

ELISA PALMIGIANI

ALLE RADICI DEL FUTURISMO:
NOMI E FIGURE DEL FEMMINILE
IN *DESTRUCTION* DI MARINETTI

Abstract: 'Contempt of woman' and 'challenge to the stars': these are the cornerstones of the *Manifesto* of Futurism (1909). However, the antithesis eroticism-heroism is already in the poem *Destruction* (1904), strategically redefined, *a posteriori*, 'futurist poem'. The play on the female name (the analogy woman-astro in Maria Star, the assonance Josie-«folie», the link between name and abstract concept that combines Josie, Loulou and Julie to the keyword «jalousie») illustrates the transformation of the symbolist *eros* in avant-garde *furor*, projected towards the overcoming of literary and spatio-temporal limits.

Keywords: Futurism, Symbolism, female name

Essere «sul promontorio estremo dei secoli» non esclude, di necessità, il «guardar[s]i alle spalle». ¹ A dispetto di quanto affermato nell'ottavo punto del *Manifesto di fondazione del Futurismo*, il Tempo e lo Spazio non sembrano poter essere riassorbiti completamente nella categoria dell'«eterna velocità onnipresente», ² specie se si rende necessario ammantare il passato di una sorta di aura iniziatica, in linea con la prospettiva mitico-messianica del movimento marinettiano. Gli anacronismi intenzionali che inducono il *leader* della prima avanguardia italiana a definire, *a posteriori*, la rivista «Poesia» (attiva dal 1905 al 1909) «organo del Futurismo» ³ e a premettere all'antologia collettiva in versi liberi del 1912 uno spiazzante elogio delle «parole in libertà» si fanno, pertanto, espressione di un recupero delle esperienze già note nell'ottica di un futuro inteso come meta utopica e perpetuo divenire, nell'unione tra gesto artistico e intenzione ideologica. Marinetti sembra essere costantemente un passo più in là di ciò che realizza: 'futurista' è l'opera di là da venire, è il progetto stesso dell'opera o, addirittura, il contrassegno implicito di esperienze poetico-letterarie concepite con anni di anticipo sulle formulazioni ufficiali del *Manifesto*. Di conseguenza, anche testi antecedenti al 1909 acquistano la possibilità di confluire nell'(anti)canone dell'avanguardia,

¹ F.T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, «Le Figaro», 20 febbraio 1909; ora in ID., *Teoria e invenzione futurista*, a c. di L. De Maria, Milano, Mondadori 2010⁷, p. 10.

² Ivi, p. 11.

³ Cfr. G. BARONI, *La rampa di lancio*, «Rivista di Letteratura Italiana», XXIV (2006), 2, p. 9.

una volta individuati in essi i tratti espressivi di una sorta di «tradizione del nuovo»,⁴ di cui l'avventura marinettiana non rappresenterebbe che l'ultimo tassello. Ecco allora che il sottotitolo di «poema futurista», assegnato alla versione italiana di *Destruction* (1911),⁵ appare, nella sua valenza programmatica, pienamente riconducibile a quel modello delle «commemorazioni in avanti»⁶ che si configura come uno dei tanti ossimori poetico-ideologici del movimento inaugurato sulle pagine del «Figaro».

In effetti, nei *poèmes liriques* originariamente composti nel 1904⁷ e ascrivibili alla stagione franco-simbolista di Marinetti, sono già ravvisabili tutte le premesse concettuali che condurranno alla «sfida alle stelle»⁸ del 1909: in primo luogo – e in svariate declinazioni – quel conflitto tra «réalité» e «Idéal» che alimenterà la rincorsa del Futurismo verso il nuovo, inteso come tempo mitico della creazione e dell'azione. Tra la duplice apostrofe alla «Mer Toute-Puissante» e «Vengeresse», in apertura e conclusione di poema, si delinea il percorso di un io costantemente teso all'immensificazione, in virtù della fusione con un elemento-emblema 'infinito' e 'divino' come il mare. Il tentativo di sconfinare nei territori dell'oltreumano verrà suggellato, nelle pagine finali, dall'abbraccio con l'unica «maîtresse qui jamais ne trépassa»,⁹ ovvero la Morte, a testimonianza del paradosso che porta a conseguire l'Assoluto attraverso il gesto dionisiaco/nichilista della distruzione di sé e del mondo (la «sublime Étoile / aux explosions illuminantes»¹⁰ evocata, nell'epilogo, a rendere ragione dell'«infâme réalité» della Terra). A fare da contraltare a tale missione, la presenza e la memoria di figure femminili che, riconducendo l'io nei ranghi della vituperata «tirannia dell'amore»,¹¹ risultano incompatibili con lo slancio volontaristico-belicistico dei nuovi poeti-eroi, e vanno pertanto allontanate, in vista del conseguimento di un ideale

⁴ M. D'AMBROSIO, *Commemorare e tradurre*, in AA.VV., *F.T. Marinetti. Arte-vita*, Roma, Fahrenheit 451 2000, p. 123.

