





*Luigi Weber*

**ROMANZI DEL MOVIMENTO,  
ROMANZI IN MOVIMENTO**

**LA NARRATIVA DEL FUTURISMO E DINTORNI**

**TRANSEUROPA**

PRONTO INTERVENTO.  
SAGGI TESTI STRUMENTI DI CULTURA LETTERARIA

*Collana diretta da Pierpaolo Antonello,  
Mario Barenghi, Alberto Casadei, Monica Jansen, Piero Pieri*

Nella stessa collana:

1. Piero Pieri, *Michelstaedter nel '900.*  
*Forme del tragico contemporaneo*
2. Richard Millet, *Il disincanto della letteratura*

Volume pubblicato  
con il contributo dell'Alma Mater  
Studiorum - Università di Bologna - Dipartimento di Italianistica.



Alma Mater Studiorum - Università di Bologna  
Dipartimento di Italianistica

© 2010 PIER VITTORIO E ASSOCIATI, TRANSEUROPA, MASSA  
WWW.TRANSEUROPAEDIZIONI.IT  
ISBN 9788875800932

COPERTINA: IDEA, PROGETTO GRAFICO E LETTERING DI FLORIANE POUILLOT

# INDICE

INTRODUZIONE	
Sempre-uguale contro sempre-nuovo. Prognosi e profezia	7
CAPITOLO PRIMO	
Un vertiginoso ventennio	21
CAPITOLO SECONDO	
Premonizioni: Ardengo Soffici, <i>Ignoto Toscano</i> (1909) – Aldo Palazzeschi, <i>riflessi</i> (1908)	41
CAPITOLO TERZO	
Romanzi del Movimento, romanzi in movimento	59
CAPITOLO QUARTO	
Il futurismo e l'eredità del fantastico ottocentesco	89
CAPITOLO QUINTO	
Il futurismo ritratto in corsa: Paolo Buzzi <i>L'ellisse e la spirale</i> (1915)	97
CAPITOLO SESTO	
Un fantastico da misurare: Bruno Corra <i>Sam Dunn è morto</i> (1915) e Arnaldo Ginna <i>Le locomotive con le calze</i>	137
CAPITOLO SETTIMO	
Apocalisse bellica e deflagrazione del romanzo: Filippo Tommaso Marinetti <i>8 anime in una bomba</i> (1919)	159
CAPITOLO OTTAVO	
La restaurazione e il senso di colpa: Aldo Palazzeschi, <i>Due imperi...mancati</i> (1920)	183



# INTRODUZIONE

## SEMPRE-UGUALE CONTRO SEMPRE-NUOVO. PROGNOSI E PROFEZIA

È solo la filosofia della storia che stacca l'inizio dell'età moderna dal proprio passato e che schiude, con un nuovo futuro, anche i nostri tempi moderni. All'ombra della politica assolutistica si forma, prima segretamente, poi in modo aperto, una coscienza del tempo e del futuro che si alimenta di un'audace combinazione di politica e profezia. Una miscela di prognosi razionale dell'avvenire e di certezza della futura salvezza, peculiare al secolo XVIII, entra così a costituire la filosofia del progresso. Il progresso si dispiega proporzionalmente all'impossibilità dello stato e delle sue prognosi di soddisfare alle aspirazioni soteriologiche; e la forza motivazionale di queste ultime si fa strada attraverso uno Stato la cui esistenza continua a dipendere dall'eliminazione delle attese escatologiche<sup>1</sup>.

In queste righe, tratte da un fondamentale studio di filosofia della storia, Reinhart Koselleck giostra due termini cruciali per im-

1. Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1979, trad. it. *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Genova, Marietti, 1986, p. 25.

