

**“Necrofilia” e prosopopea della materia:
la personificazione in Marinetti**

“[...] li poete ànno parlato alle cose inanimate sì come se avessero senso o ragione, e fattele parlare insieme; e non solamente cose vere, ma cose non vere.”
(Dante Alighieri, *Vita nova* 16, 8)

“Le cose si sformano in aspetti strani: occhi che guardano, orecchi che sentono, braccia che si tendono, un ghigno sarcastico e una minaccia in tutte le cose.”
(Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la retorica* 57)

“La vita — questa prosopopea della materia.”
(Emil Mihai Cioran, *Sillogismi dell’amarezza* 76)

Marinetti non era un “necrofilo”. Non lo era ovviamente nel senso comune del termine, ma nemmeno nell’accezione concepita da Erich Fromm nel suo studio dedicato all’aggressività umana. In *The Anatomy of Human Destructiveness* Fromm giunse a sostenere che il *Manifesto del Futurismo* rappresentasse la prima manifestazione letteraria di quella forma di aggressività maligna che definiva “necrofilia” (10). Tale concetto è da intendersi non come la perversione sessuale a cui comunemente il termine è associato, ma piuttosto come una disposizione caratteriale che dimostra un esclusivo interesse a distruggere per semplice amore di distruzione, una pulsione puramente meccanica che si manifesta nel desiderio di fare a pezzi ogni forma di vita (Fromm 332).

Stabilita una connessione tra venerazione della tecnologia (il termine usato è in realtà “technique”) e distruzione, Fromm cita il *Manifesto del Futurismo* del 1909 e quello che lui chiama “[t]he second *Futurist Manifesto*”¹ del 1916 per documentare la sua tesi con un’esplicita testimonianza della suddetta equazione (344-45); vi sono rintracciati, quasi per assioma, i caratteri essenziali della presunta “necrofilia” marinettiana: il culto della velocità e della macchina, la glorificazione della guerra, la distruzione della cultura, la misoginia, ecc. In maniera fin troppo sbrigativa Luciano De Maria ha sdegnosamente liquidato queste riflessioni di Fromm su Marinetti relegandole ad una nota della *Postfazione* alla seconda edizione del fondamentale volume *Teoria e invenzione*

¹ Il secondo manifesto citato da Fromm reca il titolo di *La nuova religione morale della velocità* nell’edizione degli scritti di Marinetti a cura di Luciano De Maria, *Teoria e invenzione futurista*. Nella *Nota ai testi* De Maria precisa che l’opera era già apparsa nella rivista “L’Italia Futurista”, I, 1, 1° giugno 1916 col titolo di *La nuova religione della velocità* e col sottotitolo di *Manifesto futurista di Marinetti*.

futurista nella collana dei “Meridiani” del 1983 (*TIF* 1212, n.1).² Discutendo il tema assai controverso della polemologia marinettiana, De Maria riprende la conclusione di “Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit” di Walter Benjamin, tacciando il noto saggio di eccessiva astrattezza, per quindi infierire su Fromm, accusato di acriticità e di una conoscenza inadeguata dell’ampia produzione letteraria di Marinetti.

Alle prese con le medesime problematiche, anche Claudia Salaris ha respinto le conclusioni di Fromm che, ricordiamolo, finiva per associare in modo indiscriminato Marinetti, Hitler, le guardie dei campi di concentramento e i membri della polizia segreta stalinista (*Marinetti. Arte e vita* 163). La Salaris risponde a Fromm relativizzando la polemologia marinettiana attraverso il tentativo di una contestualizzazione che si richiama, da un lato, alla tradizione letteraria dell’epica e, dall’altro, al pensiero filosofico che va da Eraclito a Marx, passando per Hegel, fino a Proudhon e alla prima guerra mondiale.³

Per quanto mi riguarda, negando la “necrofilia” marinettiana non intendo in alcun modo riabilitare Marinetti dalle responsabilità storiche e morali che discendono dalle sue posizioni ideologiche né dalle implicazioni di quell’estetizzazione della politica, quindi della guerra, che ha notoriamente evidenziato il saggio di Benjamin appena ricordato; e del resto, come osservava Benjamin stesso, a Marinetti non mancava certo il dono dell’esplicitezza (*Illuminations* 242). Non si tratta, dunque, di riscrivere la storia apologeticamente quanto piuttosto di superare l’impasse di una critica troppo preoccupata di trovare nei testi letterari la conferma documentaria ai suoi assunti teorici, più o meno pregiudiziali che essi siano. Negare la “necrofilia” marinettiana per me significa oltrepassare il luogo comune, quindi già stabilito, del Marinetti fascista, militarista e cantore della macchina; sorpassarlo non perché falso o inattuale ma perché appunto già stabilito, dato già acquisito.

Perché la critica marinettiana possa invece progredire, sulla scia di Paolo Valesio che auspica addirittura la realizzazione di un’edizione nazionale (35), propongo semplicemente di ritornare ai testi, a quel Marinetti “inedito” di cui parlava lo stesso De Maria sin dal 1968 (*TIF* XCIII). Ancora oggi, Marinetti rimane, infatti, doppiamente inedito: in primo luogo perché alcune sue opere non sono mai state ancora pubblicate; penso, ad esempio, al romanzo lirico *Venezianella e Studentaccio*, da me utilizzato in questo saggio, ma anche a tutti gli altri testi già elencati nella bibliografia di Domenico Cammarota (119-23). In secondo luogo perché molte delle opere edite rimangono scarsamente accessibili poiché disponibili soltanto in rare edizioni prime (è il caso, ad esempio, del

² I riferimenti bibliografici al volume *Teoria e invenzione futurista* saranno indicati con la sigla *TIF*.

³ Analoghe argomentazioni nel saggio di Accame, “L’economista e il politico”, raccolto dalla medesima Salaris negli Atti di un convegno marinettiano tenutosi a Roma il 22-23 febbraio 1995, *F. T. Marinetti. Arte Vita* (49).

romanzo scritto a quattro mani con Enif Robert, *Un ventre di donna*, ma anche del *Poema Africano della Divisione “28 Ottobre”*, su cui presto ritorneremo). Infine, sempre d’accordo con De Maria (*TIF* XCIII, n. 1), va ribadito come a tutt’ora scarso rimane l’apporto della critica letteraria sul Marinetti scrittore, soprattutto per quanto attiene al cosiddetto secondo futurismo, nonostante validi contributi come quello di Cinzia Sartini Blum, *The Other Modernism*, che ha iniziato a colmare questa lacuna in una prospettiva prevalentemente psicoanalitica e di studi di *gender*.⁴

Sbaglia in ogni caso De Maria quando sottovaluta l’importanza della ricezione dell’opera letteraria, sempre utile in funzione ermeneutica sia pure a partire da uno studio di natura socio-psicoanalitica come quello di Fromm, il quale tra l’altro non fa che appoggiarsi ad una vulgata che continua in pratica l’immagine dell’“Omero motorizzato”, dell’idolatra della modernità tecnologica, un’immagine che Marinetti stesso aveva promosso (*Firenze biondazzurra* 240) e che in questo anniversario del centenario della nascita del Futurismo molti hanno rispolverato, rispolverano e rispolvererebbero, quasi a consolatoria condanna della società antidemocratica fascista di allora e dei rischi del consumismo capitalistico e antilibertario dei giorni nostri.

Sul valore della ricezione e sulla necessità di un ritorno ad uno studio filologico ed ermeneutico dei testi marinettiani, mi sia concessa una eloquente digressione a partire dal paradosso che segue. In uno scenario internazionale, l’opera marinettiana più nota, o almeno più letta, non è tanto il *Mafarka*, processato per oltraggio al pudore, né il testo parolibero di *Zang Tumb Tumb*, con la sua copertina arancione e la rivoluzione tipografica in bella mostra. Il Marinetti più letto è un Marinetti di seconda mano e di dubbia provenienza, quello citato nell’epilogo del saggio di Benjamin, qui più volte ricordato, che è stato indubbiamente uno degli studi più influenti e popolari del secondo Novecento. Nella classica edizione americana degli scritti di Benjamin,

⁴ Sulla scorta del richiamo di De Maria, Sartini Blum ha dedicato il sesto capitolo del suo libro, “Transformations in the Futurist Mythopoeia” (125-62), all’ultima e più negletta fase della produzione letteraria marinettiana. Anche Silingardi, nel suo studio sulla metafora in *Zang tumb tumb*, aveva denunciato “una sospetta carenza di analisi dei procedimenti della scrittura marinettiana e futurista” (222). Lo stesso Calvesi già nel 1964 osservava che “mentre si moltiplicano gli studi sul futurismo figurativo, nessuno di essi prende in esame l’apporto centrale della poetica di Marinetti” (174). Valesio, infine, a partire sin dal titolo dantesco “‘The Most Enduring and Most Honored Name’. Marinetti as Poet,” nel suo saggio di postfazione ad un’elegante antologia americana di *Selected Poems and Related Prose*, ha rivendicato la necessità di riconsiderare Marinetti primariamente come un poeta. Non sarà, poi, forse un caso, che le due ultime edizioni delle opere marinettiane uscite presso Mondadori, siano state curate da due italianisti che vivono e lavorano negli Stati Uniti d’America; mi riferisco ovviamente a Ballerini che ha curato la riedizione di *Mafarka il futurista*, dopo l’edizione del romanzo *Gli Indomabili*, e ai due volumi del *Teatro* di Marinetti curati da Schnapp.

