T Come TRANNAZIONALISMO

Tatiana Cescutti¹

APOLLINAIRE E MARINETTI

Avanguardismo, nazionalismo e transnazionalismo alle soglie della Grande Guerra

ABSTRACT: *Apollinaire and Marinetti. Avantgardism, Nationalism, and Transnationalism on the Threshold of World War*

In this essay, we intend to examine the relationship between the avant-garde movement and the Great war, taking into consideration the status of two key-intellectuals, Guillaume Apollinaire and Filippo Tommaso Marinetti, who had been exchanging important information on two paradigms shared by the vanguard movement within the context of the war. It concerns, on one side, the international vocation of the literary and artistic vanguard followers as from the last decades of the 19th century; and on the other side, the national or nationalistic theme which during the war was destined to become even more accentuated and which provoked a process of nationalism (as in the case of Apollinaire in France) or nationalistic rigidity (as with Marinetti in Italy). We will try to demonstrate how the aesthetic value of the war was elaborated-with the just poetical and ideological distinction, on the part of the two “national writers”, engaged in a war as poetical as it was real, to legitimize in France-with Apollinaire-otherwise against France and other nations, as in the case of Marinetti-its own identity of men and writers in view of a universal dynamic (the Latin transnationalism of Apollinaire or the futuristic imperialism of Marinetti) defined according to the paradigms of “national”.

Keywords: Avantgarde – Nationalism – Transnationalism

Si possono esaminare le relazioni che si instaurano tra avanguardia e Grande Guerra, considerando le posizioni di due intellettuali chiave che hanno peraltro intrattenuto tra loro scambi importanti, Guillaume Apollinaire e Filippo Tommaso Marinetti, su due paradigmi condivisi dalle avanguardie per l'appunto nel contesto della guerra. Si tratta, da un lato, della vocazione internazionale costitutiva delle avanguardie letterarie e artistiche sin dagli ultimi decenni dell'800; dall'altro, del discorso nazionale o nazionalistico, destinato nella congiuntura bellica ad accentuarsi ulteriormente e a provocare un processo di nazionalizzazione (è il caso di Apollinaire in ambito francese) o di irrigidimento nazionalistico (è il caso di Marinetti in ambito italiano).

1 Università degli Studi di Roma “La Sapienza”.

1. L'internazionale e il nazionale: due paradigmi dell'avanguardia nel contesto della guerra

Come scrive Antoine Compagnon in un suo libro di recente pubblicazione, *La Grande Guerre des écrivains. D'Apollinaire à Zweig*, «après 1913, grande année moderne et internationale, le rideau [tombe] sur la mobilisation et chacun [rejoint] sa nation»². Alcuni artisti, come Picasso o Duchamp, scelgono la neutralità, con l'esilio artistico. Altri, ovvero la maggior parte, devono o vogliono partire per il fronte, dividendosi tra entusiasmo bellicista e scetticismo. In ogni caso, nell'agosto 1914, la mobilità degli artisti d'avanguardia, così come le loro relazioni internazionali subiscono una battuta d'arresto. Inoltre, si pone per loro, al di là dei punti di vista divergenti riguardo alla guerra, la questione dell'identità. Ricordiamo, tra l'altro, il russo Kandinskij obbligato in quanto «nemico straniero» a lasciare la Germania, o il mercante d'arte Kahnweiler espulso dalla Francia perché tedesco.

Più precisamente, nella doppia congiuntura della guerra e dell'inasprimento dei nazionalismi in Europa, la questione dell'identità assume un ruolo centrale nella correlazione che si instaura tra lo spazio transnazionale dell'avanguardia e il campo artistico-letterario nazionale. Sui versanti nazionali francese e italiano, Apollinaire e Marinetti, entrambi contraddistinti da un forte radicamento identitario, dimostrano con i loro percorsi – talora convergenti, talaltra divergenti, se non addirittura antagonisti – quell'articolazione complessa tra il nazionale e l'internazionale nel contesto bellico.

