

PAOLO RIGO

*«Parole in libertà»: processi metaforici nel Folgore futurista*

In

*I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.*  
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,  
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,  
Roma, Adi editore, 2014  
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=581](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

PAOLO RIGO

## «Parole in libertà»: processi metaforici nel Folgore futurista

*Il contributo si propone di esaminare la meccanica creativa della metaforologia di Luciano Folgore. L'autore realizza, partendo dall'espressione consueta (quasi catacretica) lo sconvolgimento della significazione stessa di immagini topiche, dando espressione ad un'operatività che ha il suo perno nell'aderenza al segno virtuale di cambiamento ipotizzato nel Manifesto tecnico della letteratura futurista (1913). Il lavoro semantico operato, anche su un solo sème, si pone in perfetta linea con la poetica modernistica di Marinetti: esemplare è la creazione dello stesso pseudonimo. L'ideologia letteraria è filtrata su un sincretico (e distruttivo) indirizzo teorico in cui il lirismo tradizionale è assorbito e deformato su un' eccitante scia di innovazione che da una parte investe il sème, rifiutando ogni passatismo retorico e ambiguo; d'altra parte, però, si realizza senza che venga completamente annullato l'altum dicere del sensum. Una poetica d'urto costruita sull'istanza di una significazione simbolistica che è il perno della più florida avanguardia nazionale prominente anche sui confini europei, e primo gene del nuovo Novecentismo italiano.*

L'intervento si interessa – come si evince chiaramente dal titolo della discussione –<sup>1</sup> di indagare la natura e il processo metaforico alla base delle composizioni poetiche di Luciano Folgore, al secolo Omero Vecchi, considerato da alcuni studiosi come il lirico più dotato dell'esperienza futurista italiana,<sup>2</sup> salutato “poeta” fin quasi dagli esordi dagli esponenti centrali e fondatori del movimento e creatori dei concetti, cardini per il Futurismo letterario, di *paroliberismo* e di *verso liberismo*.<sup>3</sup>

In definitiva, in questa relazione si è cercato di riportare in superficie dal fondo del componimento poetico l'atteggiamento stilistico adottato dall'autore rispetto alle direttive teorizzate nei vari manifesti dal capo-fondatore del movimento, cioè Filippo Tommaso Marinetti: un dialogo serrato, amichevole e spesso compiacente, tra teorico e lirico che ha investito tutti i campi della creazione poetica e che si è interessato anche – non si poteva far passare sottotraccia – dell'urgenza di un'analisi della funzionalità retorica della metafora.

1. *La natura del nome ed i tanti io*

Un dato interessante, che da subito emerge accostandosi al nostro autore, risiede nella scelta dei vari nomi adoperati dallo stesso: Luciano Folgore il suo nome futurista; Omero Vecchi, nome biografico, che per una divertente coincidenza quasi si pone agli antipodi rispetto al nome inventato *ad hoc* per le *quaestio* principali del futurismo<sup>4</sup> (suona quasi ironico che Omero richiami il primo poeta al mondo e Vecchi, naturalmente, non può che essere un cognome che guarda al passato), ma anche Esopino, pseudonimo rilegato alla produzione satirica (di indubbio successo, fin dal 1915 infatti, Vecchi affianca ironicamente a Folgore la nuova figura, fondatore con Elio Petrolini della rivista, poi messa addirittura in scena dal comico, dal titolo *Zero meno zero*), firma paradossale il cui gioco di identità si compierà su un piano lungo e profondo di compresenze di

<sup>1</sup> Si è scelto di mantenere un'impostazione orale nella scrittura dell'intervento, che si spera risulterà gradita e servirà altresì a ricordare vive le passate giornate.

<sup>2</sup> S. COSTA, *Luciano Folgore*, in *La poesia italiana del Novecento*, a cura di Ead., Milano, Mondadori, 2000, pp. 51-54.

<sup>3</sup> Sebbene contatti tra Folgore e Marinetti sia avvenuti già nel 1908, la raccolta d'esordio *Hora prima* del 1908 non scatenò gli animi del padre del futurismo diversamente da quanto accadde con *Fiammeggiando l'Aurora* (1910 ancora con il nome Omero Vecchi) che ricevette il plauso addirittura da Gian Pietro Lucini, considerato all'epoca ancora come precursore del verso libero futurista dagli stessi afferenti al movimento. Può essere significativo che in un episodio del romanzo *l'Elisio* di Paolo Buzzì, il protagonista si rivolge alla sua amata Clara e definisce le vere liriche d'amore come quelle armonizzate nel verso libero al contrario delle ipocrite a cui spetteranno le liriche di fatture tradizionali: sulla questione si veda R. SALSANO, *Trittico futurista. Buzzì, Marinetti, Settimelli*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 26.

