

La guerra sadica e la guerra dinamica di Marinetti: tra *8 anime in una bomba* e *L'alcova d'acciaio*

Luigi Weber
(Università di Bologna)

Pubblicato: 04 / 01 / 2022

Abstract – The article compares some passages from two of Marinetti's works on the subject of war, the book of experimental prose *8 Anime in una bomba* and the novel *L'alcova d'acciaio*, analysing in particular Marinetti's exploration of the themes of sadism and cruelty. The comparison is based on the theories of the social psychologist Kurt Lewin on the perception of space and landscape in war (*Kriegslandschaft*) and on Alberto Maria Banti's studies on the construction of patriotic-national rhetoric around the theme of both male and female body as the object of sadistic or masochistic impulses.

Keywords – Marinetti; First World War; Sadism; Dynamism; Wartime rapes

Abstract – Nell'articolo si mettono in relazione alcuni brani tratti da due opere di Marinetti di argomento bellico, il libro di prose sperimentali *8 Anime in una bomba* e il romanzo *L'alcova d'acciaio*, investigando in particolare l'esplorazione marinettiana dei temi del sadismo e della crudeltà. Il confronto si costituisce appoggiandosi alle teorie dello psicologo sociale Kurt Lewin sulla percezione dello spazio e del paesaggio in guerra (*Kriegslandschaft*) e agli studi di Alberto Maria Banti sulla costruzione della retorica patriottico-nazionale intorno al tema del corpo maschile e femminile fatto oggetto di pulsioni sadiche o masochistiche.

Parole chiave – Marinetti; Prima Guerra Mondiale; Sadismo; Dinamismo; Stupri di guerra.

Weber, Luigi, *La guerra sadica e la guerra dinamica di F.T. Marinetti tra 8 anime in una bomba e L'alcova d'acciaio*, «Finzioni», n. 2, vol. 1 - 2021, pp. 69-82.

luigi.weber@unib.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/14109>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2021 Luigi Weber

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. *La guerra sadica*

L'ampia produzione narrativa di Marinetti dedicata alla guerra è troppo cronologicamente e quantitativamente estesa per poter rientrare in un solo studio, giacché scritti del fondatore del Futurismo ascrivibili a questa tematica vanno almeno dall'impresa di Libia (1911) fino al suo ultimo anno di vita, quel 1944 che vedeva in ogni quadrante del secondo conflitto mondiale i nazifascisti (sotto le cui bandiere, occorre sempre ribadirlo, Marinetti militò con decisione e senza ripensamenti) in rotta. Pur circoscrivendo il nostro interesse alla Grande Guerra, la situazione non cambia e ci si trova dinanzi un eccesso di materiale; all'interno del panorama letterario nazionale, però, l'opera marinettiana spicca per un – forse dubbio, di certo mai riconosciuto – chiaro merito: quello di aver sottratto, in alcuni suoi scritti, la figura del soldato italiano dalle due convergenti stereotipiche modalità di rappresentazione da noi dominanti, vale a dire la vittima e l'eroe. È uno strano merito ma, data la dilagante e tossica retorica – sempre nobilitante, sempre assolutoria, sempre giustificazionista – che il nostro paese ha speso e spende tuttora nei confronti di chiunque vesta una divisa, finirà che dovremo dirgli grazie, a Marinetti, per averci restituito immagini così autenticamente odiose e spregevoli dei combattenti, compresi quelli in grigioverde. Nei testi marinettiani i soldati italiani, ed in particolare gli Arditi, laboratorio del fascismo a venire, ma non loro soltanto, sono talvolta capaci di violenze e abusi talmente orribili e gratuiti e compiaciuti, oltre che sciocchi, da meritare un posto di rilievo nella letteratura della crudeltà.

Perfino il provocatorio *pamphlet* di Malaparte, censurato e sequestrato perché osò accoppiare all'immagine di Caporetto la parola-tabù *rivoluzione*, e spese il più inatteso e oltraggioso predicato verbale per descrivere la ritirata o la rotta dell'esercito italiano, ossia *invadere* («il popolo delle trincee invase l'Italia»¹), nella sua prima metà è interamente abitato da un'insistita retorica dannunziano-francescana sulla mansuetudine e pazienza quasi da agnelli sacrificali dei nostri militi («Quel tanfo eroico è quello dei santi, dei pellegrini, dei mistici, dei fratelli in Cristo ed in madonna Povertà: il poverello d'Assisi puzzava di lercio come un fante del Carso»²). Niente del genere in Marinetti.

¹ Cfr. C. Malaparte, *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti* (1921), Milano, Mondadori 1981. Si cita sempre dalla edizione a cura di M. Isnenghi che riproduce il testo della prima edizione; p. 112. Sull'autore, oltre ai tanti studi di Gianni Grana, è imprescindibile, e non solo per ampiezza e puntualità di informazione, la biografia di M. Serra *Malaparte. Vite e leggende*, Venezia, Marsilio, 2012. Un valido contributo recente è la monografia di M. Pia De Paulis, *Curzio Malaparte. Il trauma infinito della Grande Guerra*, Firenze, Franco Cesati editore, 2019; si veda anche, a cura di Ead., il numero monografico di «Chroniques italiennes», n. 35, 1/2018.

² Cfr. C. Malaparte, *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, cit., p. 71.

A onor del vero va specificato che, se il sadismo è una cifra non infrequente nelle opere del fondatore del Futurismo, quel che qui ci interessa è il disvelarsi del sadismo di guerra, anch'esso purtroppo comunissimo nella realtà e tuttavia, specie quando si tratta di *italiani brava gente*, quasi sempre rimosso e taciuto³. Un disvelarsi che avviene non nella forma del verbale, del referto o del documento storico, quanto in quella della formazione di compromesso tipica dello specifico letterario⁴.

