

CECILIA BELLO MINCIACCHI

Alla conquista dello spazio: le figurazioni di guerra di Marinetti

In

L'anno iniquo. 1914: Guerra e letteratura europea

Atti del congresso di Venezia, 24-26 novembre 2014

a cura di Alessandro Scarsella (in collaborazione con Giovanni Capecchi e Matteo Giancotti)

Roma, Adi editore, 2017

Isbn: 978-884674651-1

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=818
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CECILIA BELLO MINCIACCHI

Alla conquista dello spazio: le figurazioni di guerra di Marinetti

Il saggio descrive e analizza alcune immagini di guerra nella scrittura poetica, narrativa, parolibera e privata di Filippo Tommaso Marinetti, muovendo dalle prime opere in francese, La Conquête des Étoiles e Destruction attraversando il «romanzo profetico in versi liberi» L'Aeroplano del Papa, il volantino interventista Sintesi futurista della guerra, e alcuni Manifesti tecnici, in particolare Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica, scritti in prossimità del 1914, per giungere infine alle prime pagine dei Taccuini 1917/1921. L'esemplificazione e l'analisi di queste figurazioni di guerra rivelano che da un primo desiderio di spazio celeste, verticalizzato, ideale e tendente al sublime, Marinetti ha poi espresso, con l'avvicinarsi del conflitto mondiale, un desiderio di spazio terreno, orizzontale e totale, che coinvolge anche struttura e impianto della pagina letteraria, e che rivela forte, aggressiva pulsione espansionista: conquista di superfici tipografiche, di terre, di uomini.

Il secolo della forza comincia ora. È nel nuovo secolo che la forza avrà il suo regno più vasto, ed è nel nuovo secolo che si vedranno gli eserciti più formidabili e le guerre più terribili e sanguinose.

Mario Morasso, *L'imperialismo nel secolo XX. La conquista del mondo*, Milano 1905

Alla conquista dello spazio Marinetti intendeva muovere fin dalla sua opera d'esordio, quel poema francese in fortissimo odore di simbolismo, rutilante di immagini possenti, che è *La Conquête des Étoiles*¹, dedicato a Gustave Kahn. Ma si trattava, allora, nel 1902, di una conquista tutta in verticale, che mirava dritta al sublime, ad altezze siderali, desiderate con toni possenti e sensuali, in qualità di amante: solo pochi mesi prima aveva raccolto alcune poesie, sulla «Revue Blanche», sotto il titolo *L'Amant des Étoiles*. Per maggior precisione, nella *Conquête des Étoiles* si raccontava il sogno di una conquista: «je rêve», si dice l'io poetante, e spesso invoca il suo stesso «Rêve», personificato spettatore dei combattimenti, sogno allucinato e fascinoso a dispetto di ogni schematismo razionale, a dispetto dei sillogismi «difettivi», come il Dante paradisiaco citato da Marinetti in epigrafe stigmatizzava «quei che ti fanno in basso batter l'ali». Non era il poeta in prima persona, a puntare alle stelle, in quel poema, era il Mare, nome in francese femminile – la Mer –, figura simbolica di grande gravidanza nella prima produzione in versi di Marinetti, pressoché omofona di un altro lemma semanticamente (e dopo Freud psicoanaliticamente) suggestivo, la Mère. Lo spettacolo a cui Marinetti immagina di assistere, in quell'opera aurorale, è un sogno stupefacente: a picco su profonde grotte marine, ascolta il canto delle Onde, le «Vagues antiques», che stanche di dormire nelle grotte si incitano a un risveglio dinamico e guerriero: «L'heure est venue de conquérir l'espace et de monter / à l'assaut des Étoiles»². Anche il poeta ha brama di altezza e di spazio, e sogna di identificarsi con le Onde in armi, «des Vagues métalliques» sono in assetto di guerra, vere aggressive conquistatrici, e ciò si rileva, oltre che dai titoli di alcune sezioni – *L'Armée*, *L'Ordre de Bataille* –, anche dai frequenti luoghi testuali in cui il poeta descrive le Onde

¹ F. T. MARINETTI, *La Conquête des Étoiles*. Poème épique, Paris, Éditions de «La Plume», 1902. Ora in ID., *Scritti francesi*, a cura di P. A. Jannini, Milano, Mondadori, 1983, vol. I, nel corso del testo si citerà sempre da questa edizione.

² Ivi, 52.

con pesanti «armures d'or, incrustées d'émeraudes»³. «armures squamées d'or» e «jambières et brassards de bronze», o in schieramento bellico, siano «fiers escadrons» sia «l'immense cavalerie des Vagues»⁵, o nell'atto di brandire «rapières comme un faisceau de flammes»⁶.

Le Onde sono spinte da una furia infernale, gli elementi/personaggi assolutizzati e personificati con iniziali maiuscole – la Mer, les Vagues, les Étoiles, les Cyclones, les Savants e leurs Syllogismes, le Silence, le Rêve –, la tessitura del poema ne conferma lo slancio e l'ambizione dichiarati nella declinazione del genere letterario che accompagnava il titolo, «poème épique».

Nella *Conquête des Étoiles*, nelle sue nette ascendenze simboliste, nel suo manierismo estremo, nel titanismo che pervade il poema, si può già individuare un Marinetti aggressivo e futurista⁷. L'assalto alle stelle e allo spazio celeste compiuto dalle Onde – e per loro tramite dal poeta – implica l'abbandono di legami terreni e della letteratura impotente di cui si è nutrito, che pure ha amato e a cui ha guardato con nostalgia. Questa è allegorizzata nella Montagna di cadaveri che giace in fondo al mare, dalla quale Onde e Sogno del poeta devono allontanarsi per conquistare spazio a una letteratura nuova, che sappia raggiungere altezze sideree: la *Conquête des Étoiles*, intrisa com'è di letterarietà, è «già futurista prima che nasca il futurismo, perché s'incarica di liquidare con un bacio d'addio – e di vero amore – tutta la letteratura che ha fatto nascere e crescere un poeta»⁸.

A poca distanza di tempo, l'*Invocation à la Mer Toute-Puissante* con cui si apre *Destruction*, la raccolta di «poèmes lyriques» del 1904, conferma il rifiuto che Marinetti oppone alla logica, ai sillogismi – «Syllogismes mort-nés» –, alla nozione della rotondità della terra. Diversamente dai Savants che sostengono di aver misurato il globo terrestre e l'estensione del mare, il poeta è persuaso che il mare sia invece incommensurabile, «infinie et divine»: impossibile che scorra «tristement sur le dos de la terre / comme une vipère sur le dos d'un caillou!»⁹. Il Mare viaggia, piuttosto, come un fiume, e si immerge nella profondità insondabile dell'orizzonte. L'elemento che rappresenta l'infinito, l'illimitato spazio, è invocato metaforicamente come un'arma, una spada che trafigge le stelle: «Ô Mer, ô formidable épée à pourfendre les Astres!... / Ô formidable épée, / chue des mains brisées d'un Jéhova mourant!...»¹⁰. Non è privo di forza espressiva il participio di un verbo letterario, *choir*, che libera e apre il tramonto di un Dio antico, propriamente veterotestamentario, e ormai debole, anzi già agonizzante nella nuova età laica, veloce, violenta.