<sup>4</sup> Il nome Luciano Folgore piacque molto al Marinetti come ricorda C. SALARIS, *Luciano Folgore e le Avanguardie: con Lettere e inediti futuristi*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, p. 6.

coscienza (dato che la prefazione dell'opera di Esopino *Musa Vagabonda. Gioconda e qualche volta profonda*, pubblicato da Campitelli a Foligno nel 1927 sarà proprio a firma di Luciano Folgore); autore camaleontico che arriva perfino a trasformarsi in Esopone, utile per altri contributi umoristici (ma di circolazione scarsa).<sup>5</sup> Varietà multinomica se, inoltre, come ricorda Claudia Salaris, con l'appellativo di «Cerbero partecipò alle serate della Brigata degli Indivoluti, che si riunivano nel romano Cabaret del Diavolo di Gino Gori».<sup>6</sup>

Il continuo cambio di nomi non può che essere una chiave di lettura e di analisi delle indubbie capacità polistilistiche e polimorfiche dell'autore, caratteristiche che nascono dalla tensione fortissima, ravvisabile nel significato, anche leggermente sfumato, che i grafemi (o in lettura fonemi) del significante nominale evocano: insomma, le ambiguità biografiche con cui Folgore ci intrattiene invertono il celebre detto "l'abito non fa il monaco", se si cambia l'aspetto esterno non si mantiene il contenuto per Folgore, infatti ogni identità letteraria è vigente in un proprio strato, ogni Folgore sembra essere più completo e più profondo nel suo campo piuttosto che l'altro.

Il continuo cambio di nomi è in linea in maniera contigua con la rivoluzione marinettiana, che vedeva nella frantumazione e moltiplicazione dell'io la fenomenologia dell'uomo moderno; il quale trasformato dalla velocità e dalle nuove tecniche frenetiche e, finalmente, fornito di «coscienze molteplici e simultanee» era ormai destinato all'uso del noi piuttosto che dell'io (fenomeno evocato anche in una parte del programma futurista). Ma la scelta del nome ha un valore più ampio della sola aderenza al punto 11 del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* del 11 maggio 1912:

11- DISTRUGGERE NELLA LETTERATURA L'«IO», cioè tutta la psicologia. L'uomo completamente avariato dalla biblioteca e dal museo, sottoposto a una logica e ad una saggezza spaventose, non offre assolutamente più interesse alcuno. Dunque, dobbiamo abolirlo nella letteratura, e sostituirlo finalmente colla materia, di cui si deve afferrare l'essenza a colpi d'intuizione, la qual cosa non potranno mai fare i fisici né i chimici.

La nominazione è per Omero Vecchi, sempre attento a questioni relative ad i segni e alle titolature,<sup>7</sup> anche un valore aggiuntivo all'atto poetico, o creativo in generale, in una dimensione europea del futurismo, infatti, non è un caso che diversi sono i casi di adozione di pseudonimi. In Italia si ricordano: A. d'Alba (pseudonimo di U. Bottone), L. Altomare (pseudonimo di R. Mannoni), il celebre Aldo Palazzeschi, pseudonimo di Aldo Giurlani, il fantasioso Escodamé pseudonimo di Leskovich Michele; e, per l'Europa, basterà l'uso, tra i tanti eteronimi, dell'Alvaro de Campos di Pessoa.

Se per Folgore l'io è mascherato e, quindi, parte della sua "psicologia" (per usare il termine secondo la concezione di Marinetti) è di conseguenza cancellata, essa continua ad esistere nell'*actio* operata da ogni identità distinta. Il fatto è emblematico nella sua porzione futurista, ma al contempo unico nella sua parte artistica. Lo pseudonimo "Luciano Folgore" esprime in atto – sempre però sotto il controllo sia per quanto concerne la stilistica, sia la retorica (definite, naturalmente, dalle regole futuriste) di una coscienza sorvegliatrice – una e vera e propria allegoresi nomica in cui si possono scorgere i seguenti frammenti ideali di significato: se da una parte è senz'altro vero che la *folgore* è un'immagine appartenente al registro tipico dell'avanguardia futurista, ripreso dai ragionamenti operati da Friedrich Wilhelm Nietzsche<sup>8</sup> sul

<sup>5</sup> Sul Folgore parodico cfr. S. MAGNI, *Les parodies de Luciano Folgore, jadis poète futuriste*, «Études Romanes», XXIV (2011), pp. 91-113.

<sup>6</sup> SALARIS, *Luciano Folgore...*, p. 4.

<sup>7</sup> Come testimonia l'aggiunta del sottotitolo "*Versi liberi (lirismo sintetico) e parole in libertà*" alla raccolta *Ponti sull'oceano*, annunciato anche nella corrispondenza con Giuseppe Prezzolini, ora leggibile in G. MANACORDA, *Lettere Prezzolini-Folgore*, «Gradiva», IV (1987), 1, pp. 11-19.

<sup>8</sup> SALARIS, *Luciano Folgore...*, p. 5. Roberto Salsano osserva che il terzo tomo del romanzo *l'Esilio* di Buzzi, dal titolo *Verso la folgore*, suggerisce «un singolare dinamismo rappresentativo» e sottolinea come