Illuminations, a cura di Hannah Arendt, il brano estratto dal presunto “manifesto on the Ethiopian colonial war” non merita nemmeno una nota che cerchi di identificare il testo marinettiano (241-42). Anzi, nell’indice dei nomi a fine volume (275), Marinetti è colpito da una sorta di *damnatio memoriae*, se intenzionale o frutto dell’incuria in fondo poco importa, per cui lo scrittore è elencato col nome anagrafico di Emilio, Emilio Marinetti, e non con quel nome con cui diverrà celebre e che, come scrive Claudia Salaris, ha impresso nelle sue stesse iniziali la paternità del movimento: *FuTurisMo* (*Marinetti. Arte e vita* 5).⁵

La recente edizione antologica americana del lavoro di Benjamin, uscita nel maggio del 2008, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, non diversamente dalle edizioni italiane presso Einaudi, menziona un’annotazione in cui Benjamin stesso scrisse di aver letto il brano marinettiano sulla *Stampa* di Torino, senza specificazione alcuna della data, tanto è vero che nella medesima nota si riporta il parere degli editori tedeschi dei *Gesammelte Schriften*, dove il saggio in questione è ristampato postumo dopo l’uscita originaria in rivista nel 1936 (55, n. 38);⁶ vi si ipotizza che Benjamin possa più probabilmente aver letto Marinetti in un giornale francese piuttosto che sulla *Stampa* come da lui stesso annotato.

Ora, se è più difficile stabilire dove effettivamente Benjamin possa aver letto il brano che cita, vista la diffusa prassi marinettiana di riutilizzare in abili quanto disinvolute riprese scritti già anticipati in diverse sedi,⁷ è certo che il passo che leggiamo in Benjamin fu pubblicato da Marinetti in uno spazio liminale del *Poema Africano della divisione “28 Ottobre”*, uscito per Mondadori nel 1937 e accolto anche da una recensione di Giacomo Debenedetti con la sua teoria delle

⁵ Sulla questione del nome si veda anche la biografia di Gino Agnese (8) e quella di Giovanni Lista (13). Entrambe confermano l’incertezza sul passaggio dal nome di battesimo registrato dal Consolato italiano in Egitto (Emilio Angelo Carlo), al nome usato in famiglia (Tom o Thomas) e quindi a quello, che tutti conosciamo, adottato sin dagli esordi per siglare la propria attività poetica. Nessuna novità sostanziale a tal riguardo neppure nel volume appena pubblicato da Guerri (14).

⁶ Il saggio “Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit” apparve originariamente in *Zeitschrift für Sozialforschung* 5.1, 1936. L’edizione tedesca di riferimento per i *Gesammelte Schriften* di Benjamin è quella, in sette volumi, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Nell’edizione italiana delle *Opere complete* presso Einaudi, volume VI, che contiene la prima stesura del saggio, si veda la nota a pagina 302. Lo stesso rimando alla *Stampa* di Torino è riportato in nota a pagina 330 anche nel volume VII, dove del testo di Benjamin è presentata una seconda stesura. Stessa annotazione anche nel volume *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* con la traduzione storica di Enrico Filippini.

⁷ Un discorso analogo vale anche per il *Manifesto del Futurismo* di cui tutti celebriamo l’anniversario della fondazione sulla base della pubblicazione su *Le Figaro* di Parigi il 20 febbraio 1909, ma in realtà, come ha precisato Lista (79), anche il *Manifesto* era già stato pubblicato almeno su *La Gazzetta dell’Emilia* in data 5 febbraio 1909.

“tre contromarce”(580).⁸ Ne cito due brani che torneranno utili ai fini del mio studio:

2) la guerra ha una sua bellezza perchè [sic] realizza l'uomo meccanico perfezionato dal muso antigas dal megafono terrorizzante dal lanciafiamme o chiuso nel carro armato che stabilisce il dominio dell'uomo sulla macchina

3) la guerra ha una sua bellezza perchè [sic] incomincia la sognata metallizzazione del corpo umano.

(27-28).

Ammessa pure l'esistenza di possibili varianti tra la versione letta da Benjamin e quella pubblicata in volume nel 1937, resta altamente significativo dello stato degli studi marinettiani, della loro parzialità e del disinteresse verso la letteratura futurista, il fatto macroscopico, eppure fin qui ignorato, che si debba leggere Marinetti attraverso Benjamin, addirittura ritraducendolo dal tedesco.⁹ Da qui l'evidente necessità di un ritorno ai testi.

Tornando dunque a Fromm, viste le argomentazioni da lui adoperate – penso soprattutto al passo in cui le manifestazioni di una tendenza necrofila sono individuate nell'attaccamento che molti uomini del mondo industrializzato provano per le proprie automobili ancor più che per le rispettive mogli – per restare all'interno della produzione marinettiana, ancora più appropriato sarebbe stato citare un brano da quel collage di testi polemici uscito nel 1915 col titolo, darwiniano e scandalosamente inaccettabile, di *Guerra sola igiene del mondo*. Nel capitolo “L'uomo meccanico e il Regno della macchina” Marinetti per primo, auspicando l'“identificazione dell'uomo col motore” (TIF 299), fa notare la sostituzione, già in atto, tra l'umano e il meccanico (il non umano):

Non avete mai osservato un macchinista quando lava amorevolmente il gran corpo possente della sua locomotiva? Sono le tenerezze minuziose e sapienti di un amante che accarezzi la sua donna adorata. [...] Come mai uno di questi uomini avrebbe potuto ferire o uccidere la sua grande amica fedele e devota, dal cuore ardente e pronto: la sua bella macchina d'acciaio che tante volte aveva brillato di voluttà sotto la sua carezza

⁸ Come registra puntualmente Cammarota (86), la prima edizione del *Poema Africano* uscì in data 15 febbraio 1937, un anno dopo il saggio di Benjamin. Il poema era però già uscito col titolo di *Il poema della “28 Ottobre”* sulla *Gazzetta del Popolo* nei numeri del 6 e 27 febbraio, del 1 aprile e del 1 maggio 1936. Sempre secondo Cammarota, il volume conteneva due manifesti: “Invito alla Guerra Africana. Manifesto agli scrittori e agli artisti d'Italia” e, per l'appunto, “Estetica futurista della guerra”. Nella copia della seconda edizione del maggio 1937 in mio possesso, però, il testo commentato da Benjamin compare anepigrafico a pagina 27-29.

⁹ Sull'importanza di Benjamin come tramite, non solo quindi come testimone del testo marinettiano ma piuttosto come interprete della sua ideologia, si vedano almeno gli studi di Sanguineti, “La guerra futurista” del 1968, confluito in *Ideologia e linguaggio* (35-39), e “La parola futurista” del 1997, oggi disponibile in *Il chierico organico* (190-97).

lubrificante?

(TIF 298)

Al centro del processo di eroticizzazione della macchina su cui torneremo in seguito, il sintagma “il corpo della locomotiva”, dal punto di vista retorico, prima ancora che farsi catacresi è indubbiamente una personificazione.¹⁰ Si attribuiscono alla “locomotiva” delle qualità umane, in questo caso, una fisicità, una corporeità in grado di provare “voluttà”. La personificazione non finisce qui: la macchina è, infatti, capace di amicizia, per di più è “fedele” e “devota”, possiede un “cuore ardente”. L’immagine nel suo insieme è più complessa di quanto potrebbe sembrare. Da un altro, infatti, proprio utilizzando la personificazione, Marinetti attua quel processo di sostituzione tra l’umano e il non umano, la “donna adorata” e la “locomotiva”, dunque, per dirla con Fromm, una sostituzione tra la vita e la morte (343); ma, proprio perché interviene una personificazione, cioè l’attribuzione di prerogative della persona, tra cui anche quella della vita, la sostituzione non è semplicemente tra una donna e una macchina, ma tra una donna e una macchina che ha le caratteristiche di una donna. Il quadro si complica con l’aggettivo “lubrificante”, a conclusione del brano citato e riferito alla “carezza”, dunque, per metonimia, alla mano del macchinista. Pur rimanendo in un contesto chiaramente metaforico, l’uomo partecipa della natura ibrida della macchina umanizzata e acquisisce caratteristiche più che umane, che lo spingono nella sfera del meccanico. C’è dunque un’ambiguità di fondo, una interscambiabilità, una transitività se si preferisce, che non si muove però in un’unica direzione, cioè dall’umano al meccanico, ma anche in quella inversa, vale a dire dal meccanico all’umano.¹¹

Non basta però dire che in Marinetti per ogni uomo meccanizzato c’è una macchina umanizzata, sebbene si sarebbe anzi sorpresi dal constatare come queste ultime, le macchine antropomorfizzate, siano persino prevalenti sul piano numerico. C’è semmai una propensione alchemica verso la metamorfosi, bivalente e continua, che va meglio indagata e che non si limita al culto della macchina e all’importanza della tecnologia nell’idea di modernità che il

¹⁰ Analizzando l’antropomorfizzazione della macchina nel romanzo marinettiano *L’Alcova d’acciaio*, Lambiase, nel suo saggio “Da l’alcova liberty a *L’Alcova d’acciaio*” nel volume a cura dei collaboratori della rivista *ES, Marinetti futurista* (163-74), propone un confronto con le locomotive in sembianze umane del romanzo *A rebours* di Huysmans (166-67). Lambiase rileva come il rapporto tra l’uomo e la macchina si presenta in Marinetti “come rapporto pacificato, come tranquilla acquisizione del nuovo” (169).

