

Lo spettacolo universale: Marinetti e la politica futurista tra tecnomania e tecnofobia

Dario Giugliano

Accademia di Belle Arti di Napoli

Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'Arte

dario.giugliano@accademiadinapoli.it

ABSTRACT

Aim of this essay is to try, against the background of a reading of the F. T. Marinetti novel “Mafarka il futurista” and of the pamphlet “Democrazia futurista”, a deconstruction of so-called aestheticization of politics (Benjamin) proposed by Marinetti and Futurism, and in particular of the idea of a technocratic government at the helm of the society. All the Marinetti’s deeds confront themselves with an ethic/aesthetic double bind, that cannot be considered as a denial of the techniques, but it is rather an essential reduction of the techniques in the light of their primordial and constitutive genealogical energy.

KEYWORDS

Marinetti, futurismo, politics, naturalism, tecnicism

Questi futuristi, V. E. lo sa, nemici delle arti
[...].

Il prefetto di Milano¹

Il Futurismo era l’ottimismo artificiale
opposto a tutti i pessimismi cronici, il
dynamismo continuo, il divenire perpetuo e
la volontà instancabile.

F. T. Marinetti²

1. C’è qualcosa di decisamente più solido dalla deriva di pensiero del senso comune, che ritiene l’arte essere un’attività separabile da tutte le altre, al punto da costituire strutturalmente un’inevitabile accessorio esistenziale. E

¹ Così il prefetto di Milano al ministro dell’Interno, in un telegramma del 17 settembre 1914, in occasione delle giornate della campagna interventista, cit. in E. Gentile, “*La nostra sfida alle stelle*”. *Futuristi in politica*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 8.

² F. T. Marinetti, “Un movimento artistico crea un Partito Politico”, in Id., *Democrazia Futurista* (1919), ora in Id. *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1998⁴, p. 346.

fosse pure solo un'idea alla deriva del senso comune, perciò stesso andrebbe considerata con il massimo rispetto, quasi zattera di fortuna nel flusso ingovernabile dell'esistenza a cui comunque il pensiero critico non può non rivolgersi, come a una base più o meno solida alla quale affidare la propria stabilità analitica. Questo ostinato concettuale del *primum vivere*, che pretende di basarsi sull'autoevidenza del senso, attraversa l'intero pensiero occidentale, come storia delle sue lingue, delle sue forme espressive. Potremmo, arbitrariamente, coglierne uno spunto, uno tra i tanti possibili, in uno dei testi fondativi della coscienza teorica occidentale, la *Sophia Salomonos*. Il capitolo 13, sul peccato di idolatria, inizia, come è noto, con una condanna di quanti, saziatisi a godere della affascinante bellezza del creato, non sono riusciti a mantenere quell'essenziale atteggiamento critico, che gli avrebbe consentito di non scambiare gli elementi di quello per divinità, confondendo le creature col creatore. Per questa ragione – la banale confusione dell'effetto per la causa –, gli idolatri vengono definiti, ad apertura del capitolo, “*mataioi*”, stupidi. Incapaci e inefficaci nel cogliere le necessarie e, perciò stesso, evidenti connessioni, i naturalisti vengono inchiodati allo loro stessa vacuità (“*vani*” è l'appellativo con cui sono indicati gli idolatri nella versione latina geronimiana) dal testo della *Sapienza*, che si allinea in questo modo a un giudizio comune a tanta filosofia greca e latina: essi hanno deliberatamente scelto la strada sbagliata, facendo un cattivo uso di uno strumento, la ragione, di cui si sono serviti per giustificare l'ingiustificabile, per dimostrare l'indimostrabile, portando avanti un ragionamento che si demolisce da sé. Quello che in realtà questi falsi (falsi perché, ritenendo di individuare il principio primo della realtà, lo mancano miseramente) scienziati, che si affidano alla *theou agnosia*, all'ignoranza di dio (13, 1), non riescono a cogliere è l'autoevidenza di un principio analogico. “Difatti (*gar*) – recita il testo sapienziale (13, 5) – dalla grandezza (*ek megethous*) e bellezza (*kai kallones*) delle creature (*ktismaton*) si riconosce (*theoretai*) per analogia (*analogos*) il loro creatore (*o genesiourgos auton*)”. “Per analogia”, qui, è un'espressione su cui occorrerà insistere, in quanto testimonia del corretto andamento di un incedere della ragione, che non potrà che procedere altrimenti che attraverso passaggi logici, volti a rintracciare le naturali connessioni tra antecedenze e conseguenze, le quali, a loro volta, non potranno che risultare altrimenti che per autoevidenza. L'analogia è la logica del colpo d'occhio, del dispiegarsi dello sguardo, della *theoria* come spettacolo o visione panoramica, che, per quanto possa sembrare strano a concepirsi, resterebbe sempre interdetta agli idolatri, che, in quanto adoratori di immagini, sarebbero sì “cultori” della visione, ma sempre di una forma parziale, distorta e inessenziale della stessa. Solo attraverso una visione d'insieme, infatti, sarebbe possibile rintracciare quelle

