

# L'anticorpo della modernità

Leonardo Tondelli

L'inserimento del nome di Marinetti nel programma di un convegno sulla modernità non necessita di giustificazioni. Anche nei momenti meno fortunati della carriera, il fondatore del futurismo ha sempre potuto contare sull'apertura di credito che tanti contemporanei gli concessero nel ruolo di svecchiatore della scena letteraria italiana. Persino chi si stancò presto delle sperimentazioni tipografiche e dell'entusiasmo acritico per qualsiasi innovazione tecnologica non cessò di riconoscergli almeno il merito di aver suggerito la liquidazione di una tradizione letteraria di cui negli anni Dieci non era il solo a percepire l'ingombro.

L'associazione tra Marinetti e la modernità è tanto ovvia che mi sono chiesto se non avesse senso esercitarsi a rovesciarla, proponendo un Marinetti orgogliosamente antimoderno, proteso addirittura verso un passato preculturale; un avanguardista-primitivista che è possibile intravedere nei ritratti di selvaggi tratteggiati lungo tutta la sua opera, dai feroci guerrieri beduini che aprono il *Mafarka* (1908) fino ai cannibali delle Fiji in cui si conclude il suo ultimo romanzo pubblicato in vita, *Patriottismo insetticida* (1939). Quello che spinge Marinetti verso questi mondi selvaggi non è la curiosità dell'antropologo moderno per l'altro da sé: nei panni del re arabo Mafarka, o del capotribù nero Kabango (protagonista del dramma *Il tamburo di fuoco*), Marinetti dà piuttosto l'impressione di ritrarre sé stesso.

Nato nell'Egitto ottomano, da una famiglia che pratica un sincretismo culturale e religioso, il giovane Marinetti non smetterà di sentirsi barbaro una volta trapiantato a Milano: negli anni cruciali in cui perde i tre membri della famiglia (1895-1907), l'idea di italianità che andrà costruendo nella casa di via Senato (ingombra dei feticci africani e tappeti persiani ereditati dal padre) sarà fieramente barbarica. Cosa accadrebbe se, tradendo tutte le proteste di fiera italianità, volessimo accogliere il suggerimento di Alfredo Giuliani<sup>1</sup> e considerarlo per un attimo come un autore africano, magari erede dei poeti egizi del periodo ottomano e precursore *sui generis* della Negritudine? In fondo anche lui, come più tardi in Senghor o Césaire, un'educazione classica di marca europea si sovrappone alle memorie lussureggianti dell'infanzia<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Nella prefazione a F. T. Marinetti, *L'Alcova d'acciaio*, Milano, Serra e Riva editori, p. XII, Giuliani parla di Marinetti come di un autore "islamico".

<sup>2</sup> Nel 1899, quando la poetessa Rachilde, in risposta a una recensione troppo entusiastica, descrive Marinetti attraverso lo stereotipo del poeta italiano vittima dell'*ivresse de la Beauté*, Marinetti replica rivendicando i suoi natali egiziani (cfr.

È un'Africa fantastica, fortemente stereotipata (ma lo sono molti “Pays natales” del Novecento), mai però realmente rinnegata: l'Africa mitica di Mafarka, in cui la tecnologia è impolverata da turbini di sabbia e sangue; quella più storicamente definita del *Tamburo di fuoco*, metafora dell'Italia del primo dopoguerra sospesa fra tradizione e modernità. In seguito, al passo con le campagne coloniali, Marinetti non si negherà la possibilità di riscoprire il continente della sua infanzia, negli elzeviri del *Fascino dell'Egitto* ma anche nel *Poema africano della divisione “28 ottobre”*, fino al memoriale postumo (*Una sensibilità italiana nata in Egitto*). Se ora torniamo agli esordi del movimento, ci accorgiamo che malgrado tutte le proteste di modernità, le prime serate futuriste nei teatri italiani ed europei sono riti regressivi, che consentono al pubblico di smarrire la compostezza umbertina in una gazzarra liberatoria. Anche l'attenzione genuina che gli spettatori riservavano alla recitazione 'esplosiva' di Marinetti non era dissimile da quella che sugli stessi palchi avrebbero destato di lì a poco i balletti dei 'selvaggi' afroamericani. Gli anni in cui il poeta italo-africano calca i palchi gridando «tatatatà» sono gli stessi in cui il cubismo prende lezioni di stile dalle maschere tribali. Lo stesso Marinetti conierà, per definire sé e i suoi sodali, l'ossimoro di «barbari civilizzatissimi»<sup>3</sup>. A una società che scopre, proprio in quegli anni, il “disagio della civiltà”, mentre assiste con ansia crescente un'accelerazione delle innovazioni tecnologiche e sociali, Marinetti suggerisce che civiltà e barbarie siano due facce di una medaglia sola, e che il progresso della prima non porterà che al trionfo della seconda. La brutalità della guerra imminente sarà il migliore argomento a suo favore.