¹¹ Nell’introduzione al suo volume antologico, *Futurismo in poesia*, Viazzi scrive: “Basata com’è sull’Erlebnis, [l’esperienza futurista] si dispone in fitto gioco tra dissoluzione e ricomposizione, opera per annullamento dell’Io nel materico e assunzione del materico come Io [...]” (7). Viazzi quindi osserva come sia una specifica modalità futurista quella di un “reversibile rapporto con l’esistente, fondata sull’interscambio tra cose e persone” (7).

Futurismo amplifica retoricamente ad arte.¹² Quello che mi preme qui sottolineare è un aspetto tecnico con ampie implicazioni extralinguistiche, vale a dire la centralità della figura della personificazione nella scrittura marinettiana. Ma prima un passo indietro, ancora in dialogo con Fromm.

Prendiamo il caso limite di una celebre opera degli esordi futuristi e limitiamoci al titolo: “Uccidiamo il Chiaro di Luna!”. In questo caso sarebbe forse una forzatura parlare di personificazione *stricto sensu*, eppure è in atto un procedimento analogo a quello che sottende alla personificazione della macchina. L’esortazione polemica esaltata dalla violenza esibita del linguaggio (“uccidiamo”) si riversa contro un termine astratto, o per lo meno inafferrabile, qual è la luce, la luminosità del “chiaro di luna”, e si regge su una ipostatizzazione dell’oggetto. All’interno di un linguaggio profondamente lirico, “uccidere”, che qui vale ‘eliminare, abolire, cancellare’, ha senso soltanto se questa metaforica privazione della vita presuppone al contempo un’ipostasi, una materializzazione del “chiaro di luna”. Soltanto questa sostanzializzazione, questo passaggio dall’incorporeo al corporeo che concretizza l’astrattezza del “chiaro di luna”, rende plausibile la virulenza del verbo “uccidere”. In altre parole, c’è qualcosa che non va nella frase quelle della contrapposizione morte/vita introdotta da Fromm, anche in questo caso, la scelta retorica a favore di un linguaggio che incita alla “morte” implica una precedente attribuzione delle prerogative della “vita”, ivi inclusa una qualche forma di corporeità.

Lasciandoci alle spalle la questione pretestuosa e pre-testuale della necrofilia di Marinetti, passiamo ad una trattazione più specifica, senza per questo ambire ad essere esaustivi, di quello che ritengo uno stilema addirittura cruciale per una piena comprensione dell’opera marinettiana. Benché sottovalutato dalla critica,¹³ il ruolo della personificazione è fondamentale nella

¹² Nel profilo della sua antologia dedicato a Marinetti, Viazzi individua nell’opera dell’autore, accanto ad un’“epica guerriera del macrocosmo”, “un’epica del microcosmo pure, quell’attenzione alla vita molecolare, atomica della materia, che forse più che significazione soltanto scientifica [...] par avere una connotazione alchemica. [...]”. In accordo con le fondamenta filosofiche del simbolismo, Viazzi sottolinea un influsso di certe teorie alchemiche, “l’universo come ‘animale vivente’, che in lui [Marinetti] diventa l’universo come ‘materia vivente’” (51).

¹³ Anche parlando di un’opera come *Il Poema non umano dei tecnicismi* De Maria manca di elencare tra gli stilemi dell’ultimo Marinetti la personificazione, la cui centralità non ha rilevato nemmeno per *Spagna veloce e toro futurista*. Notando la contravvenzione alle premesse teoriche del *Manifesto tecnico*, De Maria sottolinea come nel *Poema non umano* i “drammi della natura” sia proprio umanizzati (XCVIII). Sempre a proposito di questa ultima opera, Sartini Blum recupera l’idea di “pathetic fallacy” elaborata da John Ruskin in *Modern Painters* (140-43). Glauco Viazzi parla di una divinizzazione della materia nelle opere tarde, mentre ascrive soltanto alla produzione marinettiana “prima maniera” un “disteso antropomorfismo, [...] la tendenza metamorfica, la plurivalenza dei caratteri delineata come coesistenza organica dei contrari” (49-51). Briosi, infine, rileva

produzione letteraria di Marinetti che non ne teorizza mai esplicitamente l'importanza, ma ne fa un impiego costante, sempre più frequente e addirittura predominante in opere tarde come il romanzo inedito *Venezianella e Studentaccio* e l'*Aeropoema di Gesu*, scritto pubblicato postumo e anch'esso risalente all'ultimo soggiorno veneziano tra l'ottobre 1943 e il luglio del 1944. Le centralità del tropo è macroscopica anche in opere come il *Poema non umano dei tecnicismi*, pubblicato nel 1940, e in *Spagna veloce e toro futurista* del 1931; basti dire che questa ultima opera si apre con il testamento del toro parlante che compare nel titolo, vero protagonista di questo *divertissement* tragico insieme alla sierra spagnola umanizzata. Questo inusuale ricorso alla personificazione potrebbe dunque dirsi un elemento caratteristico dello stile dell'ultimo Marinetti, ma, in realtà, pur limitandoci all'esame della produzione futurista (quella successiva al 1909), non è difficile constatare come l'autore ne abbia sempre fatto un uso considerevole, sintomatico di una propensione a risolvervi in termini stilistici l'irrisolta questione del rapporto dell'io con la materia, degli uomini con le cose, non soltanto le macchine.

Marinetti aspira a un "tipo non umano e meccanico" (*TIF* 299) che trova la sua corrispondenza nell'"ossessione lirica della materia", enunciata al punto 11 del "Manifesto tecnico della letteratura futurista" del 1912:

Distuggere nella letteratura l'«io», cioè tutta la psicologia. L'uomo completamente avariato dalla biblioteca e dal museo, sottoposto a una logica e ad una saggezza spaventose, non offre assolutamente più interesse alcuno. Dunque, dobbiamo abolirlo nella letteratura, e sostituirlo finalmente colla materia, di cui si deve afferrare l'essenza a colpi d'intuizione, la qual cosa non potranno mai fare i fisici né i chimici.

Sorprendere attraverso gli oggetti in libertà e i motori capricciosi la respirazione, la sensibilità e gli istinti dei metalli, delle pietre, del legno, ecc. Sostituire la psicologia dell'uomo, ormai esaurita, con l'**ossessione lirica della materia**. Guardatevi dal prestare alla materia i sentimenti umani, ma indovinate piuttosto i suoi differenti impulsi direttivi, le sue forze di compressione, di dilatazione, di coesione, e di disgregazione, le sue torme di molecole in massa o i suoi turbini di elettroni. Non si tratta di rendere i drammi della materia umanizzata. [...] La materia fu sempre contemplata da un *io* distratto, freddo, troppo preoccupato di sé stesso, pieno di pregiudizi di saggezza e di ossessioni umane.

(*TIF* 50-51)¹⁴

una "violenta riduzione del mondo entro i confini di una rappresentazione antropomorfa la cui origine viene però trovata nel mondo stesso: l'io deve 'morire', per Marinetti, ma per rinascere [...] nella 'vita della materia'" (21).

¹⁴ A proposito della distruzione dell'io letterario, si ricordi quanto affermato da Marinetti anche in "Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica", in *TIF* 100. Il brano del "Manifesto tecnico", inoltre, presenta sorprendenti affinità con la conclusione dell'ultima *Lezione americana* di Calvino, quella sulla molteplicità: "[...] magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al

Debenedetti, pensando al motto “marciare non marcire”, usò il termine “contromarce” (580). Nel suo saggio già ricordato, uno dei migliori mai scritti sull’argomento, il critico biellese parlava di Marinetti come di “un curioso Galileo che abbia continuamente bisogno di far ricorso al sistema tolemaico” (581). In effetti, da un lato, l’“ossessione lirica della materia” del “Manifesto tecnico della letteratura futurista” sembra propugnare il superamento dell’antropocentrismo in letteratura.¹⁵ D’altra parte, proprio l’impiego massiccio di personificazioni reintroduce nelle opere marinettiane un abbondante, direi sovrabbondante, antropomorfismo. La mia analisi retorico-stilistica di questo stilema marinettiano si propone di trarne alcune riflessioni di carattere generale piuttosto che presentarne una pur auspicabile descrizione di linguistica sincronica.