evidenti connessioni, che costituiscono le maglie strutturali della realtà. In mancanza d'essa, il meglio che potrà accaderci sarà di perderci nell'inessenziale, lasciandoci sedurre dal dettaglio trascurabile, accessorio, irrilevante ai fini di un'economia costruttiva generale. È sempre il dettaglio accessorio che affascina e corrompe la vista (l'uso corretto della vista), che invece, come si sa, deve mirare sempre all'essenziale. E l'essenziale è la vita. Essa farà il suo ingresso pochi righe più sotto, al verso dieci, attraverso il segno del suo contrario. *Talaiporoi*, miseri, infelici, come contrapposto ai *makarioi*, ai soggetti di beatitudine, sono quegli stolti che ripongono le proprie speranze (l'investimento fiducioso delle proprie energie trascendenti il qui e ora e proiettate verso il futuro) *en nekrois*, in cose morte. Da qui in poi, quella che si dispiega alla nostra lettura è, né più né meno, l'esposizione di una teoria estetica, la teoria dell'origine dell'opera d'arte. Né più né meno, se si potesse dire. Perché quella che possiamo leggere – e nemmeno tanto tra le righe – dal verso dieci in poi del capitolo 13 del libro della *Sapienza* è molto di più di una tra le tante teorie estetiche possibili. Descrizione genealogica dell'opera d'arte (scultorea), quest'analisi della genesi del fatto artistico di fatto ci restituisce, consapevolmente o meno, il rilievo delle dinamiche istitutive del modo in cui si recepisce e considera, in Occidente, tutto ciò che comunemente viene vissuto come arte. Dai graffiti paleolitici alle opere d'arte contemporanea cosiddetta digitale, in Occidente si è portati a riconoscere tutta questa particolare tipologia di fenomeni, che il senso comune vive come artistici, sotto una medesima condizione: l'inutilità.

Questa condizione sembrerebbe essere ciò che accumuna i due tipi di idolatria: quella derivante da un difetto nell'esercizio della vista (della visione come contemplazione), che si lascia affascinare dalla bellezza degli elementi del creato, confondendo il derivato (le creature) con la sua origine; quella (forse ancor più grave) derivante dall'adorazione di *erga cheiron anthropon* (13, 10), opere delle mani degli uomini. In entrambi i casi, l'investimento è nell'inutilità. L'opposizione, quindi, che si agita tra le righe di tutto il capitolo, è tra la *chresis* e l'*achrestia*. Essa affiora visibile dall'osservazione di un'unica figura, la cui funzione consiste in quella di essere un fulcro, una sorta di termine medio dell'opposizione, che esplica (inconsapevolmente) attraverso le sue azioni. Un *ylotomos tekton* (13, 11), un artigiano spaccalegna, si procura un legno lavorabile, lo scorteccia e lo lavora, come sa fare, così da ricavarne un vaso utile nella vita quotidiana. Poi, userà gli scarti di lavorazione per bruciarli e cuocersi il cibo, con cui si sazierà. Ma qualcosa resta ancora. Si tratta di un ultimo scarto. Un pezzo di legno *eis outhen euchreston* (13, 13), proprio buono a nulla. Cosa farà con questo scarto l'artigiano, una volta che ha lavorato, creando un utensile utile nella vita quotidiana, e si è nutrito? Un'opera d'arte, ecco cosa farà. Con

quella cura tipica che (ci) concediamo nei momenti d'ozio, *en epimeleia argias* (*ibid.*), il nostro artigiano crea una statua, modellandola (*etyposen*) *empeiria syneseos*,³ con l'abilità del senso artistico, gli dà una forma umana o di un vile animale, poi lo dipinge, infine lo assicura alla parete con un chiodo e l'opera è terminata.

Lasciando in sospeso l'analisi approfondita, che richiede ben altri luoghi e tempi, di questo capitolo biblico, cerchiamo di accogliere quest'exkursus genetico sul fatto artistico per quella suggestione epidermica che potrà comunicarci, tale da farci circoscrivere, tematizzandola con maggiore consapevolezza, quell'idea che considera, appunto, il momento artistico o, più genericamente, estetico, come un dato (o momento) accessorio nella necessaria gravità dell'esistenza. Secondo questo principio, agli artisti in genere sarebbe sempre interdetta una reale e seria elaborazione di tipo etico-politico, che, nella migliore delle ipotesi, quelli potrebbero limitarsi esclusivamente a mimare, mettendone in bella forma i concetti, altrimenti (in altro luogo, ma anche, anzi soprattutto da altri) elaborati;⁴ fermo restando che finalità e cause dell'arte sarebbero da cercare in una sorta di inutilità (aneconomica) essenziale.

Secondo questo antico, ma sempre attivo e valido, principio, sono state spesso interpretate le dichiarazioni programmatiche e le opere di movimenti estetici d'avanguardia, il cui studio, viceversa, e proprio anche per quella medesima copiosa produzione teorica di cui si sono fatti portavoce quei medesimi movimenti, bene si presta per gettare le basi di una lettura più complessa e articolata, in ultima istanza più problematica, dei rapporti tra estetico e politico. In particolare, in questo mio scritto, vorrei concentrarmi sul movimento futurista e sulla imprescindibilità della considerazione della sua concezione politica, nell'economia generale degli studi sulla teorizzazione programmatica e dell'azione poetica soprattutto del suo fondatore.

³ Secondo la lezione del cod. S (Rahlfs); altrove, codd. BS* A (Ziegler), si riporta *aneseos* in luogo di *syneseos*, come a significare: “con la perizia (*empeiria*) del tempo libero (*aneseos*)”, quasi a rimarcare quanto già affermato immediatamente prima.