⁵ F.T. MARINETTI, *Destruction. Poema futurista*, trad. dal francese in versi liberi, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia» 1911.

⁶ ID., *Commemorazioni in avanti*, «Futurismo», 16 ottobre 1932, p. 1.

⁷ F.T. MARINETTI, *Destruction. Poèmes liriques*, Parigi, Léon Vanier 1904; ora in ID., *Scritti francesi*, a c. di P.A. Jannini, Milano, Mondadori 1983 (tutte le citazioni successive del poema si intendono tratte da tale edizione).

⁸ ID., *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, cit., p. 14.

⁹ *Destruction*, p. 256.

¹⁰ Ivi, p. 266.

¹¹ F.T. MARINETTI, *Proemio a Mafarka il futurista*, trad. it. di Decio Cinti, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia» 1910, p. 4. Sul marinettiano 'disprezzo della donna', cfr., in particolare, L. DE MARIA, *Introduzione a MARINETTI, Teoria e invenzione futurista*, cit., p. XLVIII: «La misoginia futurista (l'ostilità verso una 'certa' concezione della donna) ha profonde radici polemologiche: tentativo di controbattere l'amore, la lussuria, la tenerezza e l'affetto, avvertiti come altrettanti ostacoli alle virtù guerriere e a ogni morale del sublime».

superiore. Il nesso *mer-amour-mort* delinea quindi, in termini fonici e concettuali, l'impianto dell'intero poema, costruito sulla tendenza a rivestire gli elementi naturali («la Mer», «les Étoiles») di un forte spessore emblematico e, specularmente, sulla propensione ad attribuire fattezze umane all'astratto (la Morte-*'gioconda amante'*. E proprio l'attenzione ai valori fonosimbolici della parola, intesa come espressione del rafforzamento del legame tra idea e forma sensibile, sembra condizionare la definizione di un ulteriore modello: quello dell'onomastica femminile, la cui genesi affonda nel passaggio dalla prospettiva oggettivante della *Conquête des Étoiles* (1092) a quella, tutta soggettiva, di *Destruction* (1904).

Laddove il poema epico del 1902 inscenava il conflitto tra reale e ideale prevalentemente in forma traslata, attraverso cioè la descrizione delle armate del mare alla conquista delle «forteresses astrales»,¹² il «poema erotico e anarchiste»¹³ del 1904 ripropone invece la medesima dialettica attraverso un'umanizzazione del cosmo che prevede, da un lato, l'attribuzione delle qualità eroiche del mare all'io poetico¹⁴ e, dall'altro – a fare da tramite tra la sfera ideale e quella sensuale – non più stelle assimilate a «infâmes courtisanes»,¹⁵ ma vere e proprie figure di donne, inizialmente prive di un'identità definita e in seguito connotate anche anagraficamente. Il passaggio dalla terza persona della *Conquête* alla prima di *Destruction* segna il cambiamento di prospettiva e dà l'avvio a una rievocazione onirico-memoriale che, ponendosi come necessaria premessa allo slancio del «démon de la vitesse»¹⁶ e alla distruzione finale, passa per l'elaborazione e il superamento di un passato in cui convivono ricordi personali e richiami alla tradizione letteraria, da Dante a Baudelaire.¹⁷ La liberazione dai miraggi delle «étoiles

¹² F.T. MARINETTI, *La Conquête des Étoiles. Poème épique*, Parigi, Éditions de la Plume 1902; ora in ID., *Scritti francesi*, cit., p. 116 (tutte le citazioni successive del poema si intendono tratte da tale edizione).

¹³ La definizione di *Destruction*, coniata dallo stesso Marinetti, figura in E. PACCAGNINI, *Marinetti francese prefuturista* (in AA.VV., *F.T. Marinetti = Futurismo*, Catalogo della mostra, Milano, 12 febbraio-7 giugno 2009, a c. di L. Sansone, Milano, Motta 2009).