Il primo ricorso alla figura della personificazione in un testo futurista risale al documento della *Fondazione* del movimento stesso che accompagna il *Manifesto* del 1909. L’eccezionalità dei futuristi, in veglia per tutta la notte, è messa in risalto da una contrapposizione di matrice simbolista in cui le stelle occupano il ruolo del bersaglio polemico che avevano già impersonato nell’opera prefuturista *La conquete des etoiles* del 1902: “Un immenso orgoglio gonfiava i nostri petti, poiché ci sentivamo soli, in quell’ora, ad esser desti e ritti, come fari superbi o come sentinelle avanzate, di fronte all’esercito delle stelle

nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l’uccello che si posa sulla grondaia, l’albero in primavera e l’albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica... Non era forse questo il punto di arrivo cui tendeva Ovidio nel raccontare la continuità delle forme, il punto d’arrivo cui tendeva Lucrezio nell’identificarsi con la natura comune a tutte le cose?” (120).

¹⁵ Nel rileggere il futurismo marinettiano in termini di una continuità mai veramente spezzata con la poetica simbolista e post-simbolista, Luperini, nel suo saggio “La tradizione di Marinetti”, in *L’allegoria del moderno* (123-31), osserva come lo scrittore futurista abbia messo in questione “non solamente la psicologia individuale, ma l’antropomorfismo, vale a dire un punto centrale della poetica simbolista” (124). A tale scopo Luperini cita un brano dal manifesto del 1913 “Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà”: “Invece di *umanizzare* animali, vegetali, minerali (sistema sorpassato) noi potremmo *animalizzare, vegetalizzare, mineralizzare, elettrizzare, o liquefare lo stile*, facendolo vivere della stessa vita della materia. Es. Per dare la vita di un filo d’erba, dico: ‘sarò più verde domani’” (*TIF* 73). Ho aggiunto alla citazione l’esempio finale perché sia evidente come Marinetti non persegua un processo di “necrofila” disumanizzazione; al contrario, il suo fine è quello di “introdurre nella poesia l’infinita vita molecolare che deve mescolarsi, nell’opera d’arte, cogli spettacoli e i drammi dell’infinitamente grande, poiché questa fusione costituisce la sintesi integrale della vita” (*TIF* 74). Il saggio di Luperini era precedentemente apparso in francese nel volume degli Atti di una conferenza tenutasi a Groningen, *Vitalite et contradictions de l’avant garde. ITALIE FRANCE 1909 1924*, testi riuniti a cura di Briosi e Hillenaar (17-26).

nemiche, occhieggianti dai loro celesti accampamenti” (*TIF* 7).¹⁶ In questo caso, la personificazione si sviluppa nel campo semantico della guerra suggerendo un antagonismo che rileva le aspirazioni eroiche del movimento: i futuristi sono delle “sentinelle” e le stelle a loro contrapposte formano un “esercito”, ostile (“nemiche”) e raggruppato in “accampamenti” siderali. Non manca un tratto che rimandi pure ad un elemento corporeo, fisico: le stelle, infatti, sono dotate di occhi e dall’alto occhieggiano. Diversamente connotato rispetto ad altri verbi di percezione, il verbo “occhieggiare” si presta a svolgere una duplice funzione: da un lato, infatti, implica un uso degli occhi intenzionale e senziente, dunque, attribuisce alle stelle una prerogativa tipica dell’essere umano; d’altra parte, questa intenzionalità dello sguardo, racchiusa nel senso del verbo, generalmente esprime desiderio o ammirazione e pertanto un semplice participio aggettivale basta da solo ad esercitare, rivelandola, quella funzione narcisistica della personificazione di cui parla Michael Riffaterre richiamandosi alle teorie di Paul de Man: “[...] the address calls for a reply of the addressee, the gaze that perceives animation invites gazing back from the animated object to the subject daydreaming a Narcissistic reflection of itself in things” (112).

Riffaterre parla in realtà di prosopopea e non di personificazione, riproponendo la distinzione tassonomica formulata dal retore Pierre Fontanier nel 1821:

La *Prosopopee*, qu’il ne faut confondre ni avec la *Personnification*,¹⁷ ni avec l’*Apostrophe*, ni avec le *Dialogisme*, qui l’accompagnent presque toujours, consiste à mettre en quelque sorte en scène, les absents, les morts, les êtres surnaturels, ou même les êtres inanimés; à les faire agir, parler, répondre, ainsi qu’on l’entend [...].(Fontanier 404)

¹⁶ Quanto alla rappresentazione delle stelle, è chiara la discendenza del passo citato da *La conquete des etoiles*, uscito a Parigi (Éditions de “La Plume”) nel 1902 e poi presso Sansot nel 1904, e che qui trascriviamo dalla prima edizione con la traduzione Italiana di Decio Cinti: “Frattanto i fulgidi eserciti di Stelle / occupavano lo Zenit, [...]. / Formicolanti eserciti di Stelle invadevano / l’imperscrutabile spazio, / [...]. // Erano legioni possenti e serrate d’Astri rossi, / legioni di Stelle dai raggi branditi come lance, [...]” (179). Poche pagine prima l’esercito dei Marosi è incitato alla guerra al grido di “Morte alle stelle!” (173-174), perfetto antesignano del già analizzato “Uccidiamo il Chiaro di Luna!”. Da notare infine che, proprio parlando della *Conquete des etoiles*, Sandro Briosi introduce il concetto di “animismo”: “[...] una percezione delle cose come abitate da un’anima senza però diventare, per questo, inquietanti o misteriose” (15).

¹⁷ Anche per la personificazione ricordiamo la definizione di Fontanier: “La *Personnification* consiste à faire d’un être inanimé, insensible, ou d’un être abstrait et purement idéal, une espèce d’être réel et physique, doué de sentiment et de vie, enfin ce qu’on appelle une *personne*; et cela, par simple façon de parler, ou par une fiction toute *verbale*, s’il faut le dire. Elle a lieu par *metonymie*, par *synecdoque*, ou par *metaphore*” (111). Da rilevare anche che nel definire il tropo senza distinzione alcuna tra prosopopea e personificazione, quest’ultima è considerata da Lausberg una “variante di realizzazione dell’allegoria” (236).

Che si tratti di prosopopea o di personificazione rimane in ogni caso valido il corollario individuato da Rifatterre secondo il quale una struttura chiasmica corrisponde simmetricamente al meccanismo lirico del tropo in questione: “[...] either the subject will take over the object, or it will be penetrated by the object” (112). Il ricorso alla figura del chiasmo chiarisce questa propensione, simmetrica e ambivalente, allo scambio tra soggetto e oggetto, tra personificante e personificato, tra umano e non umano, tra l’io e la materia, e definisce perfettamente la tendenza marinettiana alla personificazione come luogo testuale privilegiato per tali metamorfosi.

Se la prima attestazione è da far risalire al testo che accompagna il *Manifesto del Futurismo*, l’ultimo esempio di personificazione documentabile nell’opera di Marinetti coincide con la fine stessa della sua carriera letteraria; lo si ritrova nell’ultima pagina dell’ultima opera, *Quarto d’ora di poesia della X Mas*, poema concepito a Bellagio il giorno prima della morte il 1 dicembre del 1944:

Beatitudine scabrosa di colline inferocite sparano
Vibra a lunghe corde tese che i proiettili strimpellano la voluttuosa prima linea di
combattimento ed è una tuonante ca[t?]edrale coricata a implorare Gesù con schianti di
petti lacerati
Saremo siamo le inginocchiate mitragliatrici a canne palpitanti di preghiere
Bacio ribaciare le armi chiodate di mille mille mille cuori tutti traforati dal veemente
oblio eterno

(FTM 1202)

La propensione marinettiana ad un diffuso antropomorfismo trova spazio anche in questo testamento poetico e spirituale dove si riscontrano molti degli stilemi cari allo scrittore; tutti contribuiscono in un certo modo all’ambiguità di queste continue oscillazioni tra l’umano e il non umano, l’io e la materia. Ritroviamo l’abolizione della punteggiatura, la sintassi ellittica e franta, l’uso di un medesimo sostantivo come complemento di una proposizione e soggetto della successiva (qui “colline”), il poliptoto (“saremo siamo” e poi, col conclusivo passaggio dal plurale al singolare, “Bacio baciare” cui si aggiunge l’uso del verbo all’infinito). Ma ci sono pure consuete forme di personificazione. Nel primo rigo le “colline” sono “inferocite” e “sparano”. Nel secondo e terzo blocco di immagini funziona invece un’analoga struttura: una metafora in cui gli esseri umani sono metamorfosati in cose (“la voluttuosa prima linea di combattimento” in una cattedrale, il noi ellittico in una “mitragliatrice”), ma al contempo queste cose, questi oggetti, sono umanizzati, antropomorfizzati. La “cattedrale” in cui si assommano tutti i soldati della prima linea è “coricata” implorante. Per ipallage le mitragliatrici sono “inginocchiate”, le “canne” sono “palpitanti”. L’immagine delle “canne” riecheggia poi quella dei proiettili che “strimpellano” (dunque anch’essi personificati) perché si sviluppa in una sorta di anfibologia la metafora musicale: canne di fucile ma anche di strumento, di

organo di cattedrale. È la preghiera degli uomini e delle cose: Gesù e l'“oblio eterno”, assieme.