⁴ Risulta altresì evidente come, a partire da questa concezione, il fatto artistico si risolverebbe sempre in un dato contenutistico, tale che pure una valutazione di un suo possibile *engagement* si misurerebbe sempre rispetto a quanto l'opera d'arte in oggetto “vorrebbe dire”, per cui, in assenza di un contenuto specificamente politico, ogni opera d'arte sarebbe necessariamente da considerare disimpegnata – e questo perché, come abbiamo visto, il disimpegno figurerebbe come condizione essenzialmente genetica dell'arte. Da questa prospettiva, che considera l'arte (l'estetico in generale) come un qualcosa di essenzialmente accidentale, la possibilità stessa di un suo impegno politico dovrebbe considerarsi come un mero accidente.

2. Secondo un antico precetto, che, nella scia di un'ermeneutica platonica letterale (troppo letterale), rinviene nella “*palaiā men tis diaphora philosophia te kai poietike*” (*Resp.* 607 b 5-6) la traccia di un cammino da seguire, al termine del quale la rassicurante conferma che affiorerà assumerà inequivocabilmente l'aspetto di una ricompensa per il corretto andamento logico che si è scelto di percorrere, pur differenziandosi dalla scienza, l'arte, anche la migliore, finirebbe sempre per assumere le vesti della peggiore scienza, quella che fallisce nel suo compito essenziale di essere visione pura, assoluta e universale del (proprio) oggetto di indagine. È così che la *theoria*, da contemplazione dell'essenza si corromperebbe in spettacolo deformante e a investire di rilevanza etico-politica le azioni e le opere degli artisti si rischierebbe di assumere le caricature della realtà per corrette manifestazioni della stessa: scambiare illusioni oniriche (incubi, in ultima istanza) e travestimenti per verità nude. L'artista come (l')idolatra mancherà sempre l'essenziale ovvero quella corretta connessione analogica che gli permetterebbe di rintracciare le relazioni di base tra le cose, così da risalire dagli effetti alle cause, perché, insomma, ciò che realmente mancherebbe agli artisti è la capacità di affrancarsi dall'immanente gioco dell'esistenza, all'interno delle cui pieghe rischierebbero sempre di rimanere impigliati, fallendo perciò ogni possibilità di elevazione trascendente: la loro capacità di vedere, misurando la portata di questa stessa capacità sul piano dell'immanenza, risulterebbe sempre irrimediabilmente povera dell'attributo essenziale, per potersi riconoscere come vera *theoresi*: la panoramicità.

Pure ai futuristi, in quanto artisti – artisti *sui generis*, certo, artisti addirittura “nemici delle arti”, come delle più alte manifestazioni dello spirito: “dei musei, delle accademie, degli istituti di cultura, della musica classica”,⁵ ma pur sempre artisti –, non sarà concessa alcuna deroga, anche laddove manifesteranno una dichiarata e programmatica propensione (alla) politica, come a quell'attività di cui la dimensione non mistica di una trascendenza, di una trascendenza immanente, che parte dalle cose per farvi ritorno, più avanti, più in là, con una visione d'insieme, totalizzante, volta a un riassetto, a una riorganizzazione della realtà sociale, economica, culturale, costituisce l'essenza più intima. Pure in questo caso, dunque, come sarà per tutti gli altri movimenti di avanguardia, spesso, troppo spesso liquidati come sintomi di un'insofferenza tardo-modernista ai vincoli di un'etica borghese, che si vorrebbe a tutti i costi *épater*, nel senso proprio di sollecitare per metterla in crisi, scartarla e smarcarsi da essa, la cifra di un impegno politico viene di volta in volta interpretata come un equivoco, una contraddizione,

⁵ Ancora dalla medesima dichiarazione, citata in esergo, del prefetto di Milano al ministro dell'Interno, cit. in E. Gentile, “*La nostra sfida alle stelle*”. *Futuristi in politica*, cit., p. 8

una deviazione dalla giusta via dell'estetico, che, grazie a una scelta scellerata, verrebbe abbandonata in favore di una vocazione perversa in quanto non consona al naturale esito di una pratica artistica. Così sarà per il Futurismo, così per il Surrealismo e il Dadaismo, così, ancora, per il Situazionismo, nella ripresa del fenomeno avanguardistico nel secondo dopoguerra europeo. Quello che, in fondo, non si perdona a simili scelte riguarda quanto potrebbe essere, senza eccessive forzature, definito come un vero e proprio peccato di *ybris*, quello stesso eccesso tracotante che, se viene concesso all'arte nell'ambito dei contenuti e delle forme di espressione poetica, non potrà mai essere tollerato come diritto autoriconosciuto e possibilità di autodeterminazione sul piano essenziale della pratica artistica, che dovrà necessariamente restare tale, cioè una pratica, un fare e mai un agire. Si determina, così, da Aristotele in poi, una legittimità di separazione tra pratiche: quelle che si riconoscono a partire da una finalità esterna – di cui la politica certamente rappresenterebbe uno dei vertici più alti, se non il più alto, incarnando quel proprio dell'uomo come *zoon politikon*, nel perseguimento del bene comune – ai propri stessi modi, da quelle che, invece, vedono una propria finalità coincidere con la modalità stessa del proprio esercizio: il gioco e l'arte, appunto (da qui all'arte come gioco il passo è immediatamente compiuto). Se è vero questo, è altrettanto vero che la testualità che fa capo a questa tradizione non si manifesta in maniera dissimile a quella con cui si manifesta qualsiasi altra testualità.

