

Associazione degli Italianisti  
XIV CONGRESSO NAZIONALE  
Genova, 15-18 settembre 2010

# LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

## ROTTE CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI  
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

## SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,  
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

## Accademia e avanguardia: G. A. Borgese e i futuristi

Matteo Billeri

Quando, nel febbraio del 1909, Marinetti prepara l'esordio avanguardistico in Italia, Giuseppe Antonio Borgese è da cinque mesi il rispettato critico letterario de «La Stampa». La tentazione di registrare tempestivamente le primizie dell'avanguardia lo stimola all'intervento critico, anche se attenderà il marzo del 1910, e una buona occasione, per dedicare al movimento un liquidatorio *excursus* monografico. L'8 settembre 1909 riserva intanto un terzo di colonna della rubrica *Frontispizii*, da lui curata, al «virtuoso della parola» Enrico Cavacchioli, mentre di lì a poco, il 21 ottobre, accoglie nell'intera colonna della rubrica altri due poeti futuristi, Buzzi e Palazzeschi, collocandoli con ironica provocazione a fianco dell'«illustrissimo senatore» Paolo Mantegazza. I frammenti di articolo, che le bibliografie ignorano in questa prima forma, non godranno della giusta risonanza fin quando non confluiscono, l'anno seguente, nel primo tomo de *La Vita e il Libro* sotto l'efficace marchio di *Poesia da ridere*. Il titolo di questo articolo inaugura, a ben vedere, un trittico di felici definizioni (tutte confluite nella meravigliosa fucina critica de *La Vita e il Libro*), quando lo si consideri insieme a quello, fortunatissimo, della *Poesia crepuscolare* («La Stampa», 1 settembre 1910) e all'altro, assai meno conosciuto, dedicato a Saba e ai *Poeti prosaici* («La Stampa», 30 giugno-1 luglio 1911). Ma all'interno delle tre correnti poetiche precocemente individuate da Borgese, quella futurista resta la più sofferta e incriminata. Già in *Poesia da ridere*, d'altronde, l'ironia del discorso critico è orientata alla più scoperta pratica derisoria: Paolo Buzzi, autore di *Aeroplani. Canti Alati*, è un «poeta abortivo» colpevole di aver smesso il proprio abito di uomo d'ordine e «magistrato integro» per cercare asilo in un movimento che non gli si addice; al Palazzeschi dei *Poemi* si deve invece il merito di essersi avvicinato «all'ideale di un libro tutto quanto da ridere», specialmente con gli «eloquentissimi versi» di *Diana* e della *Fontana malata*, a dare un'idea delle «spese improduttive degli scrittori che almanaccano nel vuoto»; infine, Enrico Cavacchioli, «giovane poeta di vecchio stampo italiano», ha stemperato l'ingegno e la «fervida facoltà d'immaginare» nel «sollazzevole simbolismo» de *Le ranocchie turchine*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, *Poesia da ridere* [«La Stampa», 20 ottobre 1909], in *La Vita e il Libro. Saggi di letteratura e di cultura contemporanea. 1909-1910*, [serie I], Torino, Bocca, 1910, pp. 295-299.

Dal gennaio del 1910, il movimento d'avanguardia si predispone a consolidare la propria presenza sul territorio nazionale con la prima «serata futurista» al Politeama Rossetti di Trieste. Da parte sua Borgese, che occupa ora una cattedra di Letteratura tedesca presso l'Università di Roma, dove si è trasferito, continua la collaborazione con «La Stampa» e mantiene vivi i contatti con l'intelligenza torinese. Ed è proprio l'occasione offerta dalla terza serata futurista, che si tiene al Politeama Chiarella di Torino l'8 marzo 1910, un mese dopo le furibonde provocazioni al Lirico di Milano, a suggerirgli di diffondere un meditato ammonimento al pubblico, sotto forma di innocua disquisizione letteraria, attraverso le pagine del quotidiano, dove pubblica quello stesso giorno *Gli allegri poeti di Milano*, l'articolo che resta il suo più esteso ed esauriente contributo sul futurismo. Si tratta anzitutto di un pretesto per dipingere un incisivo ritratto di Marinetti, del resto facilmente eseguibile, dal momento che il poeta sembra esser rimasto ancora lo stesso di quando Borgese lo conobbe a Firenze, nel 1904, durante gli anni della formazione accademica. Il Marinetti pre-futurista aveva già *in nuce* i caratteri del prossimo caposcuola dell'avanguardia: «tutto impeti disordinati e scatti fulminei, ricco di un eloquio precipitoso ove i termini più succulenti dell'*argot* parigino si mescolano a un italiano telegrafico, incapace di discorrere senza colorir le sue parole con una mimica così fortemente accentuata che sembra di momento in momento dover degenerare in una prodigiosa danza del ventre»<sup>2</sup>.