La settima parte di *Destruction* è dedicata a Gustav Kahn e ha come titolo *Le Démon de la Vitesse*; qui, prima di lanciarsi con la propria anima in una vertiginosa corsa in treno – corsa simbolica, beninteso, stupefacente viaggio dell'anima oggettivato in un mezzo di trasporto all'inizio del secolo scorso ammiratissimo, auratico –, il poeta incoraggia la propria anima a partire:

Hurrah!... partons, mon âme, évadons-nous
par delà le ressort des muscles déclanchés,

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, 55.

⁵ Ivi, 61.

⁶ Ivi, 57.

⁷ «Marinetti, probabilmente, è sempre stato futurista. Tutto ciò che si raccoglie in lui di romantico, di scapigliato, decadente, viene sempre mosso, anzi agitato in una tensione di superamento che non si accontenta del manierismo e non approda all'ironia», così, senz'altro, G. BALDISSONE, *Filippo Tommaso Marinetti*, Milano, Mursia, 1986, 30.

⁸ Ivi, 33.

⁹ F. T. MARINETTI, *Destruction*. Poèmes lyriques, Paris, Librairie Léon Vanier, A. Messein éditeur, 1904, ora in ID., *Scritti francesi*, 147.

¹⁰ Ivi, 148.

par delà les confins de l'espace et du temps,
hors du possible noir, en plein azur absurde,
pour suivre l'aventure romantique des Astres!¹¹

L'opera, che ha un'architettura complessa e dinamica, dispiega poi immagini rutilanti, policromie sfavillanti, tensioni d'animo e descrizioni d'ambiente esasperate nel ricorso alle figure piene di energia, alle metafore e alle similitudini. Il poeta incoraggia l'ebbra corsa del treno, del suo «train dement», «train pantèle, essoufflé et rampant», fluido e sinuoso «train au long corps désossé de matou»¹², verso l'irrazionale e l'assurdo, come già si deduceva dal disprezzo e dalla derisione mostrati, sulla soglia dell'opera, per i Savants che pretendono di aver misurato la terra. La sua predilezione per l'irrazionalità è confermata anche da un'esclamazione isolata e culminante, un epifonema emblematico: «Pauvre Sagesse!... Oh, l'allégresse de se sentir absurde!...»¹³. A governare i «poèmes lyriques» di *Destruction* è il bisogno, la sete di infinito e di assoluto, è il desiderio imperioso e violento di liberarsi dal conforto della razionalità e della saggezza, dai vincoli che limitano spazio e movimenti: per questo motivo prima di approdare alla distruzione che chiude il testo con un'esortazione gridata – «Détruisons!... Détruisons!...» –, Marinetti aveva preso congedo anche dall'amore, in quest'opera incarnato da Julie.

L'epilogo di *Destruction* è un testo tripartito – *Invocation à la Mer Vengeresse. Pour qu'elle nous délivre de l'infâme réalité* – che in termini conclusivi ribadisce, come si legge nel sottotitolo, l'auspicio della liberazione dall'«infame realtà», qualunque sia il prezzo, fosse anche la Morte. Le tre parti dell'epilogo sono rubricate, ciascuna, da un sintagma avversativo: *Contre la Terre, Contre les Villes e Contre L'Espoir de rebâtir*. Tutte hanno i consueti toni pletorici e virulenti di una versificazione immaginifica e piena di dinamismo. Nella terza parte, che – val la pena notare – è dedicata a D'Annunzio, torna ad accamparsi la potenza del Mare, qui immane forza Vendicatrice, la «Grande Mer Vengeresse»¹⁴, invocata ad annientare ogni cosa pur a vantaggio della Morte, assolutizzata dalla iniziale maiuscola. E gli accenti della chiusa battono sul macabro: «nous attendons la Mort, / [...] La Mort, la Mort présidera à ce baiser funèbre!...»¹⁵.

Sono gli uomini ad aver bisogno di distruzione – sia dei limiti di spazio e di tempo sia delle loro stesse creazioni, perché «la main de l'homme ne sait construire / que des cachots, et forger que des chaînes!...»¹⁶.

Solo se liberato dalle catene, l'uomo può involarsi nei cieli, conoscere l'inebriante percezione di uno spazio infinito, privo di strade o di muri. Questa aspirazione alla libertà da vincoli dati, tradizionali, prima si tradurrà, in termini di processo compositivo del testo poetico, nell'*Inchiesta sul verso libero* iniziata l'anno successivo, nel 1905, e poi sfocerà pienamente, propriamente, negli scritti fondativi dell'avanguardia futurista. Sia nel *Manifesto del Futurismo* – «Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente»¹⁷ (e si

¹¹ Ivi, 191.

¹² Ivi, 199.

¹³ Ivi, 195.

¹⁴ Ivi, 266.

¹⁵ Ivi, 269.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ F. T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, apparso in francese come editoriale del giornale «Le Figaro», 20 febbraio 1909, allora con grande risonanza, mentre precedenti apparizioni su giornali italiani di provincia avevano avuto poco riscontro. Fu poi ripubblicato, sempre in francese ma seguito da versione italiana, su «Poesia», v (1909), 1-2. Ora in ID., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1968, 7-14: 10-11.

noti che si tratta dell'ottavo punto del programma, quello che precede il famigerato «noi vogliamo glorificare la guerra») –, sia nel romanzo di un uomo di stirpe regale, *Mafarka*, che ha vinto le leggi biologiche generando da solo, senza concorso di donna, un figlio meccanico e alato, Gazurmah. Questi, dopo aver schiantato sotto il suo petto di bronzo Colubbi, l'antica amante del padre, si abbandona, «languido, sulle sue grandi ali aranciate che la luce del mattino inverniciava d'oro»¹⁸, e poi s'invola «rapidissimo sul mare bianco, oleoso, calmo»¹⁹. Gazurmah disprezza la terra, respinge il Sole, non teme le tenebre, perché non è «un uomo strisciante che si sforza, durante la notte, di spingere la sua piccola testa di tartaruga fuori dell'immenso guscio del firmamento»²⁰, lui che del firmamento si dice «padrone!»²¹. Proprietario e dominatore, dunque, dello spazio che ha maggiore ampiezza – per eccellenza infinita – di fronte agli occhi dell'uomo.