La guerra, in quanto conflitto inter-nazionale, ovvero tra le nazioni, funge da catalizzatore per la rivalità tra i vari spazi letterari nazionali, impegnati in una lotta per il riconoscimento in termini di «potere, prestigio e soprattutto legittimità» del proprio «capitale culturale nazionale»³. Riprendiamo qui un concetto introdotto da Pascale Casanova che, proponendo una lettura sociologica dei fatti letterari ispirata a Bourdieu, ritiene che le letterature nazionali si definiscano nell'ambito di una «lotta collettiva» e quindi si caratterizzano in quanto «letterature combattive»⁴.

Per via del loro radicamento nell'identità nazionale, sotto forma di nazionalismo francese o italiano, le avanguardie di cui Apollinaire e Marinetti sono promotori assumono nelle loro modalità ideologiche e estetiche questa dimensione “combattiva” (nel senso di “nazionale” quindi) che persegue al contempo ambizioni universalistiche a carattere egemonico: nell'ambito del modernismo francese, di cui Apollinaire è uno dei principali poeti e teorici; nell'ambito del futurismo, che Marinetti concepisce come un imperialismo o internazionalismo dell'arte italiana. La rivendicazione del primato dell'innovazione artistica favorisce la nascita del nazionalismo nelle avanguardie francese e italiana; un nazionalismo che, in un contesto di guerra o comunque in un clima di rivalità tra le nazioni sempre più carico di tensioni politiche, è determinato, nel caso di Apollinaire, da fattori biografici (Apollinaire polacco russo e italiano sceglie il francese come lingua e la Francia come patria) ovvero è

2 «Dopo il 1913, anno cruciale della modernità in ambito internazionale, il sipario [cala] sulla mobilitazione e ognuno [ritorna] nel proprio paese», in A. Compagnon (a cura di), *La Grande Guerre des écrivains. D'Apollinaire à Zweig*, Gallimard, Paris 2014, p. 15.

3 P. Casanova, *La République mondiale des Lettres* [1999], Seuil, Paris 2008.

4 P. Casanova (a cura di), *Des littératures combattives. L'internationale des nationalismes littéraires*, Raisons d'Agir Éditions, Paris 2011, pp. 28-29.

accentuato, nel caso di Marinetti, dalla dialettica identitaria e culturale franco-italiana che condiziona, orientandola in termini di rifiuto, la ricezione del futurismo in Francia da parte di un'élite intellettuale nazionalista e conservatrice, xenofoba e in particolare anti-italiana. In Apollinaire come in Marinetti, la sovrapposizione della componente transnazionale a quella nazionale, sia come radicamento nell'identità individuale che come esaltazione dello spazio nazionale da un punto di vista sia culturale sia politico, è quindi legata totalmente o in parte al rapporto identitario e/o simbolico che entrambi, ma diversamente, intrattengono con la Francia e alla posizione dominante – effettiva o rivendicata – che quest'ultima assume nel panorama culturale internazionale. La guerra e il patriottismo bellicista conferisce a questo rapporto, a queste dinamiche, alle pratiche avanguardistiche di Apollinaire e di Marinetti, un linguaggio, una configurazione e un codice estetico funzionali; e nel caso di Marinetti e dei futuristi ciò avviene prima ancora che la guerra diventi un'esperienza vissuta. Ci soffermiamo ora sulle peculiarità di questo rapporto tra nazionale e internazionale, anche nella sua dimensione estetica, così come esso è interpretato dai due autori.

2. Guillaume Apollinaire, poeta «nazionale straniero», poeta di un'avanguardia “combattiva” e “combattente”

Allo scoppio della guerra, la questione identitaria è assolutamente centrale per Apollinaire, poeta indiscutibilmente francese, la cui condizione di straniero⁵ è motivo di emarginazione e sospetto, sia da parte delle autorità militari, sia presso gli ambienti intellettuali e della critica francesi. Questi ultimi, in larga parte conservatori e, come non mai alle soglie della guerra, in preda all'esaltazione patriottica e a uno sciovinismo a sfondo xenofobo, nutrono un'ostilità irriducibile verso le avanguardie, viste come flagello “cosmopolita”, *métèque* cioè “straniero”, ovvero “giudeo-tedesco”.