Ha scritto Alberto Banti, in un importante libro di qualche anno fa, che «Eros e pulsione di morte si presentano [...] come principî essenziali che strutturano l'immaginario nazional-patriottico», precisando poi: «non mi sembra si tratti tanto di un contrasto [...] ma di una loro funzionale cooperazione discorsiva. L'estetizzazione della morte, attraverso l'estetizzazione o la nobilitazione della violenza (rivolta contro di sé – nella forma del martirio/sacrificio o contro gli altri – nella forma della “santa” aggressione) è un presupposto essenziale per poter presentare l'una e l'altra (morte e violenza) come aspetti necessari del mondo affettivo di una comunità nazionale»⁵. Nel discorso bellico-nazional-patriottico analizzato da Banti vengono isolati tre assi retorico-pulsionali: una pulsione masochista rivolta alla componente maschile (sacrificio di sé); una pulsione sadica bifronte, orientata da una parte verso i maschi esterni alla comunità (il nemico), dall'altra verso le donne della comunità (perdita di mariti e figli, esposizione al rischio della violenza sessuale). In questa sede cercheremo di aggiungervi un quarto asse, proprio grazie al contributo narrativo dell'ideologo del Futurismo.

Prendiamo allora in esame due racconti di *8 anime in una bomba*, un bizzarro libro che appare nel maggio del 1919 presso le Edizioni Futuriste di «Poesia» e appare come un *tour de force* sperimentale, una ricapitolazione di tutti i possibili, tonali stilistici e tipografici,

³ Sul tema, a parte il famoso libro di A. Del Boca citato, cfr. S. Audoin-Rouzeau - A. Becker, *La violenza, la crociata, il lutto. La Grande Guerra e la storia del Novecento*, Torino, Einaudi, 2002, e A.M. Banti, *L'onore della nazione. Identità sessuale e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla grande guerra*, Torino, Einaudi, 2005, in particolare l'ultimo cap., *Tropi nazional-patriottici e Grande Guerra*, pp. 350-378. Vedi inoltre Q. Antonelli, *Cento anni di grande guerra: cerimonie, monumenti, memorie e contromemorie*, Roma, Donzelli, 2018; e *1918-2018 Cento anni della Grande Guerra in Italia*, a cura di Francesca Belviso e Maria Pia De Paulis, Torino, Accademia University Press, 2020.

⁴ Riferimento obbligato agli studi di F. Orlando, in particolare la trilogia sulla teoria freudiana della letteratura. In merito si vedano anche V. Baldi, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet, 2015, e V. Sturli, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet, 2020.

⁵ A.M. Banti, *L'onore della nazione*, cit., pp. 350-351.

dell'avanguardia⁶: esaminiamo due “anime” – la prima e la terza – o se vogliamo due novelle autonome, intitolate rispettivamente *Il pianoforte di guerra* e *La vacca malata e i giovani eroi*⁷.

Il pianoforte di guerra presenta come nucleo germinativo due pagine dei *Taccuini* risalenti al 1918⁸, ma un raffronto attento verifica che è piuttosto il caso di parlare di un frammento trapiantato, quasi senza ritocchi, il che contribuisce a farne ipotizzare l'almeno parziale veridicità, sebbene tanto l'atmosfera quanto l'episodio narrato sembrino piuttosto onirici e visionari. Ecco il testo (integrale)⁹:

Sul Piave. Grande cucina affumicata della cascina Olivotto.

Sbrigo la mia corrispondenza erotica stemperando sulla carta un po' di quel crepuscolo rossastro verde-dorato. Brutalmente si spalanca la porta. Il tenente Carnevali entra con la neve, un bronchite di cannonate lontane e il suo molle del Piave.

- T'invito alla nostra mensa. Pranzo squisito e pianoforte a coda.

Via in carrozzino per le strade sfondate.

- Abbiamo un enorme pianoforte a coda; presumibile che i puntatori austriaci trascurino la nostra casa in rovina.

Oscillante bianco nero viscido del buio nevosio.

Cortile-pantano. I muli col rancio, *cracziing draang* di casse di cottura. Vocio tanfo fumo acre-mordente negli occhi in gola. Cactus frenetici della fiammata. Ombre-luci che sbazzano volumi massicci di artiglieri. Poi su per la scala di legno fangosa. Piccola camera illuminatissima. Sul muro carte quadrettate, ovali, strisce e zone di sbarramento. Due ufficiali chini sulla tavola centrale, Un gran letto matrimoniale sotto il groviglio dei fili che il telefono da campo modello Siti arteria fuori della casa a tutti i pezzi della batteria.

Esorbitante pasta asciutta sanguinosa carne dura e pagnotta abbrustolita. Giù rumore di carri pesanti gridio sforzi nella neve cocciuta.

⁶ Cfr. L. Weber, *Romanzi del Movimento, romanzi in movimento: la narrativa del Futurismo e dintorni*, Massa, Transeuropa, 2010. In particolare, il cap. VII: *Apocalisse bellica e deflagrazione del romanzo: Filippo Tommaso Marinetti 8 anime in una bomba (1919)*. Si segnala, in merito alla narrativa futurista, l'uscita recente della monografia di B. Meazzi: *Il fantasma del romanzo». Le futurisme italien et l'écriture romanesque (1909-1929)*, Press Universitaires Savoie Mont Blanc, 2021. Pagine di brillante intelligenza dedica a *8 anime in una bomba* L. Tondelli in *Futurista senza futuro. Marinetti ultimo mitografo*, Firenze, Le Lettere, 2009, in particolare pp. 123-173. Altri articoli in tema: S. Viglino, "Ho l'anima di un soldato italiano" ovvero l'esercito italiano secondo Marinetti, in «Italies», 2015, n. 19, pp. 79-9; S. Bragato, F. T. Marinetti's Construction of World War I Narratives in «Annali d'Italianistica», a. 2015, n. 33, pp. 115-130; K. Pizzi, *From Marinetti's "L'alcova d'acciaio" to Gianni Stuparich's "Ritorneranno": Gender, Nationalism, Technology and the Italian Great War*, ivi, pp. 309-319.

⁷ Riprodotte in anastatica in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1983, rispettivamente pp. 797-803 e 815-819.