Al rapporto con lo spazio e all'esaltazione della velocità Marinetti ha fatto ricorso anche per esplicitare indicazioni di poetica e dare precetti di composizione testuale. Una delle metafore più espressive utilizzate da Marinetti nella sua campagna per il futurismo a Trieste è fondata proprio sulla viabilità e su moderni mezzi di trasporto di cui sono esaltate la potenziale irruenza e la portata ribellistica a dispetto di quanti vorrebbero frenare o incanalare, su binari o ponti, secondo rigidità di orari di partenza, la corsa libertaria:

La nostra poesia è poesia essenzialmente e totalmente ribelle alle forme usate. Bisogna distruggere i binari del verso, far saltare in aria i ponti delle cose già dette, e lanciare le locomotive della nostra ispirazione alla ventura, attraverso gli sconfinati campi del Nuovo e del Futuro! Meglio un disastro splendido, che una corsa monotona, quotidianamente ripresa! Già troppo a lungo furono sopportati i capi-stazione della poesia, i controllori di strofe-letto, e la stupida puntualità degli orari prosòdici.²²

L'insofferenza verso le costrizioni spaziali è l'immagine con cui si apre, qualche anno più tardi, il singolare volo dell'*Aeroplano del Papa*, testo proposto al pubblico italiano nel 1914, si vedrà, in funzione propagandistica:

Orrore del tetro cubo della mia camera
da sei lati chiusa come una bara!
Orrore della Terra, vischio sinistro alle mie zampe d'uccello!
Oh! salire! Salire... fuggire in alto e lontano!

Dalla breccia della parete, scoppiata subitamente,
il mio gran monoplano dalle aperte ali bianche

¹⁸ ID., *Mafarka il futurista*, traduzione dal francese di D. Cinti, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1910. L'originaria versione francese del romanzo, *Mafarka le futuriste*, Paris, Sansot, 1909, sembra apparsa nello stesso anno del *Manifesto del Futurismo*. Ma a proposito della data di pubblicazione di questa prima versione cfr. C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, Roma, Editori Riuniti, 1997, 41: «Pubblicato a Parigi dall'editore Sansot, *Mafarka le futuriste* ha sul frontespizio la data del 1909; ma sulla copertina figura il 1910, anno in cui appare nella versione italiana». Di recente il romanzo in versione italiana è stato ripubblicato a cura di L. Ballerini, Milano, Mondadori, 2003, edizione da cui nel testo saranno tratte questa, a p. 225, e tutte le prossime citazioni.

¹⁹ Ivi, 227.

²⁰ Ivi, 228.

²¹ *Ibidem*.

²² F. T. MARINETTI, *Discorso ai Triestini*, parte del suo *Rapporto sulla vittoria del Futurismo a Trieste*, introduzione alla prima edizione di A. PALAZZESCHI, *L'incendiario*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1910, poi con diverse varianti e tagli ripubblicato sotto il titolo *Battaglie di Trieste* (aprile-giugno 1910), in F. T. MARINETTI, *Guerra sola igiene del mondo*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1915, ora in *Teoria...*, 233-341: 249.

fiuta l'azzurro del cielo.²³

La chiusura spaziale, nei limiti di una camera-bara è analoga alla morte, la vitalità trova espressione solo nella rottura della parete e nel volo sinestetico che porta il poeta-aeroplano a *fiutare l'azzurro*. Poco oltre, infatti, il poeta si lancia in volo come un «grande albero insorto che si sradica / con uno scatto di volontà»²⁴, fino alla perfetta unione con il suo mezzo: «Son fuso con il mio monopiano, / sono il trapano enorme, ronzante, / che fora la scorza pietrificata della notte»²⁵. E naturalmente la congiunzione, anzi l'identità uomo-macchina è ribadita nelle metafore che investono dettagli anatomici nodali: «M'è balzato fuori dal petto, il mio cuore, / ed è lui, che mi solleva e mi porta, / col suo turbine sanguinolento d'arterie, / elica spaventosa che gira vertiginosamente!»²⁶.

In origine, l'opera era nata dalla suggestione di un'impresa aviatoria compiuta da André Beaumont sul Vaticano nella primavera del 1911: pochi mesi più tardi, infatti, sempre nella ricorrenza del cinquantenario dell'unità d'Italia, Marinetti aveva scritto in francese la prima versione di questo aviatorio «roman politique en vers libres», *Le Monoplane du Pape*, di chiaro spirito irredentista dedicato a «Trieste notre belle poudrière!». Nell'autunno del 1911 in Italia soffiavano accesi venti di guerra, l'impresa coloniale in Libia era alle porte, e Marinetti abbracciava con il fervore futurista della guerra igienizzatrice, ma anche dello spazio nuovo da conquistare, sia la causa dell'imperialismo, sia quella dell'irredentismo. Si preparava a partire come corrispondente per la Tripolitania, esperienza da cui avrebbe tratto *La Bataille de Tripoli*, e componeva, appunto, *Le Monoplane du Pape*. I due testi, apparsi nel 1912 in francese, furono riproposti in italiano poco dopo, il primo sempre nel 1912, e il secondo nel critico 1914, da «roman politique», come lo definiva il sottotitolo originale, divenuto «romanzo profetico in versi liberi» con intento palesemente propagandistico, a conflitto mondiale ormai davvero imminente. La dichiarazione politica/profetica è affidata all'immagine di un volo spettacolare e a un rito di iniziazione sulla bocca dell'Etna espresso in forma di dialogo tra «Io» e «Vulcano»: lì viene non solo prefigurata, ma auspicata la guerra. Ai toni perentori del Vulcano – «Guerra o rivolta. Scegliete! / Sono le grandi feste del fuoco, / di cui s'onora il mondo!» – l'eroe trasvolatore, futurista e interventista, risponde con piena adesione:

Io
Urrà! Urrà! Come te

²³ ID., *L'Aeroplano del Papa*. Romanzo profetico in versi liberi. Pubblicato in francese 2 anni fa, a Parigi. Tradotto (scopo propaganda) oggi 1914, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1914, traduzione italiana dell'originaria stesura francese apparsa – si dirà e commenterà anche più avanti nel corso del saggio – con diverso sottotitolo: *Le Monoplane du Pape*. Roman politique en vers libres, Paris, Sansot, 1912. Occorre segnalare che Claudia Salaris, osservando che la traduzione italiana «non figura negli annunci editoriali prima del 1916», ipotizza che la traduzione italiana sia più tarda, appunto del 1916, quando l'Italia era effettivamente entrata in guerra (si veda il suo *Marinetti editore*, Bologna, Il Mulino, 1990, 348), osservazione che la stessa ribadisce anche qualche anno dopo, con un dato aggiuntivo: cfr. *Marinetti. Arte e vita futurista*, 350, n. 16. In ogni caso, anche se nella versione italiana la guerra con l'Austria fosse una profezia *post eventum*, e la datazione arretrata ad arte, rimane interessante la volontà marinettiana di legarla a un anno tanto sensibile per la politica internazionale come il 1914, inizio per molte nazioni europee della Grande Guerra. Per questo motivo, nel corso del saggio, l'opera rimane comunque ascritta al 1914. Qui e più avanti nel testo si cita dalla recente riedizione, *L'Aeroplano del Papa*, introduzione di G. Mughini, Macerata, Liberilibri, 2006, 3.