¹⁴ Cfr. T. CESCUTTI, *De Baudelaire au XX^{ème} siècle. La ville pré-futuriste dans la poésie de F.T. Marinetti*, «Revue des Études Italiennes», L (2004), 3-4, p. 342: «[L]a ville marinettienne est le lieu moderne où le poète exprime et tente de régler la bipolarité conflictuelle qu'il mettait en scène dans *La Conquête des Étoiles* à travers l'allegorie d'une gigantesque bataille cosmique. Une double conversion s'opère: d'une part le cosmos s'humanise en se transposant dans la dimension de la ville, de l'autre l'héroïsme archaïque de la Mer s'incarne dans le personnage du poète qui arpente l'espace urbain d'un horizon à l'autre, à la manière de l'humanité prométhéenne primitive qui aspirait, depuis l'abîme marin à gagner la surface pour se déployer ensuite, à l'image d'une Babel mythique, vers la hauteur sidérale à conquérir».

¹⁵ *La Conquête des Étoiles*, p. 115.

¹⁶ *Destruction*, p. 181.

¹⁷ Cfr., in particolare, G. BALDISSONE, *Filippo Tommaso Marinetti*, Milano, Mursia 2009⁴, pp. 41-44 e CESCUTTI, *De Baudelaire au XX^{ème} siècle...*, cit.

illusoires»¹⁸ e dalla schiavitù della lussuria, in favore di un nuovo sogno attivistico (il «Rêve ivre-mort d'Infini»),¹⁹ passa, nelle *Fumeries de l'Âme*, per l'inabissamento negli inferi della propria stessa carne, ove l'incontro con i fantasmi degli amori passati equivale a un amplesso con la morte e alla consapevolezza che nessun beneficio carnale potrà lenire la solitudine della propria anima:

...et j'étais seul à consumer mon corps,
à dévorer mon âme,
haletant sur les seins irrités de la Mort!...
Seul, à jamais seul, avec mes lèvres solitaires!...²⁰

La sezione successiva del poema (*Nocturne*) riprende il medesimo motivo in forma più esplicita, attraverso uno schema – quello del dialogo a tre voci – che vede coinvolti l'io, il mare e la donna amata e che verrà riproposto in altre due tappe cruciali di *Destruction* (*Dans les Cafés de Nuit* e *Le Chant de la Jalousie*). Ma, poiché i baci della «bien-aimée», seppur «imprégnés d'Ideal»,²¹ non fanno che ribadire il divario tra sé e l'«intangibile Étoile naufragée»²² del proprio sogno, il discorso amoroso si rivela in realtà un «dialogue engagé entre deux sourds»,²³ come sottolinea la voce del mare, sorta di rappresentazione della coscienza profonda dell'io poetico. Tutte le immagini relative alle stelle – da quelle che rinviano metaforicamente alla donna amata a quelle associate, in senso proprio, agli astri «chimériques» dai «corps de perle»²⁴ – esemplificano, in egual misura, la distanza che intercorre tra l'assoluto e l'anima del poeta; e, a convalidare l'identità analogica tra «femme» ed «étoile», ecco apparire, nell'epigrafe del *Nocturne*, il primo riferimento a un nome femminile fortemente allusivo: quello di Madame Ernesta Stern, *alias* Maria Star, alla quale il canto è dedicato.²⁵ Il passaggio dall'emblema naturale e oggettivo (seppur convenientemente antropomorfizzato)²⁶ a un referente umano dotato, proprio in virtù del nome, di una precisa individualità e di

¹⁸ *Destruction*, p. 161.

¹⁹ *Ivi*, p. 153.

²⁰ *Ivi*, p. 164.

²¹ *Ivi*, p. 168.

²² *Ivi*, p. 169.

²³ *Ivi*, p. 170.

²⁴ *Ivi*, p. 168.

²⁵ *Ivi*, p. 167.

²⁶ Le descrizioni delle stelle appaiono sempre fortemente femminilizzate; si veda, a titolo d'esempio, l'esplicita e dettagliata similitudine della *Conquête des Étoiles*: «Mais, par enchantement, / la toiture des nuées éclata sur le fâte, / et des Étoiles flexueuses en leurs voiles palpitants / de pierreries ardentes, s'accoudèrent / aux créneaux étincelants de l'Infini, avec un nonchaloir de gestes lumineux. / C'est ainsi que les molles Syriennes au teint de magnolias, / dans leur robe de moire bleue, toutes dégrafées, s'accourent le soir à leurs terrasses blanches / fleuries de camélias et de verveines [...]» (*ivi*, p. 100).

un'altrettanto netta valenza concettuale, può quindi dirsi perfettamente compiuto, preparando il terreno per ulteriori analogie e per sviluppi onomastico-fonosimbolici sempre più complessi.