Da questo punto di vista il suo rapporto con la tecnologia si può vedere con una luce diversa. Gli intellettuali di solito recepiscono le innovazioni con l'inquietudine di chi teme la fine del proprio mondo, o coll'entusiasmo di chi vi vede l'affermazione del nuovo (si pensi a Carducci che nell'*Inno a Satana* saluta nel treno l'araldo del nuovo mondo razionale e scientifico). L'atteggiamento di Marinetti è diverso: le sue macchine perdono immediatamente ogni connotazione razionale per diventare componenti di un paesaggio preistorico. Di fronte all'aeroplano o all'automobile, la sua reazione è la stessa del selvaggio: la macchina è subito equiparata a un animale (vedi le giraffe di guerra del *Mafarka*), e più spesso a un dio: il «veemente Dio di una razza d'acciaio» (*À mon Pégase*), o l'aereo-uomo-dio Gazurmah, figlio di Mafarka. Smentendo parzialmente l'intransigenza nei confronti del passato testimoniata dai manifesti, nelle opere narrative Marinetti non proietta futuri fantascientifici, ma luoghi fuori dal tempo dove qualche novità scientifica si può riadattare a

---

C. Salaris, *Marinetti – Arte e vita futurista*, Roma, Editori Riuniti, 1997, p. 18). In quest'episodio per la prima volta il retroterra africano è utilizzato dal poeta per smarcarsi da un'immagine eccessivamente sentimentale: all'Africa Marinetti sarebbe tornato qualche anno più tardi con il *Mafarka*, allontanandosi per sempre dalla poesia sentimentale e *liberty* degli esordi.

<sup>3</sup> Si legge per la prima volta nella dedica autografa a F. T. Marinetti, *Come si seducono le donne*, Firenze, Edizioni Da Centomila Copie, 1917 (ripubblicato da Vallecchi nel 2003).

vecchi canovacci: nel *Mafarka* le giraffe sono truccate da panzer e l'invenzione dell'aeroplano convive con la fiaba africana, l'intreccio di corte elisabettiano e il topos omerico. La tecnologia dei suoi libri è già polverosa, *anticata*: allo sforzo ciclopico del protagonista per partorire un Dio alato, si sovrappone quello dell'autore per fondere le nuovissime leghe metalliche nella fucina della vecchia mitologia. Marinetti non è il primo autore di fantascienza italiano, ma l'ultimo mitografo; epigono sfortunato ma cocciuto, disposto a sperimentare ogni sorta di novità, a patto di salvare il suo ruolo di vate e narratore; disponibile anche a sostituire la cavalleria con le autoblindo, ma non a cedere le redini del gioco. Non è un caso che se gli eroi di Wells e Verne erano inventori, scienziati, esploratori, quelli di Marinetti (*Mafarka*, *Mazzapà* e *Mirmofim* negli *Indomabili*) sentano la necessità di interrompere l'intreccio per narrare un loro racconto: essi sono, prima di ogni cosa, affabulatori. Wells è parte di un sistema culturale in cui la sfera scientifica ha preso ormai il sopravvento: lo scrittore assiste ai trionfi della scienza senza nessuna gelosia, ritagliandosi nell'ambito narrativo uno spazio per le sue speculazioni, consapevole che esse potranno essere utili alla comunità intellettuale (che del concetto wellsiano di spazio-tempo farà effettivamente tesoro). Viceversa Marinetti è, prima di ogni altra cosa, un letterato puro: e se anche i suoi versi rombanti sull'automobile da corsa «nuovo Pegaso» non hanno molto da dire agli ingegneri, non è comunque rassegnato a rinchiudersi in un ghetto parnassiano. Tutta la sua traiettoria, già prima della fondazione del movimento e attraverso il lungo e non lineare rapporto col fascismo, testimonia la sua fede nella centralità del letterato, del poeta, del mitografo. Anche ogni volta che, allo scoppio di un conflitto, chiede agli artisti di deporre «i versi, i pennelli, gli scalpelli e le orchestre»<sup>4</sup> e di fare della guerra la propria opera d'arte; anche all'apice del proprio impegno politico nei Fasci di Combattimento, le motivazioni del suo impegno appaiono chiare; Marinetti partecipa alla guerra, e al proseguimento della guerra nella battaglia politica, convinto di avere un ruolo fondamentale proprio perché letterato e affabulatore. Saltare giù dal vecchio Pegaso e affidarsi alla tenuta di strada ancora incerta della macchina da corsa è la mossa disperata e orgogliosa del rappresentante di un vecchio mondo in svendita, senza più molto da perdere. Invece di anticipare la letteratura del nuovo mondo industriale, il futurismo rappresenterebbe l'inconscia ribellione dell'artigiano delle lettere all'imporsi di nuovi processi di produzione: qualcosa di analogo al liberty, nella definizione che ne dava Benjamin, di «ultimo tentativo di sortita dell'arte assediata dalla tecnica nella sua torre d'avorio»<sup>5</sup>.