Come ci ha insegnato Derrida, il processo di decostruzione, lungi dal rappresentare l'iniziativa di un soggetto analitico, muove da un'istanza presente all'interno degli stessi testi, di quella medesima testualità. In Aristotele, per esempio, accanto a questa rigorosa differenziazione troviamo una prima sistematizzazione teorica come identificazione del poetico col filosofico e di quello con una tensione universalizzante e trascendente. La *poiesis*, per l'Aristotele della *Poetica*, è cosa più seria e filosofia della storia perché guarda all'universale nella forma del poter (e dover) essere. Così la figura del *poietes* potrà cominciare a profilarsi come quella di un edificatore di mondi possibili. Da qui nasce e si afferma l'idea di una contiguità tra etica ed estetica, l'idea che l'atto poetico sia la manifestazione più evidente di una *techne*, nel senso proprio di un'azione che *technaomai*, porto a compimento, non solo, quindi, quasi esplicitando quella *mechane* insita nelle cose, nella relazione tra le cose, che si tengono strutturalmente l'un l'altra in un'architettura universale, ma anche nel senso di un prendersi cura, attivo, di questo medesimo ordine architettonico, il cui funzionamento si vorrebbe indirizzare verso la sua finalità essenziale.

Mettere ordine, curare, sistemare, ricostruire, rimettere in sesto, costituiscono la precettistica che ogni poetica fa propria come prontuario da

applicare nei confronti della realtà in quanto tale. Il Futurismo, da questo punto di vista, non costituirà un'eccezione, anzi, come avanguardia, vale a dire come momento più avanzato dell'impegno nella causa estetica, forzerà questi concetti portandoli al loro punto massimo di tenuta. È per questo che gli artisti Giacomo Balla e Fortunato Depero, a complemento dell'idea marinettiana di una filiazione partenogenetica assolutamente artificiale, così come sarà esposta, per esempio, nel romanzo *Mafarka il futurista*, firmeranno, nel 1915, il manifesto per una "Ricostruzione futurista dell'universo".⁶

"Noi futuristi, Balla e Depero – scrivono gli autori –, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto".⁷ L'assoluto prometeismo proprio della poetica futurista, tale come si manifesterà fin dalle prime sortite del movimento, attraverso le dichiarazioni programmatiche dei suoi esponenti e, massimamente, del suo fondatore, così come attraverso le opere prodotte, sarà necessariamente inscindibile da una tecnolatria, il cui andamento oscillerà tra un votarsi totale, completo all'estetica (in senso etimologico) della macchina, intesa come artificio e una fuga verso l'elemento primordiale dell'animale, del naturale, del primitivo. Primitivismo e naturalismo saranno, dunque, l'altro volto di questa mostruosità poetica macchinica e tecnolatra, il cui obiettivo dichiarato sarà, come abbiamo letto, quello di ricostruire l'universo a partire da una ricreazione di elementi astratti delle sue forme costitutive. A dare coerenza (se si potesse dire, così, semplicemente) a tutto il discorso, troveremo una tensione trascendente lo spazio di immanenza immediato su cui il movimento dichiara di voler agire, nel suo momento *destruens*, dischiudendo un orizzonte di attesa messianico in cui l'invisibile, l'impalpabile, l'imponderabile, l'impercettibile del non ancora presente viene convocato innanzi allo slancio del soggetto estetico, come soggetto desiderante. E sarà un investimento nelle riserve di questo a poter conferire un corpo (artificiale) all'istanza astratta del futuro – incarnazione, l'abbiamo visto, che non potrà avvenire altrimenti che a partire da un piano tecno e macchinolatra.

L'aspetto propriamente propulsivo di questa poetica, il suo giustificarsi a partire da una necessità spirituale costitutiva (e costitutivamente anatomica) dell'umano, quella di guardare unicamente in avanti, spiega l'ossessiva

⁶ In V. Birolli (a cura di), *Manifesti del Futurismo*, Abscondita, Milano 2008, pp. 161-164.

⁷ Ivi, p. 161.

manifestazione di avversione verso tutto ciò che è rievocazione, ricordo, passato, in favore, invece, di un’“arte-azione, cioè volontà, aggressione, possesso, penetrazione, gioia, realtà brutale nell’arte (...), splendore geometrico delle forze, proiezione in avanti. Dunque l’arte diventa Presenza, nuovo Oggetto, nuova realtà creata cogli elementi astratti dell’universo”.⁸ Sono parole queste che gli estensori del manifesto attribuiscono a Marinetti, a commento di una serie dei loro “primi complessi plastici”,⁹ che gli erano stati mostrati.

Esattamente come il sapere di tipo tecnico, la tecnologia, questa poetica (ma si tratta di un discorso che, *mutatis mutandis*, potrebbe essere applicato a qualsiasi tipo di produzione poetica occidentale) si riconosce il presupposto di una vera conoscenza essenziale della realtà su cui va a operare, con conseguente possibilità di un’applicazione, su un piano performativo, degli stessi enunciati e delle stesse leggi che ha prodotto: “la scoperta-invenzione sistematica infinita”.¹⁰ Da qui, il passaggio che conduce a sviluppare la condizione predittiva di una visione teorica, in possibilità di intervento concreto sulla realtà oggetto della visione e quest’ultima in azione creativa di quella stessa (?) realtà, è un passaggio di tipo logico, appunto. L’asettica applicazione di una meccanica logica di tipo causale, spostata su un piano etico, darà notevoli e inquietanti frutti. Il manifesto, come accade con molta produzione letteraria programmatica futurista, si chiude, prima della finale rivendicazione nazionalista, su uno scenario profetico, il cui carattere ludico non mancherà, alla luce delle acquisizioni più recenti in materia polemologica, di manifestare tutto il suo carattere involontariamente e angosciosamente distopico: “Siamo scesi nell’essenza profonda dell’universo, e padroneggiamo gli elementi. Giungeremo così, a costruire