Il giovane Marinetti, che Borgese riferisce di aver in seguito frequentato «molte volte a Milano», peccava tuttavia di una sostanziale irrisolutezza estetica ed etica: «Aveva gusto ed ingegno; ma, nella foga precipitosa con cui viveva e parlava, era impossibile distinguere tra il bello e il brutto, tra il falso e il vero». La sua prima prova poetica, *La conquête des étoiles*, «fremeva di un'invidiabile potenza lirica» e la successiva commedia, *Roi Bombance*, si sostanzialmente di un'«aristofanesca concezione»: eppure, questi elementi non bastarono a fare di lui un poeta riuscito, perché gli mancava «la serietà del sentimento». La congenita assenza del limite e dell'«orrore del mostruoso» resero anzi il *Roi Bombance*, potenzialmente vigoroso, «una ingegnosissima fantasmagoria, che alla fine lasciava nell'animo del lettore l'impressione di una burla gigantesca». È questa la medesima impressione che Borgese avverte di fronte al fenomeno futurista, «una meravigliosa facezia», «una di quelle grandiose burle sociali di cui da parecchi secoli s'era perduta la consuetudine». Si può persino tracciare un *iter* di continuazione dalla commedia francese alla dinamica avanguardistica: «Nel dramma scritto, il poeta, l'idiota, era di temperamento malinconico e sentimentale, e lasciava che la bestiale stupidità dei contemporanei si burlasse di lui. Nella farsa vissuta, nel futurismo, il poeta ha assunto un atteggiamento

---

<sup>2</sup> GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, *Gli allegri poeti di Milano*, [«La Stampa», 8 marzo 1910; «Il Mattino», 12-13 marzo 1910], in *La Vita e il Libro. Saggi di letteratura e di cultura contemporanea. Seconda serie con un Epilogo*, Torino, Bocca, 1911, p. 127.

da buffo shakespeariano: fa ridere gli altri, sì, ma ride anche lui». Il merito del futurismo, paradossalmente, consiste proprio nel suo essere «una vasta e geniale parodia letteraria, che dimostra anche agli increduli come il contenuto e le forme della letteratura italiana siano, dopo la meravigliosa fioritura degli ultimi decenni, in istato di dissolvimento»<sup>3</sup>.

La prepotente riprensione dell'operato marinettiano non deve però essere intesa come segno di definitiva chiusura nei confronti dell'avanguardia, se ancora il primo maggio 1911 Borgese può scrivere un'amichevole lettera a Marinetti lamentandosi del mancato recapito della rivista «Poesia», organo ufficiale del futurismo, che già ne *Gli allegri poeti di Milano* aveva ricordato come «una strana pubblicazione di formato bislungo, che esce ad intervalli»<sup>4</sup>. La breve lettera a Marinetti, conservata ora presso il Getty Research Institute di Los Angeles, è di non secondario rilievo, quando si consideri che ci informa anche sul primo incontro tra Borgese e il pittore Umberto Boccioni («che mi parve intelligentissimo», confida lo stesso Borgese a Marinetti).