Se la donna, anche e soprattutto nel momento della conquista fisica, resta irraggiungibile come la più lontana delle «forteresses astrales», tanto vale (come suggerisce ancora la «voix de la Mer») scalare le montagne della notte per visitare quelle stelle dalla «bouche inaccessible»,²⁷ capaci, proprio nella loro intangibilità, di rinnovare all'infinito lo slancio verso l'*au-delà*. Ciò che è intoccabile sembra ispirare una tensione duratura, proiettata verso tempi e spazi sempre nuovi; dall'altezza delle *Terrasses de l'Amour*, sospese tra la città e l'orizzonte marino, potrà allora prendere quota – una volta dato l'addio alla donna-incatenatrice – lo slancio verso la «pulpe des nuages»,²⁸ al ritmo del «démon de la vitesse».

L'*incipit* della seconda sezione di *Destruction* inaugura il nuovo spazio poetico della «ville» e ne delinea il doppio volto, «gorgée d'ombre et crépitante de lumières»:²⁹ una rappresentazione destinata a prefigurare un'antitesi di ben più ampia portata concettuale, quella tra istanze passatiste (la «Ville»-«vieille» del *Fleuve Tyrannique*) e aggressività modernista (la città-fonderia raffigurata nel *Sabbat*). E, se a questa seconda anima urbana corrisponde l'immagine mitica e minacciosa delle Erinni,³⁰ pronte a ghermire l'io in fuga verso la sua meta d'«azur absurde», a farsi specchio della «ville antique» è invece la figura di Josie, antica amante simbolo di tutti i «noeud gordiens»³¹ del passato. Ecco allora delinearsi, dopo la *correspondance* tra «femme» ed «étoile», la nuova analogia città-donna, già implicita nella dedica in apertura di *Destruction* («À la ville de Paris ce poème est dédiée»)³² e protagonista di futuri sviluppi poetico-retorici (dalla raccolta *La Ville charnelle* ai noti appelli contro la Venezia-*femme fatale* dei manifesti futuristi). Ma la città, nell'ottica soggettiva di *Destruction*, è anche *alter ego* – fisico e psichico – dell'io poetico, come suggerito in precedenza dalla similitudine tra «veines» e «rues [...] des villes millenaires»;³³ e, al pari dei «bas-fonds sinistres» dell'anima, teatro di vizi e rimorsi, lo spazio esterno e infernale della «ville au coeur de feu»³⁴ deve essere attraversato, in una sorta di contrappasso dantesco, per

²⁷ Ivi, p. 171.

²⁸ Ivi, p. 183.

²⁹ Ivi, p. 181.

³⁰ «Une forge massive aux regards démoniaques, / aux grands méplats fardés de sang noirâtre, / emerge au loin comme un face d'Érinnyes / sous des nombreux serpents cabrés et torsés de fume!... / Pour m'effrayer peut-être?... Ah! non, pitié!...» (ivi, p. 202).

³¹ Ivi, p. 206.

³² Ivi, p. 145.

³³ Ivi, p. 162.

³⁴ Ivi, p. 185.

poter giungere alla catartica distruzione/autodistruzione finale. Il confronto con la «ville»-«femme» diventa allora imprescindibile, in vista del distacco definitivo dalla stretta di un passato che coincide con l'abbraccio degli amori perduti (doppiamente esecrabile, perché la lussuria cova in sé i germi dell'acidia, peccato capitale nell'ottica del Futurismo di là da venire). L'espedito retorico che riassume in maniera emblematica la dicotomia partire/restare coinvolge proprio il nome della donna amata, messo in relazione fonico-concettuale con un altro termine chiave («folie»):

Josie, Josie, tes bras n'enchaîneront jamais
Ce coeur ivre de confondre sa folie
Avec la fulgurante folie des Astres!³⁵

Entrambi collocati in posizione di rilievo (a fine e a inizio verso), gli emblemi del passato (la donna che, come il 'fiume tirannico', stritola in un abbraccio mortifero)³⁶ e della fuga oltre i limiti spazio-temporali (la «folie») sono parte inscindibile di uno stesso conflitto, nella complementarità suggerita dall'assonanza. Piuttosto che cedere al fascino suadente di Josie, converrà forzare la «Fortune au grand corps hydropique», spingendola contro un muro, quasi a usarle violenza, nel tentativo di carpirne il bottino di «astres monnayés».³⁷ L'alternativa tra passato e futuro passa, ancora una volta, attraverso il confronto tra due figure femminili (una astratta e personificata, l'altra «charnelle», ma dai connotati allusivi), a suggellare infine l'idea che la «distruzione nella prospettiva della conquista»³⁸ esiga sempre più aggressività e sempre meno sentimentalismi di stampo romantico-decadente.