l’animale metallico

Fusione di arte + scienza. Chimica fisica pirotecnica continua improvvisa, dell’essere nuovo automaticamente parlante, gridante, danzante. Noi futuristi Balla e Depero, costruiremo milioni di animali metallici, per la più grande guerra (conflagrazione di tutte le forze creatrici dell’Europa, dell’Asia, dell’Africa e dell’America, che seguirà indubbiamente l’attuale meravigliosa piccola conflagrazione umana).¹¹

⁸ Ivi, p. 162.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 163.

¹¹ Ivi, p. 164.

3. Il testo per tanti aspetti inaugurale di questa nuova sensibilità estetica, le cui pagine brulicano di descrizioni di orde di animali selvatici, le cui schiere polverose e fameliche si lanciano in combattimenti furiosi con e contro uomini che non hanno più nulla di umano, quasi a preconizzare quella che sarà l'acme narrativa del romanzo, la costruzione-parto di Gazurmah, un gigantesco umanoide alato, "figlio" del protagonista, è il già citato *Mafarka il futurista*.

Già da una dichiarazione del suo autore, mentre il libro era in fieri, il romanzo verrà definito con l'aggettivo "africano"¹² e "Roman Africain", sarà il sottotitolo della prima edizione, scritta e pubblicata da Marinetti in lingua francese, per i tipi di Sansot, a Parigi nel 1909. Il libro conoscerà poi altre edizioni. La prima italiana, in traduzione di Decio Cinti, per le Edizioni futuriste di "Poesia", che vide la luce a Milano nel 1910. Poi, quella uscita ancora a Milano per i tipi della Sonzogno, senza data, ma, presumibilmente, successiva al 1920, reca in copertina la dicitura, come sottotitolo, di "Romanzo processato", a memoria del processo per oltraggio al pudore e pornografia che il libro subì¹³ (con assoluzione in primo grado e condanna in appello, confermata in Cassazione). Nel frontespizio si legge ancora, però, il sottotitolo originario "Romanzo africano". L'Africa, per Marinetti, come per ogni scrittore "colonialista", rappresenta un dato fantasticamente e nostalgicamente morboso.¹⁴ I colori e gli odori, intensi ai limiti dello stordimento, percepiti da un europeo durante un soggiorno africano si trasformano, trasfigurati dalla sua sensibilità, in "cose pazzesche ed immagini poderose su quelle terre dove tutto ha il colore della fiamma e dove tutto brilla come l'oro".¹⁵ Che Marinetti si sia ispirato, ai limiti del plagio, per taluni, a *Salammbô* di Flaubert¹⁶ o ai romanzi d'avventura di Salgari,¹⁷ non ha alcuna rilevanza per il discorso che qui si intende condurre. Ciò che ci

¹² Cfr. T. Pànteo, *Il poeta Marinetti*, Società Editrice Milanese, Milano 1908, p. 24.

¹³ Un resoconto documentale del processo di primo grado (culminante con l'assoluzione del romanzo), contenente l'interrogatorio a Marinetti e le arringhe difensive, nell'ordine, degli avvocati Innocenzo Cappa, Salvatore Barzilai e Cesare Sarfatti, nonché la perizia di Luigi Capuana, pubblicato originariamente in F. T. Marinetti, *Distruzione: poema futurista col processo e l'assoluzione di "Mafarka il futurista"*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano 1911, ora è disponibile in appendice a Id., *Mafarka il futurista*, tr. di D. Cinti, a cura di L. Ballerini, Mondadori, Milano 2009.

¹⁴ Cfr. T. Pànteo, *Il poeta Marinetti*, cit., p. 24: "La fantasia e la nostalgia morbosa che mi dà tanta tristezza, mi hanno trasportato nel paese dove sono nato, [...]".

¹⁵ Ivi, pp. 24-25.

¹⁶ Cfr. M. De Micheli, *La matrice ideologico-letteraria dell'eversione fascista*, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 29 sgg.

¹⁷ Cfr. R. Rinaldi, "Le plagiat de l'avant-garde: *Mafarka le futuriste* de Marinetti", in S. Briosi e H. Hillenaar (a cura di), *Vitalité et contradictions de l'avant-garde: Italie-France 1909-1924*, Librairie José Corti, Paris 1988, pp. 117-124.

interessa, invece, è far affiorare i limiti destrutturanti di una contraddizione, che emerge stridente dalle pagine del romanzo di questo immaginario re arabo, Mafarka-el-Bar, come dalla teorizzazione programmatica futurista in generale e marinettiana in particolare, e che fa deflagrare i poli di una commistione esplosiva, tra uno slancio tecnolatra e una tensione nostalgica verso un primitivismo e un naturalismo tecnofobico (ma forse sarebbe meglio definirlo come una tecnolatria primitivistica). Questa strana sintesi, per esempio, prende corpo nella figura di singolari animali artificiali. Lo stesso protagonista Mafarka, si autodefinisce “costruttore di uccelli meccanici”,¹⁸ per non parlare della comparsa, nel corso del terzo capitolo, dal titolo “I Cani del Sole”,¹⁹ di surreali catapulte, chiamate “Giraffe da guerra”,²⁰ una sorta di macchine dalla forma animalesca e mosse, “mediante un sistema d’argani e di molle”,²¹ da una trazione animale, di bufali e zebù, che “scendevano pel declivio tirando le corde.