*The Time Machine* è l'opera di un pioniere, che con l'invenzione della Quarta Dimensione sancisce un autentico cambio di paradigma. Da qui in poi il futuro diventa uno spazio immaginabile,

---

<sup>4</sup>Cfr. la prefazione di F. T. Marinetti, *La battaglia di Tripoli*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano, 1912.

<sup>5</sup>W. Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi 1981, p. 153-4.

determinabile, esplorabile, una terra vergine che giustifica l'entusiasmo iniziale del Viaggiatore. Viceversa gli Indomabili di Marinetti (protagonisti del romanzo omonimo, il più simile per contenuti a quello di Wells) si muovono in un universo senza futuro, esausto, permeato di reminiscenze letterarie; al punto che la stessa città, la stessa volta stellata si riveleranno estensioni di una biblioteca. Di fronte al pionierismo di Wells, Marinetti rischia di passare per un reazionario. Ma forse aveva ragione quest'ultimo a dissuadere i lettori da un confronto simile<sup>6</sup>: il suo futurismo, più che una variante locale della fantascienza, si rivela legato ad antecedenti premoderni allegorici e grotteschi, tra cui un autore medieval-rinascimentale di cui agli inizi del Novecento ancora nessuno sembrava sospettare la modernità: François Rabelais.

L'alterità di Rabelais ai canoni letterari *fin de siècle* fa sì che l'autore non si trovi iscritto dopo il 1909 in nessuna delle liste di passatisti in proscrizione redatte da Marinetti, che continuerà anzi a tributargli omaggi intertestuali più o meno evidenti. Il più celebre è l'accento al priapismo del Mafarka, in uno degli episodi che valse all'autore una denuncia per pornografia, e che richiama (come fu fatto notare in sede processuale) il primo capitolo del *Pantagruel*<sup>7</sup>. Persino quando inventa le parole in libertà, Marinetti reinterpreta forse inconsapevolmente le gesta del suo gigante tutelare, nel brano in cui questi getta sui passanti "manate" di "parole" senza senso apparente: l'espressione, osserva Claudia Salaris<sup>8</sup>, tornerà nel manifesto *Distruzione della sintassi*<sup>9</sup>. Quando durante la guerra la sua produzione diventerà sempre più esplicitamente autobiografica, sarà il personaggio-Marinetti stesso ad assumere proporzioni pantagrueliche, per l'ingordigia con cui si dedica a guerra, amore e cibo<sup>10</sup>.

L'opera più rabelaisiana di Marinetti resta il dramma giovanile *Le Roi Bombance*, in cui l'empatia con lo scrittore francese va ben oltre la ripresa di alcuni temi narrativi. Egli stesso ammetterà,

---

<sup>6</sup>Al recensore Silvio Benco, che richiamava il "mondo di Wells", Marinetti replicò: "Wells è assolutamente privo di lirismo, incapace di dare una vita plastica coloristica e musicale ai suoi personaggi e paesaggi [...] Io procedo per immagini create nuovissime. Queste qualità mi fanno apparire oscuro ai lettori di Wells e piacevole a coloro che in genere non amano Wells" (riportato nell'introduzione di Luigi Ballerini a F. T. Marinetti, *Gli indomabili*, Milano, Mondadori, 2003, p. XXIV).