Prima dell'*Hymne* finale a una Morte che va delineandosi, passo dopo passo, come «esperienza estrema del Desiderio»,³⁹ sarà quindi necessario congedare una volta per tutte le «gaie[s] maîtresse[s]» di un tempo, ree di distogliere l'io dalla sua meta ultima. L'addio alla *femme* – e, con lei, agli ultimi sussulti di un passato che è insieme personale e letterario – si consuma nel dittico *Dans le Cafés de Nuit-Le Chant de la Jalousie*, impostato su quel modello teatrale del dialogo a tre voci già sperimentato nel *Nocturne*. E proprio la struttura tripartita, intesa come confronto/conflitto tra due istanze opposte, relativamente a un terzo elemento, giustifica l'introduzione della figura della gelosia, punto d'arrivo di un discorso formale e concettuale che coinvolge, in primo luogo, i nomi delle donne amate, accomunati da richiami

³⁵ Ivi, p. 206.

³⁶ «Est-ce un symbole au loin ce grand Fleuve d'argent, / qui sourdement veut étrangler d'une large caresse / la Ville grise e tant vieille, et rugueuse, et fragile, / déjà prise aux noeuds gordiens / de son vaste courant squamé de lunes molles?...» (*ibid.*).

³⁷ *Ibid.*

³⁸ P.A. JANNINI, *Introduzione a MARINETTI, Scritti francesi*, cit., p. 24.

³⁹ BALDISSONE, *Filippo Tommaso Marinetti*, cit., p. 43.

fonici che suonano come variazioni su uno stesso tema. *Le Fleuve Tyrannique* (con la rievocazione di Josie), *Dans les Cafés de Nuit* (con la «maîtresse de [l']Âme» Loulou) e *Le Chant de la Jalousie* (con protagonista Julie) vengono allora a comporre un ideale trittico in cui, a partire da uno sdoppiamento dell'io (ovvero da un confronto tra anima 'passatista' e anima prefuturista) si arriva a definire la vittoria di un terzo termine, a sua volta preludio alla meta finale (la morte-distruzione).

La dissociazione «Moi»/«mon Âme» proposta nei *Cafés de Nuit* mira, non a caso, a contrapporre per via metaforica la tradizionale concezione dell'arte quale sogno sublime e assoluto al riconoscimento del suo carattere effimero e limitato, con la conseguente necessità di un'apertura compensatoria alla dimensione della vita.⁴⁰ A mediare nel confronto tra i due amici-nemici è la figura di Loulou (la «maîtresse de mon Âme»), graziosamente frivola – come suggerito dal suo stesso nome⁴¹ – ma priva di qualsivoglia sensibilità estetica, e pertanto incapace di apprezzare le qualità di poeta dell'«Âme». Il rapporto conflittuale tra l'«Âme» (la bellezza letteraria) e la «maîtresse de [l']Âme» («trop bête» per comprendere quella bellezza) si fa allora, da un lato, specchio di quel conflitto tra reale e ideale che, nelle parole del «Moi», rende impossibile attingere all'assoluto; e dall'altro, proprio in quanto rapporto imperfetto, sembra dare adito ai propositi d'infedeltà del «Moi», indotto a tradire l'«Âme» (la propria identità più nobile) con quella porzione di «Réalité» (Loulou) che potrebbe sopperire all'insufficienza dell'ideale. Un tentativo di infedeltà, però, solo prefigurato nel dialogo tra il «Moi» e Loulou, e come subodorato in sonno dall'«Âme» che, al risveglio, si riappacificherà con la sua «maîtresse». I gesti di tenerezza di Loulou e il pianto di pentimento dell'«Âme» sembrano allora disegnare, nella parte finale del canto, la possibilità di un ricongiungimento tra «réalité» e «idéal», ottenuto attraverso il superamento di una prova – il quasi-tradimento del «Moi» – che si configura quale snodo essenziale nella definizione di una nuova presa di coscienza. Il 'triangolo' «Moi»-«mon Âme»-Loulou si ricompone, a significare la capacità di coniugare arte e vita, nella cognizione del

⁴⁰ «MOI (à mon Âme): [...] – La beauté de l'Art et l'idiote Réalité sont également frappées d'impuissance et de stupidité devant l'immuable misère de nos destinées et l'absolu irréalisable!... [...] L'Art est insaisissable et lointain comme une Étoile; et c'est bien triste d'adorer une Étoile!» (*Destruction*, p. 231).