L'interesse borgesiano per la poesia d'avanguardia sembra travalicare, nel corso del tempo, qualsiasi postura passatista. Lo stesso articolo del marzo 1910, quasi interamente dedicato a Marinetti, aveva anche concesso a Borgese l'opportunità di vagliare meglio le condizioni di salute della poesia futurista, i cui protagonisti, stavolta studiati da una prospettiva più acuta e criticamente valida, venivano ripartiti in due orientamenti psicologici e letterari, con la contrapposizione dei «futuristi malinconici» Lucini, Buzzi e Cavacchioli ai «futuristi ameni» Govoni e Palazzeschi. E tuttavia, se l'illustrazione critica della letteratura futurista può dirsi già tutta risolta ne *Gli allegri poeti di Milano*, è vero che Borgese ha continuato almeno ad osservare gli sviluppi della poesia di Palazzeschi con proficua intuizione e, cedimento raro per la propria autostima, con l'onestà della revisione critica. Nel 1913, con l'uscita della seconda edizione de *L'Incendiario*, l'interesse di Borgese si rinnova sia nelle conversazioni private con Marinetti («L'opera di Palazzeschi [...] costituisce gran parte della poesia futurista: la parte distruggitrice, quella che G. A. Borgese, conversando recentemente con me a Roma, definiva con acume “la critica parodistica del romanticismo”»<sup>5</sup>), sia in sede pubblica, con la comparsa del lungo articolo, intitolato *Un umorista*, sul «Corriere della Sera» del 13 giugno. È qui che Borgese confessa un decisivo ripensamento: «Quanto a me cominciai a leggere cose del Palazzeschi già quattr'anni or sono, e dapprima mi divertirono soltanto; ma poi m'interessarono e, talvolta, anche mi piacquero». Se il Palazzeschi delle prime poesie, nient'altro che «rimasugli di una cena dannunziana», poteva attuare

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 134-136.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>5</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Il poeta futurista Aldo Palazzeschi* [1913], in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1983, p. 64.

soltanto un umorismo «involontario», la sua «coscienza poetica» dev'essere invece maturata in fretta, ponendolo di fronte a uno specchio in cui osservarsi realmente e ridere di sé. Questa rinnovata percezione basta a Borgese per rivalutare persino il messaggio della *Fontana malata*, che nella prima recensione palazzeschiana si liquidava con troppo facile ironia: «Quando la coscienza poetica di Aldo Palazzeschi sia passata davanti allo specchio, non so; né so, per esempio, se ancora la *Fontana malata* sia stata scritta sul serio. Ma, a dir vero, mi pare inverosimile che quella squisita, impareggiabile, definitiva caricatura della tisi letteraria sia dovuta a un puro caso, a un equivoco dello scrittore». È dunque questa «coscienza critica e parodistica» a salvare, *in extremis*, la poesia di Palazzeschi da «quell'orrido guazzabuglio stilistico di leccornie parnassiane», a sprigionarla da «quella sua soffitta colma di attrezzi da melodramma», che pure il poeta adora «o, se non l'adora, ci sta volentieri, perché non sa che ci sia nulla di meglio al mondo». Tuttavia, «il più delle volte queste fantasticherie arrivano ad espressione con la coscienza della loro nullità, della loro vuotaggine, della loro ridicolezza. E questa a me pare la vera personalità del Palazzeschi. È come s'egli fosse doppio: con un “caro cuore” da decadente sdilinquito e un arido cervello da caricaturista inesorabile». Inevitabile quindi, e a dire il vero stupefacente, la previsione conclusiva dell'articolo: «Il critico, cui spetta il compito di osare profezie che non s'avvereranno, può supporre che da questa crisalide semipoetica debba svilupparsi un pungente prosatore, un novelliere fantastico – grottesco»<sup>6</sup>.