²⁴ Ivi, 4.

²⁵ Ivi, 12.

²⁶ *Ibidem*.

e con te sputo, o Vulcano,
 su tutti gli usurai del nostro sangue conquistatore!
 Per piacerti, ho già gridato
 sulle cime ruggenti dell'energia umana:
 «Glorifichiamo la guerra, sola igiene del mondo!»
 Per piacerti, io libero violentemente
 dalla pace parassita
 l'Italia possente liana che presto dovrà arrampicarsi
 su su fino alle costellazioni!

Sputiamo, sputiamo sulla Pace,
 raflesia immonda dell'isola di Giava,
 fiore enorme dalle foglie putrescenti,
 pieno d'un'acqua fetida
 in cui nuotano e si nutrono
 gl'insetti vischiosi che colonizzano
 le polpe infami dei cadaveri!²⁷

L'atmosfera è quella della vigilia del conflitto, se non addirittura quella del controverso ingresso dell'Italia in guerra. Eccessi di immagini sgargianti, sovrabbondanza aggettivale, virtuosismi metaforici – in francese *rafflesia* o *rafflésie* è il nome di una pianta parassita orientale dai fiori giganteschi –, e urticanti iperboli narrative, compiaciute autocitazioni, tracotante aggressività, carezzata ripugnanza: così Marinetti dà voce alla sua fanatica propaganda interventista, in un romanzo «profetico» che con particolare puntiglio tiene a datare: «oggi 1914»²⁸.

L'io-monoplano non si limita ad accogliere e diffondere l'invito del Vulcano alla guerra: di sua iniziativa offre un contributo attivo e violento. Alcune donne, che non vogliono perdere fidanzati, mariti, padri e fratelli, tentano di trattenere i treni militari in partenza per il fronte; contro queste «donne scamiciate»²⁹ le Batterie del Sole scagliano colpi di obice, senza tuttavia riuscire a fermarle. Allora il poeta decide di intervenire con il proprio aereo, per l'occasione trasformato in una falciante macchina di morte:

Io mi slancio orizzontalmente,
 quasi rasente terra,
 fra questa vasta mèsse di femmine,
 zucche e melloni chiomati...
 Ecco: la mia ala destra, con un gran colpo di falce
 ne decapita un centinaio!...

[...]

Giro velocemente,
 e con un altro colpo roteante di falce
 la mia ala sinistra riprende con gioia
 la sanguinosa mietitura,
 decapitando mille femmine in fila
 lungo il binario che vibra.

[...]

A destra e a sinistra, le folte file
 delle donne decapitate,

²⁷ Ivi, 32-33.

²⁸ Sulla data della traduzione si veda *supra* n. 23.

²⁹ MARINETTI, *L'Aeroplano...*, 58.

come altrettanti inaffiatoi [*sic*] agitati
piovono un roseo squisito tepore di sangue
sopra i vagoni, ceste di ferro ricolme di frutti vivi.
Avanti, treno rosso!³⁰

L'azione dell'Io-monoplano sarà risolutiva, a prezzo di un massacro tra i più truculenti e sinistri. Per il Marinetti che nel 1914 non solo incita alla guerra, ma è disposto a falciare compatriote perché l'Italia mandi soldati sulla linea di combattimento, sembra valere soprattutto l'esemplarità di un gesto raccapricciante e temibile, iperbolico, di enormità pari alla sdegnosa irrisione riservata al «carceriere della terra», ovvero al «Papa, grossa Foca / verniciata di candore d'avorio e di luce divina»³¹.

Il rapimento del Papa, che come una reliquia del passatismo viene legato alla carlinga e poi scagliato in mare di fronte a Trieste e consacrato «imperatore dei pesci»³², al di là dello scherno irriverente, costituisce la realizzazione in allegoria di uno degli ideali politici futuristi, la rimozione del potere della Chiesa, lo svaticanamento di cui Marinetti fu propugnatore ben più convinto e più tenace di Mussolini. Destituzione del Papa e annullamento del potere vaticano assumono per Marinetti i connotati di un affrancamento, di una scarcerazione: dopo aver gettato il Papa nell'Adriatico, il poeta-pilota si sente «un italiano liberato ad un tratto / dalla sua zavorra cristiana / e dai suoi pesanti ceppi cattolici»³³. Anche in questo «romanzo profetico», però, gli aspetti anticattolici o *tout court* ideologici sono sempre congiunti allo sforzo titanico, al rigurgito di preromanticismo (pur tinto di simbolismo) che s'individua nella basilare aspirazione futurista ad abbattere i limiti spazio-temporali per approdare ad una libertà assoluta. Fondando sulla velocità come potenza, la più impegnativa sfida del poeta-monoplano è rivolta a spazio e tempo, personificati e provocatoriamente apostrofati:

Tempo! Spazio! Sole divinità padrone del mondo!
Io mi ribello contro di voi!

Spazio! Tu mi mettesti intorno al collo,
come una cavezza,
questo mutevole orizzonte
irto di monti, di piani e di città capellute!...
Tu mi lasciasti, sola libertà,
la distanza che separa la mia gola palpitante
dal cerchio chiuso dell'orizzonte...
Ora io t'impongo – comprendi! d'allargarlo
di più, sempre di più, finché si schianti!
E tu, esecrabile tempo, farai altrettanto!
Tu devi, ti piaccia, allentare
La strangolante e sinistra cavezza dell'ora...
[...]

Tempo! Spazio! Che direste
se bruscamente attraversassi, in dieci secondi,
l'intervallo che mi divide
da questo rotondo orizzonte

³⁰ Ivi, 63-65.

³¹ Ivi, 72. Reiterate sono, in tutto il poema, accuse e offese allo Stato della Chiesa. Sorvolando Roma il poeta-aeroplano teme che il vento «puzzolente» che sale dal Vaticano possa sporcargli il motore, perché è un alito putrido, è un «vento di cimitero abbandonato», un «vento nerastro e sudicio», ivi, 76.