⁸ Cfr. F.T. Marinetti, *Taccuini 1915-1921*, a cura di A. Bertoni, pref. di E. Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 181-183. Si veda l'eccellente saggio di F. Belviso *La scrittura di sé di Marinetti davanti a Caporetto. Per una lettura della memoria traumatica dei Taccuini (1915-1921)*, in Aa.Vv. *Il trauma di Caporetto. Storia letteratura arti*, a cura di F. Belviso, M.P. De Paulis, A. Giaccone, Torino, Accademia University Press, 2018, pp. 178-183. È in corso d'opera, con trascrizione integrale della parte 1917-1919 dei *Taccuini*, una tesi di dottorato presso le università di Nizza e Parma da parte di Simona Fava.

- Ecco il pianoforte a coda. È arrivata anche la posta. Due lettere per te! 4-5-6-8 per me! Che gioia! Bisogna togliere l'armadio. Presto chiama i giannizzeri.
 - Ma come farlo passare dalla porta? È un pianoforte enorme. Entrerà! Sì, sì; fuori l'armadio! Nel corridoio... Presto, una candela! Ecco, veniamo... Prendetelo da sotto, sollevatelo. Accidenti! Bisogna togliere le gambe... Tutti insieme. Attenti! Foorza! Foorza!
- Sale asmaticamente l'elefante sonoro. Stringi delle corde patetica. Attenti alla tastiera!...
Tuum Pluum di cannone nell'ovatta.
Driin. Telefono.
- Pronti! Pronti! Leggi il fonogramma. Da questa sera... va in vigore il nuovo tiro di sbarramento. Cosa dici? Due granate cadute a due metri dal secondo pezzo. Fa partire subito tre colpi con le nuove granate. Mi raccomando. Nel togliere il cappelletto rosso di stagnola, non strappate il nastro. Tutti i serventi ai pezzi. Puntamento al bersaglio Castello. Alzo 40. Sito 10,00. Correttore 140. Fra mezz'ora riprenderai per batteria, colpi 10, cadenzari.
- La prepotenza smisurata del piano a coda svergina intanto la porta.
- Su, attenti. Foorza! Non passa, no! Sì! No! Passerà. Abbassatelo. Contro il muro. Alt. Un momento. Chiama il mio attendete. Ghiandusso!... Inghingoli!,, Via di corsa. Dirai al Capopezzo che lasci da parte le tre granate che sono in alto nel primo ricovero blindato. Presto. Il telefono non funziona più.
- Craak. ZZZAANH TRUUM.
- Questa è scoppiata molto molto vicino.
 - È crollato il finile.
 - Cosa si fa del pianoforte?
 - Bisogna farlo entrare o riportarlo giù.
 - Via, Ghiandusso! Scavalcalo.
 - Dammi il monofono... Pronti? Ora si sente... Cosa? Tirano? Calma. Prudenza! Continuate così... Ed ora spingiamo dentro il pianoforte Foorza! Viene. Entra. Attenti. Così. Rimettiamo le gambe. Su, su per non rompere la gamba destra. Uff! Uff!... Che fatica! Dammi il monofono. Pronti? Voglio il tenente. Sì, il tenente. Sei tu? Come va?
- Intanto il tenente Medici canta al pianoforte:

*M'affaccio alla trincea
Quando le stelle...*

- Taci un momento. Non posso sentire al telefono.
Pluum pluum.
 - Ora ti canto *Mandolinata a mare*.
 - No no. Suona *Napule mio!* O meglio, *Pusilleco duorme!*...
 - Dopo suonerai *O surdato 'e malavita*.
- Si scatena l'anima carnale lacerata di singhiozzi della marina napoletana con dolci braccia nude bianchissime per sparpagliare le stelle scottanti aguzze e soffocare le bocche dure virili dei lontanissimi cannoni.
- Pronti, pronti. Come? Primo pezzo colpito? In pieno? Feriti? Quanti? Leggeri? Tu pure? Una scheggia? Dove? Bene, bene. Noi ci beviamo su una Strega! (Taci perdio, con quel pianoforte!!!!...) Il medico è venuto? Pronti? Senti quell'animale come suona male, *O Lola ch'hai di latti la cammisa...* T'è piacciata? La musica ti eccita? Pensi a lei? Sempre a lei? Noi

pure. Vuoi una Strega per telefono? Brindiamo alla tua scheggia. Buona notte, vecchio shrapnel.

Andiamo prima a vuotarci la vescica all'aperto. Impossibile. Freddo cane! Il corridoio russa tutto imbottito di artiglieri coricati. Non si può scavalcarli. Via! Si piscia tutti nel pianoforte a coda. Sì tutti pisciam pisciam pisciam sui vasti profondi funerari idioti accordi di Wagner Bach Beethoven! sssssssssssssssssssssss Italianissimi rubinetti gloriosi.

Nel *Pianoforte* il sadismo si esercita su un oggetto non senziente come un pianoforte e, prima ancora, sulla struttura della stanza, la cui porta viene forzata ad accettare l'estraneo con una fin troppo annunciata metafora stupratoria. Un aspetto peculiare e magari meno evidente del racconto a me pare la sua composizione spaziale, prevalentemente in interni, quasi inscatolati l'uno nell'altro – la prima cucina, la cascina, la seconda cascina, il corridoio stipato di artiglieri, la mensa/sala comando/camera da letto, l'armadio –, nei quali il conflitto si annuncia solo con rumori lontani o attraverso il filtro mediale delle comunicazioni via radio, e del loro rilancio nella stanza da parte di chi tiene il microfono, così da far di se stesso un ripetitore e amplificatore, macchinificandosi. Parte della violenza viene esercitata, come dicevo, sugli oggetti e sulla loro relazione con gli ambienti: il pianoforte è costretto prima a salire lungo la scala e ansima, diventando *elefante sonoro*, con una sintesi efficace che equipara lo strumento, in uno spazio che non gli appartiene, all'umiliata figura di un grande animale selvaggio prigioniero in uno zoo o in un circo; poi, mutilato delle gambe, è costretto a *sverginare* la porta. Ma, una volta introdotto nella sala comando, e goliardicamente strimpellato, subisce un secondo e decisivo oltraggio, con un repentino cambio d'uso che lo trasforma, come in un *readymade* duchampiano del quale ha anche vagamente la forma, in un orinatoio per soldati. E il narratore, che non teme mai il ridicolo, conclude con l'esclamazione *italianissimi rubinetti gloriosi*, dove è interessante notare la scelta del *vehicle* metaforico, in virtù del quale il pene si trasforma non in fontana, in rivo, in cannella, in gocciolatoio o doccia, bensì in un rettilineo e metallico moderno rubinetto.

