liberandosi da tutto ciò che è passeggero, si ha la possibilità di trascendere l'esperienza sensibile e trasformare la coscienza umana limitata in quella infinita (Sica 2016, 111-12).

In conclusione, la condizione necessaria per l'atto esplorativo della materialità sembra essere la rimozione dei bisogni pratici che regolano la vita e il distacco completo dalla realtà circostante (De Vincenti 2013, 97). Ciò si può raggiungere tramite la pratica dell'ipnosi e la creazione di corpi eteri, esseri soprannaturali e divini che alludono all'esistenza di un universo invisibile in cui tutti gli elementi sono interconnessi da leggi sconosciute (Sica 2016, 115). Il sogno è il mezzo per il raggiungimento di questo stato di spiritualizzazione ed è il modo con cui la vita rende quanto più tangibili i segni dell'universale astratto (Serra 1980).

In *Astra e il sottomarino* i protagonisti sembrano quasi abbandonarsi all'inconscio e alla realtà extra-sensibile, fino a perdere di vista il confine con la vita concreta da cui si elevano e ad arrivare a domandarsi: «ma questa è realtà o sogno?» (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 189).

5. Conclusioni

La presentazione della figura di Benedetta Cappa Marinetti e l'analisi dei due romanzi si è sviluppata attraverso una struttura articolata in più capitoli, ciascuno dei quali ha fornito un contributo specifico alla comprensione dell'importanza e della validità di questa autrice nel panorama letterario e artistico del Futurismo.

Nel primo capitolo introduttivo, si è delineato l'obiettivo della tesi, esplorare e valorizzare la figura dell'autrice all'interno del Movimento, e si è sottolineata la necessità di colmare un vuoto nella letteratura critica sul Futurismo, dove il suo contributo è stato spesso sottovalutato o marginalizzato. Lo scopo principale era evidenziare le caratteristiche delle sue opere, mettendo in luce la sua originalità e autonomia letteraria, posizionandola come figura di rilievo nell'Avanguardia futurista.

Il secondo capitolo ha offerto una panoramica biografica sull'autrice, a partire dal suo contesto familiare, dalla formazione culturale e artistica e dagli incontri che hanno segnato la sua carriera, in particolare con Marinetti. Nella descrizione del suo percorso evolutivo viene citata anche la sua formazione, le prime sperimentazioni con le tavole parolibere e il primo romanzo *Le forze umane: romanzo astratto con sintesi grafiche* (1924).

Successivamente, per comprendere meglio la figura di Benedetta, si è esaminato il ruolo femminile nel Futurismo, in cui la visione maschilista e misogina è imperante. La posizione di Marinetti sulla donna risulta contraddittoria tra l'esaltazione della virilità e il disprezzo per il femminile, che compaiono nei suoi manifesti, e l'incoraggiamento verso le donne artiste a prendere parte all'Avanguardia, inclusa Benedetta.

L'analisi, poi, si è concentrata sugli ultimi due romanzi dell'autrice: *Viaggio di Gararà* e *Astra e il sottomarino*. In particolare, il primo risente delle influenze del teatro futurista con cui condivide alcune convenzioni stilistiche, come i dialoghi e le tecniche drammatiche. L'autrice mantiene la sua originalità e unicità, utilizzando il linguaggio e le tecniche futuriste per creare un'opera astratta e unica nel suo genere. Inoltre, integra elementi visivi e sonori nel testo, creando atmosfere irreali e immaginarie, dai colori e dalle forme che richiamano i quadri dei colleghi futuristi a lei contemporanei.

Nell'ultimo romanzo *Astra e il sottomarino*, invece, l'autrice risente delle trasformazioni culturali europee che la circondano e introduce un nuovo tono onirico e d'introspezione. La struttura epistolare è il mezzo con cui i protagonisti possono raccontare i loro sogni, ma anche nelle parti narrative il confine tra il reale e l'onirico è labile e mai esplicito. Stilisticamente si

ritorna a una linearità stilistica maggiore rispetto ai romanzi precedenti, e in *Astra e il sottomarino* dimostra la sua piena maturità artistica, filosofica e la sua capacità d'innovazione all'interno del canone futurista.

La stesura di questa tesi ha incontrato alcune difficoltà legate al numero ridotto di fonti specifiche. Tuttavia, attraverso l'analisi dettagliata delle sue opere e delle risorse disponibili è stato ricostruito un quadro complessivo dell'ultima parte della sua produzione letteraria. Durante la ricerca è stato riscontrato come alcuni degli studi critici e delle fonti, come ad esempio le lettere scritte dall'autrice nel corso della sua vita, non siano mai state digitalizzate, rendendo difficoltoso l'accesso a tali risorse e lasciando intendere un interessamento minore da parte della critica rispetto ai colleghi.