A un comando, queste venivano tagliate e si riavvolgevano violentemente, facendo girare velocissimo il collo della Giraffa. La testa roteava come una fronda finché il muso scattava, lanciando infine il proiettile”.²²

L’economia singolare di questa commistione tra l’elemento animale e quello meccanico, culminerà nella capitalizzazione di una costruzione-parto da parte di Mafarka del suo figlio artificiale: “Io costruisco e partorisco mio figlio, uccello invincibile e gigantesco, che ha grandi ali flessibili fatte per abbracciare le stelle!...

Nulla avrà potere contro di lui... né i calci della tempesta, né le scudisciate dei lampi!... Egli è laggiù, in fondo al golfo e potete vederlo... Da trenta giorni, dacché dura il mio lavoro, non ho mai dubitato di farne il figlio veramente degno della mia anima... L’infinito è suo!... Non credete possibile questo miracolo? È perché non avete fiducia nelle vostre forze di maschi!... Bisogna avere la gioia e la volontà di darsi interi al prodigio, come un suicida si dà al mare!... Con le mie proprie mani, io l’ho scolpito, mio figlio, nel legno di una giovane quercia!... e ho trovato una mistura che trasforma le fibre vegetali in carne viva e in muscoli robusti!... Il volto di mio figlio è armonico e possente, ma nessuno l’ha ancora ammirato... io vi lavoro col mio scalpello durante la notte, al chiarore delle stelle!...

Di giorno, lo copro di pelli di tigre, perché gli operai non lo insozzino coi loro sguardi brutali... I fabbri di Milmillah costruiscono, diretti da me, una

¹⁸ F. T. Marinetti, *Mafarka il futurista*, cit., p. 160.

¹⁹ Ivi, pp. 70-87.

²⁰ Ivi, pp. 73-74.

²¹ Ivi, p. 74.

²² Ivi, p. 75.

grande gabbia di ferro e di quercia che deve difendere mio figlio contro la rapacità del vento. Sono duemila, spazzati a frustate fuori dai villaggi, e soggiogati dalla mia voce... I tessitori di Lagahourso preparano intanto la stoffa robusta e leggera che rivestirà le grandi ali palmate di mio figlio. È una tela indistruttibile, tessuta con fibre di palmizio, e che si colora, al sole, delle tinte diverse dell'oro, della ruggine, e del sangue...

Egli camminava a grandi passi volanti, sulle punte delle rupi. Il suo corpo sembrava tanto sciolto dalla goffaggine e dalla pesantezza umana, che a quando a quando lo si vedeva librarsi, alato e libero, sulla palpitazione delle vele e il gridìo dei marinai come un'aquila colossale che difendesse la sua nidiata".²³

Potremmo rintracciare un'antica ascendenza di questa folle visionarietà partenogenetica in quella sorta di sogno autarchico (autarchia dei sensi in un rapporto-scambio di questi con la volontà), su cui, operati i dovuti distinguo, già Agostino d'Ipbona aveva teorizzato, quando considerava "beatis matribus sine libidinosa voluptate concipientibus" (*De nuptiis et concupiscentia*, II, 14, 29). Dal versante maschile, Marinetti echeggerà: "E sappiate che io ho generato mio figlio senza il concorso della vulva!... Non mi capite?... Ascoltatemi, dunque... Una sera, subitamente, mi domandai: 'V'è forse bisogno di gnomi che corrano sul mio petto, come marinai su una tolda, per sollevare le mie braccia?... E c'è forse un capitano, sul cassero della mia fronte, per aprire i mie occhi come due bussole?' A queste due domande, il mio spirito infallibile ha risposto: 'No!'. Ed io ne ho concluso che è possibile procreare dalla propria carne senza il concorso e la [puzzolente] complicità [della matrice] della donna, un gigante immortale dalle ali infallibili!

Voi dovete credere nella potenza assoluta e definitiva della volontà, che bisogna coltivare, intensificare, seguendo una disciplina crudele, fino al momento in cui essa sprizzi dai nostri centri nervosi e si lanci oltre i limiti dei nostri muscoli con una forza e una velocità inconcepibili.

La nostra volontà deve uscire da noi, per impossessarsi della materia e modificarla a nostro capriccio. Così noi possiamo plasmare tutto ciò che ci circonda e rinnovare senza fine la faccia del mondo... Presto, se pregherete la vostra volontà, farete figli, anche voi, senza ricorrere alla vulva della donna".²⁴

²³ Ivi, pp. 160-161.

²⁴ Ivi, p. 163. Le parole tra parentesi quadre furono omesse dall'edizione Sonzogno citata, successiva alla conferma della condanna in appello del romanzo da parte della Corte di Cassazione.

Autarchia, superomismo, misoginia, fanno corpo unico con un'economia politica del dispendio.²⁵ Questa emerge chiaramente fin dalle prime pagine del romanzo, per esempio dal confronto tra Mafarka e “Kaim-Friza, il gran capo degli agricoltori”,²⁶ rispetto al quale il primo “non aveva mai potuto vincere il sentimento di repulsione che gl'ispirava quell'essere meschino e scaltro, quantunque fossero grandissimi i servigi che egli aveva reso alla città con una saggia legislazione agraria”.²⁷ Continuando nella lettura si comprenderà che la differenza tra i due interlocutori si misurerà a partire dall'ancestrale dissidio tra la cosiddetta classe dei guerrieri nomadi e quella stanziale degli agricoltori: “— Mafarka! Mafarka! Mio sovrano!... — dice Kaim-Friza — pensa quanto sarebbe vantaggiosa la pace, per la costruzione dei canali d'irrigazione che io cominciai l'anno scorso!”

