

Šebelová, Zuzana

L'ottimismo futurista : un rimedio alla paura della Morte?

Études romanes de Brno. 2001, vol. 31, iss. 1, pp. [55]-60

ISBN 80-210-2605-7

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113271>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ZUZANA ŠEBELOVÁ

L'OTTIMISMO FUTURISTA: UN RIMEDIO ALLA PAURA DELLA MORTE?

La prima avanguardia artistica del XX secolo, il futurismo italiano, non si limitò solamente all'arte, di cui influenzò tutti i campi, dalla poesia al teatro, alla pittura, alla musica. Fu un movimento assai ricco di azioni e di impulsi indirizzati a cambiare la vita stessa, i comportamenti e le abitudini degli uomini e di tutta la società. Si oppose radicalmente alla tradizione del passato che già da tempo opprimeva la cultura e la mentalità italiana, e tentò di combatterla con strumenti assai violenti e audaci (manifesti, spettacoli stravaganti, spedizioni punitive contro i passatisti di ogni genere), atti a far presa sul pubblico di massa.

Lo scopo dichiarato dei futuristi è il rifiuto del passato, la rottura con la tradizione: «Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie di ogni specie»¹ e l'accettazione di nuovi miti, primo fra tutti quello della velocità: «Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia».²

I futuristi esaltano la bellezza meccanica, la cui suprema manifestazione viene ravvisata nella macchina: sul trono dell'arte la Venere di Samotracia viene sostituita dalla nuova divinità, l'automobile da corsa che incarna i mitici valori tecnologici. Parallelamente si esalta una concezione vigorosa e attiva della vita: «il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo e il pugno»³ e l'aggressività che giunge fino alla glorificazione della guerra vista come «sola igiene del mondo».⁴

Il futurismo si trova ad operare in una nuova epoca piena di speranze nel futuro, di violenta accettazione della modernità, di veemente sviluppo dell'indu-

¹ F.T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968, p. 10.

² ivi

³ ivi

⁴ ivi, p. 11.

stria e della tecnica. Un'epoca affascinante e nel contempo preoccupante, perché piena di conflitti sociali, azioni espansionistiche, guerre e stragi terribili. Nonostante ciò (o forse proprio per questo), il nascente futurismo viene presentato come una filosofia dell'ottimismo, come una nuova religione del divenire, capace di diffondere l'illusione che l'arte possa portare salvezza all'uomo minacciato dall'avvento del moderno «caos».

Il futurismo quindi attribuisce all'artista una missione che non deve limitarsi alla pura sfera della specifica competenza artistica. L'artista saprà curare la sensibilità malata dei contemporanei, insegnando loro a non temere né la macchina, né la guerra, né la morte. Diventerà una specie di vate o demiurgo, un mediatore tra l'uomo antico, lento e fragile, e la nuova e inquietante realtà industriale.

Dall'analisi di alcuni scritti teorici, poetici e narrativi di Filippo Tommaso Marinetti e di Aldo Palazzeschi ci risulta che la *mediazione* in questione si verifichi in due dimensioni fondamentali: quella che potremmo iperbolicamente chiamare «mistica», intesa da Marinetti come una totale identificazione tra l'uomo e la macchina, e quella giocosa, impregnata di ironia, individuabile nel manifesto *Controdolore* di Palazzeschi, nonché nel *Teatro di Varietà* marinettiano.

F.T. Marinetti prospetta l'accettazione della caotica e pericolosa realtà moderna da parte delle masse di consumatori dell'arte futurista, proponendo (in tono assolutamente serio) una soluzione assai radicale: secondo la sua teoria l'uomo vincerà la paura della natura meccanica e le angosce che questa natura produce, identificandosi con essa. L'arte costituirà una specie di veicolo di tale identificazione. Ecco perché il *Manifesto tecnico della letteratura futurista*⁵ (1912) suggerisce agli scrittori di distruggere nella letteratura l'*io*, cioè tutta la psicologia, la saggezza e la logica, intese come tradizionali prerogative umane capaci, nella nuova situazione storica, di complicare la programmata fusione tra la dimensione umana e quella meccanica.