Preoccupato da tempo dalla sua condizione di straniero⁶, Apollinaire vuole essere riconosciuto come scrittore francese, nonché capofila delle avanguardie parigine. Alla ricerca di una legittimità sia sociale che identitaria in questo contesto di guerra, in cui è «l'unico uomo a non dover partire per il fronte»⁷, Apollinaire chiede perciò, sin dal 5 agosto, di essere arruolato nell'esercito francese; un arruolamento, come precisato nel suo libretto militare, valido «per la durata della guerra», che firmerà solo il 5 novembre 1914. L'arruolamento di Apollinaire, come conferma la testimonianza dell'amico Henri Siegler-Pascal, «était une solution

5 «Sujet russe», suddito russo, «né à Rome (Italie) le 26 août 1880», possiamo leggere sulla sua carta d'identità rilasciata nel 1901.

6 Come si legge in una lettera del 1911 all'amico Toussaint Lucas: «Renseigne-toi pour savoir où, comment et dans quelles conditions je pourrai me faire naturaliser. Que deviendrais-je au cas où on m'expulserait de France? Ces doutes m'enlèvent toute tranquillité pour travailler. Je ne demande que l'obscurité et la paix et constamment je suis en butte aux persécutions» [«Informati per sapere dove, come e in quali condizioni potrei richiedere la cittadinanza francese. Cosa ne sarà di me se dovessi essere espulso dalla Francia? Queste incertezze mi tolgono la quiete per lavorare. Non chiedo altro che oscurità e pace. Sono invece sempre preda di persecuzioni»], *À Toussaint Lucas*, décembre 1901, in *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, Balland et Lecat, Paris 1966, vol. 4, p. 700.

7 G. Apollinaire, *Souvenirs de la Grande Guerre*, Fata Morgana, Saint-Clément-de-Rivière 1980, p. 23. Breve testo di ricordi scritto a Nizza il 5 ottobre 1914.

[...] à la perspective de la guerre pour un écrivain étranger qui souhaitait rester en France», senza la quale «sa place à Paris, après-guerre, eût été délicate, s'il avait passé le temps de la guerre en Suisse»⁸. Ugualmente, secondo Giorgio De Chirico, amico di Apollinaire, questi si arruolò « non pas tant pour la France, comme beaucoup le croient naïvement, qu'à cause de l'obscurité de ses origines extrêmement embrouillées. [...] Il désirait [...] énormément avoir un pays, une race, un passeport en règle»⁹.

Mentre combatte con l'uniforme francese, Apollinaire, che otterrà la cittadinanza francese il 9 marzo 1916, lancia durante la guerra una campagna di legittimazione delle avanguardie internazionali, in particolare del cubismo, richiamandosi all'idea di un'identità comune, l'identità latina o panlatina, all'interno della quale Apollinaire presenta la Francia come nazione culturalmente dominante. Il panlatinismo, come si sa, è una costruzione identitaria che nasce nel XIX secolo in Europa contemporaneamente ad altre ideologie pan-nazionalistiche, quali il pangermanismo, il panslavismo, e che si rifa a un'eredità storica, linguistica e culturale – quella dell'Impero romano – comune a tutte le nazioni latine: Francia, Italia, Spagna, Portogallo, Romania. Servendosi del discorso panlatinista, insieme nazionalistico e transnazionale, Apollinaire tenta di raccogliere una parte dell'arte moderna sotto l'identità latina e francese, ponendo inoltre l'accento sulle origini parigine di questa “scuola”. Ciò gli permette di giustificare la presenza di artisti “non latini”, in particolare tedeschi: «Il est juste [...] qu'on appelle latine une école dont les principaux adeptes sont français, espagnols et italiens. De toute façon, elle est née sur le sol français et les artistes qui la composent travaillent à Paris, ce qui fait que le qualificatif de parisienne ne lui irait pas mal»¹⁰.