postare e affrontare qualsiasi riflessione intorno alla prima delle avanguardie storiche novecentesche, a cento(e uno) anni di distanza dal Manifesto di Fondazione del Futurismo: «prognosi» e «profezia». La prognosi, chiosa Koselleck, «produce il tempo a partire dal quale ed entro il quale essa disegna se stessa»; al contrario, «la profezia apocalittica annulla il tempo, perché vive esattamente della sua fine»<sup>2</sup>. Il Manifesto, in particolar modo, come privilegiata forma d'autorappresentazione ed espressione delle avanguardie novecentesche, è per definizione uno strumento che incrocia prognosi e profezia, giacché si sostiene sulla disistima analitica del presente e del passato, mentre si proietta in un futuro che è già dato come certo, già quasi ghermito, nel quale il procedere storico, l'evoluzione della società e delle forme della cultura, appaiono compiute, terminate. Ma mentre il manifesto sembra agganciare la società nel suo insieme, il romanzo futurista vive all'interno dello specifico letterario, e ciò se da un lato spiega la penuria di analisi a esso dedicate – non ultima per la ragione che l'eccellenza non vi fu quasi mai raggiunta, essendo *Il codice di Perelà* il solo vero capolavoro di quella stagione; dimenticati, spesso non ristampati e quasi irrimediabili, per lo più di bassa qualità, gli altri romanzi e le prose futuriste – dall'altro non esaurisce il paradosso per cui *quella* forma letteraria, che più di tutte per sua natura dialoga con numerosi elementi e piani complessi dell'esperienza umana del vivere associato, sia stata ignorata a tal punto. Il manifesto incrocia prognosi e profezia, ma il romanzo non è da meno, e senza dubbio non soltanto in quanto prognosi e profezia del genere romanzo stesso. Più della poesia, più della musica, più persino dell'idea nuovissima di *performance* (la serata futurista, la manifestazione, l'installazione artistica), più della radio e del neonato cinema – troppo embrionale all'epoca – vi sta a pari soltanto il teatro, come esperienza collettiva, multiforme, plurilinguistica. Nel quadro dell'interventismo a tutto campo concepito da Marinetti per la sua creatura – il Futurismo – sarebbe stato troppo miope rinunciare alle possibilità operative offerte dal romanzo, e infatti egli non lo fece: dal *Mafarka*, passando per il

2. Ivi, p. 22.



romanzo in versi liberi *Le Monoplan du Pape*<sup>3</sup>, fino alle opere degli anni Trenta e Quaranta, scrisse moltissima narrativa. Di più: cercò di trasformare in narrazione, o racconto, e se vogliamo in *epos*, anche ciò che non lo era e non poteva davvero esserlo. A partire dai manifesti medesimi. Ma si pensi a un volume di scritti vari, tra cui programmi articoli e ricette, come *La cucina futurista*: l'introduzione è una vera e propria novella di fondazione<sup>4</sup>, e le stesse ricette, arguto tentativo di foggiare un Artusi plastico e metallico, dissacrante e antigrazioso, possono esser lette come mini-racconti sperimentali. Non inganni la fruizione singolariva del romanzo: nella modernità esso istituisce un'importantissima modalità di esperienza massificata, a partire dalle commozioni in serie delle giovani per *Pamela* e dai suicidi innescati dal *Werther*. Lo scritto «parlato» di Marinetti, la sua concezione/prassi della scrittura «dettata»<sup>5</sup>, la sua iperproduttività frenetica, fanno di quella vasta produzione romanzesca – e novellistica<sup>6</sup> – un oggetto ibrido e inedito, che tiene della declamazione e dell'improvvisazione, persino quando si fa, come negli *Indomabili*, tentare dalla sirena della prosa d'arte. Il «dettare» marinettiano tenta di trasformare la radice storica della moderna narrativa occidentale, impostata nel Settecento sui pilastri gemelli dell'autobiografia/autoesame (di matrice tanto protestante quanto gesuitica<sup>7</sup>) e della *fiction*, ossia del racconto di sé e delle proprie avventure di un narratore d'invenzione come in *Robinson Crusoe*, nel

3. Filippo T. Marinetti, *Le Monoplan du Pape*, Paris, Sansot, 1912, trad. it. *L'Aeroplano del Papa*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1914.

4. *Un pranzo che evitò un suicidio*, in Filippo T. Marinetti, Fillia, *La cucina futurista*, Milano, Sonzogno, 1932, ora Milano, Viennepierre, 2007, pp. 9-20.

5. Cfr. Gino Agnese, *Il «parlare scritto» di Filippo Tommaso Marinetti*, «L'Illuminista», *Futurismo e letteratura*, a. IX, n. 27, 2010, pp. 183-187.

6. La novella in Marinetti perde la sua autonomia: alcuni dei testi contenuti in *Scatole d'amore in conserva*, (Roma, Edizioni d'arte Il Fauno, 1927; ora Firenze, Vallecchi, 2002) sono estrapolati da opere preesistenti e di generi diversi quali *Le Roi Bombance* e *Come si seducono le donne*; la raccolta *Amori futuristi*, Piacenza, Ghelfi, 1922, riappare con molte modifiche, a titolo *Novelle con le labbra tinte*, Milano, Mondadori, 1930.

7. Su questo tema, dalla vastissima bibliografia, lo studio classico è Andrea Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, Bologna, Il Mulino, 1990, ma si vedano anche le sofisticate riflessioni di Stefano Calabrese in *Intrecci italiani. Una teoria e una storia del romanzo 1750-1900*, Bologna, Il Mulino, 1995, che modificano e in parte confutano l'ancora in auge teoria di Ian Watt, consegnata al saggio del 1957 *The Rise of the Novel*.