fenomeno naturale originariamente legato alla filosofia del divenire di Eraclito (che ha anche influenzato direttamente lo stesso Marinetti), dall'altra parte scelta del cognome *folgore* accostato al nome assume un valore sintagmatico. Valore che si può cogliere tramite l'attenta osservazione di una perfezione stilistica dello stilema, raggiunta dall'autore, solo nel blocco unico (operante di per sé) analogico e allegorico: solo nella sua interezza si può notare con quanta grazia abbia agito Omero Vecchi nella creazione di "Luciano Folgore". Infatti, se, in effetti, l'autore romano «fu il secondo ad utilizzare il nome del fulmine nella nostra storia letteraria, dopo l'antico Folgore da San Gimignano, coniatore di sonetti, a cavallo tra il tredicesimo e il quattordicesimo secolo»,<sup>9</sup> dato che non andrebbe del tutto tralasciato in quanto anche solo involontariamente potrebbe far emergere una memoria (anche solo di tipo pseudo-scolastico), passatista e quindi non del tutto scevra dalla *traditio* (seppur minore, ma come detto non è possibile valutare il ruolo di induzione involontaria nella scelta del nome), senz'altro l'efficacia creativa si muove su un asso anagogico che congiunge nell'espressione più pura della poesia (atto creativo così definito da Marinetti: «La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all'uomo», «La poesia deve essere un seguito ininterrotto d'immagini nuove, senza di che non è altro che anemia e clorosi. Quanto più le immagini contengono rapporti vasti, tanto più a lungo esse conservano la loro forza di stupefazione» nel *Manifesto della letteratura futurista*; «La poesia non essendo, in realtà, che una vita superiore, più raccolta e più intensa di quella che viviamo ogni giorno» in *Morte del verso libero*) ciò che è la natura stessa della lirica futurista, e novecentista: la deformazione sensibile del reale<sup>10</sup> tanto visto quanto vissuto.

Rispetto ad un'analisi organica, la scelta del nome si pone nella perfetta attuazione del fenomeno dell'analogia. Omero Vecchi lavora, probabilmente dopo i consigli del maestro Marinetti, su un'associazione di idee profonde. Interessante è notare come il poeta operi su un campo metaforico, che sembra simile per i due significanti, una distinzione estensiva d'ordine anagogico rispetto a entrambi i componenti dello pseudonimo. Un isomorfismo semantico attuato nella più piena profondità, dove se analizziamo la costruzione del segno non si può non notare che le strutture dei due elementi si intersecano in vari rapporti biunivoci che danno luogo a soluzioni "anticipative": infatti la parte principale dello pseudonimo, il cognome (Folgore), è compreso in parte nell'ampio *frame* di significati contenuti nel nome (Luciano: la lucentezza del fulmine), in cui emerge l'elemento della luce e, seguendo la girandola di anticipazioni, si può perfino scorgere il concetto appartenente all'ambito della comparsa "accecante", che genera "sorpresa" ed in parte spaventa, come avviene proprio per il fenomeno del fulmine, cioè la Folgore. Addirittura sciogliendo il nodo significativo del patronimico/cognome, in una direzione naturale, il nome andrebbe letto come Luciano (cioè il lucente) figlio (se consideriamo il valore che il cognome assume per via del legame patronominale) della Folgore (dalla quale quindi assume le capacità).

E se è vero che il fenomeno appartiene al mondo naturale è senz'altro teso verso un indirizzo più complesso di un superficiale accostamento riguardante un'analogia in cui i rimandi si compiono tramite un monema il cui significato sia basilare e superficiale o piuttosto complesso ma portatore di bagagli culturali ampiamente diffusi, cioè in accordo con quanto afferma Marinetti «bisogna dunque abolire nella lingua tutto ciò che essa contiene in fatto d'immagini stereotipate, di metafore scolorite, e cioè quasi tutto».<sup>11</sup> Folgore, e parte del *Futurismo*, si pongono

---

l'immagine del fulmine sia d'origine nicciana: «è fra l'altro attinta da Zarathustra per indicare il superuomo "verso" cui l'uomo deve tendere in un'ansia di superamento» (SALSANO, *Trittico futurista...*, p. 44), se, forse, non è opportuno parlare di superomismo per Luciano Folgore senz'altro il mito dell'uomo-poeta è associabile a un processo di superamento.

<sup>9</sup> Ivi, p. 4

<sup>10</sup> M. C. PAPINI, *Luciano Folgore*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, a cura di G. Grana, Milano, Marzorati, 1974, vol. 4, pp. 169-184: «L'atto poetico si qualifica [...] come trasposizione letteraria di una determinata situazione esistenziale, [...] che trae la propria conclusa significazione dalla carica simbolica dell'oggetto raffigurato», p. 175.

<sup>11</sup> *Manifesto punto 6*.

in questa direzione di significazione nomica su una strada d'avanguardia, unica su un panorama europeo. Almeno nella sua realizzazione, quasi verrebbe la voglia di chiamare in causa particolari studi linguistici, ma senz'altro le motivazioni si esprimono da sé tramite la diffusa riflessione sulla retorica e sulla lingua operata da Marinetti e dai suoi seguaci in direzione rinnovativa ma in realtà mai davvero distinta dalla tradizione.

Una girandola di significati, dove compare, in una sorta di rimandi cosparsi di metonimie e ripetizioni, un'applicazione profonda dell'analogia scomposta per lo più in due termini (come del resto vuole lo stesso Marinetti); figura retorica nella quale si dovrebbe realizzare la fortissima e profonda allegoria (cioè uno dei tropi per eccellenza) che paradossalmente era stata messa, invece, al bando dal fondatore del movimento:

L'allegoria, infatti, è il seguirsi dei secondi termini di parecchie analogie, tutte legate insieme *logicamente*.

L'allegoria è anche, talvolta, il secondo termine sviluppato e minuziosamente descritto, di una analogia.<sup>12</sup>

Eppure è proprio in questa profonda contraddizione che si innesca il processo di trasformazione che rende la poesia unica.