<sup>7</sup>Le origini della stirpe dei giganti vengono fatte risalire all'anno in cui la terra, fecondata dal sangue di Abele, produsse enormi mele, che producono in chi le mangia un eccezionale priapismo "per modo che l'avevano meravigliosamente lungo, grande, grasso, grosso, rubizzo e increstato alla moda antica, e tale che se ne servivano di cintura torcendolo cinque o sei volte intorno al corpo. E se avveniva che s'inalberasse e lo spingesse vento in poppa, avreste detto, di veder guerrieri con la lancia in resta pronti a giostrare alla quintana" (F. Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle*, vol. I, Torino, Einaudi, 1966).

<sup>8</sup>Cfr. C. Salaris, *Marinetti*, cit., pp. 133-4: il brano si legge in Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle*, vol. II, op. cit., p. 40.

<sup>9</sup>Cfr. F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 70.

<sup>10</sup>«Marinetti afferma con energia che occorre mangiare molto *ma* spesso. Delizioso conversatore dà sapore alle vivande con la celerità e la disinvoltura con cui le mangia. Una colazione con Marinetti non è affatto un riposo. Si mangia e si discute animatamente. Qualche volta abbiamo al nostro fianco delle grosse trombe megafoniche con le quali annunciamo al pubblico di quando in quando lo spettacolo futurista prossimo...», tratto dalla prefazione di B. Corra ed E. Settimelli a *Come si seducono le donne*, cit.

all'indomani del fiasco della prima, che il suo errore è stato pensare di adattare Rabelais alle scene, concepirlo «in funzione della Comédie Française»<sup>11</sup>. Attraverso Rabelais Marinetti individua non sappiamo quanto consapevolmente un *topos* della letteratura medievale sul quale attirerà l'attenzione Michail Bachtin, ritraendo nel personaggio di Fra Gozzoviglia il “monaco ubriacone, goloso e lascivo”.

È un'immagine molto complessa e ambigua. Da una parte abbiamo infatti il monaco che, troppo dedito alla vita materiale e corporea, è in forte contraddizione con gli ideali ascetici che, in quanto monaco, serve. Dall'altra c'è la sua ghiottoneria smisurata, che è il parassitismo del mangiaminestra ozioso; ma, nello stesso tempo, agli occhi degli autori di queste opere egli appare come il portatore del principio positivo del "grasso": mangiare, bere, virilità, gioia. Gli autori riuniscono simultaneamente nella sua immagine i tre elementi: non è possibile precisare dove finiscano le lodi e cominci il biasimo<sup>12</sup>.

Nel corpo grottesco di Re Baldoria, divorato e vomitato dai sudditi, Marinetti mette a fuoco il tema del banchetto carnascialesco come metafora del rovesciamento dei rapporti sociali, anticipando le osservazioni di Bachtin di sessant'anni. Tuttavia il dramma appare del tutto depurato da quella giocosità tipica delle rappresentazioni medioevo-rinascimentali. Vale per il grottesco marinettiano la stessa riserva espressa da Bachtin per il grottesco di Hugo e dei romantici: la *joie de vivre* che animava le rappresentazioni carnevalesche e il romanzo di Rabelais si trasforma sulle loro pagine in una smorfia raggelata che suscita ribrezzo o terrore.

Il carattere liberatorio del banchetto è totalmente rovesciato nel III atto, intitolato *I cuochi della felicità universale*, dove i capi della rivoluzione, dopo aver preso i posti migliori al tavolo del re detronizzato, cadono in delirio (come precisa una nota di scena: «*La seconda parte del terzo atto non è che l'incubo fumoso dei convitati in preda all'ubriachezza. I movimenti d'insieme, i gesti e le voci, sognati piuttosto che vissuti, dei Citrulli devono svanire a poco a poco ed affondare in un sinistro nebbione di terrore allucinante*»<sup>13</sup>). Il carnevale democratico del popolo dei Citrulli non è che un momento dell'eterno ritorno: al vitalismo medievale Marinetti sostituisce un gusto del macabro affine al neogotico letterario ottocentesco. Si pensi alla scena finale, col vampiro Ptiokarum che, appollaiato sul braccio di Santa Putredine, rifiuta di mangiare altri «citrulli» e

---

<sup>11</sup>Dall'auto-stroncatura pubblicata sull'*Intransigeant* il 12/4/1909, qualche giorno dopo la prima parigina del dramma. Si rilegge in F. T. Marinetti, *Teatro*, Milano, Oscar Mondadori, 2004. vol. I, p. 174.