*Tom Jones*, fino al *Bildungsroman* e oltre. La riforma, intendiamo dire, poiché mira a modificare – proprio convocando sulla scena testuale diverse tipologie di atti linguistici<sup>8</sup> – alla radice il modo di produzione, e conseguentemente di fruizione, mai discusso, di ogni *novel*: non più solo racconto, bensì declamazione, esortazione, allocuzione. Insomma, al di là delle frequenti condanne del romanzo, e talvolta del libro (due termini che tendono ad avvicinarsi fin quasi a sovrapporsi), Marinetti non mira affatto a eliminarlo, bensì a *rifondarlo*. Se il manifesto era il testo letterario che scendeva nelle strade, e diventava – letteralmente, metaforicamente – affissione ai muri, appello in pubblico, il romanzo doveva portare almeno in parte quella stessa forza d'urto, localmente impostata, dentro i salotti e nella pratica della lettura privata.

«Alla temporalità della letteratura, che è per così dire una temporalità *post rem*, le avanguardie contrappongono una temporalità della percezione, o dell'assoluta presenza»<sup>9</sup>, osservò acutamente Guglielmi. Presenza, aggiungiamo, compartecipe del pubblico e dell'oratore, dell'attore e della platea, dell'ascoltatore e del *performer*. «Solo la voce è sincronica con l'evento, lo spazio dell'accadere essendo lo stesso del suo risuonare. [...] Il modo di raccontare che Marinetti esemplifica è un modo orale. [...] Infatti il testo futurista non è fatto per essere letto ma per essere recitato. [...] Il testo futurista produce eventi. È un testo performativo»<sup>10</sup>. E l'intenzionalità politica di tale scelta operativa non può sfuggire<sup>11</sup>.

L'intenzionalità politica, sia chiaro, non implica sempre una diretta trascrizione contenutistica. Anzi, è più interessante da rintracciare quando si manifesta in modi indiretti. Per constatarlo, apriamo un piccolo ma interessante libro, *Come si seducono le donne*, documento di maschilismo e narcisismo eccessivi e straripanti, riscattato però dall'assoluta brillantezza dello stile e dalla *verve*

8. Il rimando è, ovviamente, alle ricerche di Austin e di Searle.

9. Guido Guglielmi, *Per una genealogia delle avanguardie*, in Idem, *L'invenzione della letteratura: modernismo e avanguardia*, Napoli, Liguori, 2001, p. 165.

10. Guido Guglielmi, *L'antiestetica futurista*, in *ivi*, p. 85.

11. Come supporto teorico generale a ogni indagine sul Futurismo, a noi pare imprescindibile il volume di saggi di Fausto Curi, *Tra mimesi e metafora: studi su Marinetti e il Futurismo*, Bologna, Pendragon, 1995.

dell'argomentazione. Marinetti, che ha appena affermato di «scrivere» questo testo durante la convalescenza imposta dalle ferite ricevute sul Carso, subito si corregge:

Non stringo affatto la penna ma incomincio a dettare questo libro al mio caro e grande amico Bruno Corra che, da esperto conoscitore, benché giovanissimo, della pericolosa materia, sorride<sup>12</sup>.

Non soddisfatto, alcune pagine più avanti conclude il capitolo con un autentico colpo di teatro: attira dentro la scena il suo segretario, facendogli per così dire sfondare la quarta parete della finzione, rendendolo co-autore, o lettore *in praesentia*, reattivo e soprattutto polemico:

A questo punto il mio grande amico Bruno Corra si strappa un ciuffo di capelli dorati e urla : – Ma ci sono delle eccezioni, perdio! Finiscila con la tua mania di generalizzare! –<sup>13</sup>

«Lo scrittore – scriveva Heinrich Heine già nel 1832 – che vuole lavorare per una rivoluzione sociale può comunque superare il proprio tempo di un secolo; invece il tribuno che si propone una rivoluzione politica non si deve allontanare troppo dalle masse»<sup>14</sup>. Marinetti si pone a un tempo come l'uno e l'altro. Guarda a un presente, persino talvolta a un passato, travestiti da futuro, e cerca di non perdere mai il contatto con le masse, senza fondersi/confondersi con esse, provando piuttosto a *sedurle* per manipolarle. Ne proclama la liberazione pensando a come dominarle. E

12. Filippo T. Marinetti, *Come si seducono le donne*, Firenze, Vallecchi, 1917, poi riedito nel 2003 a Firenze da Vallecchi con introduzione di Carmen Llera, p. 21. Il libro è uscito anche nel 2009, in anastatica della seconda edizione, a Milano da Excelsior 1881.