In tutte e tre le scene, nelle loro lievitazioni metaforiche, il sadismo ben si riconosce nella congiuntura tra violenza, forzatura, umiliazione, sottrazione alla dimensione naturale o funzionale dell'oggetto, e volontà ludica degli agenti: il pianoforte-elefante sulla scala, il pianoforte-sesso forzato a violare l'uscio (quindi la costrizione è duplice: persino l'agente stupratore è forzato, come in certo autentico De Sade), il pianoforte orinatoio schernito e bruttato, presentano questa continuità di tematiche in sottofondo. La guerra combattuta al di fuori non è del tutto assente; semmai interferisce con il clima sfrenato ed eccessivo solo nell'accentuare la componente appunto ludica, l'arbitrio che trova compiacimento in se stesso, nella propria libertà d'eccesso. Il *me ne frego* fascista è già perfettamente iscritto tra le righe di questi comportamenti.

Attingerei, rispetto al presente racconto, qualche spunto ermeneutico dal saggio del veterano-psicologo sociale Kurt Lewin *Kriegslandschaft* (*Paesaggio di guerra*¹⁰), riproposto nel 2017 da

¹⁰ K. Lewin, *Paesaggio di guerra* (ed. or. *Kriegslandschaft*, 1917), con un saggio di R. Scolari, Milano, Mimesis, 2017.

Mimesis a cento anni dalla sua uscita, antenato e in qualche misura archetipo dei *Trauma studies* insieme ai più celebri lavori di Freud, anch'essi resi possibili dalle sofferenze dei reduci; in poche pagine contiene una testimonianza che viene da un uomo passato per quattro anni di trincee e una riflessione ancora utile oggi sul rapporto tra mente e spazio in un contesto di guerra moderna. Lewin nel breve articolo introduce alcuni concetti originali, primo dei quali è l'idea del «paesaggio direzionato» (*die gerichtete Landschaft*):

Ove provenendo dalle retrovie ci si avvicini di nuovo al fronte, si può osservare una strana trasformazione nella configurazione del paesaggio. Benché sul percorso ci si fosse imbattuti ripetutamente in case distrutte e in altre ferite della guerra, in un certo senso ci si muoveva in un puro paesaggio di pace: la zona sembrava estendersi all'infinito un po' in tutte le direzioni. Normalmente, infatti, il paesaggio è vissuto come se si estendesse, quasi a prescindere dalla visuale concessa dalle conformazioni particolari del terreno, molto oltre lo spazio che secondo le leggi ottiche la retina riesce, sia pure in successione, a registrare: e questo estendersi, in particolare nel caso del paesaggio di pace, va in tutte le direzioni, ampliandosi parimenti all'infinito, benché nelle diverse direzioni a velocità e secondo modalità fra loro molto diverse, a dipendenza della conformazione e dell'orografia del terreno. *Il paesaggio è arrotondato, senza davanti e senza dietro.*

Ove però ci si avvicini al fronte, questo estendersi all'infinito non ha più propriamente luogo. Verso il lato del fronte la zona sembra cessare: il paesaggio è delimitato. La delimitatezza della zona, durante la marcia di avvicinamento al fronte, si manifesta già parecchio tempo prima che la postazione divenga visibile. Peraltro, la distanza dal "confine" è dapprima assai indeterminata: fin dove la vista arriva, il confine non è individuabile, e comunque rimane incerto se oltre la visuale vi siano ancora dieci oppure due chilometri di "territorio di nostra appartenenza". Il paesaggio appare unicamente come direzionato: possiede un dietro e un davanti, e più precisamente un dietro e un davanti che non fanno riferimento alle colonne in marcia, bensì che sono chiari attributi della zona. Non si tratta altresì della consapevolezza del pericolo che cresce più si avvanza e dell'invalidità finale, bensì di un cambiamento del paesaggio stesso. La zona appare come se "là davanti" avesse fine, e oltre questa fine vi fosse un "nulla"¹¹.

Sembra perfino ovvio, tanta è la limpidezza della scrittura di Lewin, e tuttavia immaginare davvero la *fine* di un paesaggio, come fosse la fine di un mondo, non parlando per metafore o astrazioni ma concretamente, non è naturale e nemmeno agevole, per chi non sia stato un combattente. In più, in questo articolo, che esce a conflitto ancora in corso, si sovrappongono considerazioni legate alla tradizionale guerra di movimento, altre precipue della guerra di posizione e di trincea, e altre ancora che la seconda guerra mondiale renderà obsolete (per esempio la contrapposizione tra fronte e territorio abitato dai civili). Una ve n'è, cruciale: la nozione di cose-della-guerra (*Gefechtsdinge*) e cose-della-pace (*Friedensdinge*), nozione messa a fuoco dallo stesso Lewin in seguito alla sensazione di spaesamento avvertita entrando, da soldato, in case abbandonate nei pressi del fronte per cercarvi materiali utili come paglia per giacigli e carbone. Trovare in questi luoghi dei *Gegenstände für den Lebensunterhalt* (oggetti necessari per il sostentamento) causava in lui un senso di stupore e irrealtà, come se le rovine non fossero mai state,

¹¹ K. Lewin, *Paesaggio di guerra*, cit. pp. 9-10, corsivi dell'autore.

prima, nient'altro, e di sicuro non un luogo abitato da una famiglia intenta a una vita normale. E così si spiegava tale sentimento:

mi sembravano estranei a quel complesso di case e di muri, *la cui caratteristica principale era di assicurare una buona copertura alla vista e una protezione relativamente sicura agli spari*. Le differenze fenomenologiche tra un villaggio situato all'interno e uno all'esterno della postazione bellica si manifestano nel fatto che l'aspetto spiacevole della devastazione nel primo caso è annullato o comunque fortemente ridimensionato; si tratta infatti di una conformazione bellica, non di una cosa-della-pace andata distrutta¹².