Nell'unione del nazionale e dell'internazionale realizzata da Apollinaire intorno al comune denominatore della latinità, e quindi sotto l'egida culturale francese, la «latinizzazione»¹¹ o nazionalizzazione delle avanguardie poggia su un'estetizzazione dell'esperienza della guerra. Combattendo al fronte, il poeta-patriota dà prova del suo coinvolgimento sia fisico che artistico nello sforzo bellico francese. Come scrive nel '17, «cet art moderne [...] a résisté victorieusement à tant d'assauts»¹², grazie appunto all'arruolamento per la Francia di artisti, francesi e stranieri, di cui Apollinaire raccoglie nella corrispondenza l'albo d'onore. Lo sforzo bellico al servizio della Francia può parimenti essere inteso come un impegno a

8 «Era una soluzione [...] alla prospettiva della guerra per uno scrittore francese che volesse restare in Francia»; «la sua presenza a Parigi, dopo la guerra, sarebbe risultata delicata, se avesse trascorso la guerra in Svizzera». Cit. in G. Bouatchidzé, *De Paris à Nîmes*, «La Revue des lettres modernes», 1973, 10, p. 31 e p. 39.

9 «Non tanto per la Francia, come molti ingenuamente ritengono, quanto per via dell'oscurità delle sue origini estremamente confuse [...] Desiderava [...] enormemente avere un paese, una razza, un passaporto in regola». Cit. in M.-J. Tramuta, *Savinio et l'Autre: étapes d'une identification surmontée*, in M. Colin (a cura di), *Figures de l'Autre*, Presses Universitaires de Caen, Caen 1995, p. 116.

10 «È giusto [...] chiamare latina una scuola i cui principali adepti sono francesi, spagnoli e italiani. In ogni caso, è nata in Francia e gli artisti che la compongono lavorano a Parigi, sicché il qualificativo di parigina non le starebbe male» (G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, vol. 2, Gallimard, Paris 1991, p. 1343).

11 A. Giladi, *Écrivains étrangers à Paris et construction identitaire supranationale: le cas de la panlatinité, 1900-1939*, tesi diretta da G. Sapiro, EHESS/CSE, discussa il 6 luglio 2010.

12 «Quest'arte moderna [...] che ha resistito vittoriosamente a così tanti assalti» (G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, vol. 2, cit., pp. 863-864).

sostegno di un'arte moderna prettamente "latina" e francese; quanto smentisce appunto l'ipotesi nazionalistica attorno alle origini germaniche dell'avanguardia e principalmente del cubismo (quest'ultimo è qualificato in Francia "arte *boche*" e scritto, specie all'inizio della guerra, con la K.).

La modernità, le innovazioni artistiche, appartengono alla civiltà latina di cui la Francia è il focolaio – sostiene Apollinaire – mentre la cultura tedesca resta ancorata all'accademismo e alla tradizione. L'arte moderna, in quanto movimento estetico prettamente francese, concorre quindi al prestigio della letteratura e dell'arte nazionale, consolidando altresì il primato della civiltà francese in un quadro internazionale regolato da rapporti di forza al contempo politici e culturali. In questa prospettiva, il processo intellettuale di nazionalizzazione avviato da Apollinaire assume un ruolo "agonistico", posto in contesto di guerra al servizio della macchina bellica e tale da consentire la conversione dell'arte moderna in un'arte combattente dai tratti *cocardiers*.

Grazie all'uso di una terminologia militare improntata ai valori del coraggio e dell'eroismo, e impregnata della germanofobia allora in auge in Francia (anche presso gli ambienti letterari e d'avanguardia), la prassi artistica di Apollinaire si innesta su un immaginario polarizzato franco-tedesco, intessuto di quelle rappresentazioni sciovinistiche e di quegli stereotipi culturali che hanno preparato lo scoppio della guerra e fatto del conflitto tra Francia e Germania una vera crociata in difesa della civiltà contro la barbarie.