All'interno di questo ampio spettro racchiuso tra l'inizio e la fine dell'esperienza futurista del fondatore dell'avanguardia italiana, innumerevoli, e persino più eclatanti, sono le occorrenze di un simile ricorso alla personificazione o antropomorfismo che dir si voglia. Questa ultima distinzione non andrà elusa ma al di là del tecnicismo retorico e della convenzionalità storica della sua classificazione,¹⁸ è indubbio che Marinetti attui una serie di spinte e contropunte apparentemente contrastanti nella direzione di una scrittura metaforica e metamorfica.

Da un punto di vista tassonomico, per spiegare queste figure retoriche della *translatio* che implicano un trasferimento da un'entità ad un'altra e dunque una metamorfosi, nel suo studio monografico sulla poetica della personificazione James Paxson propone un glossario che distingue almeno tre diversi rapporti possibili tra le molteplici categorie ontologiche: a) *materializzazione/sostanzializzazione/ipostasi* quando un'entità non corporea è traslata, mutata in entità corporea; b) *antropomorfismo* quando un'entità non umana è mutata in una forma umana; c) *personificazione* (non distinta dalla prosopopea, diversamente da quanto proposto dalla classificazione canonica di Fontanier) quando un'entità non umana è mutata in un'entità umana senziente, capace di pensiero e di linguaggio, dotata di una *voce* e di una *faccia* (42).

In questa mia analisi, preferisco attenermi alla nomenclatura tradizionale, preservando la distinzione tra personificazione e prosopopea. Con il termine antropomorfismo si indicherà allora la generica attribuzione di caratteristiche e qualità umane a ciò che umano non è, un oggetto, un animale, oppure un paesaggio, come avviene nell'*Aeropoema di Gesù* su cui alla fine ritorneremo. Ovviamente l'antropomorfismo si avvale sul piano retorico di personificazioni e prosopopee. Vi agisce in ogni caso un trasferimento di qualità e prerogative umane che può contemplare o meno l'attribuzione di una voce. Si tratta, comunque sia, di un'estensione dell'umano, un'operazione apparentemente inversa rispetto alla meccanizzazione o metallizzazione da cui eravamo partiti.¹⁹ Tale operazione è necessariamente non realistica, anzi, diciamo pure surreale, e spesso si manifesta con aspetti comici o grotteschi. L'arbitrarietà che sottende tale processo ne cela la sua origine utopica. Ma soffermiamoci per ora sulla sua arbitrarietà.

Un'adeguata riconsiderazione del ruolo dell'antropomorfismo nella scrittura

¹⁸ Per un *excursus* storico sulle teorie della personificazione, da Aristotele e la *Rhetorica ad Herennium* fino a Paul de Man e i suoi continuatori, si veda il primo capitolo del libro monografico di Paxson (8-34). Per una riflessione tassonomica sull'argomento, si rimanda al capitolo successivo del medesimo libro, 35-62.

¹⁹ Sulla distinzione tra metallizzazione e meccanizzazione si veda quanto sostenuto da Schnapp (127-130) che fa risalire questa dicotomia alla teoria dell'arte romantica.

marinettiana servirà anche a controbilanciare l’idea di una poesia come mimesi della realtà che spesso ha accompagnato l’analisi linguistico-stilistica dell’opera di Marinetti da parte di una certa critica di impronta strutturalista risalente agli anni Settanta. Nel suo saggio “La nozione di liposegno tra teoria e prassi nel sistema parolibero di Marinetti”, raccolto nel volume *Marinetti futurista* a cura dei collaboratori della rivista *ES* (135-62), Ciro Vitiello definisce la scrittura marinettiana realistica, anzi “reistica”, appunto perché essa privilegierebbe “in gioiosa ed esuberante mimesi la reificazione, alienata e alienante *ante litteram*, del cosmo riprodotto o/e riproducibile, dove l’ego è assimilato o introiettato alle cose, sedicenti efferenti sommatorie” (145). È evidente che una simile lettura risenta della parzialità di un’analisi limitata al Marinetti parolibero, il Marinetti sperimentale di *Zang Tumb Tumb* e di testi simili. Anche Fausto Curi, nel saggio “La stilistica della materia”, confluito nel volume *Perdita d’aureola* (137-69), non fa che condannare i “presupposti inconsapevolmente antisaussuriani” (140) di una lingua che privilegia onomatopea e fonosimbolismo contravvenendo al principio dell’arbitrarietà del segno linguistico.²⁰ La lingua svolgerebbe in Marinetti una funzione meramente mimetica e referenziale (Curi 143), mentre una regressione al naturalismo e ad una specie di sprovveduto ilozoismo rappresenterebbero la resa inevitabile di un atteggiamento di riconciliazione con l’esistente, tipico da parte di un intellettuale organico alla classe egemone in una fase storica di espansione industriale capitalistica (159). Se però riconosciamo l’incidenza dell’uso della personificazione nel complesso dell’opera marinettiana, un simile giudizio non potrà che ritenersi limitato e limitativo quando non erroneo.

Nella sua tassonomia a cui abbiamo già fatto ricorso, Paxson adotta proprio il modello del segno linguistico concepito da Saussure onde rilevare la natura composita e duplice della personificazione:

$$\text{figura della personificazione} = \frac{\text{personificante}}{\text{personificato}} \quad (40)$$

L’impiego di un simile modello si basa sull’assunzione del medesimo principio di arbitrarietà che definisce il rapporto tra le due componenti della personificazione stessa. Uno studio più sistematico e ampio di questo potrà occuparsi di analizzare più dettagliatamente come la personificazione si

²⁰ Il saggio di Curi è la rielaborazione di una relazione al “Colloque international Marinetti” di Parigi, tenutosi il 15 giugno 1976 e apparso anche nel volume degli atti a cura di Marcadé, *Presence de F.T. Marinetti* 26-48. Per quanto attiene l’arbitrarietà del segno linguistico si rimanda al *Corso di linguistica generale* di Saussure: “Il legame che unisce il significante al significato è arbitrario, o ancora, poiché intendiamo con segno il totale risultante dall’associazione di un significante a un significato, possiamo dire più semplicemente: *il segno linguistico è arbitrario*” (85).

manifesti in quanto risultante del binomio, arbitrario e quindi né mimetico né referenziale, tra gli agenti personificanti e gli oggetti personificati.

Anche Riffaterre aveva rilevato l'arbitrarietà alla base della prosopopea (ma lo stesso vale per la personificazione) esaltandone i caratteri di artificiosità e convenzionalità (110).²¹ Mimesi di un *adynaton* ("mimesis of a natural impossibility", Riffaterre 110), il processo di antropomorfizzazione della realtà ha poco a che vedere con la referenzialità, si manifesta nella prosopopea di una bufala egiziana che rivela i suoi pensieri in un discorso diretto (nell'opera memoriale *Il fascino dell'Egitto* in *TIF* 1060) o nella corporeità imperfetta di un periodare latino personificato: "Questo [il periodo latino] ha naturalmente, come ogni imbecille, una testa previdente, un ventre, due gambe e due piedi piatti, ma non avrà mai due ali. Appena il necessario per camminare, per correre un momento e fermarsi quasi subito sbuffando!" (*TIF* 46). Quest'ultima citazione proviene dal "Manifesto tecnico della letteratura futurista", qui già ricordato. Varrà allora la pena di osservare che anche questo manifesto, dove Marinetti enuncia i dettami della sua poetica letteraria, si presenta come una grande prosopopea in cui a parlare è l'elica di un motore aereo: "Ecco cosa mi disse l'elica turbinante, mentre filavo a duecento metri sopra i possenti fumaioli di Milano. E l'elica aggiunse: '1. Bisogna distruggere la sintassi [...]'"²¹ (*TIF* 46). Non solo una macchina, un'automobile, rappresenta il nuovo ideale estetico futurista da sostituire alla Vittoria di Samotracia, ma è il componente di un'altra macchina, un aeroplano, a dettare i cardini della rivoluzione letteraria marinettiana. È tuttavia una macchina umanizzata, una macchina che riceve la faccia e la voce di Marinetti, la sua maschera, la sua prosopopea.