Le case sono diventate ripari, *la cui caratteristica principale era di assicurare una buona copertura alla vista e una protezione relativamente sicura agli spari*, non nell'accezione, banale, che il soldato le utilizza così, ma per la ragione, più sottile, che in quel momento e in quel luogo egli le percepisce e le concepisce *soltanto così*. Il paesaggio preesistente è svanito, esiste solo la guerra, il tempo-spazio della guerra, e lì ogni oggetto diventa legittima proprietà del soldato (*gehört dem Soldaten als sein rechtmäßiger Besitz*) non perché conquistato, anzi; è del tutto ininfluenza che ci si trovi in territorio amico o nemico, che si stia avanzando o retrocedendo. L'esistenza del fronte, della zona di guerra, trasforma la natura degli oggetti e degli spazi, peraltro con effetto reversibile: quando la linea del fuoco si allontana, le *Gefechtsdinge* ritornano istantaneamente *Friedensdinge*. Questo significa, tra le altre cose, che la guerra è sperimentabile ma non davvero raccontabile, perché la rotazione ontologica che essa imprime a tutto l'insieme degli enti e dei fenomeni ha un doppio movimento, un avanti e un indietro, un *on* e un *off*, e chi vi è alternativamente coinvolto o escluso non può, se non magari assai imperfettamente, grazie alla memoria e a una sorta di compensazione fantastica, recuperare la visione del conflitto. È ciò che Serra diceva chiaramente nel celebre cuore di *Partenza di un gruppo di soldati per la Libia*.

Lewin, che di certo fu un soldato-intellettuale, fa un'osservazione di assoluto rigore concettuale in merito alle libertà che i soldati si possono prendere con oggetti e persone casualmente rientranti nel campo del terreno di guerra, ed è la seguente:

Anche un'azione barbarica come quella di bruciare pavimenti, porte o mobili non è confrontabile con un analogo uso del mobilio di una casa in tempo di pace. Questo perché, nonostante questi oggetti non abbiano perso completamente la loro qualità di cose-della-pace, il carattere di cose-della-guerra che vanno assumendo diviene preminente tanto da indurre spesso a sussumerle a tutt'altre categorie di concetti¹³.

Ma il rigore concettuale ed etico che traspare dalle parole di Lewin non copre né esaurisce tutti gli aspetti del reale. Il gusto ludico-nichilista vi sfugge totalmente. Lo si incontra spesso in *Giorni di guerra* di Comisso, sebbene ingentilito da una dimensione fanciullesca che quasi non

¹² Ivi, p. 17, corsivo nostro.

¹³ K. Lewin, *Paesaggio di guerra*, cit., p. 18.

ne fa percepire la negatività. In Marinetti, invece, e spesso anche in Malaparte, ci arriva addosso come uno schiaffo in piena faccia. L'aspetto istruttivo e originale di questo racconto è che il pianoforte non diventa mai davvero cosa-della-guerra se non nella misura in cui su di esso si esercita la violenza, e vi è un continuo impennarsi dell'intensità libidica del testo, registrata appunto dal crescendo di sfiguramento-umiliazione che l'oggetto patisce.

Sarebbe già tanto, ma lo oltrepassa l'orrore, banale e probabilmente autentico, contenuto in *La vacca malata e i giovani eroi*, dove alcuni soldati di notte in un casolare infieriscono, per fame, ubriachezza e vigliaccheria, prima su donne e bambine (italiane, s'intende) e poi contro un inerme bovino. Un racconto talmente privo di empatia verso qualunque forma di vita, talmente disumano, da essere altamente emblematico. Ecco il testo:

Sera di Dicembre. Comando una compagnia di bombardieri fucilieri che dormono nei fienili della fattoria. Siamo di rincalzo e aspettiamo ordini. L'attacco è cominciato sulla nostra destra a due chilometri di distanza. Fuori gela. Godiamo il tanfo caldo umido della stalla. Paglia fradicia e sterco. La vecchia vacca è ammalata. Contadine e marmocchi sotto la lampada a petrolio bassa che oscilla.

Groppe enormi biancastre. Soffitto addobbato di ragnatele. Sei scope penzolano. Alti spiragli vetrati pieni di nebbione trivellati dal toc toc toc toc toc toc toc lontano toc toc toc toc meno lontano toc toc toc. Mitragliatrice.

Emma bionda rosea occhi celesti meravigliati brillantissimi popputa culo di bronzo ha in mano un pulcino giallo. Dionisi, Buzzanca, Bosca, agili bombardieri. Via via in velocità con mani erranti balzi e rincorse constatano che sono tonde e di bronzo le chiappe di Emma. Ecco la Gilda bella viziosa snella ardente bambina, contadina quasi cittadina. Stringe colle mani arrossate un marmocchio. Ueè! ueè! ueè! Gilda mi rincorre schiacciata presa ripresa tra due quattro palpatori. Entra la madre Emilia con una grande fetta di polenta bianca fra le mani nerastre. Metto il marmocchio nella polenta e inseguo Gilda. Sotto la mia mantellina di uccellaccio selvaggio prende il mio bacio a bocca aperta testa rovesciata. Sguiscia via rimbalza e cade fra altre braccia.

Toc toc toc toc toc toc.

Muuuggiti di vacche sssss di paglia plaff di sterchi enormi. Tutti puntano a braccio teso l'indice sui capezzoli di Emma e di Gilda gridando: Driiin ! Driiin !

Giuoco del driiin! che si propaga. Emma s'è armata d'un forcione ritta pronta al contrattacco. Una vacca la schiaffeggia con una codata.

Ah! Ah! Ah! Ah! toc toc toc toc toc driin driin !

Capezzoli-campanelli, mitragliatrici lontane e vicine. Urrah al dottore Bosellini giovane scienziato che a urtoni allegri spingiamo contro il culone di Emma. Due vacche voltano il muso ruminando in cadenza.