La guerra, con la sua retorica di apologia patriottica, s'insinua ovunque nella vita e nell'opera di Apollinaire, sia nei testi poetici e teorici che nel suo epistolario, a testimonianza indiscutibile del suo impegno affettivo, intellettuale e militare nei confronti della sua patria di elezione, la Francia (un termine che «revient neuf fois dans *Calligrammes*»¹³). Il possessivo di «ma France» nel verso «Prends mes vers ô ma France¹⁴» (*Chant de l'honneur*) dà ampiamente prova di questo attaccamento. Così come la poesia *2^e cannonier conducteur* (è lo stesso Apollinaire ad osservarlo nel febbraio 1915) non lascia alcun dubbio sui suoi «sentiments antiboches»¹⁵. La guerra è accettata come un dovere patriottico, come una necessità ed è descritta con entusiasmo (le parole "fantastico", "meraviglioso", "divertente" sono ricorrenti in *Calligrammes*), senza però che il poeta possa mai occultare «l'horrible horreur de millions de mouches bleues», le sofferenze, lo spavento della morte; «mais tant mieux», confessa, «si cela doit être utile»¹⁶. Un dovere, tanto per la Francia quanto in difesa dell'arte moderna, da onorare in un contesto bellico che invece indebolisce la legittimità delle avanguardie parigine di cui Apollinaire, il poeta "nazionale straniero", è tra i principali teorici. L'impegno totale – fisico e artistico – di Apollinaire illustra la compatibilità dell'arte moderna con il patriottismo, secondo il paradigma di una transnazionalità latina. Il poeta-soldato riassume il concetto con queste parole: «J'ai tant aimé les Arts que je suis artilleur»¹⁷. E non si tratta di una *boutade* o di un falso sillogismo, visto che è sul campo di battaglia che Apollinaire, il

13 «Ritorna nove volte nei *Calligrammes*» (C. Debon, *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, Gallimard, Paris 2004, p. 84).

14 «Prendi questi miei versi, o mia Francia».

15 «Sentimenti antigermanici», in G. Apollinaire, *Tendre comme le souvenir*, Gallimard, Paris 1952, p. 64.

16 «L'orribile orrore di milioni di mosche blu»; «ma meglio così se ciò deve essere utile» (lettera del 1° luglio 1915).

17 «Ho così tanto amato l'arte che sono artigliere» (lettera del 1° febbraio 1915).

poeta ferito alla testa nel 1916, ha conquistato questa dignità per l'avanguardia, contestualmente alla sua cittadinanza francese.

L'atteggiamento di Apollinaire volto a "latinizzare", ovvero nazionalizzare l'arte moderna, non avrà seguito dopo la guerra. Tra le due guerre, le avanguardie continuano ad essere ampiamente stigmatizzate, per il loro carattere *métèque*, dall'intellettualità francese sempre traversata da forti tendenze nazionalistiche e xenofobe. Quanto alla nuova avanguardia surrealista, essa si riallaccia all'internazionalismo e si dichiara apertamente antinazionalistica, muovendo attacchi violenti contro le posizioni patriottiche dei suoi predecessori e in particolare non perdonando mai ad Apollinaire la sua sublimazione della guerra con il mal interpretato «Ah Dieu ! Que la guerre est jolie / Avec ses chants et ses longs loisirs»¹⁸.

3. La guerra – poetica o reale – quale paradigma futurista dell'«allegoria nazionale» e dell'internazionalismo

Nel programma dell'avanguardia futurista guidata da Marinetti, la guerra, il nazionalismo e l'internazionalismo appaiono sin dal primo manifesto come aspetti costitutivi del movimento: «Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna»¹⁹.

Il futurismo, concepito come meramente italiano, si presenta come un'esigenza tanto nazionale quanto internazionale per l'arte italiana, nonché quale premessa a una trasformazione del mondo, tramite il conflitto, la *tabula rasa* del passato: «È dall'Italia, che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col quale fondiamo oggi il Futurismo, perché vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquari»²⁰. Queste idee non appartengono al solo futurismo, cheché ne dica Marinetti che le professò in modo costante e quasi maniacale. Appartengono all'Italia dell'anteguerra. «La guerra sola igiene del mondo» è un postulato dell'ideologia del nazionalismo trasformato in movimento politico da Corradini. È un'idea che ispira il nazionalismo culturale degli intellettuali e scrittori dell'avanguardia italiana di inizio 900, riuniti in alcune riviste fiorentine («Il Regno» [1903-1906], «Leonardo» [1903-1907], «Hermes» [1904-1906], «La Voce» [1908-1913] e «Lacerba» [1913-1915]) e animati da un ideale di rinascita culturale dell'Italia posto in continuità con il Risorgimento, da Papini definito in termini di "rivoluzione" e costantemente accompagnato da un'esaltazione della guerra. L'ambizione di Papini, come di Soffici e Prezolini, è di creare le condizioni favorevoli all'insorgenza di un mondo letterario unificato in particolare attorno a un "capitale culturale" moderno e innovatore, grazie al quale l'Italia possa eguagliare o superare il prestigio di nazioni culturalmente dominanti, come la Francia.