13. Ivi, p. 47.

14. Heinrich Heine, *Französische Zustände*, articolo del 16 giugno 1832, cit. in Reinhart Koselleck, *op. cit.*, p. 66.

infatti la seduzione sarà l'arma privilegiata di ogni comunicazione di massa. Seduzione *in diretta*. La messa in scena della rumorosa contestazione, che diventa essa stesso testo, come già nell'impressionante caso del discorso papiniano di Firenze<sup>15</sup>, configura così un modulo del tutto nuovo di comunicazione letteraria: nell'atto di raffigurarsi concionante, e contestato, l'intellettuale dinamizza un teatro delle idee conflittuali come la stessa piazza sociale in cui si gettano e si discutono, provocando un effetto di immedesimazione e, non secondaria, una presentificazione dell'evento testuale. La contestazione del pubblico rende solidale il lettore con il contestato, poiché psicologicamente l'atto della lettura crea un asse tra lettore e autore, non tra lettore e pubblico rappresentato. La scrittura della folla è l'esatto inverso della provocazione della folla. Se le serate futuriste miravano a ingenerare scandalo e protesta, il loro resoconto opera in maniera perfettamente speculare. Il lettore è solo, non subisce davvero l'effetto di traino dell'irritazione collettiva. L'essere estratti dalla massa urlante crea un'analogia con la solitudine dell'uomo esposto, eroicamente o sacrificalmente, sul palco, e in qualche misura fa sì che gli si abbuonino generosamente gli eccessi. È *l'entusiasmo del protagonismo*, la chiave. Dunque, in questo modo, le previsioni errate vengono disinnescate in maniera preventiva. Il profeta rischia sapendo di rischiare, ma si tutela sempre con una precisa strategia retorica: nel passato, per secoli, fu lo stile oracolare, l'enigmaticità delfica; Marinetti si inventa la chiamata in correità precauzionale del lettore.

Secondo Koselleck, «un profeta deluso non deve cessare di credere nelle sue predizioni. Data la loro variabile natura, esse possono sempre essere rinviate. Di più: ogni attesa delusa aumenta la certezza del compimento a venire. Invece una prognosi fallita non può essere ripetuta neanche come errore, poiché resta vincolata alle sue premesse iniziali»<sup>16</sup>. Infatti le profezie marinettiane mutano

15. Cfr. Giovanni Papini, *Il discorso di Roma*, «Lacerba», I, n. 5, 1 aprile 1913. Sullo specifico aspetto dell'inserzione delle voci e delle proteste del pubblico cfr. Piero Pieri, *La teatralizzazione del discorso futurista: da Palazzeschi a «Lacerba»*. «Il Leonardo» di Papini nel manifesto «Futurismo e Marinettismo», «Studi Italiani», XXI, 2, luglio-dicembre 2009, pp. 5-23.

16. Reinhart Koselleck, *op. cit.*, p. 22.

pelle ma non si trasformano nel profondo. Le prognosi, fallite o meno che siano, invece, vengono senza mezzi termini accantonate, e sostituite da altre, sempre-nuove, e non necessariamente razionali.

«La prognosi razionale si accontenta di possibilità intramondane, ma proprio per questo produce un sovrappiù di dominio stilizzato sul mondo. Nella prognosi il tempo si rispecchia sempre, e in modo sorprendente; il sempre-uguale dell'attesa escatologica viene sostituito dal sempre-nuovo di un tempo perennemente in fuga, che viene catturato con la prognosi. Così, dal punto di vista della struttura temporale, la prognosi può essere intesa come il fattore integrativo dello Stato, il quale grazie a essa si spinge, in una limitata proiezione futura, oltre il mondo ricevuto in consegna»<sup>17</sup>. Nell'uso di questa terminologia adorniana<sup>18</sup>, Koselleck introduce una qualità differente, del tutto pertinente all'operare futurista, che possiede un etimo anarchico e però si proietta in direzione potenzialmente autoritaria.

Mentre il manifesto condivide la natura circoscritta e puntuativa della fotografia, sia pure intesa come impressione sulla pellicola del testo di qualcosa a venire, il romanzo, come il cinema, permette e insieme richiede ben di più. Il manifesto marinettiano si focalizza sempre su un singolo elemento, è monotematico: la pittura, la musica, il Teatro di Varietà, la Radio, il Tattilismo, la Danza, quel che si vuole. Invece i romanzi, oggetti complessi, non possono rimanere coerenti da capo a piedi; mutano in corso d'opera, come forzati da un'energia interiore. Si pensi all'incompatibilità della prima e dell'ultima parte del *Mafarka*, o alle tre diversissime sezioni in cui si articola *Gli Indomabili*. L'accelerazione stilistica e concettuale che anima ogni azione del Futurismo investe la forma del romanzo e lo costringe a superarsi, a oltrepassarsi, a sconfessarsi, metamorfosarsi. Il futuro diventa presente nell'opera.