<sup>12</sup>M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1995, trad. it. di M. Romano, p. 321.

<sup>13</sup> Marinetti, *Teatro*, cit., p. 101.

vomita un «immenso torrente» di «sangue densissimo», che «inondando la scena, cala sulla tragedia come un sipario supremo»<sup>14</sup>.

Se pure il medioevo di Rabelais è qui rivisto con lenti incorreggibilmente romantiche, la sua influenza sulla sensibilità di Marinetti non va sottovalutata. Unico autore italiano del periodo a poter vantare un'esplicita ascendenza rabelaisiana, egli sembra mutuare dal grande predecessore ben più che uno stile o un'aneddotica: un'intera concezione dell'uomo e del mondo, anch'essa incredibilmente inattuale.

Ricordiamo inoltre, come fenomeno parallelo, la concezione medica di Paracelso. Secondo quest'ultimo la base di ogni teoria e pratica medica sta nella totale corrispondenza fra il macrocosmo (l'universo) e il microcosmo (l'uomo). Primo fondamento della medicina è, secondo Paracelso, la filosofia, quindi l'astronomia. *Il firmamento si trova nell'uomo stesso*; senza conoscere il primo, il medico non può conoscere il secondo. Il corpo umano, secondo Paracelso, è di una ricchezza eccezionale: è arricchito da tutto ciò che esiste nell'universo: *è come se l'universo fosse concentrato nel corpo dell'uomo, in tutta la sua molteplicità: tutti i suoi elementi si incontrano e si toccano sulla superficie del corpo umano*<sup>15</sup>.

Questa "concezione grottesca del corpo" trae radici dall'animismo panteista e pagano. Marinetti non la rinnegherà nemmeno quando, con l'invenzione del futurismo, abbraccerà "la nuova religione della velocità". A Novecento inoltrato, mentre in America e in Europa le innovazioni scientifiche stimolano la fantasia degli scrittori, il poeta futurista mantiene saldo uno sguardo magico sui fenomeni. Se raramente mostra un interesse scientifico che vada oltre le immediate applicazioni tecniche e belliche (si vedano le poche righe con cui liquida le teorie di Einstein, «l'illustre fisico-matematico, capace di intuire la curva dell'Universo e il peso della luce»<sup>16</sup>), dall'altro guarda con curiosità all'esoterismo e alle pseudoscienze che affollano la quarta pagina dei quotidiani e che talvolta ritaglia e incolla sui suoi taccuini; i fenomeni radioattivi lo affasciano soltanto finché al radio vengono associate proprietà curative o afrodisiache<sup>17</sup>.

La persistenza del pensiero magico è testimoniata dai discorsi di Kabango, il re riformatore del dramma *Il tamburo di fuoco* (1921), che pur volendo liberare l'Africa dalle superstizioni tradizionali non se la sente di rinnegare l'animismo *in toto*:

---

<sup>14</sup>Ivi, p. 173.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 397-98.

<sup>16</sup> F. T. Marinetti, *Come Einstein vede il mondo*, recensione della prima edizione italiana di *The world as I see it (Come vedo il mondo, 1934)*, inedito, New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Fondo Marinetti, Box 19, folder 1227.

<sup>17</sup>Alla scoperta del radio (e a queste sue supposte qualità, reclamizzate dalla stampa) Marinetti dedica un abbozzo teatrale, *Les amants du radium*, scarabocchiato nel 1917 sui taccuini al fronte (New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Fondo Marinetti, box 42, folder 1729).

*Kabango* Tu credi ai feticcieri?

*Bagamoio* Sono i deboli e gli scaltri, che hanno inventato i feticci.

*Kabango* Spesso avviene così. Non sempre. Vi sono forze inspiegabili chiuse in parole e gesti magici. [...] E se fossi vinto, ucciso?

*Bagamoio* Crederei nel tuo nome, nel ricordo di te...

*Kabango* Dunque tutto non muore con noi. Ciò che rimane è precisamente una di queste forze misteriose, che diventano feticci. [...]

Molte tradizioni sono buone. Rispetto la poligamia, benché io sia monogamo. Credo nella forza benefica delle corna di antilope, dei denti di leone e delle penne di gallo. Ma combatto l'antropofagia e le immolazioni umane. [...] La mia concezione è forte, chiara, pratica. Né odio, né amore per l'Europa! Conoscerla, come la conosco io! Utilizzarne la scienza per sbarazzarsene domani, superandola<sup>18</sup>.