⁴¹ «Loulou, une très jolie fille, nous appelle d'un geste, à sa table... C'est la maîtresse de mon Ame: l'air très comme il faut, vêtue de noir, bouche en coeur, prunelles jouisseuses. Elle minaude avec grâce sous de lourds cheveux noirs qui entènèbrent délicatement la pâleur de son visage» (Ivi, p. 229). Sul ruolo e sulla classificazione degli 'appellativi affettivi' in ambito letterario, cfr., in particolare, S. RIOLO, *Iporistici e altre manipolazioni onomastico-letterarie*, «il Nome nel testo», X (2008), pp. 155-168. Nell'ambito delle scelte creative operate da Marinetti, il ricorso a un vezzeggiativo come Loulou appare riconducibile ai due fondamentali parametri della «caratterizzazione» e dell'«accentuazione» (ivi, pp. 166-167).

carattere effimero di entrambe («Nous mourrons malgré notre genie. [...] Les chefs-d'oeuvre s'effacent après des siècles»):⁴² un'anticipazione della teoria e della prassi futurista del tutto in linea – ancora una volta – col sottotitolo della versione italiana di *Destruction*.⁴³ E quella donna che ha osato – laforguianamente e prefuturisticamente –⁴⁴ «cracher sur l'Art» finisce per ricoprire un ruolo centrale nell'acquisizione della nuova prospettiva.

Se il sonno dell'«Âme» genera la possibilità di un'inedita consapevolezza, prefigurando, con la complicità di Loulou, il tradimento del vecchio io (della vecchia idea del mondo e della letteratura), il sonno di Julie, protagonista del successivo *Chant de la Jalousie*, risveglia invece il desiderio di vincere un passato che si identifica con gli amanti della donna: *in primis*, con quel «Dieu du Midi» che viene a possedere Julie senza che l'io possa opporre la minima resistenza, riducendosi anzi a essere, in una sorta di fantasia edipica,⁴⁵ «le lit vivant [...] de leurs amours».⁴⁶ Il nuovo 'triangolo' Io-Julie-Dieu du Midi si pone quindi come una sorta di ripresa rovesciata e complementare della situazione precedente: laddove il sonno dell'«Âme» preludeva a un tradimento *del* passato, il sonno di Julie dà adito al tradimento di quest'ultima *col* passato, risvegliando la feroce gelosia dell'io poetico. Ma sarà proprio la consapevolezza dell'impossibilità di fare di Julie (a differenza di Loulou) la «maîtresse» del proprio «Âme» a rendere quella stessa gelosia motivo sufficiente per sottrarsi in via definitiva alla schiavitù della lussuria. Poiché l'unione con Julie, lungi dal condurre al ricongiungimento reciproco delle anime, risveglierà soltanto il piacere fisico della donna e, attraverso questo, la memoria di tutti i suoi antichi amori, l'io negherà alla propria amante l'«exécrable caresse», in modo da non disperdere la propria identità nella molteplicità delle unioni passate:

⁴² *Destruction*, p. 231.

⁴³ Che – come si ricorderà – è appunto «Poema futurista» (cfr. MARINETTI, *Distruzione. Poema futurista*, cit.).

⁴⁴ Nel *Complainte des blackboulés* (*Les Complaintes*, 1880-1885), Jules Laforgue inanella, a partire dal ricordo di un incontro amoroso conclusosi con un duplice rifiuto da parte della figura femminile («Ni vous, ni votre art, monsieur», v. 1), una serie di cattivi auguri contro quella *femme* che ha osato «crach[er] sur l'Art! L'Art pur! Sans compter le poète» (v. 38), generando nell'io poetico orrore e confusione («Et toujours, ce refus si monstrueux m'effraie / et me confond», vv. 9-10). L'implicito accostamento tra arte e vita, il riferimento a quella Parigi («Paris où je me console!», v. 24) cui si rivolge idealmente anche *Destruction* e, soprattutto, la proposta di una situazione speculare a quella del canto marinettiano, da cui emerge una formula che sarà ripresa testualmente nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* («Bisogna sputare ogni giorno sull'Altare dell'Arte!») consentono di ipotizzare un'influenza diretta del *Complainte des blackboulés* nella composizione dei *Cafés de Nuit*. Un'interpretazione, peraltro, facilmente avallabile, in considerazione dei contributi dedicati ai rapporti – diretti e indiretti – tra Laforgue e Marinetti (cfr., in particolare, G. MARIANI, *Il primo Marinetti*, Firenze, Le Monnier 1970, pp. 22-28).