## 2. Folgore futurista? La stilistica d'avanguardia

Bisogna introdurre nella letteratura tre elementi che furono finora trascurati:

1. Il rumore (manifestazione del dinamismo degli oggetti);

2. Il peso (facoltà di volo degli oggetti);

3. L'odore (facoltà di sparpagliamento degli oggetti).

Sforzarsi di rendere per esempio il paesaggio di odori che percepisce un cane. Ascoltare i motori e

riprodurre i loro discorsi.<sup>13</sup>

I «tre elementi» nuovi che Marinetti volle includere al punto 11 del suo *Manifesto della letteratura futurista* si devono considerare come regole fondanti che riguardano ogni tipo di manifestazione retorica di significazione, i tropi, l'*alium dicere*, le *translatio* in generale, ergo, qualsiasi tipo di figura di significato. Eppure la rivoluzione “tecnica” (per non utilizzare il termine “retorica”) è affascinante soprattutto per la sua coloritura lessicale, compressa tra sinestesi più o meno esposte e lessico scientifico (introdursi «nell'essenza della materia», «vita molecolare», ma anche diverse attestazioni di «atomo»/«atomi» o «elettroni»),<sup>14</sup> tuttavia l'evoluzione retorica nella sua attuazione non è mai in piena rottura con il passato: all'avanguardia futurista, fiera nella sua ottica è giusto – senz'altro – riconoscere il merito di aver trasformato i termini fissi della poetica tradizionale in una direzione e diffusione più che originale, innovativa ed individuale,<sup>15</sup> e al contempo di massa, cioè nell'espressività *vulgata* delle trasformazioni/evoluzioni/rivoluzioni retoriche. Se sul piano metrico le introduzioni delle novità si sono mosse su una scia che, seppur passata come rivoluzionaria, si è evoluta, in realtà, in modo piuttosto graduale – e, infatti, una sorta di filo rosso che lega le esperienze futuriste a innovazioni metriche originariamente d'oltralpe o appartenenti ad esperienze come il Verismo o il Romanticismo è tutto sommato individuabile – il discorso sui tropi è più complesso, in quanto l'audacia stilistica di alcuni poeti della nostra *traditio* è piuttosto vicina – involontariamente è chiaro – agli esiti tanto attesi e arditi dai divulgati manifesti futuristi. Eppure, la densità delle «intersezione delle sfere di discorso» –

<sup>12</sup> Marinetti, *Risposte alle obiezioni*, 11 agosto 1912, p. 98.

<sup>13</sup> *Manifesto punto 11*.

<sup>14</sup> Questa breve indagine è fatta tramite il sito [www.futurismo.altervista.org](http://www.futurismo.altervista.org), che ha l'indubbio merito di raccogliere tutti i *Manifesti* redatti da Marinetti da cui si cita.

<sup>15</sup> Grandi passi avanti erano stati fatti anche solo, per citare due grandi autori della nostra letteratura, da Pascoli e da D'Annunzio, e per quanto riguarda il versoliberismo, come ha ricordato il mio collega Fabrizio Miliucci, che mi precede nella lettura delle relazioni, anche da Lucini e Capuana.

per usare un'espressione di Paul Ricœur –<sup>16</sup> nel giro di vite compiuto dagli autori futuristi in pochi anni è piuttosto alta e ampia; un'innovazione, o meglio una rispolverata alle potenzialità della nostra lingua, degna della fortuna semantica del Simbolismo francese.

Proprio in questa direzione, e in accordo con il rapporto innovazione-tradizione, è possibile scorgere la fenomenologia d'uso della metafora per Luciano Folgore. La sua capacità di coagulare rapporti semiologici marchiati da una forte valenza futurista con un sostrato situazionale quasi retoricamente tipico ha fatto sì che gran parte della critica novecentista abbia finito per definire Folgore – si è già ricordato – come «la personalità poetica più dotata» del movimento «anche se ne rappresenta ben poco gli aspetti, sia ideologici che tecnici, più vistosamente caratterizzanti»,<sup>17</sup> eppure Folgore fu tra i primi animatori del *Futurismo* a Roma, e alcuni giudizi (come quello di Ruggero Jacobbi «è più poeta quanto più s'allontana dal futurismo»)<sup>18</sup> sembrano fin troppo drastici.

Per operare nella più piena completezza, si sceglie in questa sede di limitare l'analisi solo ad alcune poesie, di modo che i concetti già proposti, e altri che si susseguiranno nell'intervento, abbiano una loro valenza ermeneutica non limitandosi quindi a divenire un mero elenco di luoghi e citazioni.

Te, nuda dinanzi la lampada rosa,  
e gli avori, gli argenti, le madreperle,  
pieni di riflessi  
della tua carne dolcemente luminosa.