— Oh! Via!... Me ne infischio, dei tuoi canali!... Amo la guerra, io!... Capisci? E il mio popolo l'ama altrettanto!... Gli uomini delle campagne possono nutrirsi di sterco! Ne sono degni!...”.²⁸

C'è qualcosa in questa polemologia (come polemofilia) che si sposa con l'intimità essenziale di un atteggiamento scientifico, sì che altrove Marinetti apertamente dichiarerà che il Futurismo è “un nuovo modo di vedere il mondo; una nuova ragione di amare la vita; una entusiastica glorificazione delle scoperte scientifiche e del meccanismo moderno; [...]”,²⁹ dove questa entusiastica glorificazione per l'atteggiamento scientifico va visto nella prospettiva di una *theoria* universale come spettacolo cosmico, in cui la parte che vi giocherà la soggettività sarà sempre più ridotta³⁰ in luogo di una potenza dell'immaginazione che si dispiegherà, oggettivamente, di per sé. È il

²⁵ Una lettura del romanzo come fusione di un mix di elementi “that might be called fascist: a rhetoric of virility, imperial fantasies tied to the colonization of Africa, misogyny, a reproductive project, and an obsession with self-sufficiency”, si trova mirabilmente esposta nel capitolo 3, “Mafarka and son: Marinetti's homophobic economics” del volume di B. Spackman, *Fascist virilities. Rhetoric, ideology, and social fantasy in Italy*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, pp. 49-76. La citazione è a p. 53.

²⁶ F. T. Marinetti, *Mafarka il futurista*, cit., p. 14.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 15.

²⁹ F. T. Marinetti, “Un movimento artistico crea un Partito Politico”, cit. p. 346.

³⁰ Sulla dialettica tra l'irriducibilità del superomismo e la riduzione assoluta di una soggettività idealistica, ben sintetizzata dalle parole che Marinetti fa pronunciare a Kaim-Friza, nel suo dialogo con Mafarka (“— Ricordati, Mafarka, che ad onta delle tue conquiste, girerai sempre intorno all'implacabile Io che irrorà il tuo corpo di un po' di volontà sanguigna e nervosa...”: F. T. Marinetti, *Mafarka il futurista*, cit., p. 16), mi permetto di rinviare al mio “FTM e il nome della letteratura”, in S. Petrosino (a cura di), *Il potere delle parole. Sulla compagnia tra filosofia e letteratura*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 93-121.

socius disincarnato come soggetto trascendentale, responsabile della visione panoramica propria della scienza, che può farsi carico di questa nuova modalità di visione del mondo e a cui i mezzi tecnici dei voli aeronautici, prima, aerospaziali e, quindi, satellitari, fino a oggi, forniranno quell'opportunità di accesso concreto a quel punto di vista esterno al mondo, in grado proprio di stabilizzare, mantenendola, quella posizione epistemica, che in origine poteva solo darsi per presupposta. La creazione partenogenetica come ricostruzione dell'universo ha come logico punto di inizio e naturale esito la dissoluzione dell'iniziativa individuale nel senso di un idealismo soggettivistico di tipo forte. Su un piano politico concreto, tutto questo si tramuterà necessariamente in una dissoluzione dello stato come società degli individui, migrando sempre più decisamente verso forme di gestione economica e amministrativa. "Lo stato – teorizzerà il fondatore del Futurismo – deve essere l'amministrazione di una grande azienda che si chiama patria appartenente a una grande associazione che si chiama nazione.

Il patriottismo è per noi semplicemente la sublimazione di quell'attaccamento rispettoso che le buone e forti aziende ispirano ai loro partecipanti".³¹ Un certo economicismo, in un connubio con la tecnocrazia che era già stata prevista come sbocco necessario nella gestione della cosa pubblica in Saint-Simon e Comte, si affaccia prepotentemente nelle pagine della concezione marinettiana dello Stato, che fa dell'azionalismo la forma di governo della modernità avanzata. Quello Stato-azienda che prevederà in prima battuta la "trasformazione del parlamento mediante un'equa partecipazione di industriali, di agricoltori, di ingegneri e di commercianti al Governo del paese",³² avrà come fine gestionale quello di "un Governo tecnico senza parlamento, un Governo composto di 20 tecnici eletti mediante suffragio universale".³³ Il senato sarà a sua volta rimpiazzato da "una Assemblea di controllo composta da 20 giovani non ancora trentenni, eletti mediante suffragio universale. Invece di un parlamento di oratori incompetenti e di dotti invalidi, *moderato* da un senato di moribondi, avremo un governo di 20 tecnici *eccitato* da una assemblea di giovani non ancora trentenni".³⁴

Possiamo rintracciare un'eco speculare di questa teorizzazione dell'organizzazione degli apparati di governo all'interno del discorso futurista di Mafarka. Qui, quegli stessi luoghi comuni volti a separare l'estetico dal politico, su cui abbiamo insistito lungo il corso di questo scritto, vengono

³¹ F. T. Marinetti, "Governo tecnico senza parlamento, senza senato e con un Eccitatorio", in Id. *Democrazia futurista*, cit. p. 413.