Bernassati attendente dice alla padrona Emilia:

- Leva su el cu, mamma.

In un prodigio di colori-odori verdi gialli la vacca partorisce una lenta pagnotta di sterco verde sulla *Stampa* aperta fra le mani di Buzzanca. Odore di *parecchio*.

I quattro mocciosi figli di Emilia sono delle vere foglie di fico che corrono gridano urtano appiccicandosi al sesso e sulle natiche fuggenti e malmenate delle sorelle.

Attenti al marmocchio! Guaisce come un giocattolo animale di gomma.

Toc toc toc toc toc. La mitragliatrice punzecchia i vetri. Il vento fiiiiischia a tutti i buchi per entrare nella stalla caldissima. Bagno turco. Furore nelle nari degli odori grassi che colano dalle nerastre matrici ornate di filacce e di vermi neri. Sulla gran vacca coricata cade Gilda fra le braccia

sotto la faccia arroventata di Dionisi. Crollano insieme i marmocchi. Pugni graffi e bastonate, la vacca si volta e dà una cornata nel fianco di Dionisi. Il dottore protesta. Tutti di scatto contro il dottore che ruzzola nella paglia. Buzzanca lo cavalca. Dionisi cavalca Buzzanca, io cavalco i tre: Il dottore soffoca sotto gridando:

- Mi hanno rotto il termometro.
 - Tanto meglio, la febbre potrà salire in libertà!... Ed ora andiamo a pranzo.
- Pranzo futurista. Con calma e ordine rovesciamo la tavola che viene disposta con le quattro gambe in aria quasi sul fuoco. Un angolo comincia a bruciare. Sulle altre tre gambe mettiamo in bilico tre piatti di pastasciutta. Io depongo nel centro un pitale pieno di vino. Poi urlo: - Le ragazze son fuggite, occorrono delle signore al banchetto. Vado a invitarne una. – Entro nella stalla, pungolo la vacca, si solleva, mi segue docilmente nello stanzone affumicato.
- Ecco, signori, la vecchia Italia passatista che gentilmente vuole onorarci con la sua presenza. La vacca si accovaccia e comincia immediatamente a mangiare un piatto di spinaci. Toc toc toc toc toc toc toc toc.
 - Entrano tre arditi, fez neri.
 - Abbiamo fame e sete.
 - Nulla di buono da darvi. Mi dispiace. Quanti siete?
 - C'è fuori tutto il reparto: siamo trecento.
 - Scannate la vacca e mangiatela.
- Tagliarono a pugnate una larga fetta nella coscia viva della vacca.
- Non abbiamo tempo di scannarla. Ognuno pensa per sé. Noi ci serviamo. Arrostitono il brandello e lo divorarono.
 - Strano – disse un ardito – è carne viva ma puzza....
- Vomitò. Vomitarono. Ridevano. In cerchio, accovacciati sull'altra coscia della vacca scrissero col pugnale nella carne muuuggente due parole rosse sul bianco: *Orgoglio italiano*.

Salta agli occhi in entrambi i casi il tentativo di Marinetti, al tempo della rielaborazione narrativa dei fatti, di mistificare l'atto violento o turpe o inutile coprendolo con un velo allegorico assai trasparente: nel primo caso il pianoforte viene collegato alla musica classica e in particolare a quella tedesca, mettendo insieme futurismo e antigermanesimo; nel secondo la vacca diventa immagine della vecchia Italia passatista, mentre le donne, solo debolmente opponendosi alle molestie, sembrano in fondo stare al gioco, secondo una consolidata visione autoassolutoria propria di ogni fantasia maschile di stupro. Debolissimo tentativo, e niente affatto convincente. Ma, per l'appunto, la forza del testo sta proprio nell'imperfetta censura delle sue ragioni più oscure. Se, come afferma Banti, «l'enfasi sulla paura dello stupro in effetti consente una messa in scena del punto di contatto tra la dimensione della violenza/morte e dell'erotismo» e tradisce, «nella forma di uno spostamento/proiezione verso *gli altri*, cioè i nemici, un grado di aggressività misogina che sembra funzionale alla natura sessualmente asimmetrica delle comunità nazionali»¹⁴, bisogna qui rilevare la presenza del quarto asse pulsional-retorico di cui parlavamo all'inizio, ossia l'assenza di spostamento, anzi il manifestarsi di una pulsione aggressiva che non ha bisogno di riconoscere i limiti della comunità come limiti discriminanti tra lecito e proibito,

¹⁴ A.M. Banti, *L'onore della nazione*, cit., pp. 351-352.

e riconosce, invece, solo limiti di forza. Il sadismo si sviluppa tutto in interni, e finisce per demistificare l'aspetto *eroico* del combattente, contrapponendovi proprio il suo contrario, ossia la *viltà* dell'abuso riparato e gratuito su enti inermi (oggetti; donne e bambini; animali).

2. La guerra dinamica (e *direzionata*)

In Marinetti troviamo poi anche un secondo corno del rovesciamento degli stereotipi del racconto bellico primonovecentesco, vale a dire la dimensione del *dinamismo*.

Abbiamo scritto altrove¹⁵ che *L'alcova d'acciaio* di Marinetti è un *unicum*: unico romanzo che raffigura, almeno a questo livello di oltranzismo, una guerra tutta egoica, euforica e freneticamente ipercinetica. Vale come insuperato esempio di ribaltamento finzionale del dato reale rispetto a una guerra che in realtà fu spersonalizzante, antieroica, abbruttente e statica come mai nessun'altra. In questo caso, specularre al precedente, va precisato che è l'intensità della mistificazione a darle un contenuto di verità, per dirla con Benjamin.

Intanto, sono significativi il ritaglio e l'impianto cronologico: fin dalla frase iniziale dei suoi ventinove (più uno) capitoli, il libro si muove in linea rigorosamente rettilinea e progressiva, un vettore coerente che va dal 1 giugno al 4 novembre 1918, data di diffusione del *Bollettino della Vittoria* del Generale Diaz che, riportato integralmente, chiude il testo.