³² Ivi, 217.

³³ Ivi, 218.

che, secondo i vostri calcoli,
m'aspetta soltanto fra un'ora?
[...]

Voi sapete, d'altronde, che tutti i chilometri
non sono lunghi ugualmente...
Alcuni sono di trecento, ed altri d'ottocento metri...
E vi sono delle ore che si slanciano
mentre altre s'addormentano...³⁴

Qui il poeta vuole una totale libertà e mutevolezza di orizzonti, la velocità ha caratteri elastici, la sensazione del dinamismo è variabile e inebriante. L'abbattimento della dimensione spazio-temporale potrebbe sembrare giustificato da una via bergsoniana (si potrebbe pensare a una diversa percezione nella coscienza e nella memoria della durata e della distanza), con buona pace di Marinetti che da Bergson ripetutamente prendeva le distanze, e tuttavia il dato che è ancora alla materia, e che dà ragione a Marinetti, nel suo tenersi lontano da Bergson, è che qui soggetto non è la percezione dell'uomo, quanto i chilometri e le ore o la volontà – di potenza, si sarebbe tentati di dire – del pilota che vuole tutta la forza nel proprio pugno: sono i chilometri ad essere più o meno lunghi, sono le ore a *slanciarsi*, è lo «spirito forte» del poeta-monoplano che «può dare a un'ora l'ampiezza di una settimana, / o serrarla nel suo pugno duro, / come un limone / da cui colerà soltanto il sugo / d'un minuscolo quarto d'ora!»³⁵. Per abbreviare spazio e tempo al pilota non soccorrono solo mutamenti di percezione o elasticità della memoria, occorre invece, propriamente, sconfiggere spazio e tempo provocandoli, vincendo in velocità, in una gara iperbolica che, come piaceva al futurismo, non può essere altro che sovrumana. Così è – sovrumana, tecnologica, divina – la corsa in automobile, in treno o, soprattutto, il volo che innalza l'uomo alle stelle lottando contro la gravità, contro la 'bassezza' terrestre. È passato un decennio dalla *Conquête des Étoiles*, e il poeta per puntare allo spazio astrale non ha più bisogno di immedesimarsi in simboliche e fasciose Onde guerriere, potentissime ma non generate dall'ingegno umano. Ora, in termini ben più materialisti malgrado il salto immaginativo, il poeta può ben vagheggiarsi come un aeroplano, il dispositivo più fascinoso e inebriante, in quegli anni, per l'ampiezza e la simultaneità della visione. Nonché macchina tra le più cariche di aspettative militari e di potenziale mitografia anche prima del conflitto mondiale³⁶.

Gli aerei sono elementi di grande forza attrattiva nelle rappresentazioni di guerra marinettiane: già nel 1912, sintomaticamente, compaiono in due casi pregnanti. Nella Battaglia di Tripoli, ove Marinetti descrive il volo del Blériot, pilotato dal capitano Carlo Piazza, che «taglia brutalmente, con le due falci lucenti delle sue ali orizzontali, i grandi raggi perpendicolari dell'aureola solare»³⁷, e nel Manifesto tecnico della letteratura futurista, ove sceglie un incipit dinamico e aviatorio, la descrizione di un'esperienza di volo da considerarsi in termini letterali e allegorici al tempo stesso

³⁴ Ivi, 168-169.

³⁵ Ivi, 170.

³⁶ Stéphane Audoin-Rouzeau ricorda che «il potenziale militare degli aerei e degli aerostati era stato intuito già prima del 1914» e che in pochi anni, tra il 1911 e il 1914, furono allestite le varie aeronautiche nazionali, che conobbero uno sviluppo molto rapido soprattutto sul fronte occidentale. L'uso degli aerei nel conflitto determinò «un mutamento di prospettiva fondamentale al combattimento "tridimensionale"». Cfr. il suo *Aerei e carri*, in *La prima guerra mondiale*, a cura di S. Audoin-Rouzeau-J.-J. Becker, ediz. ital. a cura di A. Gibelli, Torino, Einaudi, 2007, vol. I, 266-273.

³⁷ F. T. MARINETTI, *La Battaglia di Tripoli*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1912, 45-46. Nella sua versione originale, in francese, il libretto era costituito dai resoconti apparsi come corrispondenze di guerra su «L'Intransigeant» tra il 25 e il 31 dicembre 1911.

(come letterale e allegorica era la corsa in automobile che aveva preceduto la proclamazione degli undici punti del Manifesto del Futurismo): «In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, io sentii l'inanità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero! Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori del periodo latino!»³⁸.

Ancora una volta la dinamica, libera, alta, immagine di un volo giova sia alla rappresentazione della guerra sia alle prescrizioni tecniche per la scrittura futurista. E si presta alla visione simultanea – dall'alto – di uno spazio ampio, che può spingersi fino ai limiti dell'orizzonte, che abbraccia diversi campi di forze, che sarà la tipologia di creazione e di fruizione della tavola parolibera. Si trattava di una rivoluzione non solo tipografica, ma concettuale, percettiva ed estetica che interessava la letteratura e la concezione del mondo, fattosi d'improvviso a una straordinariamente più facile portata umana. Nel secondo *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, articolato in *Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà* (11 maggio 1913), Marinetti parla di «acceleramento della vita che ha oggi un ritmo rapido. [...] Coscienze molteplici e simultanee in uno stesso individuo»³⁹, raccomanda la «negazione delle distanze e delle solitudini nostalgiche», e parla di «terra rimpicciolita dalla velocità. Nuovo senso del mondo. [...] Nausea della linea curva, della spirale, del *tourniquet*. Amore della retta e del tunnel. Abitudine delle visioni in scorcio e delle sintesi visuali create dalla velocità dei treni e degli automobili che guardano dall'alto città e campagne»⁴⁰. Il motivo della velocità è, a ben guardare, uno dei punti nodali anche del secondo Manifesto tecnico, perché investe senza mediazione il terreno delle parole: Marinetti combatte «l'ideale statico di Mallarmé» con la rivoluzione tipografica che gli permette di «imprimere alle parole (già libere, dinamiche e siluranti) tutte le velocità, quelle degli astri, delle nuvole, degli aeroplani, dei treni, delle onde, degli esplosivi, dei globuli della schiuma marina, delle molecole, e degli atomi»⁴¹. E il dinamismo è perfettamente congiunto al materialismo, e insieme investono lo spazio fisico della pagina e i costituenti della comunicazione letteraria e artistica. Rispetto al verso libero, la tavola parolibera ha con lo spazio, con il bianco della pagina, il rapporto più stretto e innovativo, al contempo significativo in termini letterari e visivi, e foriero di letture plurali.