Un brivido nello spogliatoio di seta,  
un mormorio sulla finestra socchiusa,  
un filo d'odore, venuto  
dalla notte delle acacie aperte,  
e una grande farfalla che ignora  
che intorno a te  
non si bruciano le ali,  
ma l'anima.<sup>19</sup>

La poesia *Tutta nuda* appartiene all'ultimo volume “futurista” di Luciano Folgore ed è, a parere quasi unanime, vista l'ampia presenza del testo in antologia e i pareri più che positivi (definita addirittura, forse con un tono un po' superficiale, «la bella *Tutta nuda*» da Pier Vincenzo Mengaldo),<sup>20</sup> uno dei risultati più elevati tra le liriche del poeta. Da un punto di vista critico nei versi si può notare facilmente l'applicazione da parte di Folgore di una sincretia evolutiva che racchiude il passato e si muove su tecniche e scelte lessicali tutte futuriste. Di fatto il *thema* del componimento – l'amante che si brucia avvicinandosi all'amata – è praticamente un *tòpos* della *traditio* italiana risalente quanto meno ai siciliani; eppure l'applicazione di questo sostrato tematico di tipo elegiaco, più che abusato, viene reso in maniera “futurista” passando attraverso un ritmo piano che non disdegna versi di misura tradizionale (almeno i versi 2-3-6-8-9-11 su un totale di 12) e anche la presenza parsimoniosa dell'unica rima, piuttosto elegante sia a livello fonetico (-osa tra il verso 1 e 4), sia lessicale («rosa/luminosa»), il vero elemento innovativo è contenuto nel susseguirsi di catene analogiche – come ricordato l'analogia rappresenta il campo d'indagine e applicazione prediletto della retorica futurista – piuttosto audaci: la «donna» viene accostata alla «lampada» tramite le qualità di quest'ultima, «avori», «argenti», «madreperle»,

<sup>16</sup> P. RICŒUR, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Milano, Jaca Book, 2010, pp. 372-401.

<sup>17</sup> Entrambe le citazioni vengono da Luciano Folgore, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978, pp. 235-248, a p. 236.

<sup>18</sup> R. JACOBBI, *Per una rilettura della poesia futurista*, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di R. Jacobbi, MParma, Guanda, 1968, p. 48.

<sup>19</sup> L. FOLGORE, *Città veloce. Livismo sintetico*, Roma, La Voce, 1919.

<sup>20</sup> MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento...*, p. 238.

caratteristiche che richiamano la *descriptio mulieris* operante per *vulgata* nella *traditio* lirica italiana e medievale tutta.<sup>21</sup> L'analisi operante nella raffigurazione del momento poetico creato da Folgore rispecchia tutti e tre i punti proposti da Marinetti, si può scorgere, in effetti, nella seconda parte della poesia il «dinamismo poetico» definito dal fondatore del movimento come prima parte della ricerca lirica, mentre nell'espressivo «filo d'odore» (v. 7), che mormora «sulla finestra socchiusa» (v. 6) vige la raffigurazione del punto 3, cioè la ricercata raffigurazione dell'odore degli oggetti, ottenuta anche tramite una pianta, «le acacie aperte» (v. 9), qui rappresentate su base pseudo-scientifica (i fiori sbocciati profumano naturalmente di più di quelli chiusi) atta a rendere l'«esperienza delle cose stesse, non già percepite ma assai più complessamente sperimentate».<sup>22</sup> Da annotare la riduzione dell'uso di aggettivi e avverbi sulla via del cosiddetto *lirismo sintetico* spiegato da Titta Rosa come la «notazione telegrafica priva di aggettivazioni, dominata dal valore nudo del sostantivo», anche se il verso più armonico è costruito su un sostantivo «carne», due aggettivi «tua», «luminosa» e un avverbio «dolcemente». Spetta a Francesco Flora il merito di aver intuito per primo, nel 1920, il modo in cui la personale tecnica compositiva lirica veniva attuata da Luciano Folgore:

Altri poeti danno per così dire un'immagine scomposta nei suoi due elementi, l'uno di fisica tradizionale (il così detto oggetto), l'altro di trasfigurazione analogica (interpretazione artistica): Folgore cerca una intuizione immediata che vi dia i due elementi fusi insieme, trasformati in una realtà autonoma vera sintesi di sensazioni che si sciolgono in una immagine sola. L'immagine può essere scomposta: ma prima è la sintesi e poi, se volete, l'analisi degli elementi astratti dai quali essa risulta. Così egli tende ad essere [...] un creatore d'immagini liriche dalla informe materia in libertà.<sup>23</sup>

La creazione di analogie ardite, lo stesso asse di significazione *donna/lampada* ad esempio, finisce per creare una tensione fortissima di rimandi, un filo doppio, per l'appunto una catena di sperimentazioni analogiche, che riescono ad esprimere, in linea con il codice futurista un'illuminazione riflessiva su i possibili ponti d'avvicinamento tra il *vehicle* e il *tenor* dell'atto di significazione; se, infatti, viene salvata anche la *traditio*, ciò è dovuto alla necessità esplicitiva della creazione del legame tramite le già ricordate caratteristiche identificative del *tenor*, insomma un rapporto quasi alla pari tra le due componenti, che esprimendo le ragioni analogiche di uno dei due elementi interseca e figura l'altro. Tuttavia la struttura logica per nulla complessa e il lessico usuale, addirittura l'utilizzo del termine «anima» (v. 12), hanno finito per far considerare questo componimento ai confini, se non al di fuori, del registro consono al movimento futurista.