In quanto entità composita e duplice, la personificazione comporta una ridefinizione dei termini che la compongono, il personificante e il personificato, imponendo una riconsiderazione sia di quelle che sono le prerogative umane, mediante la loro estensione a ciò che non è umano (il personificante), sia della natura dell'oggetto della personificazione (il personificato). Le figure della personificazione, in altre parole, generano nuovi significati attraverso un processo di defamiliarizzazione, in virtù degli effetti di straniamento che derivano dall'arbitrarietà artificiosa alla base della combinazione tra personificante e personificato. Sempre Riffaterre individua all'interno di una trama narrativa due tratti che caratterizzano la prosopopea, ma ancora una volta

²¹ La riflessione di Riffaterre merita di essere riportata per intero: "However, the reason that prosopopeia properly ushers in the lyric is that it is suppositive. The animation it implies in its object, overtly or not, directly or as a consequence of an initial address, is always a natural impossibility. The mimesis of a natural impossibility can be a sign of the fantastic or of the supernatural, or it can be a formal or ludic supposition, a mock hypothesis or, better, the representation of a hypothesis, a figure of figurality itself. Prosopopeia is the latter, which enables it to openly represent the truth through a fiction" (110).

ciò vale anche per la personificazione: “it [prosopopeia] tends to be comical, and it generates subtexts within the texts. Comicality is the avatar of the figure’s fundamental artifice” (116). Spesso, ma non sempre, effetti comici accompagnano la defamiliarizzazione del linguaggio indotta dalle figure della personificazione anche nella prosa lirica marinettiana. Parlando di *Spagna veloce e toro futurista*, Sandro Briosi nota come “l’antropomorfizzazione e la riduzione a miniatura del paesaggio” producano “a tratti effetti spiritosi, da disegno d’animazione” (32), onde citare la seguente personificazione di un’automobile e della strada su cui essa viaggia: “Fra due pendii gialli arati da lentissime mule, l’automobile sobbalzando strizza rapidamente la strada che furente si risollewa globulosamente bianca per morderla al culo” (*TIF* 1023).

L’uso della personificazione, con i suoi effetti grotteschi e surreali che derivano da quell’impossibilità naturale in cui sono legati retoricamente assieme personificante e personificato, riduce la carica di violenza di molte immagini di guerra tipiche della produzione marinettiana. In questo senso lo straniamento è funzionale alla riduzione degli effetti di certe descrizioni belliche, altrimenti sconvenientemente realistiche e che rischierebbero di minare l’efficacia del credo militarista dell’autore. Si pensi ad esempio alla seguente immagine dal “romanzo vissuto” *L’Alcova d’acciaio*: “Il direttore impazzisce gesticolando di gioia, sembra guidare buffonescamente l’anima ancor commossa della Patria alla fiera finale dove saranno macellate e mangiate dai panciuti e ghiotti cannoni le mandre austriache” (47). In questa rappresentazione di una strage futura, ma dove il nemico è già una vittima designata al macello e per di più deantropomorfizzato al rango di animale (“mandre”), la virulenza del senso è disinnescata, certo affievolita, dall’uso comico dell’aggettivo “panciuti”, aggettivo che da solo basta a personificare i “cannoni”. Questi vengono così umanizzati, come dire, cioè, che vengono dotati di vita degli strumenti di morte; i cannoni antropomorfizzati sono resi più accettabili, persino simpatici, con quel carico di distruzione che sembra invece una comica pancia. I cannoni “panciuti e ghiotti” sono inverosimili come un disegno d’animazione ma sembrano più innocui di quel che sono. La personificazione attiva un effetto di straniamento che deforma la realtà di guerra per renderla umana, nel senso di umanamente possibile, accettabile, persino comica, gioiosa. È la guerra come festa di cui ha parlato Mario Isnenghi (179-83).

Proprio analizzando le pagine dell’*Alcova d’acciaio*, Isnenghi prima individua l’insistita “metafora sesso-guerra” che percorre tutto il romanzo e, poi, nel tentativo di darne una spiegazione freudiana, rileva “la continuità degli istinti aggressivi e quindi l’affinità tra istinto bellico e istinto sessuale” (181-82). Certamente l’estetizzazione della guerra marinettiana di cui parlava Benjamin si poggia su un processo di eroticizzazione che trova il suo prototipo nella mitragliatrice personificata della *Battaglia di Tripoli*:

Sta china in avanti la mitragliatrice, snella figura di donna dal busto flessuoso

inguainato di velluto nero e adorno di una ondeggiante cintura di cartucce. Fra i suoi capelli neri: o piuttosto fra i suoi denti feroci sboccia orizzontalmente, con uno slancio continuo, frenetico, come il più folle, il più appassionato fiore che esista, l'orchidea bianca della sua fiamma veemente.

Eh sì! voi siete, piccola mitragliatrice, una donna affascinante, e sinistra, e divina, al volante di un'invisibile centocavalli, che rugge con scoppi d'impazienza. Oh! certo, fra poco balzerete nel circuito della morte, verso il capitombolo fracassante o la vittoria!... <puntini di sospensione o omissione di testo (per cui si usino [])? Volete che io faccia dei madrigali pieni di grazia e di colore?

(12)

Una medesima modalità di rappresentazione, che proietta in una figurazione fatta di seducenti spoglie femminili un desiderio di possesso virile e sessuale, caratterizza anche la personificazione-madre del pensiero, ossessivo, di Marinetti, quella della patria: "Tu sei l'alcova d'acciaio veloce, creata per ricevere il corpo nudo della mia Italia nuda, che ora, con grazia, per i graziosissimi piedi trascino dentro, dentro, dentro di te! È già dentro, e fra le mie braccia!" (*L'Alcova d'acciaio* 262). Gli amati poliptoti ("nudo" e "nuda", "grazia" e "graziosissimi") e altre figure della ripetizione si ritrovano in una doppia personificazione: quella dell'autoblinda "74" su cui il tenente Marinetti attraversa i paesi liberati dopo Caporetto (ad essa, "Tu sei...", è indirizzata l'apostrofe appena citata) e quella della patria che ha le tradizionali fattezze femminili della *madre-patria* rilette in una sorta di misticismo erotico ("Italia mia, donna-terra, madre-amante, sorella-figlia, maestra d'ogni progresso e perfezione, poliamorosa – incestuosa, santa – infernale – divina!" [262], urla la blindata stessa durante un sogno di gelosia del protagonista. Un altro esempio di prosopopea).

In un successivo capitolo di grande intensità letteraria dell'*Alcova d'acciaio*, "Un'isola profumata nel fiume puzzolente" (313-20), la personificazione della patria del nemico dà voce e corpo agli orrori della guerra: "Penso che lo smisurato cadavere dell'Austria vomiti fuori dalla sua pancia sfondata un terrificante budellame che per la valle della Carnia inonderà la bella penisola nostra" (316). Il fiume di prigionieri dell'Austria sconfitta è descritto per mezzo di una personificazione cruenta, tutt'altro che edulcorata. L'orrore della guerra è riconosciuto soltanto al nemico mentre sfilava cencioso e sporco in un "fiume di putredine" (315), espressione che fa pensare alla "palus putredinis" del neoavanguardista Sanguineti per il comune ricorso a varie immagini di esibita corporeità.²² Ma ecco che a salvare Marinetti, che cerca rifugio nell'"isola profumata" della propria blindata, interviene la personificazione del Simun, "Forte Vento africano non servo ma innamorato dell'Italia" (318), che

²² Il mio riferimento è al componimento d'apertura di *Laborintus*, il libro di poesie di Sanguineti del 1956, oggi disponibile anche nella raccolta antologica *Mikrokosmos. Poesie 1951 2004* (13).

cancella ogni traccia olfattiva degli sconfitti.

Le figure della personificazione, che svolgono un ruolo chiave nel processo di esaltazione del patriottismo militarista di Marinetti, non si limitano tuttavia ad intervenire nel campo semantico privilegiato della macchina e della guerra. In quell'improbabile cronaca dal fronte libico che apparve sulle pagine del giornale parigino *L'Intransigeant* dal 25 al 31 dicembre del 1911, vale a dire il poema lirico *La battaglia di Tripoli* già precedentemente citato,²³ la personificazione è adoperata per rappresentare il paesaggio in sensuali immagini di impressionismo barocco: “Un vento fiacco, stanco, le cui mani sottili vanno distrattamente tamburellando sulle colline, e che a scatti strani, si rizza e si torce, nella fretta selvaggia di rianimare dappertutto, le dune morte di noia” (4); oppure ne reperiamo altra testimonianza nell'immaginifica descrizione di un tramonto africano dove è sviluppato il campo semantico della musica: “È il tramonto direttore d'orchestra, che con un gesto ampio raccoglie i flauti sparsi degli uccelli negli alberi, e le arpe lamentevoli degli insetti e lo scricchiolio dei rami, e lo stridio delle pietre. E lui che ferma a un tratto i timpani delle gamelle dei fucili cozzanti” (5-6).