Anche a distanza di anni, nel 1922, e nella prefazione a un'opera che in larga parte recupera scrittura lineare e ordinamento sintattico, *Gli Indomabili*, ma che Marinetti considerava «libro parolibero. Nudo crudo sintetico» e assimilava alle altre numerose opere parolibere, *Zang Tumb Tumb* compresa, Marinetti ribadisce la novità di prospettiva e di percezione implicata dalla letteratura futurista: «Le parole in libertà sono *un modo nuovo di vedere l'universo*, una valutazione essenziale dell'universo come somma di forze in moto che s'intersecano al traguardo cosciente del nostro io creatore, e vengono simultaneamente notate con tutti i mezzi espressivi che sono a nostra disposizione»⁴². Sono le tavole parolibere a distinguere le opere futuriste dalla tradizione epica o romanzesca, perché «non contengono più la successione narrativa, ma la poliespressione simultanea del mondo»⁴³, sono loro a «spacca[re] in due nettamente la storia del pensiero e della poesia umana». È il loro rapporto con la pagina in quanto superficie, potremmo dire, e in quanto territorio, a rompere la tradizione. È il nuovo, triplice valore del segno verbale, la sua «promiscuità segnica» –

³⁸ ID., *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in ID., *Teoria...*, 46.

³⁹ ID., *Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà*, apparso in due puntate su «Lacerba», I (1913), 12 e 22 ora in ID., *Teoria...*, 65-80: 66.

⁴⁰ Ivi, 68-69.

⁴¹ Ivi, 77-78.

⁴² Ivi, 923, corsivo mio.

⁴³ Ivi, 922.

per riprendere alcune osservazioni fatte da Fausto Curi⁴⁴ – esplicitata a livello esemplare in *Zang Tumb Tumb*: il valore «linguistico», quello «iconico» e quello che offre indicazioni «tonali» per la declamazione.

Sintomaticamente la rivoluzione delle parole in libertà avviene in concomitanza con la descrizione della guerra, con la necessità di rappresentare la realtà della battaglia, ma anche, a monte, – e questo non va trascurato – con l'ideologia dell'interventismo e con la propaganda che Marinetti e i sodali futuristi ne orchestrarono. Siamo ormai alla guerra industriale, e alla pagina che si appropria di rumori, odori, colori delle battaglie, dando insieme alla loro *presenza* nel testo, anche le indicazioni per la loro messa in voce declamatoria.

Nel 1914, Marinetti, tornato dalla sua vivace tournée in Russia, arruolatosi in agosto nel Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti e Automobilisti (che poi sarà tramutato in Battaglione di Alpini), organizzata a settembre, subito dopo la battaglia della Marna, una manifestazione interventista a Milano, arrestato e condannato a cinque giorni di carcere cellulare con i compagni, elaborò in prigione un manifesto interventista non articolato per punti ma realizzato come una tavola, la famosa *Sintesi futurista della guerra*, pubblicata in 300.000 copie alla prima tiratura⁴⁵. L'auspicata, raccomandata, invocata guerra contro Austria, Germania e Turchia, è assimilata a una guerra tra estetiche e concezioni di letteratura, filosofia e vita: futurismo contro passatismo, «8 popoli-poeti contro i loro critici pedanti», «genio creatore» dotato di «elasticità, sintesi, intuizione, moltiplicazione di forze» contro «cultura tedesca» ovvero «rigidezza, analisi, plagio metodico, addizione di cretinerie». Ma soprattutto la forza d'impatto della guerra è assimilata visivamente, nello spazio della pagina, a un cuneo aerodinamico e incisivo che sfonda il semicerchio molle, vulnerabile del passatismo e della cultura germanica. Cuneo rosso e semicerchio verde in alcune stampe a colori. Dentro il cuneo sono iscritte tutte le nazioni «geniali» accompagnate, ciascuna, da un bagaglio di qualità positive, a sfondare il fronte morbido che contiene le nazioni 'attardate' e vilipese dotate solo di qualità negative: «pecoraggine, goffaggine, filosofumo, brutalità, archeologia, cretineria, sudiciume, balordaggine poliziesca, sangue raggrumato, bigottismo...». Ma sui caratteri domina l'essenzialità, l'efficacia dell'impianto iconico⁴⁶. E dunque la guerra – e con essa il futurismo – è questione di forme nello spazio: è aggressione e invasione, è imperialismo, sia letterario sia politico-economico. Quando il conflitto si avvicina, e si rivela sempre più plausibile e vasto, le opposizioni politiche tra le nazioni, le rivalità d'interesse e dominio, si fanno più esplicite e insanabili. L'«igienico» vitalismo bellicista non si risolve in sé stesso, né basta a giustificare la guerra, come poteva essere in prossimità della fondazione del futurismo. La sfida, che nel Marinetti degli esordi poetici francesi era sfida ai cieli e conquista delle stelle, tensione verticale e sublimante, è ora tutta scopertamente *orizzontale*: fatta di terre, popoli e pagine da conquistare.

E che la riflessione sullo spazio – la realtà fisica, tangibile, misurabile dello spazio e del tempo – occupasse in questi termini i pensieri di Marinetti soprattutto nel 1914 è provato anche dal terzo dei

⁴⁴ Cfr. F. CURI, *Tra mimesi e metafora. Studi su Marinetti e il futurismo*, Bologna, Pendragon, 1995, 44-45.

⁴⁵ Il manifesto *Sintesi futurista della guerra*, più volte diffuso e riprodotto, è ora in *Teoria...*, 326-327. Dalla cronologia di Luciano De Maria derivò la notizia sull'arruolamento volontario di Marinetti già nell'agosto 1914. Alberto Bertoni ricorda che Marinetti, «lo stesso giorno della dichiarazione di guerra risulta "giunto in territorio dichiarato in stato di guerra" con il battaglione VCA», cfr. sua pagina di introduzione al taccuino 1915 in F. T. MARINETTI, *Taccuini 1915/1921*, a cura di A. Bertoni, con introduzioni di R. De Felice e di E. Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1987.

⁴⁶ A questa *Sintesi futurista della guerra*, proposta sia in bianco e nero sia a colori, con cuneo rosso e semicerchio verde, si è ispirato, pochi anni dopo, in clima rivoluzionario, El Lissitzkij, per il suo *Colpisci i bianchi con il cuneo rosso!* (1919-1920).