«È impossibile ignorare l'esperienza dell'*accelerazione*. Quan-

17. *Ibidem*.

18. Cfr. l'aforisma 150, *Edizione straordinaria*, in Theodor W. Adorno, *Minima Moralia, Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1951, trad. it. *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 287-291.

do Robespierre scongiura i suoi concittadini di accelerare la rivoluzione, per instaurare la libertà, si può ancora vedere, dietro le sue parole, un'inconscia secolarizzazione di attese della salvezza finale. Da Lattanzio a Lutero [...], l'abbreviazione del tempo era considerata come un segno dell'imminente annullamento del tempo storico. Ma i ritmi dei tempi storici cambiano effettivamente, da quando vengono intenzionalmente sollecitati, e oggi l'accelerazione appartiene all'esperienza quotidiana, grazie all'esplosione demografica e alla potenza dei mezzi tecnici, nonché alla rapida successione dei regimi diversi. L'orizzonte per così dire naturale della storia è stato abbandonato, e l'esperienza dell'accelerazione ha fatto sorgere nuove prospettive, che impregnano il concetto di rivoluzione»<sup>19</sup>. Ecco, l'accelerazione che rende instabili i romanzi futuristi, organismi geneticamente mutanti, è la rivoluzione già realizzata sul piano della letteratura. Una rivoluzione che nasce da un'utopia politica, fiorisce in seno alla letteratura, e dalla letteratura spinge per tornare alla politica.

«Ciò che caratterizza il moderno concetto di rivoluzione è dunque la via o *il passaggio dalla rivoluzione politica a quella sociale*»<sup>20</sup>. Infatti per l'Italia, e non secondariamente anche per la Germania, entrambe giunte tardivamente all'unità nazionale, la via della modernità coinciderà con la via per l'autoritarismo, la via al Fascismo, ossia alla conversione della rivoluzione politica in rivoluzione sociale dominata dall'alto, e immediatamente imbrigliata in forme del tutto repressive e antiliberali, giacché l'assenza di una strutturata società civile, e di una autentica cultura borghese e liberale richiederà la conversione del modello monarchico-feudale in modello dittatoriale.

«Si può dire che è qui – in questa rielaborazione della gerarchia dei tempi – l'intuizione fondamentale dei futuristi, quello che potremmo chiamare il loro realismo d'avanguardia. Il loro mito è metropolitano. E la città industriale impone *patterns* di esperienza i quali non sono più fondati sulla lenta sedimentazione attraverso le generazioni – come nelle culture tradizionali – ma sulla varia-

19. Reinhart Koselleck, *op. cit.*, pp. 63-64. Corsivo dell'autore.

20. Ivi, p. 65. Corsivo dell'autore.

bilità e sulla velocità delle sensazioni»<sup>21</sup>. Così, i romanzi del movimento futurista saranno metropolitani non solo e non tanto per via dell'ambientazione, ma perché, come una città in cui il lettore si muove, presenteranno panorami diegetici e formali sempre mutevoli. Opere del movimento, e *in movimento*. Assumeremo a paradigma due testi che a noi paiono tra i più rappresentativi di tale ordine operativo, *L'Ellisse e la Spirale* e *8 anime in una bomba*, cui sono dedicati rispettivamente il capitolo quinto e ottavo di questa monografia.

Il percorso muoverà all'interno di una regione letteraria tra le più ignorate o rimosse del Novecento<sup>22</sup>, persino dopo che la "Futurismus-Renaissance", avviata nel 1986 con la mostra di Palazzo Grassi e culminata, nel 2009, con le celebrazioni del centenario del *Manifesto*, ha dato ragione all'amara poesia del vecchio Palazzeschi *Il futurismo*, in *Via delle cento stelle*. Celebrazioni dal quale sono derivati in gran copia studi, convegni, restauri, ristampe, cataloghi, mostre, *performances*, non sempre proficui né ideologicamente insospettabili. Ignorata o rimossa è ancora in parte la narrativa di area futurista, anche se i confini effettivi del movimento creato da Marinetti qui saranno trascesi in molte direzioni.