Nell'“aeroromanzo” *Venezianella e Studentaccio* del 1943-1944 la figura della personificazione è centrale sin dal titolo in cui i due protagonisti si configurano subito come due specie di personificazioni simboliche dell'odiata città lagunare (Venezianella) e del genio ribelle e antiaccademico dello spirito futurista (Studentaccio). Volontario universitario in licenza medica dal fronte, innamoratosi della bella Venezianella, una crocerossina sempre in fuga, musa ispiratrice e novella Angelica, Studentaccio guida i cantieri futuristi sul Rivo degli Schiavoni per la costruzione di una Nuova Venezia. Nel capitolo “L'inafferrabile profilo” si inscena uno spassoso processo contro i futuristi incriminati sulla base del manifesto *Contro Venezia passatista*, un testo che Marinetti effettivamente firmò insieme a Boccioni, Carrà e Russolo nel 1910. I “palazzi del Canal Grande”, dimentichi del loro essere palazzi, fanno parte della giuria che finisce per assolvere gli imputati in considerazione dell'originalità del paesaggio e degli stili architettonici che sin dalle origini hanno contraddistinto la creazione di Venezia:

– Oggi incomincia il processo delle lagune incolpate di dinamismo distruttivo e dei

²³ Il poema, nato dal lavoro come corrispondente al fronte, fu pubblicato in un opuscolo nel gennaio del 1912 presso la Tipografia “Elzeviriana” di Padova ed offerto alle famiglie dei combattenti in Tripolitania. Nello stesso anno fu pubblicato, prima in francese, *La bataille de Tripoli (26 Octobre 1911) vecue et chantee par F. T. Marinetti*, e poi in italiano, con la traduzione di Decio Cinti, presso le Edizioni futuriste di “Poesia”. Nel suo saggio “Salite finalmente. Intenzioni e documenti nel futurismo di F. T. Marinetti”, confluito nel volume *Styx*, Clerici rileva come nel “futurismo ciò che diviene storico è stato della cronaca” (23).

loro complici vetrai futuristi e motoscafi

I palazzi del Canal Grande dimenticando i loro marmorei e cristallini costumi solenni da bagno s'insediano a tribunale

– Principale capo d'accusa questo manifesto lanciato con trentotto milioni di volantini dall'alto della torre dei due moli "Noi ripudiamo l'antica Venezia estenuata e sfatta da voluttà secolari [...]"

I palazzi giustizieri non si trattengono dal chiacchierare e uno adorna la sua facciata diagonalmente con una storiella amena e con un si dice boccaccesco a guisa di rosone cornicione o vetrata²⁴

Indice di artificiosità e convenzione letteraria, la personificazione si dispiega fino alle sue estreme possibilità in un chiaro esempio di consapevolezza artistica, resa persino autoironica dalla citazione di un testo da una precedente fase della carriera dell'autore e qui utilizzato come capo d'accusa contro i personaggi del romanzo, anch'essi futuristi. L'iperbole del numero dei volantini ("trentotto milioni") gioca divertita con l'esagerazione tipica della retorica declamatoria del manifesto. Un'annotazione in corsivo alla fine dell'opera del 1910 parlava, infatti, di un lancio di "800000 foglietti" che appunto contenevano "Contro Venezia passatista" (*TIF* 34). Ora sono diventati milioni! Personificazione e prosopopea di una sineddoche, i palazzi veneziani antropomorfizzati intentano un processo contro i vetrai futuristi ma soprattutto contro le lagune stesse. L'autore dà voce, dà una faccia (*prosopon*) al suo antico bersaglio polemico, Venezia la passatista, che prima si auto-accusa e poi si auto-assolve. È un tardo Marinetti che si diverte a rimescolare le carte in un gioco combinatorio modernissimo, autoreferenziale e metaletterario come gli è solito, non senza i voluti effetti di un surreale umorismo. La prosopopea è allora la maschera giocosa dello scrittore.²⁵

Come in *Venezianella e Studentaccio* le figure della personificazione giocano un ruolo predominante anche nella narrazione lirica di un'opera coeva, *L'Aeropoema di Gesù*, pubblicato postumo a cura di Claudia Salaris soltanto nel

²⁴ *Venezianella e Studentaccio* è un'opera solo parzialmente inedita, perché, in realtà, i primi quattro capitoli del romanzo sono già stati resi noti nell'anticipazione di un progetto editoriale a cura di Fabbri sulla rivista *Yale Italian Poetry (YIP)* 199-226. In mancanza di un'edizione complessiva, cito direttamente da uno dei due manoscritti che appartengono all'archivio marinettiano presso la Beinecke Library di Yale, New Haven, CT.

²⁵ Si ricordi allora che Paul de Man, nel saggio "Autobiography as De-facement", definisce la figura della prosopopea "the fiction of an apostrophe to an absent, deceased or voiceless entity, which posits the possibility of the latter's reply and confers upon it the power of speech. Voice assumes mouth, eye, and finally face, a chain that is manifest in the etymology of the trope's name, *prosopon poiēn*, to confer a mask or face (*prosopon*)" (*Rhetoric* 75-76). Tornerà utile citare anche questa altra definizione: "The dominant figure of the epitaphic or autobiographical discourse is, as we saw, the prosopopeia, the fiction of the voice-from-beyond-the-grave" (77).

1991. Nella seconda parte di questa opera tripartita, intitolata “Parlano fra loro della casa degna i paesaggi della Giudea”, Marinetti giunge a concepire il paradosso di un “dialogo tra una ora di silenzio notturno nel Giardino degli Ulivi e un minuto di aurora taciturna nel Giordano” (45). Come scrive Claudia Salaris nel suo saggio di postfazione “Il futurismo e il sacro”, assistiamo a “una drammatizzazione dei luoghi evangelici caratterizzata da uno scambio di ruoli, così tipico nell’immaginario marinettiano, per cui il mondo animale, vegetale e minerale assume sentimenti umani: gli episodi della leggenda cristiana vengono evocati direttamente dai paesaggi che conversano fra loro, interpreti d’una singolare sacra rappresentazione” (95). A fronte di un simile ricorso all’antropomorfizzazione anche la Salaris parla di un “tipico animismo” marinettiano (92). È questo un argomento che meriterebbe uno studio a parte. Certamente, a livello retorico-stilistico, ci si trova dinnanzi a un poderoso uso di personificazioni e prosopopee, in una misura forse senza precedenti nella letteratura italiana. Anche in questo testo, Marinetti assume una maschera, quella dell’attribuzione di una voce a chi ne è privo, ma la usa questa volta per smascherarsi. Rimasto chiuso di notte in un’officina, il poeta conversa con dei motori in attesa di collaudo. Uno di essi dice: “Sono fatto di acciaio nichelio rame e mi nutro di olio di ricino e benzina ma rassomiglio al cuore forsennato di quella bella donna a troppo prolissa capigliatura nera” (61). Il poeta quindi svelandosi commenta: “Occorre occorre occorre l’untuosità della saliva tenerissima e così rendere agevole l’acciaio nel suo sposalizio colla carne e l’illusione di sentirsi metallico quando si è in realtà soltanto carne piangente” (61). Carne e acciaio si confondono ancora. La prosopopea di un motore, troppo simile ad una donna tutta carnale, induce l’autore a togliersi la maschera rivelando l’illusione utopica alla base dell’esaltazione marinettiana della macchina. Laddove muore il sogno di essere durevoli come l’acciaio, rimane soltanto una prosopopea.²⁶

Marinetti non era un necrofilo, era uno scrittore, un poeta. Era anche un maestro della personificazione. Altri studi spiegheranno più a fondo le ragioni e le modalità di questo eccezionale ricorso all’antropomorfismo, corrispondente

²⁶ Commentando questo stesso brano dall’*Aeropoema di Gesu*, Sartini Blum parla giustamente di un meccanismo di difesa alla base della mitopoiesi futurista della macchina: “By ‘marrying’ the machine, man can sustain the illusion that he has overcome the miseries of his ‘weeping flesh.’ At the same time, he can exorcise his anxieties about technology (the ‘fury’ of the engines)” (157). Parlando del “non umano” (“Le non humain”), nel suo saggio “Durée de la remémoration in F. T. Marinetti”, anche Clerici giunge a sottolineare la centralità del pensiero della morte: “La psychologie intuitive de la matière est le prolongement de la forêt de nos *veines*. La psychologie, chez Marinetti, est fonction tautologique d’un infini verbal et de sa catégorization, où le *sang* correspond à la matière incorruptible de l’âme universelle. Par cette technique non humaine et non psychologue, nous échappons, selon Marinetti, à la suprême définition qui nous guette, toujours corrompue: la *mort*” (155).

letterario di una percezione noetica della realtà, che ha i tratti di un misticismo immanente dove l'io è superato attraverso l'identificazione materialistica con il reale. Sarebbe tuttavia riduttivo spiegarlo ricorrendo alla panacea condiscendente di chi usa la formula critica di De Maria per spiegare l'ultimo Marinetti attraverso la teoria del "ritorno del rimosso" (*TIF* XCVIII), o di chi vede in questo antropomorfismo la semplice manifestazione di un Io maschile, più o meno misogino, che si limita a voler prevaricare sulla realtà del mondo circostante imponendo la propria voce.²⁷ Al contrario, poiché Marinetti era un poeta, da poeta usa le figure della personificazione attuando quella poetica enunciata in "Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà" del 1913. Parlando delle parole in libertà, Marinetti fornisce questa definizione di lirismo: "il *lirismo* è la *facoltà* rarissima di *inebbriarsi della vita* e di *inebbriarla di noi stessi*. La *facoltà* di cambiare in vino l'acqua torbida della vita che ci avvolge e ci attraversa. La *facoltà* di colorare il mondo coi colori specialissimi del nostro io mutevole" (*TIF* 70). La tendenza marinettiana all'antropomorfismo corrisponde ad una inesausta tensione lirica, alla trasfigurazione poetica di ogni cosa. Come ha scritto Paul de Man, in dialogo critico con Riffaterre nel saggio "Hypogram and Inscription", la prosopopea è "the master trope of poetic discourse" (*Resistance* 48). Lo aveva già capito Ezra Pound, il "miglior fabbro", che dopo la morte del poeta futurista, scrisse uno dei due *Cantos* in italiano, il LXXII, in cui compare la prosopopea di Marinetti:

Dopo la sua morte mi venne Filippo Tomaso dicendo:
 "Be', sono morto,
 Ma non voglio andar in Paradiso, voglio combatter' ancora.
 Voglio il tuo corpo, con che potrei ancora combattere."