Eppure in questa lirica evidenti sono anche altre consuetudini futuriste, lo stesso Marinetti in una corrispondenza privata scrisse a Folgore che «ripensando agli ultimi versi tuoi letti alla stazione, mi sono convito che tu potrai forse meglio d'ogni altro creare un tuo stile futurista, sintetico, essenziale, vera espressione telegrafica del fondo analogico delle cose». Tra gli stilemi futuristi il più significativo è da individuare nell'elisione del verbo (ne compare solo uno «si bruciano» però con una negazione davanti come se l'evento in effetti non accada, cioè l'*actio* è ridotta a zero) che genera proprio quel susseguirsi di sensazioni e di immagini di cui parlava Flora come del resto spiega lo stesso Folgore «abolito il verbo il movimento delle masse liriche può venire impresso dalle preposizioni che agiscono in questo caso da ascensori e da propulsori, e spostano sui diversi piani delle nostre emozioni ed impressioni, le sensazioni liriche».<sup>24</sup>

<sup>21</sup> G. POZZI, *Nota additiva alla descriptio puellae*, in ID., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 146-171.

<sup>22</sup> G. VIAZZI, *I poeti del futurismo (1909-1940)*, Milano, Longanesi, 1978, p. 190.

<sup>23</sup> F. FLORA, *Luciano Folgore*, in ID., *Dal Romanticismo al Futurismo*, Piacenza, Porta, 1921, p. 200.

<sup>24</sup> L. FOLGORE, *Lirismo sintetico e sensazione fisica*, in «Lacerba», n. 2, 1 gennaio 1914. In accordo con quanto veniva detto del resto da F. T. MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, 11 maggio 1913: «si moltiplicano così il numero e la velocità delle sensazioni schematiche, senza lasciare il tempo alla intelligenza di definirle, spiegarle, commentarle, e si genera nel tempo stesso l'opera

3. *Topoi meccanici: mitologia futurista*

Spesso la critica passata si è posta in maniera piuttosto negativa rispetto agli atteggiamenti futuristi di spiccata natura distruttiva del passato, o meglio del passatismo, e considerando questi come mero esibizionismo ha finito per tralasciare il più importante nodo focale: l'interesse verso la nuova dinamicità del presente.<sup>25</sup>

La concezione cosmica globale aveva avuto un importante e solido cambiamento agli inizi del Novecento grazie all'introduzione su una scala se non di massa quanto meno diffusa di nuove tecnologie capaci imporre un cambiamento sensoriale, la «bellezza della velocità» precocemente colta da Marinetti e dai futuristi,<sup>26</sup> capace di rendere una nuova «sensazione dinamica», aveva scatenato nella coscienza artistica un nuovo bisogno, rendendo quindi necessaria una vera e propria rivoluzione comunicativa, e per comunicativa si intende anche linguistica. In questa direzione la grammatica, si è in parte già osservato, era stata letteralmente sfrondata di ogni elemento lirico, poiché considerato come parassita: via gli aggettivi e gli avverbi, via la punteggiatura orpello e chiusura della sintassi; in loro vece la nuova grammatica sarà composta da elementi numerici, immediati e diretti, da un linguaggio scientifico su cui aleggia stilisticamente l'analogia, potenziata in molti casi anche dalla «rivoluzione tipografica» invocata da Marinetti,<sup>27</sup> verso una via di dinamismo immaginativo che deve annullare, portando il lettore sulla pagina in maniera quasi brutta, la memoria lirica, il desiderio è la fondazione di una nuova retorica, in un termine: *paroliberismo*.<sup>28</sup>

La *parola* sarà investita allora da una carica importantissimo, tema, o meglio, motivo che si riscontra anche in Folgore:<sup>29</sup>

Ignota e sola sei tu o Parola,  
balenata con improvviso clamore  
fra le labbra palpitanti  
dall'irruenza sanguigna del cuore.  
Ignota, ma innumere e grande,  
alta e bella come un lume nelle lande  
deserte, che a tratti appare e scompare.<sup>30</sup>

Ma questa innovazione, che non può far a meno che contare su una nuova rivalutazione dei tropi, considerati ora come parte centrale del linguaggio in una direzione che definisce la creatività immaginifica come un modo utile per perforare la realtà e non più come

una e molteplice. Una nel genio dell'artista che la crea. Molteplice nella varietà dell'integrazione necessaria, entro la sensibilità di chi legge».

<sup>25</sup> Come viene notato in E. RAIMONDI-A. BATTISTINI, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990, p. 434, l'atteggiamento negativo verso il passato «la forza e l'arte di dimenticare» coniate da Marinetti si rifanno agli insegnamenti di Nietzsche, al «monito a tuffarsi con vigore giovanile nella vita e nell'azione». Nell'attenzione riservata all'età presente, e al primo nuovo grande mito della «macchina», in area italiana i futuristi, più specificatamente in campo artistico, furono «preceduti dal Morasso».

<sup>26</sup> Anche se la constatazione del cambiamento era già stata colta nell'inebriante, ma con punte malinconiche, atmosfera del *fin de siècle*, se per esempio il parere marinettiano riguardante un «abitante di un villaggio alpestre può palpitare d'angoscia ogni giorno, mediante un giornale» può essere già colto in *Degenerazione* (1892) di Max Nordau (trad. it. Milano-Torino-Roma, 1907, p. 58) «solo leggendo il proprio giornale [...] egli prende parte [...] a migliaia di avvenimenti che si succedono su tutti i punti del globo» in RAIMONDI-BATTISTINI, *Le figure della retorica...*, p. 435, n. 5.

<sup>27</sup> MARINETTI, *Distruzione della sintassi*.

<sup>28</sup> Se ne accorge subito anche G. P. LUCINI, *Come ho sorpassato il Futurismo*, «La voce», V, n.15, 10 aprile 1913 p. 21.