Vi sono infatti, in un cerchio più esterno, quattro scrittori di alto profilo, che in modi difformi e con mutevole intensità risentirono degli effetti turbolenti dell'attrazione gravitazionale mari-

21. Guido Guglielmi, *L'antiestetica futurista*, in *L'invenzione della letteratura*, cit., p. 82.

22. «Eppure c'è un aspetto del movimento futurista che, malgrado l'incessante sforzo di rivalutazione, non riesce a uscire da un cono d'ombra: è il futurismo letterario, e Marinetti ne è il principale animatore. Un autore da sempre più studiato che letto, di cui tutti ricordano i manifesti e quasi nessuno le opere che dai manifesti avrebbero dovuto trarre le premesse, con la vecchia scusa che *le teorie sono più interessanti dei risultati* (il che magari è vero: ma quanti si sono veramente presi la briga di verificare?)», scrive, con giusta sfrontatezza, Leonardo Tondelli, nella monografia forse più innovativa uscita nell'anno del centenario, *Futurista senza futuro. Marinetti ultimo mitografo*, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 5.



nettiana: Palazzeschi, Soffici, Savinio<sup>23</sup> e Bontempelli<sup>24</sup>. A sé stanti ma imprescindibili, in un cerchio ulteriore, troviamo *Il Peccato* di

23. Intorno all'opera letteraria di Savinio i contributi si sono moltiplicati, a partire dalla monografia di Ugo Piscopo, *Alberto Savinio*, Milano, Mursia, 1973. Ricordiamo almeno *Studi sul Surrealismo*, a cura di Filiberto Menna, Roma, Officina, 1977; Marcello Carlino, *Alberto Savinio. La scrittura in stato d'assedio*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1979; Walter Pedullà, *Alberto Savinio scrittore ipocrita e privo di scopo*, Cosenza, Lerici, 1979; Maurizio Calvesi, *La metafisica schiarita: da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli, 1982; Vanni Bramanti, *Gli dei e gli eroi di Savinio*, Palermo, Sellerio, 1983; Luigi Fontanella, *Il Surrealismo italiano: ricerche e letture*, Roma, Bulzoni, 1983; Luca Pietromarchi, *Dal manichino all'uomo di ferro. Alberto Savinio a Parigi 1910-1915*, Roma, Unicopli, 1984; Silvia Pegoraro, *La metamorfosi e Vironia: saggio su Alberto Savinio*, Bologna, Pendragon, 1991; Silvana Cirillo, *Alberto Savinio, le molte facce di un artista di genio*, Milano, Bruno Mondadori, 1997; Marco Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo: Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, Roma, Salerno editrice, 1997; Filippo Secchieri, *Dove comincia la realtà e dove finisce. Studi su Alberto Savinio*, Firenze, Le Lettere, 1998; Alessandro Tinterri, *Savinio e l'altro*, Genova, il melangolo, 1999; Silvia Bellotto, *Metamorfosi del fantastico: immaginazione e linguaggio nel racconto surreale italiano del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2003; Paola Italia, *Il pellegrino appassionato: Savinio scrittore, 1915-1925*, con un'appendice di testi inediti, Palermo, Sellerio, 2004; Giovanna Caltagirone, *Io fondo me stesso io fondo l'universo: studio sulla scrittura di Alberto Savinio*, Pisa, ETS, 2007; l'inedito Giacomo Debenedetti, *Savinio e le figure dell'invisibile* (con scritti degli anni Trenta e Quaranta), Parma, MUP, 2009; Alfredo Sgroi, *Alberto Savinio*, Palermo, Palumbo, 2009.

24. Dopo una lunga eclissi purgatoriale, le sorti critiche di Bontempelli cominciano ad apparire in netto miglioramento, permettendo un approccio più equanime. Da segnalare vi sono almeno Luigi Baldacci, *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla, 1967; Marinella Mascia Galateria, *Tattica della sorpresa e romanzo comico di Massimo Bontempelli: saggio su La vita intensa e La vita operosa*, Roma, Bulzoni, 1977; Antonio Saccone, *Massimo Bontempelli, il mito del '900*, Napoli, Liguori, 1979; Fulvia Airolodi Namer, *Massimo Bontempelli*, Milano, Mursia, 1979; Elena Ugnani, *Sogni e visioni: Massimo Bontempelli tra surrealismo e futurismo*, Ravenna, Longo, 1991; gli Atti del Convegno *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale* (Trento 18-20 aprile 1991), Roma, Editori Riuniti, 1992, a cura di Corrado Donati; Luigi Fontanella, *Storia di Bontempelli: tra i sofismi della ragione e le irruzioni dell'immaginazione*, Ravenna, Longo, 1997; il fondamentale e monumentale Ugo Piscopo, *Massimo Bontempelli: per una modernità dalle pareti lisce*, Napoli, ESI, 2001; Simona Micali, *Miti e riti del moderno. Marinetti Bontempelli Pirandello*, Firenze, Le Monnier, 2002; il saggio di Silvia Bellotto, «*Il lavoro delle fantasime*». *Massimo Bontempelli tra "favola metafisica" e "realismo magico"*, in Eadem, *Metamorfosi del fantastico: immaginazione e linguaggio nel racconto surreale italiano del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 147-183; il numero monografico de «*L'Illuminista*» a cura di Simona Cigliana, n. IV, 2005; Marinella Mascia Galateria, *Racconti allo specchio. Studi bontempelliani*, Roma, Bulzoni, 2005; Rita Fresu, *Tra specchi e manichini: la lingua "fantastica" di Massimo Bontempelli*, Roma, Edizioni di Nuova Cultura, 2008.