Quella che il re africano rivendica è una concezione grottesca del corpo e della natura che in Europa, a partire dal Seicento, aveva ceduto il passo al paradigma scientifico moderno: tanto più sorprende ritrovarla quasi intatta in un poeta di inizio Novecento, e proprio nel momento in cui un nuovo paradigma interpretativo si sta per imporre sull'interiorità dell'individuo occidentale: la psicologia freudiana. Di Freud, e in generale di ogni "psicologismo", Marinetti sarà sempre un aperto avversario, il che contribuirà ancor di più a estraniarlo dalle altre avanguardie europee. Questa ostilità, che negli anni Trenta assumerà toni di xenofobia culturale, non impedisce al poeta futurista di interessarsi materiali inconsci: sogni, fantasie, illuminazioni popolano il suo taccuino e sono alla base di gran parte delle sue opere (basti pensare al lungo sogno che preannuncia personaggi e trama de *Gli indomabili*<sup>19</sup>). Quello che istintivamente Marinetti rifiuta nella psicologia moderna è il trattamento scientifico a cui sottopone questo materiale, laddove il seguace di Rabelais e Paracelso propone un trattamento radicalmente diverso: l'inconscio è il microcosmo da sviscerare per cogliere i segreti del macrocosmo.

Nella letteratura che verrà dopo Freud sarà sempre più difficile rintracciare complessi edipici evidenti e grotteschi come quello tracciato nel *Mafarka*, dove il protagonista afferma di voler dare un figlio alla propria madre<sup>20</sup>. La diffusione della psicoanalisi, imponendo un paradigma di semiosi

---

<sup>18</sup> Marinetti, *Teatro*, cit., pp. 203-4.

<sup>19</sup> La prima parte del sogno si legge in F. T. Marinetti, *Taccuini 1915-1921*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 503-4.

<sup>20</sup> *Mafarka*, come Amleto, uccide il padre impostore (lo zio Bubassa) perché desidera la madre: nello stesso *Magamal*, *Mafarka* riconosce un possibile rivale («Ahimè», dice, «tu non ami più che *Magamal*»). Ora che nessuno si frappone più tra sé e la madre, *Mafarka* può coronare il sogno inconfessabile di congiungersi a lei. Di fronte al tabù, Marinetti

dell'immaginario, ha tracciato una cesura importante nella storia della letteratura: c'è stata, prima di Freud, un'era in cui gli scrittori hanno potuto sviscerare il loro immaginario senza temere, senza nemmeno sospettare la possibilità di essere interpretati e giudicati per le proprie pulsioni incestuose, o sadiche, etc.; e c'è, dopo Freud, una nuova era della reticenza, che in Italia inizia con Svevo. È Zeno, infatti, il primo eroe consapevole di dover depistare i suoi interpreti (in primis, significativamente, il suo analista). Tra Zeno e Mafarka c'è quella frattura che Marinetti avrebbe voluto tracciare tra sé e Omero: Zeno è già un nostro contemporaneo, mentre il supereroe Mafarka rimane confinato in una sorta di limbo. Per un contemporaneo di Marinetti, Luigi Capuana, il romanzo era «opera grande, di altissima moralità», in cui si dipinge il «contrasto fra la brutalità degli istinti e la spiritualità dell'aspirazione verso una regione più umana anzi divina»<sup>21</sup>; per noi contemporanei è la proiezione di un narcisista ancora alle prese con l'eredità di una sessualità infantile problematica. Il *Mafarka* appare come un bizzarro *unicum*, raro esemplare di un genere letterario stroncato sul nascere: il simbolo di una possibilità che la letteratura del Novecento aveva appena intravisto, prima che la rivoluzione freudiana la spingesse su altre rotte: in anticipo sull'indagine scientifica dell'inconscio, un tentativo di rifondare su di esso un epos moderno.

---

compie un atto di rimozione, facendo promettere al suo eroe che il figlio sarà generato senza il concorso di una donna; poiché non può confessare, né al pubblico, né a sé stesso, l'identità dell'unica donna degna di dare un figlio a Mafarka.

<sup>21</sup> Luigi Capuana collaborò alla difesa del libro nel processo per oltraggio al pudore. La sua perizia al processo (ora ripubblicata nell'appendice a F. T. Marinetti, *Mafarka il futurista*, Milano, 2003, pp. 242-7) testimonia un approccio critico sinceramente benevolo.