18 «Dio! Quant'è bella la guerra / Con i suoi canti e le sue lunghe vacanze» (*L'adieu du cavalier*, in *Calligrammes*).

19 F.T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (1909), in Id., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 2005⁶, p. 11.

20 *Ibidem*.

L'asse di scambio franco-italiano, sviluppatosi nei primi due decenni del secolo²¹ e anche oltre con la presenza a Parigi di scrittori e artisti italiani, implica una dimensione "combattiva", nel senso conferito a questo termine da Pascale Casanova, e che già si era applicato sul versante francese al processo di naturalizzazione delle avanguardie perseguito da Apollinaire. Questa rete di scambi tra Francia e Italia è da considerarsi in termini di ricerca di una legittimazione artistica personale sulla scena internazionale, essendo allora Parigi la capitale mondiale delle lettere e delle arti. Nell'ambito di una rivalità culturale tra nazioni, essa prevede inoltre (se non principalmente) una strategia di affermazione collettiva nazionale mirata nella fattispecie a far emergere la letteratura italiana da una posizione subalterna rispetto alla cultura francese.

Teorizzando la "Rivoluzione futurista", Marinetti persegue gli stessi obiettivi degli intellettuali nazionalisti italiani, ovvero preparare «una più grande Italia futura»²², e si serve di strategie spaziali ben precise. Poeta italiano di lingua francese, Marinetti pubblica nel 1909 il *Manifesto di fondazione* del futurismo su un giornale parigino, così come in seguito altri suoi manifesti e testi teorici usciranno contemporaneamente in Italia e in Francia. Questa scelta corrisponde a una strategia d'integrazione in Francia – Parigi, lo ricordiamo, è ritenuta allora la capitale mondiale delle lettere e delle arti – con la quale Marinetti intende posizionarsi all'estero – e quindi in Italia – come il principale rappresentante del modernismo italiano; un modernismo italiano, cioè un futurismo, che reputa il solo in grado di preparare «un'atmosfera favorevole ai novatori» e di rafforzare e difendere «il genio italiano»²³, totalmente rinnovato dal rifiuto radicale del passato.

La "battaglia nazionale" futurista mira a spazzar via dalla scena letteraria italiana ogni rivale interno (i "poeti passatisti" Pascoli o D'Annunzio come l'avanguardia fiorentina) ed esterno ("i maestri simbolisti francesi" o altre avanguardie) e poggia su ambizioni transnazionali, sotto forma di un imperialismo culturale italiano: «Il Futurismo conquista il mondo attraverso un'Italia sempre più futurista»²⁴. Il futurismo nasce concettualmente come scontro e conquista, per un rinnovamento dell'arte non solo italiana, ma anche contemporanea. Sono queste ambizioni che portano il futurismo a prendere le armi e a promuovere la guerra: quella poetica e quella reale. Progressivamente, la guerra varca i limiti di un nazionalismo estetico-culturale, inteso come offensiva contro il passato storico e artistico. La guerra diventa, per via della congiuntura politico-militare, un'esperienza reale: un'esperienza di cui Marinetti ha dapprima semplicemente osservato lo spettacolo in quanto giornalista corrispondente, durante la guerra coloniale in Libia nel 1911; un'esperienza, poi, da lui promossa ardentemente nel contesto della propaganda interventistica anti-austriaca; infine un'esperienza realmente vissuta, con l'entrata dell'Italia in guerra il 24 maggio 1915.

Il futurismo – *art engagé* – che esalta con entusiasmo, con «esuberanza vitale e gioiosa»²⁵, l'eroismo, l'audacia, i "pugni e colpi di bastone", le "zuffe e risse" come quelle che si verifi-

21 Si rimanda per l'argomento a F. Livi, *Le saut vital: le monde littéraire italien à Paris (1900-1914)*, in A. Kaspi/A. Marès (a cura di), *Le Paris des étrangers depuis un siècle*, Imprimerie nationale, Paris 1989, pp. 313-327.