<sup>29</sup> PAPINI, *Luciano Folgore...*, p. 172

<sup>30</sup> L. FOLGORE, *Il canto dei motori*, Milano, Poesia, 1912, p. 45.



ornamentazione dell'eloquenza o come una sterzata semantica dalla consuetudine di grado zero, viene anticipata da Nietzsche (non per forza letto da tutti i futuristi, la sua spinta filosofica vulgata è, però, indubbia) e dalle sue riflessioni sull'importanza delle figure retoriche.<sup>31</sup> Lo stile futurista che pone il verbo come parte centrale di ogni lirica è costruito sull'uso, quasi eccessivo, dei tropi, dell'*alium dicere* conosciuto,<sup>32</sup> ecco che le lezioni dei due grandi filosofi indagatori della coscienza umana del primo Novecento europeo, Nietzsche e Bergson, si fanno penetranti per ogni avanguardia, anche per il *Futurismo*.<sup>33</sup>

L'influenza di Bergson per quanto riguarda Folgore è addirittura esibita nella sua aderenza ideologica alla celebrazione del presente, della vita e del futuro, solo apparentemente legata alle teorie di Marinetti se i versi centrali de *La cellula*:

Cavalca il tuo sauro la storia,  
e si dilegua nel buio;  
finisce con getto continuo l'idea,  
e sei tu che zampilli  
per ogni via,  
con l'energia  
che lavorando crea.

Sono parole strettamente bergsoniane «l'essentiel est la continuité de progrès qui se poursuit indéfiniment, progrès invisible sur lequel chaque organisme visible chevauche pendant le court intervalle de temps qu'il lui est donné de vivre». <sup>34</sup> Da questa nuova coscienza nascerà il bisogno di tutta l'avanguardia, e anche di Folgore, di creare una nuova topica, o se considerando il valore che si innesta in una figura ricorrente, una nuova mitologia definibili entrambe come meccaniche.

Se la trincea, la macchina, la mitragliatrice, il volo sono alcuni termini che evocano ormai una poetica futurista, della quale poi sono fatti *topoi* fino a divenire, appunto come ricordato, elementi attivi di una nuova mitopoietica che nulla ha a che vedere con la tradizione per Folgore la situazione è un po' ambigua. Da un lato diverse poesie afferenti ad un area semantica legabile alla macchina effettivamente non mancano, dall'altro molte sono le prove liriche che si interessano degli sviluppi più tecnologici che meccanici su una via che quasi richiama alcuni componimenti dei romantici minori (come, per esempio, Arnaldo Fusinato e i componimenti sul cotone o simili) appartenenti al genere dell'ode. È vero che l'avanguardia deve impegnarsi a salutare anche le innovazioni tecniche e sociali che in un certo senso l'hanno generata però, almeno se gli stilemi della poesia *L'Elettricità* appartengono al più puro futurismo, dove il lirismo è costituito da frasi nominali (vv. 2-3 «Tentacoli violetti / solcanti il catrame dei cieli») e da analogie complesse e profonde (vv. 8-9 «Torrenti di forze remote / nel vortice delle ruote»), mentre il periodare predilige un andamento paratattico ma con la presenza della punteggiatura, meno futurista appare la scelta dell'uso del vocativo (vv. 14-5 «o volontà fulminea, / o libera

<sup>31</sup> Cfr. P. DE MAN, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, Yale University Press, 1979 (trad. it. di E. Saccone, *Allegorie della lettura*, Torino, Einaudi, 1997), pp. 105-130.

<sup>32</sup> O come scrive Maria Carla Papini «la rivelazione intuitiva di un ignoto apparentemente chiuso in un'accessibile impercettibilità», PAPINI, *Luciano Folgore...*, p. 176.

<sup>33</sup> Si pensi al gioco parodico, che sottintende ricezione, di Aldo Palazzeschi che si ricorda dell'invocazione ditirambica «Nur Narr! Nur Dichter!» del filosofo tedesco nel componimento *Chi sono?* in *Poemi*, a cura di C. Blanc, Firenze, Stabilimento tipografico Aldino, 1909.

<sup>34</sup> Informazione ripresa da G. MANACORDA, *Luciano Folgore*, «Studi Romani», 29 (1981), 3-4, pp. 354-371, p. 357 n 6 che cita H. BERGSON, *Oeuvres*, Presses Universitaires de France, Paris, 1959, p. 517 e che aggiunge anche «Car la ie est tendance, et l'essence d'une tendance est de se développer en forme de garbe [zampillo], créant, par le seul fait de sa croissance, des directions divergentes entre lesquelles se partagera son élan» (ivi, p. 579).

Elettricità»). La situazione poi di poesie come *Al carbone* o di *Eliche*<sup>35</sup> è paradossale, un vero e proprio canto romantico con l'attuazione di un'ingenua allegoresi, contornata addirittura dall'uso della rima (si citano alcuni versi della prima poesia, piuttosto lunga):

Pane oscuro di macchine, che sbocchi  
dalla gola delle miniere  
e ti ammoniticchi  
in infiniti blocchi  
lungo le vie del lavoro;  
[...]  
Sali, o carbone, luminosamente.  
e abbaglia col fiato dei forni  
i piccoli giorni  
del nostro esiguo presente.  
fa la preghiera di fumo  
nei tubi, minaccia le musiche gaie  
delle brunite caldaie.  
[...]  
Dì, nel tuo caldo verso,  
che alla tua fiamma non vuoi  
gelide mani da intepidire.