A partire dall'analisi approfondita dei due romanzi è possibile, dunque, affermare che questa autrice possa occupare un posto di rilievo nel panorama del Futurismo e che, nonostante le difficoltà incontrate in un ambiente spesso dominato da visioni maschiliste e misogine, abbia saputo esprimere le sue idee artistiche dai caratteri più intimi e introspettivi, in cui l'inconscio e la psiche umana diventano i protagonisti delle sue realtà astratte.

Attraverso questa tesi, si è voluto dimostrare come Benedetta sia un'autrice meritevole di essere rivalutata e riconosciuta per il suo contributo alla letteratura italiana. Le sue capacità di innovare, di sperimentare con diversi linguaggi e di creare opere che sfidano le convenzioni narrative tradizionali, la rendono una figura unica e non meno decisiva degli altri autori che operano nel contesto maschile in cui è inserita.

In conclusione, oltre a voler contribuire a una maggiore consapevolezza del suo contributo al Futurismo, sia per la sua qualità artistica, sia per il suo valore storico e culturale, la speranza di questo studio è quella di offrire un nuovo sguardo sul Movimento che possa dare il giusto valore e spazio anche alle artiste che ne hanno fatto parte, limitando la loro marginalizzazione e cercando di delineare un quadro più equilibrato e inclusivo del contesto culturale avanguardista.

Appendice



Figura 1: Copertina dell'edizione originale del 1931 del romanzo *Viaggio di Gararà*.



Figura 2: Copertina dell'edizione originale del 1935 del romanzo *Astra e il sottomarino*.

[27 mar. 1922]

Cara Rougena
 Il ritratto grande
 è magnifico.

Sono entusiasta
 della lotta di
supremazia

Questo quadro
 ha un grande
 valore tipico
 futurista.

Figura 3

Messaggio conservato alla Beinecke Rare Book and Manuscript Library Repository dell'Università di Yale, inviato da F.T. Marinetti all'artista futurista Rougena Zatkova, in data 27 marzo 1922.

Secondo quanto indicato nelle informazioni fornite dalla biblioteca in cui è conservato, la grafia è di Benedetta Cappa Marinetti (Marinetti 1922 <https://collections.library.yale.edu/catalog/2066865>).

Il messaggio riporta il seguente testo:

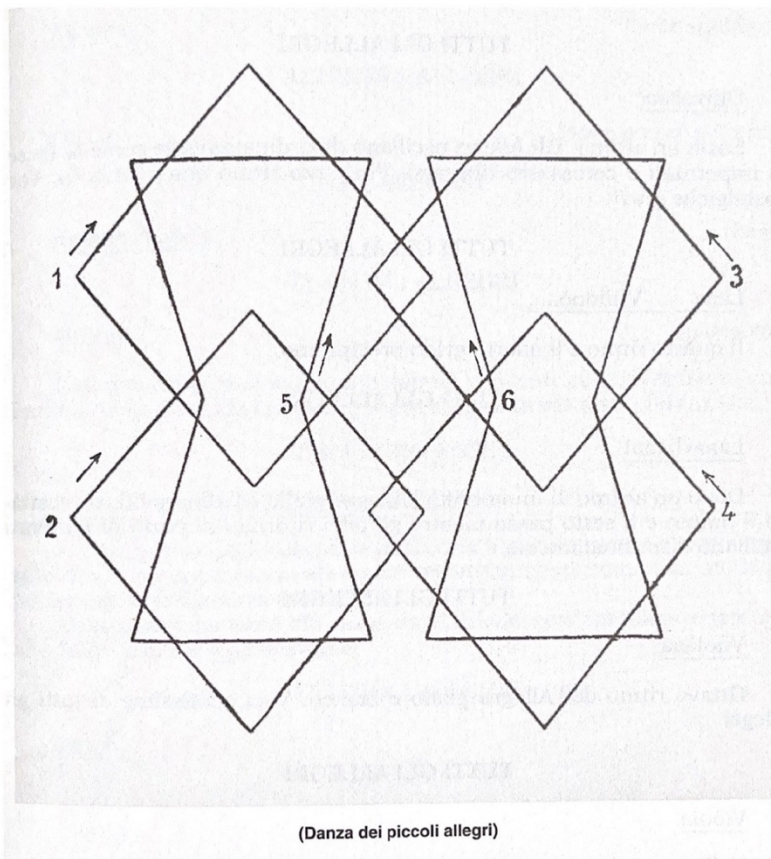
Cara Rougena,
 il ritratto grande è magnifico.
 Sono entusiasta della Lotta di
Supremazia
 Questo quadro ha un grande valore
 tipico futurista.