Superando scrupolosamente prima di tutto se stesso, come da propria poetica, Marinetti mette al centro dell'opera del 1921 non più la locomotiva né l'automobile, bensì una creatura ibrida che ne fonde e conserva i caratteri futuristicamente più rilevanti, ossia l'autoblindo, automobile quanto a forma, mentre del treno eredita la veste metallica. Rifiuta la squadrata seduzione primitivista del *tank* britannico (peraltro nemico), e guarda piuttosto all'eleganza ancora *liberty* dell'auto da corsa, già celebrata in vantaggio rispetto alla Nike di Samotracia. Da romanzo «di spostamento», non meramente di viaggio, *L'alcova d'acciaio* si converte, con una scelta tutta politica, in marcia trionfale, moto verso la Vittoria. Tempo e spazio, solidali, si rettificano e si *direzionano*, come direbbe Lewin, perché l'orologio procede solo in avanti, mentre l'esercito italiano risale, dal Piave, verso tutte le terre che erano state perdute e abbandonate. Alle spalle, sceso nel silenzio di una rigorosa censura, il disastro di Caporetto, disastro non solo militare e strategico ma anche interiore e psichico per un'intera nazione.

A rovescio rispetto al multiforme sperimentalismo di *8 Anime*, qui Marinetti appronta un testo dall'aspetto ingannevolmente canonico, anzi monodimensionale, stando almeno all'impiego della parola «romanzo». Ne *L'alcova d'acciaio* intreccio e *fabula* risultano perfettamente sovrapponibili, eccezione o rarità nel genere romanzo, propria semmai del diarismo. Tutti i comprimari nominati corrispondono a individui reali, presenti anche nei *Taccuini*, tratto che punta verso il sottogenere dalla cronaca. Infine, il narratore-protagonista si identifica senza sfasatura alcuna con Filippo Tommaso Marinetti. Quest'ultimo elemento, vale a dire il fondersi e

¹⁵ Cfr. L. Weber, *Una lettura di Trincee di Carlo Salsa*, in Aa.Vv., *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di N. Turi, Firenze, Firenze University Press, 2017, pp. 17-33.

confondersi della triade narratologica *autore-narratore-protagonista*, è quello che secondo Lejeune qualificava senza possibile incertezza la natura autobiografica di un testo¹⁶. E poi c'è la questione del *plot*: Nella sua prefazione all'ultima ristampa moderna del libro Gino Agnese ha osservato «non c'è trama nell'*Alcova d'acciaio*», ma diremmo piuttosto il contrario. In realtà la trama v'è eccome, ed è talmente totalizzante da ingabbiare qualsiasi divagazione, qualsiasi arabesco o ghirigoro, giacché *coincide e deve coincidere* con gli ultimi mesi di guerra e il suo esito¹⁷. Escludere la memoria della disfatta e della ritirata e incentrarsi appieno sulla vittoria è un tutt'uno. Piuttosto, se Marinetti definisce «romanzo» *L'alcova d'acciaio*, sarà perché è perfettamente consapevole della straordinaria – straordinaria persino per le sue abitudini – curvatura euforica e barocca della scrittura, che trasfigura incessantemente ogni ente e ogni evento in una sorta di gioiosa abbuffata emozionale, sistematicamente erotizzata. Il sema della gioia e quello alimentare sono ricorrenti e spesso intrecciati, oggetto di consumo vorace e frettoloso, insaziabile eppure, paradossalmente, appagato. Insieme al tema della lussuria, che ne costituisce un ovvio corollario. Nelle pagine del testo di Marinetti il cibo (specie la pastasciutta, contro cui altrove si era scagliato, considerandola alimento passatista) è sempre abbondante, addirittura *monumentale*, e così il vino, tanto che dell'uno e dell'altro non ci si limita a farne scorpacciate, lo si sciala anche. Qualche esempio:

Parlo ai miei compagni dell'8ª Squadriglia, tra monumentali paste asciutte sanguigne¹⁸.

Un tenente bersagliere ciclista scaraventa dalla gioia tutta la sua pastasciutta fumante in faccia al suo compagno. Questo ridendo calmo sornione ingolla due bicchieri di vino, poi ne riempie un terzo e pluff! doccia di rosso il suo assalitore¹⁹.

Ci si ingozza, ci si gioca, lo si scaglia in faccia e in testa ai commilitoni, come bambini. Un vero paese di cuccagna. Pure qui, il rovesciamento è sistema. Di lussuria, così come di abbondanze alimentari, i combattenti durante la Grande Guerra ebbero ben poche occasioni²⁰.

In questo romanzo dai toni visionari, dove la patria si fa maschile («La montagna è tutta riplasmata dal bombardamento. Mi fermo e bevo la visione calda e nutriente della Patria coricata immensamente col ritmo felice *dell'ampio petto tatuato di strade e villosi d'alberi* che il sole

¹⁶ Cfr. il classico Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, trad. it. *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986. L'autore francese è ritornato più volte sul suo studio più famoso, fino a *Signes de vie: Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005.

¹⁷ G. Agnese, *Della guerra e dell'amore*, prefazione a F. T. Marinetti, *L'alcova d'acciaio*, Firenze, Vallecchi, 2004, p. 10. Vale la pena ricordare anche la ristampa del libro per Serra e Riva nel 1985, con la pregevole introduzione di Alfredo Giuliani.

¹⁸ Ivi, p. 109.

¹⁹ Ivi, p. 213.