Nelle poesie *L'Elettricità* e *Al carbone* è facile individuare tramite, alcune considerazioni portate avanti per antitesi, un nemico allegorico dei *themata* alla base del concettualismo poetico di Folgore: la quiete, le tenebre.<sup>36</sup> Più precisamente nella risalita dall'immersione nelle tenebre, attraverso il grande rito di distruzione di marca nietzschiana si compie l'atto della Creazione tecnologica, della nuova vita luminosa («Sali, o carbone, luminosamente»), in cui gli attanti protagonisti delle poesie sono ormai personificazioni di oggetti incoscienti capaci, tramite verbi d'invocazione coniugati all'imperativo («Sali», «abbaglia», «fa», «di»), di compiere pseudo-azioni dato che non è detto che un'azione richiesta si sia veramente compiuta, tuttavia è in questa poetica del fare che si scorge una tematica puramente futurista.

### 3.1 I grandi miti

Bisogna che il poeta si prodighi con ardore, sforzo e munificenza, per aumentare li entusiastico fervore degli elementi primordiali (punto 8 del *Manifesto Futurista*).

Il valore panico della poesia futurista è stato spesso tralasciato eppure come si può evincere dal punto citato del *Manifesto* il rapporto con la natura non andava sottovalutato.

Il panismo futurista è, però, un poco diverso dal rapporto con la natura che Gabriele D'Annunzio, e lo stesso Giovanni Pascoli, avevano instaurato; semmai, il sentimento panico è costruito su un polo, come ricordato, meccanico. E la natura, definita, primordiale sarà quella del mare, il grande elemento apparentemente succube delle conquiste del primo Novecento. Descritto come mare-cavallo, è l'elemento voglioso d'esplorazione che quasi anticipa il Campana di *Viaggio a Montevideo*. Un rapporto tra uomo e natura quindi che è sì panico ma tuttavia univoco; in cui cioè la direzione del vettore parte dall'uomo nuovo verso la natura, nella quale ha luogo, invece di un vettore di ritorno, una trasformazione, un'evoluzione segnata da un'aurea sacrale, in una parola si compie il superomismo.

Non ci sono che gli uomini e i poeti:

<sup>35</sup> Dove si può scorgere forse, per via del valore di esplorazione del non conosciuto espresso, un legame con il celebre *Palombaro* di Govoni ai versi 8-9 «Esplorano, palombaro, / nel mare».

<sup>36</sup> A. M. NERUCCI, *Luciano Folgore, poeta futurista: 'Il canto dei motori'*, in «Cristallo», 34 (1992), 1, pp. 63-78, a p. 65.

quelli fanno le opere e le vittorie,  
questi le cantano con sublime parola

L'eroe perfetto è l'esploratore Luigi di Savoia, nella cui figura tratteggiata da Folgore esibiti sono i richiami all'ode pascoliana *Al duca degli Abruzzi e compagni*.

Ma logicamente anche il mito di Prometeo non può che appoggiarsi, almeno, nella sua esecuzione sulla tecnologia – si veda ad esempio la poesia *Sottomarino* (che riesce a distruggere chi «si ostina pazzamente a precluderci / le porte della natura») –; cosicché il grande mito delineato dalla poetica futurista, alla quale Folgore aderisce senza difficoltà, non può che essere costruito sulla tecnologia e corrispondere alla macchina; addirittura, nel *Canto dei motori* non si verifica un solo episodio di insofferenza derivante da un sospetto di alienazione industriale a carico dell'uomo: «il fenomeno è affrontato solo all'interno di una rassicurante sfera metafisica, caratterizzato dai tratti tipici del mito». <sup>37</sup> È quindi normale che un'intera sezione del libro porti il titolo di «Velocità» e sia dedicata a Marinetti.

Noi non vogliamo Silenzio!  
Noi non vogliamo Quietè!  
Ma la velocità delle cose,  
ma il turbine delle cose!  
ma il delirio delle cose!  
(*Elegia della quiete*)

Eppure, come nota Anna Maria Nerucci, nonostante la «Ruota» (cioè la macchina metonimicamente) sia il mezzo per raggiungere l'infinito «nel nome di una velocità “bergosianamente” intesa come [...] eterna», <sup>38</sup> il mito di forte ascendenza marinettiana (la macchina-treno è presente sia in *Distruzione* sia nel *Manifesto* del 1909) è minacciato «da un'ombra di nevrosi latente che finisce per inquinare la gratuità assoluta della velocità-follia» quindi per concludere, si può dire che come in ogni costruzione mitopoetica a distruggere, e a creare l'inquietudine dei fantasmi attivi, è il grande fato, il grande eterno tempo, questo, sì nonostante tutte le prove del movimento, è un motivo classico mai battuto.

---

<sup>37</sup> Cfr. R. TESSARI, *Il mito della macchina*, Mursia, Milano 1973, il Futurismo è una religione della tecnologia per introdurre l'«uomo antico» nell'«inferno economico» industriale, in particolare si vedano le pp. 209-271.

<sup>38</sup> NERUCCI, *Luciano Folgore, poeta futurista...*, p. 71.