Spero rivedervi presto
 e dirò tutto il mio
 pensiero.
 Brava!
 Una forte stretta di
 mano dal vostro
 amico
 FT Marinetti

Figura 4

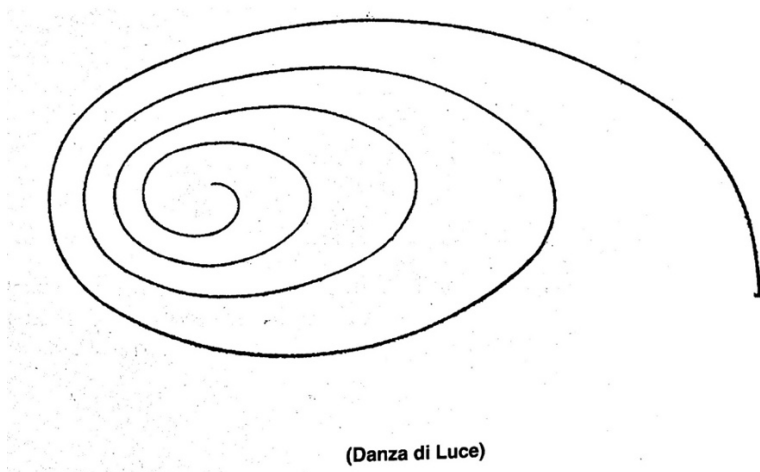
Retro del medesimo messaggio che continua così:

Spero (di) rivedervi presto e dirò tutto il mio pensiero
 Brava!
 Una forte stretta di mano dal vostro amico
 FT Marinetti



(Danza dei piccoli allegri)

Figura 5: Rappresentazione grafica disegnata da Benedetta Cappa Marinetti in *Viaggio di Gararà* (1931). Danza dei Piccoli Allegri nel Regno delle Libertà Creatrici (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 153).



(Danza di Luce)

Figura 6: Rappresentazione grafica disegnata da Benedetta Cappa Marinetti in *Viaggio di Gararà* (1931). Danza di Luce nel Regno delle Libertà Creatrici (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 161).

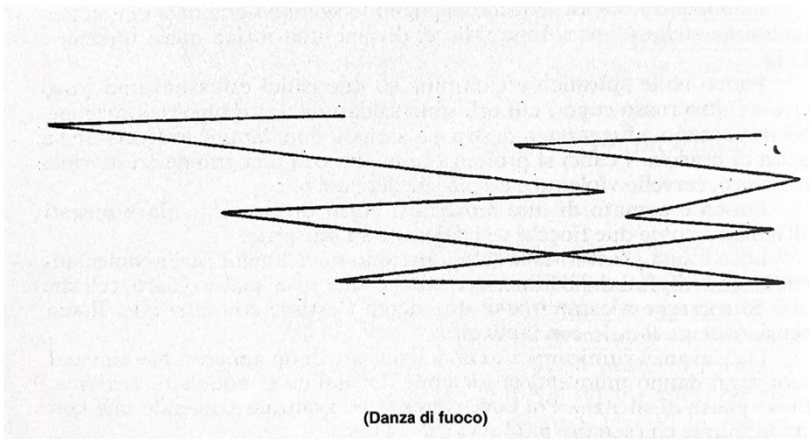


Figura 7: Rappresentazione grafica disegnata da Benedetta Cappa Marinetti in *Viaggio di Gararà* (1931). Danza di Fuoco nel Regno delle Libertà Creatrici (Cappa Marinetti in Cigliana 1998, 162).

Bibliografia

Baldissone 2009 = G.B., *Autobiografia di una futurista: il filo dei nomi nei romanzi di Benedetta. Il Nome nel testo*, Rivista internazionale di onomastica letteraria, pp. 197-212.

Besant, Leadbeater 1905 = A.B., C.W.L., *Thought-forms*, Adyar, Theosophical Publishing Society.

Bru, Somigli, Van den Bossche 2017 = S.B., L.S., B.VB. (a cura di), *Futurism: A Microhistory*, 36, Cambridge, Modern Humanities Research Association.