Affinché la fusione risulti perfetta, il linguaggio poetico dovrà essere privato di tutto ciò che tradizionalmente serviva ad esprimere valutazioni razionali o atteggiamenti emotivi dei parlanti. Il manifesto marinettiano suggerisce di distruggere la sintassi, lanciare telegraficamente lunghe file di sostantivi, abolire la coniugazione del verbo, non usare né l'avverbio né l'aggettivo, cogliere tutte le vibrazioni della materia ed esprimerle tramite l'onomatopea. Insomma, bisognerà eliminare ogni traccia dell'evoluzione secolare della lingua umana perché la nuova lingua primitiva renda bene la barbarie tecnologica.

Secondo le teorie marinettiane la fusione definitiva tra l'umano e il meccanico sarà agevolata da una parziale «metallizzazione» dell'uomo e «umanizzazione» della realtà meccanica, effettuate, sul piano metaforico, proprio dall'arte futurista. Metafore che paragonano prodotti industriali all'uomo, al suo corpo o ai fenomeni appartenenti da sempre al suo naturale ambiente di vita (piante,

⁵ F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968, pp. 46-54.

animali, uccelli, oggetti antichi di uso quotidiano, corpi celesti, fenomeni atmosferici, ecc.) diventano presto luoghi comuni degli scritti marinettiani.

La nuova lingua poetica vuole costruire un ponte invisibile tra l'umano e l'industriale. Vuole accomunare queste due dimensioni apparentemente incompatibili in un rapporto d'amore totalizzante, insegnando ai passatisti ad amare il mondo moderno. La teoria marinettiana pretende di trovare, nel caos dei puri sostantivi, l'idillica legge per cui ogni segno riferito all'uomo ha un parallelo segno riferito alla macchina o alla materia: «Ogni sostantivo deve avere il suo doppio, cioè il sostantivo deve essere seguito, senza congiunzione, dal sostantivo a cui è legato per analogia. Esempio: uomo-torpediniera, donna-golfo, folla-risacca, piazza-imbuto, porta-rubinetto».⁶ La fondamentale regola del nuovo linguaggio poetico sarà quindi l'analogia: intuitiva percezione d'un legame d'amore tra i fenomeni appartenenti alla sensibilità antica e quelli tipici della civiltà delle macchine: «L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse e ostili».⁷ Il fondatore del futurismo insiste sulla parola *amare* perché sa che la persuasione sentimentale corrisponde benissimo ai gusti della nascente civiltà di massa.

Marinetti propone di usare la metafora come un modo di comunicazione universale. E qui potrebbe sembrare che abbia formulato la propria teoria delle «analogie vastissime» ispirandosi al concettismo barocco, il quale «fa di tuttata la realtà e di tutto il linguaggio un'immensa macchina metaforica».⁸ Infatti, il gioco dell'analogia teorizzato da Marinetti rivela sorprendenti legami con l'arte secentista delle metafore.⁹ Nell'età barocca, quando le cose sembravano perdere la loro statica e ben definita natura, la metafora si poneva come «ideale possibilità di traduzione di ogni termine del conoscibile».¹⁰ Alla ricchezza e la mutevolezza di tutti i fenomeni dell'universo doveva corrispondere la cosiddetta «arguzia» linguistica, «una rappresentazione di due concetti quasi incompatibili e perciò oltre mirabili»,¹¹ il cui strumento principale era la metafora: tutte le immagini potevano in definitiva entrare in tutte le parole; e da una parola

6 F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968, p. 48.

7 ivi

8 Cfr. Ferroni, G., *Storia della letteratura italiana*, vol. II, Einaudi, Milano 1991, pp. 257-258.

9 L'arte secentista delle metafore viene analizzata nel famoso trattato *Il cannocchiale aristotelico* (1655) di Emanuele Tesauro. La metafora è considerata dal Tesauro «il più ingegnoso e acuto, il più pellegrino e mirabile, il più gioviale e giovevole parto dell'umano intelletto». Non è più un momento retorico privilegiato, ma uno strumento conoscitivo che permette di cogliere i molteplici e misteriosi momenti della realtà. Cfr. *Dizionario della letteratura italiana*, UTET, Torino 1989, p. 76.