22 F.T. Marinetti, *Guerra sola igiene del mondo* (1915), in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 245.

23 Ivi, p. 330.

24 Ivi, p. 333.

25 L. De Maria, *Introduzione a F.T. Marinetti, Teoria e invenzione futurista*, cit., p. LXV.

cano nelle tumultuosissime serate futuriste trasformate in “veri campi di battaglia” – finisce per militarizzarsi, imbracciando le armi. L’immagine della guerra intrinsecamente associata al tema della donna e della modernità non si limita più a considerazioni generiche o a una sorta di feticizzazione. Le armi, insieme ai tecnicismi, agli elementi tattici, figurano in abbondanza nei testi poetici, nei proclami e scritti teorici. Il primo poema parolibero *Zang Tumb Tumb* (1913) restituisce sulla pagina in modo totalizzante l’esperienza della guerra: le parole sono filo spinato, proiettili, bombe, fucili, cannoni, mitragliatrici, baionette, etc., nonché indicazioni militari. Man mano che la tematica nazionalistica investe anch’essa in modo totale il suo discorso, Marinetti esaspera il bellicismo proprio all’avanguardia futurista, nell’ambito di un violento e integrale manicheismo in cui il movimento è impegnato in una “lotta a morte” contro il passatismo sotto qualunque forma, ontologica, estetica, etica, politica; al punto di identificare il futurismo, in quanto guerra totale e a morte contro il passatismo e “più vasta formula di rinnovamento”, con la guerra stessa. Il volume *Guerra sola igiene del mondo* (1915) offre un’illustrazione estremamente significativa di quest’assimilazione integrale, riassunta ad esempio da questa formula: «La Guerra, Futurismo intensificato»²⁶, oppure da quest’altra immagine del futurismo come «mitragliatrice inesauribile puntata contro l’esercito dei morti» o «cartuccia di dinamite per tutte le rovine venerate»²⁷. Questo testo – che è la traduzione italiana, con diverse varianti e integrazioni, del volume *Le Futurisme*, pubblicato nel 1911 a Parigi da Sansot – ha intenti principalmente propagandistici, come indicato nel frontispizio: «Pubblicato in francese 5 anni fa a Parigi. Tradotto (scopo propaganda) oggi 1915».

Nel volume e in particolare nello scritto intitolato *1915 in quest’anno futurista* (peraltro introdotto dalla tavola parolibera *Sintesi futurista della guerra* che propone una specie di schema sinottico delle alleanze politiche), la “battaglia nazionale” del futurismo contro il passato, per una cultura italiana radicalmente rinnovata e egemonica, è assimilata alla guerra mondiale degli alleati contro gli imperi centrali. E ciò avviene anche per mezzo di una retorica patriottica militaristica, potente e incisiva, che perfeziona «guerrescamente» il «metodo» militante e propagandistico messo in atto da Marinetti per diffondere il suo movimento in Italia e in Europa²⁸. L’Italia futurista, approvando la guerra come «unica morale purificatrice», ossia rigeneratrice e liberatrice, è descritta, con una formula ricorrente, come «una bella *dreadnought* con la sua squadriglia d’isole torpediniere», nel contesto di un discorso attraversato a più riprese dall’appello alla «battaglia» contro tutto quanto possa nuocere al primato del «genio italiano» innovatore, nonché alla sua sovranità culturale e politica; quindi, «contro l’Austria» per restituire all’Italia le cosiddette terre irredente; contro «l’intellettualismo d’origine germanica» che influenza l’*élite* intellettuale di cui Benedetto Croce (da Marinetti qualificato «bidello tedescofilo») è una delle personalità dominanti; addirittura contro «la cultura latina», anch’essa «nociva», a cui si richiamano, come Apollinaire, gli scrittori dell’avanguardia fiorentina, Papini, Soffici, Prezzo-

26 F.T. Marinetti, *Guerra sola igiene del mondo* (1915), in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 335.

27 Ivi, p. 329.

28 «Con milioni di manifesti, volumi e opuscoli in tutte le lingue, con moltissimi pugni e schiaffi, con più di 800 conferenze, esposizioni e concerti, noi imponemmo in tutto il mondo e particolarmente in Europa, il predominio del genio creatore e novatore italiano sui geni creatori delle altre razze. Noi così abbiamo avuto la gloria di portare l’arte italiana alla testa dell’arte mondiale, da noi molto sorpassata e lasciata indietro» (ivi, p. 338).