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

assunti per dare corpo a un ribaltamento di ordini gerarchici, in un primato riconosciuto al dispendio di tipo estetico sul modo di esistenza di tipo amministrativo-politico.

“In verità, io sono fuggito perché ho avuto paura di invecchiare con un misero scettro fra le mani!... Ho avuto paura degli adattamenti dell’età e della viltà future... [...]”

Ed è per questo che ho abbandonato i frutti della vittoria a coloro che hanno l’anima usuraia, lenta, e che amano agonizzare!... [...]”

Io non ho la cauta saggezza dei contabili... Potrei impugnare il potere, ma per cederlo, subito dopo a mani meticolose... Le mie dita di lottatore sgretolerebbero la vostra corona... E io non voglio consumare il mio tempo a sventare delle congiure e a smascherare dei traditori!...”.³⁵

La formula della “mistica dell’azione”, secondo la nota definizione che dell’attività futurista daranno i teosofi e accettata con entusiasmo da Marinetti, più che evidenziare una tensione irrazionalistica, comunque presente nel movimento, ci sembra che testimoni di questa irriducibile tensione dialettica, tutta interna al momento tecnico, tra il versante tecnolatra e quello tecnofobico, per cui, se governo dovrà esserci dell’esistente in quanto stato (tanto più in autentico in quanto consegnato alla dimensione del passato), esso dovrà fare corpo con una mera amministrazione di tipo contabile.

4. Ormai, sono molte le pubblicazioni sulla politica futurista, alcune delle quali costituiscono senza dubbio degli studi pregevoli.³⁶ Il limite che però si riscontra nella quasi totalità di questa pubblicistica ha a che fare con una sua impostazione teoretica implicita, volta paradossalmente a sminuire la rilevanza del proprio oggetto di indagine nell’ambito dell’economia strutturale del movimento. Nella maggior parte dei casi, addirittura si muove dalla considerazione che quello dell’impegno politico sia stato un equivoco, una sorta di errore in cui il movimento futurista sia caduto. Al riguardo, possiamo considerare sintomatiche le seguenti considerazioni di

³⁵ F. T. Marinetti, *Mafarka il futurista*, cit., pp. 160-161.

³⁶ In particolare, per una ricostruzione storica della multiformità di aspetti che, sul piano politico, caratterizzarono il movimento futurista, è utile la lettura di G. Berghaus, *Futurism and politics: between anarchist rebellion and fascist reaction, 1909-1944*, Berghahn Books, Providence (RI) e Oxford (UK) 1996, nel quale con il supporto di una documentazione ricavata da una ricerca dell’autore presso gli Archivi centrali dello Stato (soprattutto numerosi rapporti della polizia, che andarono a costituire un vero e proprio dossier all’attenzione dello stesso Mussolini, nel quale il fondatore del Futurismo veniva chiaramente dichiarato essere un “soggetto antifascista”), a Roma, viene mostrato come i rapporti tra Futurismo e Fascismo furono complessi e non sempre favorevoli al primo.

Emilio Gentile. “Si può ritenere un errore considerare la politica un aspetto importante del futurismo, ma è certo che i primi a commettere questo errore furono i futuristi stessi, e sarebbe comunque interessante capire perché e come errarono, impegnandosi appassionatamente nel tentativo di realizzare un loro mito dello Stato nuovo. La politica del futurismo è una piccola tessera nella storia italiana del primo ventennio del Novecento. Anche se la sua capacità di conseguire risultati concreti fu molto scarsa, l’esperienza politica del futurismo merita attenzione per conoscere meglio il ruolo del radicalismo nazionale nella crisi del sistema liberale e nell’origine del fascismo. Se adottiamo come criterio per valutare il significato storico della politica futurista la sua effettiva efficacia nella vita italiana, si possono avere dubbi plausibili sulla serietà e persino sull’esistenza di una politica futurista, con una parte importante nella natura e nella storia del movimento. Illusione, errore, propaganda, opportunismo possono essere accettati, da questo punto di vista, come moventi delle gesta politiche futuriste. Un simile criterio, tuttavia, non è adeguato a definire, da un punto di vista storico, la logica di un atteggiamento e di un impegno concreto nella politica, che caratterizzarono dal 1914 al 1920 un’esperienza singolare nella storia delle avanguardie. Rimane infatti il problema di comprendere i motivi delle scelte politiche del futurismo, che influirono notevolmente sulla vita del movimento”.³⁷ Dove viene di rilevare la canonica separazione tra l’estetico e il politico e, visti alla luce l’uno dell’altro, dalla prospettiva del primo il secondo non potrà essere considerato altrimenti che un aspetto (marginale, trascurabile o pure rilevante quanto a influenze sul carattere generale del movimento, che però continuerà ad avere altre vocazioni e interessi prioritari), uno dei tanti, che caratterizzano la vita di un movimento artistico o genericamente estetico. Non resta, quindi, in margine a questo breve scritto, che auspicare la nascita di studi che, partendo da e sviluppando l’intuizione benjaminiana (anche e soprattutto cercando di forzare le contraddizioni presenti in essa), cerchino di approfondire la questione del rapporto indissolubile tra estetico e politico alla luce di un paradigma costitutivo occidentale come quello della visione.

³⁷ E. Gentile, “*La nostra sfida alle stelle*”. *Futuristi in politica*, cit., pp. 8-9.