10 Cfr. Getto, G., *La polemica sul Barocco*, in *Letteratura e critica nel tempo*, Milano 1968, p. 267.

11 Cfr. *Dizionario della letteratura italiana*, UTET, Torino 1989, p. 76.

all'altra, da una metafora all'altra erano possibili passaggi infiniti.¹² Tramite un'infinita varietà di metafore incatenate si sperava di scoprire nel fluire dell'universo un principio organizzatore, quella «dimensione divina che consente di spiegare le varie manifestazioni della vita».¹³

Anche la teoria marinettiana parla di «catene d'immagini o analogie» che possono formare strette reti: «Solo per mezzo di analogie vastissime uno stile orchestrale, ad un tempo policromo, polifonico e polimorfo, può abbracciare la vita della materia».¹⁴ Anche Marinetti sostiene che formando catene d'immagini o analogie e lanciandole «nel mare misterioso dei fenomeni», il nuovo linguaggio poetico riuscirà a cogliere tutto ciò che vi è di più sfuggibile e inafferrabile nell'universo.¹⁵ Il principio organizzatore dell'universo futurista comunque non è più il vecchio Dio dei tradizionalisti, bensì la vita della materia, l'aggressione e la velocità.

Il poeta futurista traccia lunghe sequenze di analogie nuove e sorprendenti illudendo il lettore che sia realmente possibile conciliare anche i più disparati e contraddittori fenomeni dell'universo tramite «l'immaginazione senza fili»¹⁶, un'immaginazione liberata da ogni legame con la tradizione poetica. In realtà però l'obiettivo dei suoi giochi di metafore (a volte assai bizzarre e stravaganti) è uno solo: bisogna fascinare il pubblico per spingerlo ad abbracciare con entusiastico amore tutta l'irrazionalità del presente, accettando con ottimismo non solo il mito dell'industrializzazione, ma anche la guerra che ne costituisce la logica conseguenza. Infatti, Marinetti nelle concrete opere creative fa sì che uno dei due termini costituenti ogni analogia appartenga alla realtà industriale o militare. Nel suo «mare misterioso dei fenomeni» figurano ad esempio mitragliatrici-raganelle, battaglioni-formiche, obici-tribuni, obici-ginnasti, shrapnels-aureole, baionette-forchette, esplosione-rosa, gemiti-flauti, teste-football, trincea-orchestra, deserto-letto e tante altre analogie del genere.¹⁷

L'autore sostiene di aver ideato metafore misteriose, di aver «introdotto intuitivamente una gran parte dell'universo in un breve episodio di battaglia africana».¹⁸ Ma in realtà, per decifrare queste metafore, non è indispensabile che il

12 Cfr. Ferroni, G., *Storia della letteratura italiana*, vol. II, Einaudi, Milano 1991, pp. 257-258.

13 Cfr. *Dizionario della letteratura italiana*, UTET, Torino 1989, p. 76.

14 ivi

15 F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968, p. 49.

16 Cfr. F.T. Marinetti, *Distruzione della sintassi-Immaginazione senza fili-Parole in libertà*, in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968, pp. 65-80.

17 F.T. Marinetti, *Battaglia, Peso+Odore in Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968, pp. 59-62. Un esempio di applicazione della nuova teoria delle parole in libertà; una descrizione telegrafica della guerra libica a cui Marinetti assistette come corrispondente.