Manifesti tecnici, meno indagato dalla critica ma a mio giudizio rivelatore della presa concreta – e finalmente si dica *imperialista* – che Marinetti aveva anche sulla pagina: *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (18 marzo 1914). A vincere in bellezza non è più, via Morasso, l'automobile che schiacciava la Nike di Samotracia, qui è invece la centrale elettrica in cui si convogliano le forze di una natura del tutto soggetta all'uomo: «Nulla è più bello di una grande centrale elettrica ronzante che contiene la pressione idraulica di una catena di monti e la forza elettrica di un vasto orizzonte, sintetizzate nei quadri marmorei di distribuzione, irti di contatori, di tastiere e di commutatori lucenti. Questi sono i nostri soli modelli di poesia»⁴⁷. In questo manifesto per la prima volta Marinetti afferma che le parole in libertà, per lo sforzo di esprimere con la massima profondità, «si trasformano naturalmente in auto-illustrazioni, mediante l'ortografia e tipografia libere espressive, le tavole sinottiche di valori lirici e le analogie diseguate»⁴⁸. Servendosi di un passo di *Zang Tumb Tumb*, nel Manifesto tecnico del 1914 spiega anche come una distanza geografica possa essere data – in maniera in verità sottile, che chiede attenzione acustica e deduzione – dal rapporto tra due onomatopee (in particolare dalle onomatopee dirette imitative elementari realistiche): «l'onomatopea stridente *ssiiiiii* dà il fischio di un rimorchiatore sulla Mosa ed è seguita dall'onomatopea velata *ffiiiiii fffiiiiii*, eco dell'altra riva. Le due onomatopee mi hanno evitato di descrivere la larghezza del fiume, che viene così definita dal contrasto delle due consonanti *s* ed *ff*»⁴⁹. Marinetti spiega poi la «sensibilità numerica» con il suo amore per la materia e per la precisione, oltre che con la sua predilezione per la brevità: i segni matematici che collegano o sommano o dividono elementi, servono a ottenere delle meravigliose sintesi e concorrono, colla loro semplicità astratta d'ingranaggi anonimi, a dare lo splendore geometrico e meccanico»⁵⁰, ma è l'uso preciso dei numeri – siano distanze, profondità, ampiezze – a garantire la presa oggettiva sul reale, la sua conquista e trasposizione diretta, oggettuale più che rappresentativa, sulla pagina. Sintomatica la scelta lessicale: «io afferro con precisione intuitiva la potenza del rimbombo e ne determino l'ampiezza, dicendo: “campana rintocco ampiezza 20 kmq”. Io do così tutto un orizzonte vibrante e una quantità di esseri lontani che tendono l'orecchio al medesimo suono di campana. Esco dall'impreciso, dal banale, e m'impadronisco della realtà con un atto volitivo che soggioga e deforma originalmente la vibrazione stessa del metallo»⁵¹.

La scrittura tanto più è precisa nelle quantità (e dinamica e aggressiva) tanto più è un mezzo per impadronirsi del reale.

Lo spazio quando è cartaceo va occupato da linee dinamiche, da onomatopee maiuscole in linee oblique e salienti, come nel manoscritto *Bombardment d'Adrinople*⁵², o va occupato da caratteri tipografici che divengono tratti di paesaggio o icone *tout court*: è il caso di grandi M o S maiuscole che rappresentano profili di monti o colline⁵³, e quello delle enormi, singolari U maiuscole, fortemente verticalizzate, allungate, di alcune tavole parolibere realizzate con la tecnica del collage⁵⁴,

⁴⁷ MARINETTI, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, apparve in due puntate su «Lacerba», II (1914), 6 e 7, ora in ID., *Teoria e invenzione futurista*, 98-107: 100.

⁴⁸ Ivi, 104.

⁴⁹ Ivi, 105.

⁵⁰ Ivi, 106.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² ID., *Bombardment d'Adrinople*, 1913, inchiostro su carta, in F. T. Marinetti = *Futurismo*, Milano, Motta, 2009, 162.

⁵³ ID., *Après la Marne, Joffre visita le front en auto*, in *Les mots en liberté futuristes*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1919, ora in F. T. Marinetti = *Futurismo*, 122.

⁵⁴ ID., *Parole in libertà – Bombardamento sola igiene*, 1915, collage e inchiostro su carta, ivi, 163.

che costituiscono gli ordigni in caduta sull'obiettivo e al tempo stesso comunicano la sonorità vocalica più cupa del nostro alfabeto. Quando è geografico, lo spazio è spazio di manovra militare e altrettanto dev'essere invaso e occupato, è spazio sentito come sinistramente necessario, 'spazio vitale', è distorsione del desiderio di altezze sideree fatto motivo di conquista territoriale ed economica. Anche questo significato hanno le tavole che rappresentano altitudini di montagne, ad esempio, quelle che più somigliano a cartine geografiche, a mappe o piani di strategie militari, con rilievi del terreno e movimenti delle truppe, o con diverse altitudini di accampamenti o combattimenti, come la tavola manoscritta il 27 ottobre 1915 a Dosso Casina e dedicata a Depero, *Battaglia a 9 piani*, che dal Lago di Garda a «30 metri» di altezza sopra il livello del mare giunge ai «3000 metri» dell'aeroplano austriaco ronzante, passando per i «50 metri» della «pattuglia rintanata = carne congelata», per gli «800 metri pic pam pam crepitio d'incendio TUM TUM a terra!», per i 1190 di «noi volontari», per i 1200 metri del «tcip tcip dei passerii», i 1800 degli «Alpini in vedetta = imbianchini sui grattacieli», i 2070 dei «nostri 149 invisibili», e i «2500 metri cime soleggiate reclame luminose d'Italia»⁵⁵. Come dello sviluppo industriale Marinetti aveva colto solo il progresso, ovvero il balzo produttivo, i risultati tecnici più spettacolari e suggestivi estetizzati in nuove forme d'arte, e non aveva colto la spietata verità dei rapporti di produzione e i conflitti tra le classi (ovvero il prezzo sociale dell'industrializzazione), così ora della guerra coglie in primo luogo la dinamica del combattimento e l'espressione dell'aggressività, gli scoppi delle granate e la conquista di nuove posizioni e nuovi territori, *nuovo spazio*, ma lascia in secondo piano la strage di sangue, e non tanto perché non ne abbia avuto esperienza in prima persona, essendo stato già, nel 1914, per due volte corrispondente dal fronte, quanto perché negli ideali futuristi la carneficina è a priori una selezione igienizzante, e a posteriori, quando si tratta di delineare il campo di battaglia, nelle rappresentazioni della guerra realizzate da Marinetti, la carneficina è solo un elemento secondario. Nel 1914 non è sui morti che punta l'estetizzazione della guerra – e come *davvero* potrebbe? – è piuttosto sulla descrizione dinamica, rumoristica e spaziale del combattimento, al cui interno i morti appaiono se non astrazioni, figurine sullo sfondo, come ben si deduce da un passo del terzo Manifesto tecnico, *Lo splendore geometrico e la sensibilità numerica*, giustappunto del 1914, che appare straordinariamente (e sinistramente) esplicito:

Vengono abolite le antiche proporzioni (romantiche, sentimentali, cristiane) del racconto, secondo le quali un ferito in battaglia aveva una importanza esageratissima in confronto degli strumenti di distruzione, delle posizioni strategiche e delle condizioni atmosferiche. Nel mio poema *Zang tumb tumb*, io descrivo la fucilazione di un traditore bulgaro con poche parole in libertà, mentre prolungo una discussione di due generali turchi sulle distanze di tiro e sui cannoni avversarii. Notai infatti nella batteria De Suni, a Sidi-Messri, nell'ottobre 1911, come la volata lucente e aggressiva di un cannone arroventato al sole e dal fuoco accelerato renda quasi trascurabile lo spettacolo della carne umana straziata e morente.⁵⁶

Non si tratta solo, è chiaro, di una nuova modalità retorica che investe le «proporzioni del racconto», si tratta di una scelta ideologica, o meglio ideologico-estetica. Non più la conquista delle stelle preme a Marinetti, ascesa verticale simbolica e sublimante che affondava le sue motivazioni nel profondo della psiche e della formazione giovanile di Marinetti, sono piuttosto la supremazia bellica, la vittoria nazionale e la conseguente conquista orizzontale di terre e di mari, di spazio

⁵⁵ ID., *Battaglia a 9 piani*, 1915, china su carta, ivi, 171.

⁵⁶ ID., *Lo splendore geometrico...*, 100-101.

economicamente e politicamente desiderato, ora, a stargli a cuore. Prima la strategia, prima le armi, in subordine i caduti.

Poco più tardi, nel 1915, a Grande Guerra iniziata anche per l'Italia, Marinetti conserverà ancora uno sguardo privilegiato sulle manovre militari: la prima pagina dei Taccuini di guerra – se altre precedenti non sono andate perdute – registra il «primo nostro morto Colombo colpito alla testa»⁵⁷ in una riga e mezza di testo, mentre descrive per una pagina intera, con tanto di distanze misurate in metri e chilometri, manovre e rombi di cannone, velocità dei proiettili, traiettorie, onde sonore e zone d'ombra acustica. E numerosi sono, nei Taccuini, i disegni, gli schizzi, con profili di montagne e mappe della zona, e profondità lacustri di cui intende «dare coi numeri e colle lettere la opacità crescente»⁵⁸, e valutazioni pedestri delle montagne⁵⁹ indicate da sequenze di segni matematici e cifre numeriche, e disegni di «vampe a ventaglio»⁶⁰ e linee tracciate da lettere e onomatopoeie che riproducono gli scontri vivacissimi di esplosioni e ronzii. L'estetizzazione futurista della guerra, stigmatizzata da Benjamin nelle opere creative, non risparmia i taccuini stesi da Marinetti ad uso privato: da un lato è visibile nel progetto di «scrivere un romanzo di pesi e di numeri»⁶¹, tutto materia e misurazioni piegate a esiti letterari, dall'altro si manifesta nella trasposizione coreografica degli scontri e dell'eroismo: «Io scrivevo 8 anni fa, noi andremo alla guerra danzando. Ecco perché vegliando una notte di bianchi razzi lentissimi e di vampe veloci sulla riva d'un torrente imbottito di cadaveri io inventai la danza futurista dello shrapnel e della mitragliatrice. Il genio di Serge Diaghilev. Daremo presto la descrizione dei costumi creati dal futurista Balla»⁶². I dettagli geografici e le manovre strategiche dominano per ampiezza, accuratezza e rilevanza sugli uomini che lavano panni, scrivono lettere, combattono con ardimento, muoiono o restano mutilati, sono «soldatini di piombo giù giù sul verde artificiale d'un prato [che] fanno esercizi»⁶³, o sono riassunti per metonimia nei colori degli abiti che li contengono, «Grigioverde plumbeo e giallastro verde dei cappotti»⁶⁴, o mitizzati con retorica epica sottolineata dal corsivo, «Gli artiglieri inglesi lavorano in maniche di camicia intorno ai cannoni, nude le braccia, nudo il collo, la testa coperta dall'elmo»⁶⁵. Tuttavia, nei resoconti di guerra dei Taccuini gradualmente diminuiscono le mappe e i disegni di onomatopoeie, e nel tessuto delle parole in libertà e dei periodi nominali – questa rimane la tecnica degli appunti di guerra – si fanno spazio osservazioni, sempre rigorosamente prive di pietismo, sui compagni, in particolare nel 1917 quando Marinetti descrive i commilitoni feriti, come lui, nella presa del monte Kuk. In qualche caso Marinetti renderà oggetto di maggiore attenzione – di autentico spettacolo macabro – anche la descrizione di soldati straziati, per lo più di parte nemica, in pagine grondanti rivendicazione e odio per l'avversario, il cui corpo disunito, smembrato non merita sentimentalismi, ma è una festa per gli occhi, ed è irriso, spregiato, degno, al più, di accostamenti culinari e di similitudini tecniche 'abbassate', tutte *in diminutio*:

Una carogna di meno. Viva l'Italia. Io ho le lagrime agli occhi dalla gioia. [...] Eccolo nel fumo atossicante asfissiante e nauseoso di carne e di grasso bruciato un groviglio di ferro mescolato

⁵⁷ ID., *Taccuini...*, 5.

⁵⁸ Ivi, 29.

⁵⁹ Ivi, 40-41.

⁶⁰ Ivi, 48.

⁶¹ Ivi, 70.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Ivi, 80.

⁶⁴ Ivi, 85.

⁶⁵ Ivi, 92.

ai cavalli di frisia e reticolati. L'aeroplano in fiamme è caduto fra i reticolati della nostra linea di resistenza. Il fumo mi soffoca. Il legno la carne le ossa il grasso e l'alluminio bruciano. Una gamba senza piede ancora colle fasce è già tutta carbonizzata e mezza cenere. Il braccio che stringe un ferro mostra un gomito arrostito color di mogano verniciato. Il gomito mi fa pensare a l'osso d'una coscia di montone bene cotto allo spiedo. Fra i ferri contorti i tubi diventati nodi di cravatte e i reticolati rugginosi il serbatoio sventrato arde e sopra il cranio con il cervello tutto scoperto che bolle e frigge. Mi fa pensare a una delicata macchinetta tutta a piccoli tubi nickelati e argentei troppo oleati e ingrassati pieni di vapore. Piglio un tubo d'alluminio e scendiamo».⁶⁶

⁶⁶ Ivi, 125-126.