⁴⁵ Cfr. BALDISSONE, *Filippo Tommaso Marinetti*, cit., p. 46.

⁴⁶ *Destruction*, p. 246.

Non, non, je ne veux plus, entends-tu?...
 que tu leur appartiennes, à mes doigts, à mes lèvres,
 à mes yeux!.. non, non mais à mon Ame!...
 Tu n'auras plus l'exécrable caresse,
 car je me meurs de jalousie, devant tous les amants
 que j'ai conduits chez toi en te donnant mon corps!...⁴⁷

L'idea dell'incompiutezza del rapporto a due arriva qui a definirsi in tutta la sua pienezza; e la presenza del nome di Julie – una ripresa, in chiave anfrastica, del Lamartine del *Lac*⁴⁸ – suggella in maniera esemplare il rinnegamento del modello letterario dell'amore romantico. La gelosia per Julie si pone allora come l'ultimo atto di un ripudio della *femme* che compendia tutti i fantasmi degli amori precedenti (Josie, Loulou, la stessa Julie) e li include – letteralmente – in un termine («Jalousie») che, rinviando all'idea del tradimento di un passato letterario e individuale, innesca un gioco combinatorio/onomastico di chiara valenza concettuale (peraltro in singolare anticipo su alcune soluzioni proustiane).⁴⁹ Quel tradimento del passato già prefigurato nell'assonanza Josie/«folie», mimato poi nel 'triangolo' dei *Cafés de Nuit* e infine pienamente realizzato nel *Chant de la Jalousie*, si conclude con un allontanamento dalla donna che è anche un allontanamento dalla malìa dei suoi nomi: il riconoscimento del valore emotivo delle vocali, cardine di teorizzazioni simboliste ben note a Marinetti, sembra infatti motivare, nel caso della *nominatio* femminile, l'insistenza sui suoni *-ou* (evocatori, secondo René Ghil, di «monotonie, doute, souplesse») e *-ie* (rinvianti ai concetti di «amour, passion, douleur»).⁵⁰ Il legame analogico nome proprio-concetto astratto trae così ulteriore forza e conferma, in virtù della valenza fonosimbolica delle singole parti che compongono il nome stesso.

Una volta estinto il desiderio per la donna, sarà possibile proiettarsi verso la «gaie maîtresse» tratteggiata nella penultima sezione di *Destruction*: quella

⁴⁷ Ivi, p. 239.

⁴⁸ Come nota la Cescutti (*De Baudelaire au XX^{ème} siècle...*, cit., p. 338), il nome di Julie compare nel componimento lamartiniano *Le Lac*, a sua volta fonte d'ispirazione per *Les Lacs d'Or*, poema che segue, in *Destruction*, *Le Chant de la Jalousie*, e che denuncia (contrariamente all'ideale di Lamartine) «l'impossible apaisement du désir "dans l'enténébrement des crepuscules"». Il fatto che l'eroina marinettiana porti lo stesso nome di quella lamartiniana vale quindi a rafforzare l'«intention polémique» dell'intero poema prefuturista nei confronti della «poésie amoureuse de type élégiaque».

⁴⁹ Il gioco onomastico/combinatorio che coinvolge, nella *Recherche*, le due figure femminili oggetto dell'amore di Marcel rappresenta il punto d'arrivo di un percorso di sovrapposizioni e coincidenze narrative leggibili come variazioni su uno stesso tema, o meglio, su un preciso concetto: «the name of Gilberte with that of Albertine until a magic rearrangement of letters evokes the word *libertinage*» (M. BEUGNET, M. SCHMIDT, *Proust at the movies*, Studies in European Cultural Transition, Aldershot, Ashgate Publishing 2004, p. 156).

⁵⁰ Sull'«strumentalismo verbale» di René Ghil e sulla sua influenza in ambito futurista, cfr. B. ROMANI, *Dal simbolismo al futurismo*, Firenze, Sandron 1969, pp. 25-27.