Cappa Marinetti, Cigliana 1998 = B.C.M., S.C. (a cura di), *Le forze umane: Viaggio di Gararà; Astra e il sottomarino*, Roma, Edizioni dell'Altana.

Cigliana 2023 = S.C., *Benedetta Cappa Marinetti e Růžena Zátková: due futuriste tra sperimentalismo e teosofia*, Italogramma, 21, pp. 155-176.

Collani 2018 = T.C., *Primo Conti nelle Imbottigliature (1917): immagini dai fronti interni*, Cahiers de la Méditerranée, 97, 1, pp. 91-100.

Conaty 2009 = S.M.C., *Benedetta Cappa Marinetti and the Second Phase of Futurism*, Woman's Art Journal, 30, no. 1, pp. 19–28.

Corra, Ginanni-Corradini, Chiti, et al. 1916 = B.C., A.GC., R.C., *La scienza futurista (antitedesca – avventurista – capricciosa – sicurezofoba – ebbra d'ignoto) Manifesto futurista*, L'Italia Futurista, I, 2, Firenze, 15 giugno 1916.

De Vincenti 2013 = G.DV., *Il genio del secondo futurismo fiorentino tra macchina e spirito*, Ravenna, Longo Editore.

Felice 1988 = R.D.F., *Futurismo: cultura e politica*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli.

Gomez 2010 = C.M.G., *Gender, Science, and the Modern Woman: Futurism's Strange Concoctions of Femininity*, Carte Italiane, 2, no. 6.

Hecker, Ramsey-Portolano 2023 = S.H, C.RP. (a cura di), *Female Cultural Production in Modern Italy: Literature, Art and Intellectual History*, London, Palgrave Macmillan.

Kelly 1998 = P.K., *La costruzione futurista della donna attraverso l'arte e la letteratura di Benedetta (Cappa Marinetti)*, Clayton, Monash University Arts Faculty Department of Romance Languages Italian Section.

Kelly 2000 = P.K., *The revolution in futuristic language - A study of Benedetta Cappa Marinetti's Viaggio di Garara*, Convivio, 6, no. 1, pp. 70-79.

Lapini 1998 = L.P., *Il teatro futurista italiano*, Milano, Mursia.

Larkin 2013 = E.L., *Benedetta and the creation of 'Second Futurism'*, Journal of Modern Italian Studies, 18, no. 4, pp. 445-465.

Lasker-Ferretti 2012 = J.S.LF., *Between Word and Image: Women Futurists and Parole in Libert  1914-1924*, PhD Thesis, Berkeley, University of California.

Lombroso, Ferrero 1893 = C.L., G.F., *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, Torino, editori L. Roux e C.

Marinetti 1905-1909 = F.T.M., *Poesia*, Milano.

Marinetti 1911 = F.T.M., *Manifesto dei Drammaturghi futuristi*, Milano 11 gennaio 1911.

Marinetti 1913 = F.T.M., *Il teatro di variet  – Manifesto futurista*, Londra 21 novembre 1913.

Marinetti 1914 = F.T.M., *I manifesti del futurismo lanciati da Marinetti, Boccioni, Carr , Russolo, Balla, Severini, Pratella, De Saint-Point, Apollinaire, Palazzeschi*, Firenze, Edizioni di Lacerba.

Marinetti 1915 = F.T.M., *Contro l'amore e il parlamentarismo*, Milano.

Marinetti 1917 = F.T.M., *Come si seducono le donne*, Firenze.

Marinetti 1919 = F.T.M., *Contro il matrimonio*, Democrazia Futurista, Milano, Facchi.

Marinetti 1922 = F.T.M., *Ad ogni uomo, ogni giorno un mestiere diverso! Inegualismo e Artecrazia*, Il Resto del Carlino, Bologna, 1  novembre 1922.

Marinetti, Balla, et al. 1929 = F.T.M., G.B., et al. *Manifesto dell'aeropittura futurista*.

Marinetti, Cangiullo 1921 = F.T.M., F.C., *Il teatro della sorpresa (teatro sintetico, fisico-follia, parole in libertà sceneggiate, declamazione dinamica e sinottica, teatro-giornale, teatro-galleria di quadri, discussioni improvvisate di strumenti musicali, ecc.)*, Milano.

Meldini 1975 = P.M., *Sposa e madre esemplare: ideologia e politica della donna e della famiglia durante il fascismo*, Rimini, Guaraldi.