Ed io risposi: "Già vecchio il mio corpo, Tomaso
 E poi, dove andrei? Ne ho bisogno io del corpo.
 Ma ti darò posto nel Canto, ti darò la parola, a te;"

(9-15)

Una rilettura dell'opera marinettiana considerata nel suo complesso ha evidenziato come un diffuso antropomorfismo consenta di andare oltre il luogo comune del Marinetti cantore della macchina, del Marinetti necrofilo che

²⁷ Applicando la sua teoria del "ritorno del rimosso", De Maria legge nel *Poema non umano dei tecnicismi* una svolta contrassegnata da una nuova disposizione nei confronti della natura: si passerebbe da una *hybris* prometeica, vicina alla "più profonda ispirazione marinettiana", ad un nuovo atteggiamento riconducibile alla "figura di Orfeo, cantore della natura riconciliata con l'uomo" (XCVIII). In una lettura troppo rigidamente polarizzata, Sartini Blum legge ogni forma di relazione marinettiana in termini di una retorica di annichilimento e assimilazione del "feminine other – a code for woman, nature, and reality, as well as for the inner dissolution produced by the flow desire" (ix).

predilige il non umano all’umano. È ora di pensare ad un Marinetti lirico. Lungi dall’essere una rappresentazione del mondo in cui l’io reificato si assimila alle cose, l’antropomorfismo marinettiano si basa al contrario sull’affermazione sulle cose dell’io creatore, su una poetica e vitale imposizione della propria umanità.

Columbia University

Opere citate

- Agnese, Gino. *Marinetti. Una vita esplosiva*. Milano: Camunia, 1990.
- Alighieri, Dante. *Vita nova*. A c. di Guglielmo Gorni. Torino: Einaudi, 1996.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. A c. di Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, et al. 7 voll. Frankfurt: Suhrkamp, 1972-1989.
- _____. *Illuminations. Essays and Reflections*. A c. di Hannah Arendt. Trad. ingl. di Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969.
- _____. *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*. Trad. it. di Enrico Filippini. Torino: Einaudi, 2000.
- _____. *Opere complete Vol. VI Scritti 1934 1937*. A c. di Enrico Ganni con la collaborazione di Hellmut Riediger. Torino: Einaudi, 2004.
- _____. *Opere complete Vol. VII Scritti 1938 1940*. A c. di Enrico Ganni con la collaborazione di Hellmut Riediger. Torino: Einaudi, 2006.
- _____. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. A c. di Michael W. Jennings, Brigid Doherty e Thomas Y. Levin. Trad. ingl. di Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland, et al. Cambridge: The Belknap Press of Harvard UP, 2008.
- Briosi, Sandro. *Marinetti e il futurismo*. Lecce: Milella, 1986.
- _____. e Henk Hillenaar, a c. di. *Vitalité et contradictions de l’avant garde. ITALIE FRANCE 1909 1924*. Paris: Librairie José Corti, 1988.
- Calvesi, Maurizio. *Importanza di Marinetti*. 1964. In *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*. Roma: Laterza, 2008.
- Calvino, Italo. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti, 1988.
- Cammarota, Domenico. *Filippo Tommaso Marinetti. Bibliografia*. Milano: Skira, 2002.
- Cioran, Emil Mihai. *Sillogismi dell’amarezza*. Trad. it. di Cristina Rognoni. Milano: Adelphi, 1993.
- Clerici, Leonardo Alaeddin. *Styx: avant garde gnostique & islamique*. Bruxelles: Istituto di Skriptura, 2008.
- Curi, Fausto. *Perdita d’aureola*. Torino: Einaudi, 1977.
- Debenedetti, Giacomo, “Il ‘Poema Africano’ di Marinetti.” In *Saggi*. A c. di Alfonso Berardinelli. Milano: Mondadori (I Meridiani), 1999, 577-85.
- de Man, Paul. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.
- _____. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia UP, 1984.
- De Saussure, Ferdinand. *Corso di linguistica generale*. Bari: Laterza, 1972.
- ES, a c. di. *Marinetti futurista*. Napoli: Guida Editori, 1977.

- Fontanier, Pierre. *Les Figures du discours*. 1968. Paris: Flammarion, 1977.
- Fromm, Eric. *The Anatomy of Human Destructiveness*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1973.
- Guerri, Giordano Bruno. *Filippo Tommaso Marinetti. Invenzioni, avventure e passioni di un rivoluzionario*. Milano: Mondadori, 2009.
- Isnenghi, Mario. *Il mito della Grande Guerra*. 1989. Bologna: Il Mulino, 2007.
- Lausberg, Heinrich. *Elementi di retorica*, Bologna: Il Mulino, 1969.
- Lista, Giovanni. *F. T. Marinetti. L'anarchiste du futurisme*. Paris: Séguier, 1995.
- Luperini, Romano. *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*. Roma: Editori Riuniti, 1990.
- Marcadé, Jean-Claude, a c. di. *Presence de F. T. Marinetti. Actes du Colloque International tenu à l'UNESCO*. Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1982.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *L'Aeropoema di Gesù*. A c. di Claudia Salaris. Montepulciano: Editori del Grifo, 1991.
- _____. *L'Alcova d'acciaio (romanzo vissuto)*. Firenze: Vallecchi, 2004.
- _____. *La battaglia di Tripoli (26 Ottobre 1911). Vissuta e cantata da F. T. Marinetti*. Padova: Tipografia «Elzeviriana», 1912.
- _____. *La conquista delle stelle. Poema epico*. Trad. di Decio Cinti. Milano: Sonzogno, 1920.
- _____. *Firenze biondazzurra sposerebbe futurista morigerato*. A c. di Paolo Perrone Burali d'Arezzo. Palermo: Sellerio, 1992.
- _____. *Mafarka il futurista*. A c. di Luigi Ballerini. Trad. di Decio Cinti, Milano: Mondadori, 2003.
- _____. *Il Poema Africano della Divisione '28 Ottobre'*. Milano: Mondadori, 1937.
- _____. *Selected Poems and Related Prose*. A c. di Luce Marinetti. Trad. ingl. di E. R. Napier e B. R. Studholme. New Haven: Yale UP, 2002.
- _____. *Teatro*. A c. di Jeffrey T. Schnapp. Milano: Mondadori, 2004.
- _____. *Teoria e invenzione futurista*. A c. di Luciano De Maria. 1968. Milano: Mondadori (I Meridiani), 1983.
- _____. *Venezianella e Studentaccio. Filippo Tommaso Marinetti Papers*. General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, scatola 37, cartella 1668, pp. 45-46.
- _____. *Venezianella e Studentaccio*. A c. di Amerigo Fabbri. *Yale Italian Poetry (YIP)* 5-6 (2001-2002, [2003]): 199-226.
- Marinetti, Filippo Tommaso e Enif Robert. *Un ventre di donna. Romanzo chirurgico*. Milano: Facchi Editore, 1919.
- Michelstaedter, Carlo. *La persuasione e la retorica*. A c. di Sergio Campailla. Milano: Adelphi, 1982.
- Paxson, James. *The Poetics of Personification*. Cambridge (UK): Cambridge UP, 1994.
- Pound, Ezra. *I Cantos*. A c. di Mary de Rachewiltz. Milano: Mondadori, 1985.
- Riffaterre, Michael. "Prosopopeia." *Yale French Studies* 69 (1985): 107-23.
- Salaris, Claudia. a c. di. *F.T. Marinetti. Arte Vita*. Roma: Fahrenheit 451, 2000.
- _____. *Marinetti. Arte e vita futurista*. Roma: Editori Riuniti, 1997.
- Sanguineti, Edoardo. *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*. A c. di Erminio Risso. Milano: Feltrinelli, 2000.
- _____. *Ideologia e linguaggio*. 1965. A c. di Erminio Risso. Milano, Feltrinelli, 2001.
- _____. *Mikrokosmos. Poesie 1951 2004*. A c. di Erminio Risso. Milano: Feltrinelli,

2004.

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

Schnapp, Jeffrey T. *18BL: Mussolini e l'opera d'arte di massa*. Milano: Garzanti, 1996.

Silingardi, Germana. "Alcuni modi della metafora marinettiana in 'Zang Tumb Tumb.'" *Il Verri* 24.13/16 (1979): 222-54.

Valesio, Paolo. "Gli anni colorati." In *Arte d'avanguardia e società. L'esperienza futurista nel pensiero sociale e culturale contemporaneo*. A c. di Ilaria Riccioni. Roma: l'albatros, 2006. 29-58.

_____. "The Most Enduring and Most Honored Name: Marinetti as Poet." In *Marinetti, Selected Poems and Related Prose* 149-65.

Viazzi, Glauco, a c. di. *I poeti del Futurismo 1909 1944*. Milano: Longanesi, 1978.