²⁰ Proprio su questo (la fame dei soldati che si fa allucinazione) Federico De Roberto imperniò uno dei suoi più intelligenti racconti, *La retata*, dove la millantata abbondanza delle mense italiane permette a un soldato disarmato di far disertare, e farglisi consegnare come prigionieri, un intero drappello di soldati austriaci.

imbrillanta d'un sudore dorato»²¹), e l'Autoblindo invece donna da amare carnalmente, si trova sempre posto per epifanie giocate sulla contrapposizione tra movimento e stasi. Il viaggio in treno, in particolare, svolge la funzione di moltiplicatore dell'esperienza. Se ne può saggiare l'efficacia per esempio nel finale del cap. 9, intensa pagina metamorfica e sinestetica, boccioniana, con la completa intersecazione di figura umana e paesaggio, sguardo e fantasticheria, percezione e immaginazione, il tutto tinto di euforia erotica:

Prima fermata lunga a Sampierdarena, sull'alto viadotto ferroviario fra gli applausi delle finestre affollate e dei panni colorati sospesi alle corde. Tocco quasi con la punta delle dita, la punta delle dita appassionate di due sorelline che mi mandano baci con nome e indirizzo. Sono brune. Capelli molli di giardini liguri. Occhi che riassumono i languidi spasimi del Mediterraneo notturno. Labbra ardenti come le montagne di Sicilia coronate di boschi incendiati nei tramonti d'agosto. Denti bianchissimi e precisi come le cassette strette tutte in fila bianca, in fondo alle rade italiane quando si giunge sopra un veliero all'alba. Le due sorelle si chiamano Augusta e Vittoria. Mando loro i miei baci, ma vorrei berle poiché le sento fresche, colorate e salate come due sorsi del mio Mediterraneo.

La mia anima futurista, attraverso mille balzi elastici, ha raggiunto la sua più divertente e sana trasfigurazione. È diventata l'anima di una recluta di 20 anni²².

Dal Carso a Verona, poi a Modena, Scandiano, Genova, Rapallo, Roma, Napoli, Firenze, Milano, nel Veneto delle ville e poi di nuovo in zona di guerra, fino al Tagliamento e a Tolmezzo: in poco più di cinque mesi, Marinetti si muove freneticamente su e giù per l'Italia, giacché la sua guerra privata non si fa solo con le armi, e la presenza del *leader* del Movimento è richiesta in tutti i molteplici campi di battaglia intellettuale dove il Futurismo ancora sta lottando per affermarsi. Il suo dinamismo e la sua libertà di spostamento, privilegi quasi unici, cozzano in modo drammatico con l'assurdo rigore esercitato dai comandi nei confronti dei soldati comuni, ai quali le licenze erano spesso negate anche di fronte a esigenze per loro irrinunciabili (e da ciò spesso delle drammatiche fughe, che venivano considerate diserzione e punite con la fucilazione²³). Ma tanto moto non annulla quello che, dicevamo, è il vettore principale del romanzo, anzi nell'intenzione dell'autore evidentemente vi coopera, poiché la prospettiva propagandistica vuol suggerire, implicitamente, che la spinta propulsiva dell'arte e del volontarismo futurista costituiscono il nocciolo più positivo della rinascita italiana, militare e non solo, dalle ceneri della rotta caporettesca.

I capitoli 19 (*La villa devastata*) e 21 (*Lavami! lavami, o Amore!*) dell'*Alcova d'acciaio*, infine, quando la riconquista raggiunge i luoghi da cui la Seconda Armata era fuggita con infamia, sembrano riscrivere e insieme addomesticare ulteriormente i racconti di *8 anime*. Tuttavia è l'atto stesso di riprendere il tema per correggerlo che ne conferma il significato originario, quello precedente alla censura. Ne *La villa devastata* infatti il poeta-soldato, che ha preso parte

²¹ F. T. Marinetti, *L'alcova d'acciaio*, cit., p. 51, corsivo nostro.

²² Ivi, p. 106.

²³ Cfr. B. Bianchi, *La follia e la fuga. Nevrosi, diserzione e disobbedienza nell'esercito italiano 1915-1918*, Roma, Bulzoni, 2001.

al saccheggio di una residenza lussuosa scatenatosi intorno a un piano a coda e a della musica tedesca, quasi come ne *Il pianoforte di guerra*, termina il capitolo accettando una «strana» ospitalità in una stalla, lo stesso set de *La vacca malata*, dove passerà la notte insieme a diciotto donne di ogni età. È un dormitorio di sfollate, ma la fantasia sempre sovraeccitata ed orientalista dell'autore lo trasfigura con un colpo di bacchetta magica: «sembra quasi la camera nuziale di un sultano»²⁴. Le donne lo sfidano a dormire con loro, se non ha paura di tanta soverchia disparità di genere, e poi lo coinvolgono in un «giuoco del solletico» molto innocente, per di più autorizzato da un collettivo «lascialo fare, lascialo fare, siamo tutti italiani»²⁵. Questa frase, in particolare, è il cerone sulla ferita purulenta, dato che quanto accadeva, in modo non meno ludico ma di certo meno innocente e consensuale, ne *La vacca malata*, era appunto tra soggetti tutti italiani, spartiti però tra abusatori e abusate.

Nel capitolo *Lavami! lavami, o Amore!*, Marinetti racconta l'incontro, a Maniago, con una giovane friulana, che gli si concede per lavare l'onta del *tentato* (non riuscito!) stupro da parte di un soldato austriaco durante l'occupazione²⁶. Sovvengono le acute considerazioni di Banti in merito, quando spiega che il tema degli stupri di guerra, assai utilizzato dalla stampa e dalla propaganda finché è soltanto uno spauracchio, viene rapidamente oscurato e taciuto qualora delle circostanze (come per esempio l'occupazione da parte del nemico di una larga parte del territorio di una nazione; ciò che avvenne al Friuli) lo rendono drammaticamente reale, e dunque accusano «l'inadeguatezza della componente maschile della comunità», ingenerando depressione, angoscia, timore per l'andamento della guerra. Qui il rovesciamento ancora una volta è perfetto e speculare: la fanciulla è rimasta *pura*, fisicamente intatta, e ciò che ella vuole celebrare, unendosi al soldato italiano, è la cancellazione perfetta di ogni timore della comunità per la *propria* purezza, dal momento che in questo orizzonte di senso il corpo delle donne simboleggia il corpo della comunità, nel presente e nel futuro (i figli), e la sua tutela serve soltanto a garantire l'impermeabilità dei confini. Cosicché persino la violenza sessuale, se perpetrata tra connazionali, non contiene un vero elemento di allarme.

²⁴ F. T. Marinetti, *L'alcova d'acciaio*, cit., p. 220.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. A.M. Banti, *L'onore della nazione*, cit., pp. 363-364.