18 F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968, p. 48.

lettore abbia un'immaginazione particolarmente sviluppata. La nuova retorica semplicemente gioca con le immagini presentando la guerra in chiave ottimistica, giocosa, edonistica o addirittura erotica (p. es. donna – mitragliatrice). Infatti, affinché il futurismo possa compiere la propria missione propagandistica, a parte lo sperimentalismo linguistico, il contenuto pseudo-ottimistico dei suoi messaggi deve rimanere ben comprensibile a chi provi angoscia nello scoprire che l'industria può produrre non solo macchine ingegnose e veloci, ma anche la morte. Il futurismo di Marinetti si circonda di un labirinto d'illusioni per risvegliare nell'«uomo» anticamente inteso la volontà di sopravvivere in un mondo aggressivo, immaginato tecnologicamente perfetto. L'ottimismo marinettiano, associato alla violenza, è quindi un ottimismo «immotivato e cieco». ¹⁹

A differenza di Marinetti, il quale crede di cancellare l'angoscia della morte tramite grandi sequenze di magiche analogie, Aldo Palazzeschi nell'ironico manifesto *Controdolore* (1913) vuole abolire il dolore tramite immagini allegre e relativamente piccole, considerate però meno facili di quelle serie e relativamente grandi. ²⁰ Palazzeschi si schiera con i futuristi rimproverando agli uomini di essere «vili, paurosi, poltroni, ritardatari, incerti». Ma poi intraprende un gioco di rovesciamenti grotteschi per «vaccinare» gli uomini contro i disinganni e i pericoli della civiltà tecnologica. Parte dal presupposto che il riso costituisce la ragione della superiorità dell'uomo sugli animali e che l'uomo che piange, che muore, costituisce la «massima sorgente d'allegria». ²¹ L'autore propone un suo particolare sistema per educare l'umanità: ai fanciulli dovranno essere dati giocattoli «zoppi, sbilenchi, orbi» ²²; infermi, addirittura ripugnanti, dovranno essere i maestri che li educeranno. La scuola sarà occasione di lugubri pagliacciate. «I momenti della gioia più ardente» troveranno la loro origine nella morte delle persone care e gli ospedali dovranno divenire i teatri, i caffè delle nuove generazioni che vi si recheranno per ridere delle sofferenze dei malati. Se i funerali assumeranno la forma di veri e propri cortei mascherati, fonti e occasioni di giocondità, le più importanti istituzioni del nuovo ordine sociale saranno invece «i grandi istituti della laidezza e dello schifo, dove chi non ha tigna naturale, si contenterà di procurarsela a regola d'arte, per non far brutta figura nella buona società, fra coloro che tali doni ebbero dalla natura». ²³

Vengono annunciate nuove e straordinarie regole morali: «Riderai quando ne sentirai la voglia in faccia a chiunque e senza guardare in faccia a nessuno. Riderai vedendo il tuo vicino che piange». ²⁴ Palazzeschi insomma sostiene che «maggior quantità di riso un uomo riuscirà a scoprire dentro il dolore, più egli sarà un uomo profondo». Il dolore cosciente è considerato una malattia passati-

¹⁹ Nazzaro, G.B., *Introduzione al futurismo*, Guida ed., Napoli 1984, p. 279.

²⁰ Palazzeschi, A., *Il controdolore*, in *Opere giovanili*, Mondadori, Milano 1958, pp. 929-950.

²¹ *ivi*, p. 933.

²² *ivi*, p. 937.

²³ *ivi*, p. 945.

²⁴ *ivi*, p. 936.

sta. Occorre combattere il dolore fisico, svalutare tutti i dolori possibili, non fermarsi nel dolore, ma attraversarlo come una fittissima macchia di marruche, pruni, spine, pungiglioni... perché di là è la gioia, il largo, la vita degli eletti, l'eterna felicità.

Il manifesto di Palazzeschi rientra, per la sua forma esteriore, la truculenza delle immagini e il suo anticonformismo, nel genere di composizioni care ai futuristi. L'autore fa finta di impartire ai passatisti una lezione di allegria, di somministrare loro un nuovo ed efficacissimo rimedio contro l'onnipresente dolore. Ma anche il suo gioco grottesco, bizzarro e paradossale, in fin dei conti, è votato a rimanere un puro gesto letterario, senza che riesca a trarre gli uomini dagli agguati tesi dalla morte.