Boine<sup>25</sup> (1913) e le *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* di Jahier<sup>26</sup> (1915), di cui diremo.

Sullo sfondo restano i grandi romanzi della maturità di Pirandello e di Svevo, con la continua compresenza di più livelli temporali ne *La coscienza di Zeno* – cui il triestino mette mano almeno dal 1919<sup>27</sup> – e il progressivo sgretolarsi della compattezza diegetica in *Uno, nessuno e centomila*, esito di un cantiere ben più che decennale, collettore e rifunzionalizzatore anche di scritture preesistenti<sup>28</sup>. La straordinaria originalità compositiva de *La coscienza di Zeno*,

25. Intorno all'opera di Boine sono numerose le monografie, e ricordiamo Giovanni V. Amoretti, *Giovanni Boine e la letteratura italiana contemporanea*, Bonn, Leipzig, 1922; il classico Camillo Pellizzi, *Gli spiriti della vigilia: Carlo Michelstaedter Giovanni Boine Renato Serra*, Firenze, Vallecchi, 1924; Wolfango Rossani, *Tormento di Boine e altri saggi*, Bologna, Alfa, 1959; Mario Costanzo, *Giovanni Boine*, Milano, Mursia, 1961; Giancarlo Bertoncini, *Giovanni Boine nella civiltà letteraria del primo novecento*, Padova, Liviana, 1972; Renato Minore, *Giovanni Boine*, Firenze, La Nuova Italia, 1975; Giuseppe Cassinelli, *Il tormento, la poesia, gli ulivi: Note su Giovanni Boine «La riviera ligure» e Mario Novaro*, con pagine inedite o rare di Giovanni Boine e Mario Novaro, Bologna, M. Boni, 1981; *Giovanni Boine: atti del convegno nazionale di studi di Imperia, 25-27 novembre 1977*, a cura di Franco Contorbìa, Genova, il melangolo, 1981; Giorgio Bertone, *Il lavoro e la scrittura. Saggio in due tempi su Giovanni Boine*, Genova, il melangolo, 1987; Ezio Raimondi, *Prime lezioni: Scipio Slataper Giovanni Boine*, a cura di Andrea Battistini, Fausto Curi, Werther Romani, Bologna, Pendragon, 2004. Un utile saggio recente è Giona Tuccini, *Quando il dilemma ingombra. Il Peccato di Giovanni Boine tra rottura e rappel à l'ordre*, «Esperienze letterarie», n. 3, 2006, pp. 75-93.

26. Cfr. Francesca Petrocchi, *Conversione al mondo: studi su Piero Jahier*, Napoli, ESI, 1989; Aurelio Benevento, *Primo Novecento: saggi su Giovanni Boine e Piero Jahier*, Napoli, Loffredo, 1986; Paolo Briganti, *Piero Jahier*, Firenze, La Nuova Italia, 1976; Antonio Testa, *Piero Jahier*, Milano Mursia, 1970.

27. In realtà, «un appunto del 13 giugno 1917 parla di “un libro di ricordi” iniziato da tempo», cfr. *Cronologia in Italo Svevo, Romanzi e «continuazioni»*, a cura di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, p. CXVII, ma in una lettera ad Attilio Frescura del 10 gennaio 1923 lo scrittore dichiara esplicitamente di aver iniziato *La Coscienza* «quattro mesi dopo l'arrivo delle nostre truppe», ossia nei primi mesi del 1919, ivi, p. 1536. Cfr. anche il classico Mario Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1986<sup>c</sup>.