Milanko 2012 = S.M., *Bontempelli, l'avanguardia, il pubblico: dal Futurismo alla pittura metafisica*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Trieste.

Mižičová 2011 = P.M., *Il realismo magico nei racconti di Massimo Bontempelli*, PhD Thesis, Brno, Masarykova univerzita.

Nigro 2019 = A.N., *Le esperienze sinestetiche del teatro del colore sulle scene italiane tra simbolismo e futurismo, con qualche ipotesi per l'episodio Ombre dei Balli plastici di Fortunato Depero*, Firenze, Firenze University Press.

Pascal 1910 = B.P., *Thoughts*, 48, New York, PF Collier & son.

Pickering-Iazzi 1995 = R.PI. (a cura di), *Mothers of Invention: Women, Italian Fascism, and Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Pickering-Iazzi 1997 = R.PI., *Politics of the visible: writing women, culture, and fascism*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Prampolini 1924 = E.P., *L'atmosfera scenica futurista*, NOI: Rivista d'arte futurista, Roma, numero speciale, 6.7.

Re 2000 = L.R., *Futurism and Fascism, 1914-1945*, A History of women's writing in Italy, Panizza L. e Wood S. (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press.

Re 2004 = L.R., *Futurism, Seduction, and the Strange Sublimity of War*, Italian Studies, 59, 1, pp. 83-111.

Re 2008 = L.R., *A partire da un saggio di Mario Verdone: Benedetta, il viaggio, lo sconfinamento*, Il lettore di provincia, 39, 131, pp. 129-140.

Re 2009 = L.R., *Maria Ginanni vs. FT Marinetti: Women, speed, and war in futurist Italy*, *Annali d'Italianistica*, 27, pp. 103-124.

Reghini 1907 = A.R., *Il punto di vista dell'occultismo*, *Leonardo*, 5, 2, pp. 144-156.

Salaris 1991 = C.S., Appendice all'edizione di *Astra e il Sottomarino*, Montepulciano, Editori del Grifo.

Salaris 2016 = C.S., *Futurismo*, Milano, Editrice Bibliografica.

Salsini 2010 = L.A.S., *Addressing the Letter: Italian Women Writers' Epistolary*, Toronto, University of Toronto Press.

Settimelli, Corra, Marinetti 1915 = E.S., B.C., F.T.M., *Teatro futurista sintetico*, Milano, Istituto Editoriale Italiano.

Sica 2016 = P.S., *Futurist Women: Florence, Feminism and the New Sciences*, London, Palgrave Macmillan.

Stagnitti 2019 = B.S., *Tra simbolismi e forze cosmiche: Viaggio di Gararà di Benedetta*, *Quaestiones Romanicae*, VII, pp. 390-395.

Valeria 1917 = I.V., *Occultismo e arte nuova*, *L'Italia futurista*, 2, 17, p. 1.

Verdone 1988 = M.V., *Teatro del tempo futurista*, Roma, Bulzoni editore.

Zoccoli 2000 = F.Z., *Benedetta Cappa Marinetti: l'incantesimo della luce*, Milano, Selene.

Sitografia

Galeotti 2008 = G.G., *MAYER, Elisa*, Dizionario Biografico degli Italiani, 72, [https://www.treccani.it/enciclopedia/elisa-mayer_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/elisa-mayer_(Dizionario-Biografico)/), consultato il 10/05/2024.

Gentile 2012 = E.G., *MUSSOLINI, Benito*, Dizionario Biografico degli Italiani, 7, [https://www.treccani.it/enciclopedia/benito-mussolini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/benito-mussolini_(Dizionario-Biografico)/), consultato il 10/05/2024.

Il genio futurista di Benedetta, <https://www.benedettacappa.com/>, consultato il 4/03/2024.

Marinetti 1922 = F.T.M., *Letter in hand of BCM, signed Filippo Tommaso Marinetti*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library, <https://collections.library.yale.edu/catalog/2066865>, consultato il 10/06/2024.

Marinetti Barbi 1998 = M.B.L., *CAPPA, Benedetta*, Dizionario Biografico degli Italiani, 34, https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetta-cappa_%28Dizionario-Biografico%29/, consultato il 4/03/2024.

Rosa 1971 = A.A.R., *BONTEMPELLI, Massimo*, Dizionario Biografico degli Italiani, 12, [https://www.treccani.it/enciclopedia/massimo-bontempelli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/massimo-bontempelli_(Dizionario-Biografico)/), consultato il 10/06/2024.