lini (peraltro in conflitto con il futurismo milanese di Marinetti): «Sia cancellato il fastidioso ricordo della grandezza romana, con una grandezza italiana cento volte maggiore [...] proclamando la nascita del PANITALIANISMO»²⁹, asserisce Marinetti, caparbiamente ostile a qualsiasi eredità storica, nonché a qualsivoglia forma di dipendenza o subordinazione dell'Italia e del futurismo verso altre nazioni e altre avanguardie, compresa quella di Apollinaire.

Le parole d'ordine dalle implicazioni inscindibilmente artistiche, ideologiche e politiche, sono reiterate in conclusione del volume nel *Programma politico futurista*³⁰ lanciato ai giovani italiani «per la Guerra, sola igiene del mondo e per la grandezza [dell']Italia»: «espansionismo», «irredentismo», «panitalianismo», «primato dell'Italia». Queste parole d'ordine suggellano il legame tra arte e ideologia, tra arte e politica, fondativo del futurismo, così come il legame tra nazionalismo e internazionalismo, in una dinamica opposta a quella riscontrata nel progetto, avanzato da Apollinaire, di nazionalizzazione delle avanguardie internazionalizzate intorno a un'identità latina o francese. Il quadro nazionale del futurismo (ovvero l'Italia e le sue città man mano conquistate dalla «gioia, follia e guerra» futurista, a cui si aggiungono le terre irredente da emancipare dal giogo austriaco) si allarga all'Europa e al mondo intero. Diventa di per sé universale, «in questa grande ora futurista d'Italia», per mezzo di una guerra attuale e totale, insieme reale e poetica.

La guerra è anche poetica. È percepita in sé come opera d'arte: «La guerra attuale è il più bel poema futurista apparso finora»³¹. Il futurismo, si è detto, è totalmente identificato con la guerra; ma la guerra influenza anche la scrittura, che diventa non più solo una scrittura sulla guerra, ma una scrittura di guerra. Meglio ancora si direbbe: ora la scrittura è guerra, liberazione e conquista, «battaglia nazionale» e imperialismo estetico, ossia imperialismo totale, come illustrato dalle parole in libertà futuriste tra i piani verbale e visivo. Ad esempio, nelle tavole parolibere *Après la Marne, Joffre visita le front en auto* (1914), *Le soir, couchée dans son lit, Elle relisait la lettre de son artilleur au front* (1917) o *Une Assemblée tumultueuse (sensibilité numérique)* (1918), la guerra – «la nostra bella guerra», la chiama Marinetti in una lettera a Sibilla Aleramo del 27 aprile 1915, riecheggiando «la guerre jolie» di Apollinaire – provoca lo scoppio e la deflagrazione delle parole-bombe, la proliferazione dei segni numerici e matematici, nello spazio della pagina, come per effetto di una bomba che esplode. Il tutto è contemplato anche nell'ambito di una concezione erotico-estetica della guerra, per cui essa, dice Marinetti (rinviando ad Apollinaire³²) è «una moltiplicazione dell'amore». Si tratta qui di un'estetizzazione della guerra, fondata sull'analogia amore e guerra/morte, comune quindi a Marinetti e ad Apollinaire, come d'altronde a molti artisti dell'epoca, con le dovute distinzioni poetiche e ideologiche. La sua elaborazione è opera di due «scrittori nazionali», impegnati in una guerra, poetica e reale, per legittimare in Francia – con Apollinaire – ovvero contro la Francia e le altre nazioni – è il caso di Marinetti – la propria identità di uomini e di scrittori, in virtù di una dinamica universalistica (la transnazionalità latina o l'imperialismo futurista) declinata secondo il paradigma nazionale.

29 Ivi, pp. 328-339.

30 Ivi, pp. 339-341.

31 Ivi, p. 333.

32 Cfr. «Les obus miaulaient un amour à mourir»; «le bombe miagolavano un amore da morire», in *Calligrammes*, «Merveilles de la guerre».