«Mort» che, all'opposto delle antiche amanti, raffredda ogni ardore sensuale con le sue «doigts de glace»,⁵¹ fomentando per contro un'ebbrezza inestinguibile che alimenta lo slancio distruttivo/autodistruttivo dei nuovi «Poètes» ed «Héros». La perpetuazione immutabile del ciclo degli amanti delle stelle⁵² può essere assicurata solo dall'unione con un'entità immortale – la morte stessa –, l'unica che, paradossalmente, riesca a proiettare l'*élan* umano nella dimensione di una vita eterna, o meglio – nell'ottica del Futurismo a venire – di un eterno movimento.⁵³ Finalmente, grazie al «baiser funèbre»⁵⁴ con la Mort, si diventa padroni del proprio «Rêve idéal»: ecco perché essa è l'unica 'amante gioconda'. Il binomio Amore-Morte, cardine di tutta una tradizione letteraria e di un poema autodefinito «erotico e *anarchiste*», si riduce così al suo secondo termine, incaricato a sua volta di racchiudere una duplice valenza. E apparirà del tutto coerente, a questo punto, che l'amore per il mare, «le seul chemin qui [...] conduit à l'Infini»,⁵⁵ si converta nell'odio della *destruction*: proprio la «Mer Vengeresse», «gonflée de haine»,⁵⁶ sarà infatti protagonista, nell'epilogo del poema, di quella liberazione dall'«infâme réalité» che coinvolge «la Terre», «les Villes» e «l'Espoir de rebâtir».⁵⁷ Includendo nella propria dimensione 'infinita' e 'divina' sia l'io che la realtà tutta, il primo termine della già richiamata serie allitterante *mer-amour-mort* assolve infine al compito supremo della demolizione del vecchio sé e del vecchio mondo, in compagnia di quei «Rôdeurs et Maraudeurs»⁵⁸ a loro volta uniti dal richiamo fonico e dalla volontà di agire nel segno «grandiose de la Haine».⁵⁹ Il cerchio onomastico, concettuale e poetico di *Destruction* si chiude così perfettamente, in attesa degli sviluppi futuri(sti) preannunciati dalle «voix lointaines» («Holà hé!... Holà hoo!... Détruisons!... Détruisons!...»),⁶⁰ preludio a una conquista delle stelle in cui convivono il richiamo all'omonima

⁵¹ *Destruction*, p. 258.

⁵² «Hurrah! Hurrah! Nous avons tout vaincu, / tout savouré et tout détruit et nous buvons, voici! / à long traits, le breuvage de la Mort, / le clair breuvage sidereal aux infinis miroitements!...» (ivi, p. 257).

⁵³ Sul rapporto tra movimento e vita, nell'ottica del raggiungimento di una «trascendenza» di volta in volta «forte» o «debole», cfr. J.T. SCHNAPP, *Perché la velocità è una religione morale*, in AA.VV., *F.T. Marinetti = Futurismo*, cit., pp. 111-121. Cfr. inoltre CESCUTTI, *De Baudelaire au XX^{ème} siècle...*, cit., p. 357: «la sensation dynamique [est] vécue comme une dialectique de la vie et de la mort», nell'ottica di una «perception immanente de l'Infini».

⁵⁴ *Destruction*, p. 269.

⁵⁵ Ivi, p. 258.

⁵⁶ Ivi, p. 260.

⁵⁷ Come preannunciato dai titoli delle tre sezioni che compongono il tredicesimo canto di *Destruction*: nell'ordine, *Contre la Terre* (p. 258), *Contre les Villes* (p. 262), *Contre l'Espoir de rebâtir* (p. 266).

⁵⁸ *Destruction*, p. 263.

⁵⁹ Ivi, p. 264.

⁶⁰ Ivi, p. 269.

opera del 1902⁶¹ e al manifesto della nuova avventura («Ritti sulla cima del mondo noi scagliamo, ancora una volta, la nostra sfida alle stelle!»).⁶² Il richiamo alla medesima immagine-emblema pone come tra parentesi i sette anni che dividono il primo poema marinettiano dal proclama del «Figaro» del 1909: un uso ‘simultaneo’ dell’allegoria che conferma il dittico *Conquête-Destruction* nella sua valenza di fucina del nuovo, primo passo verso l’agognata liberazione dai «collari del Tempo e dello Spazio». ⁶³

Biodata: Elisa Palmigiani è Dottore di ricerca in Italianistica presso l’Università di Cassino.

elisa.palmigiani@gmail.com

⁶¹ Come esplicitamente rimarcato nell’epigrafe di *Distruzione*: «[c]on questo grido [ovvero “Olà-eh! Olà-oo! Distruggiam! Distruggiamo!”] ha principio il poema epico *La Conquista delle Stelle*» (MARINETTI, *Distruzione. Poema futurista*, cit.).

⁶² ID., *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, cit., p. 14.

⁶³ ID., *L’aeroplano del Papa*, a c. di G. Mughini, Capodarco di Fermo, Liberilibri 2007, p. 153.