28. Nella vastissima storia della critica pirandelliana, si vedano almeno Marziano Guglielminetti, *Le vicende e i significati di «Uno nessuno e centomila»* (1976), in Idem, *Il romanzo italiano del Novecento. Strutture e sintassi*, Roma, Editori Riuniti, 1986; Giancarlo Mazzacurati, *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, Torino, Einaudi, 1998, specie il saggio «... Un uomo nella vita», (1994) pp. 143-166; l'ampia monografia di Angelo R. Pupino, *Pirandello o l'arte della dissonanza: saggio sui romanzi*, Roma, Salerno editore, 2008, in particolare il cap. *Il romanzo della scomposizione*.

si vuol dire, il suo assemblaggio non più per sezioni cronologicamente scandite e susseguenti, secondo il modulo dell'autobiografia, bensì per concrezioni tematiche, psicanaliticamente marcate e significative, entro le quali i vettori temporali sono puntati in molteplici versi, è certo frutto del genio singolo di Svevo, e insieme presuppone almeno un ventennio di esperimenti di scomposizione della forma romanzo. All'estremo temporale opposto, l'irta trama del *Fu Mattia Pascal*, che incasella tre diversi romanzi uno dentro l'altro, ci parla della fatica virtuosistica di Pirandello per mantenere compatto un oggetto testuale ormai tentato da irreversibili tendenze centrifughe, disgregatrici.

Il triestino, relativamente poco coinvolto nella temperie italo-francese delle avanguardie, e perfino scarsamente tocco, lui così attento al mondo germanico, dalle suggestioni dell'Espressionismo, sarà piuttosto introdotto a certe novità sperimentali dall'esempio dell'amico Joyce, ma Joyce, com'è noto, fu sfiorato dalla seduzione del paroliberoismo, e più ancora di una percezione plurifocale del reale; l'agrigentino, da uomo di teatro saldamente attivo nella capitale, non poté – ed è ormai largamente assodato – non osservare con attenzione e trarre linfa dalle *performances* futuriste e dalla autentica rifondazione che il teatro europeo in quegli anni patì: rifondazione di linguaggi, di uso delle scene, dello spazio e delle luci, di sovversione dei rapporti tra testo e fisicità, di abolizione delle paratie tra tragico e comico<sup>29</sup>. Una rivoluzione che annovera tra i suoi padri i nomi di artisti quali Edward Gordon Craig<sup>30</sup>, amante della Duncan e amico della Duse, dal 1907 a Firenze (la Scuola di Arte del Teatro fu da lui fondata nel 1913); il geniale scenografo

29. Molte voci bibliografiche si potrebbero citare; ne ricordiamo qui una molto recente: la relazione di Alessandro Tinterri al convegno *Firenze Futurista 1909-2009* (Palazzo Medici-Riccardi, 14-16 maggio 2009), *Futuristi alla ribalta: dal ginocchio in giù*. Tinterri concludeva proprio considerando le influenze del movimento manifestate, pur con geniale metabolizzazione e reinvenzione, dalla grande stagione metateatrale di Pirandello.

30. Cfr. *Gordon Craig in Italia: atti del Convegno internazionale di studi, Campi Bisenzio, 27-29 gennaio 1989*, a cura di Gianni Isola e Gianfranco Pedullà, Roma, Bulzoni, 1993; si vedano anche la classica monografia di Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962; Giovanni Attolini, *Gordon Craig*, Bari-Roma, Laterza, 1996, e Idem, *Teatro arte totale: pratica e teoria in Gordon Craig*, Bari, Progedit, 2008.

svizzero Adolphe Appia<sup>31</sup>; e naturalmente Vsevolod Mejerchol'd<sup>32</sup>, l'inventore della biomeccanica teatrale, che Marinetti conobbe a Parigi nel giugno del 1913. Tra gli italiani, il genio modenese di Enrico Prampolini<sup>33</sup>.

31. Su Appia si vedano almeno Walther R. Volbach, *Adolphe Appia: prophet of the modern theatre: a profile*, Middletown, Wesleyan University Press, 1968; Richard C. Beacham, *Adolphe Appia: theatre artist*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

32. Intorno a Mejerchol'd piace ricordare il magnifico libro di Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima: i maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 1965.

33. «Prima e più ancora che pittore fu scenografo – uno dei più innovativi del Novecento – e teorico sofisticato e innovativo della scena. Seppe infatti delineare un teatro totalmente nuovo, dotato di una “scena dinamica” in opposizione alla staticità mimetica degli “sterili imbianchini scenografi di oggi”» cfr. Ada Masoero, *Il dominio della Macchina*, in *Universo meccanico: il futurismo attorno a Balla, Depero, Prampolini*, Milano, Fondazione Mazzotta, 2003, p. 15. La frase citata di Prampolini si legge nell'articolo *Scenografia e coreografia futurista*, in «La Balza», n. 3, 12 maggio 1915. Il testo di riferimento più ampio e valido su questo artista resta Filiberto Menna, *Enrico Prampolini*, Roma, De Luca Editore, 1967, mentre la sterminata varietà dei talenti prampoliniani appare investigata nel catalogo *Prampolini dal futurismo all'informale*, a cura di Enrico Crispolti, Roma, Carte segrete, 1992. Prezioso il *Carteggio futurista*, a cura di Giovanni Lista, Roma, Carte segrete, Roma, 1992.