Prima che l'articolo sia pubblicato, Palazzeschi viene avvertito dall'amico Marino Moretti del proposito di Borgese: «Io parlo sempre di te, con tutti», gli scrive Marino il 6 giugno 1913. «A Roma, per esempio, con Borgese al quale diedi il tuo indirizzo. Egli scriverà un articolo sulla tua arte»<sup>7</sup>. Lo scambio d'indirizzo è senz'altro plausibile, anche se Borgese, scrivendo una frettolosa cartolina a Palazzeschi da Cornigliano Ligure il 13 settembre 1913, gli rivela di aver avuto invece «da Marinetti il suo indirizzo». E aggiunge: «Volevo ringraziarla della sua lettera. Sono molto lieto che il mio articolo non Le sia spiaciuto»<sup>8</sup>. È questo l'esordio di un rapporto epistolare cortese e parsimonioso, ma anche fertile di promozioni e riletture: «Caro Palazzeschi, / le sono grato di avermi mandato il suo libro, e non come “ricordo di altri tempi”», scriverà ancora Borgese da Milano il 14 febbraio 1925, una volta

---

<sup>6</sup> GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, *Un umorista* [«Corriere della Sera», 13 giugno 1913], in *Studi di letterature moderne*, Milano, Treves, 1915, pp. 85-87.

<sup>7</sup> MARINO MORETTI - ALDO PALAZZESCHI, *Carteggio*, vol. 1, 1904-1925, a cura di Simone Magherini, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1999, p. 358.

<sup>8</sup> Cartolina conservata presso l'«Archivio Palazzeschi» dell'Università degli Studi di Firenze.

ricevute le *Poesie (1904-1909)*, fresche di stampa<sup>9</sup>. «L'ho subito sfogliato, e vi ho letto cose oggi più vive di allora»<sup>10</sup>.

Di fronte al dilemma imposto dallo scoppio della Grande Guerra, nel 1914 Borgese sceglie di sostenere la causa interventista. E ancora durante i primi due anni dell'interventismo, i suoi rapporti con il cenacolo dei futuristi non sembrano essersi interrotti. È anzi l'inaspettata morte di Boccioni, avvenuta per incidente nell'agosto del 1916 durante un'esercitazione militare, a sollecitare in lui il sentimento dell'amicizia e della stima intellettuale. In un necrologio pubblicato a fine anno su «La Diana», non privo di confacenti cedimenti retorici, offre così del pittore un giudizio benevolo ed equilibrato. E se si lascia intendere refrattario a condividerne appieno la fisionomia avanguardistica, non gli sfuggono però le singolari qualità letterarie dell'artista:

Non v'era nessuno a Milano che non conoscesse il Giovane perpetuamente agitato da un nobile delirio intellettuale, pronto alla passione, all'entusiasmo, al grido, veemente nelle dimostrazioni patriottiche, inesauribile nelle discussioni d'arte, rapido nel comprendere e nel ribattere, fedele ai suoi, puro con gli avversari. La sua fama d'artista, largamente diffusa in Italia e fuori, era di quelle che si dicono d'avanguardia. Ma anche i più lontani dalle tendenze novatrici, lo guardavano con simpatia e con rispetto. [...] Nei suoi ultimi anni s'era volto alla scultura quasi più che alla pittura, e – scrittore duro, angoloso e lucente – aveva detto i motivi e i fini delle sue evoluzioni in un libro *Pittura scultura futuriste* che, qualunque sia il punto di vista del lettore, bisogna considerare come uno dei più originali contributi all'interpretazione della plastica moderna.<sup>11</sup>

Arruolatosi infine volontario e assegnato, grazie alla conoscenza del tedesco, all'ufficio del Comando Supremo come supervisore della stampa estera, dall'estate del 1917 Borgese matura viepiù una coscienza politica affine all'interventismo democratico, portando avanti una solida propaganda sulle pagine del «Corriere della Sera», di cui diviene corrispondente di politica estera pur mantenendo l'incarico della critica letteraria assunto dal 1912 dopo l'abbandono delle pagine de «La Stampa». Durante il 1918, l'anno in cui intensifica appieno gli impegni politici, Borgese ha anche modo di rivedere a Roma Marinetti, che soggiorna spesso all'Hôtel Flora vicino a via Paisiello, dove lo scrittore abita con la famiglia nello stesso condominio in cui risiede l'amico Giovanni Amendola, e non distante dalla casa di Giacomo Balla<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> ALDO PALAZZESCHI, *Poesie. 1904-1909*, Firenze, Vallecchi, 1925.

<sup>10</sup> Lettera conservata presso l'«Archivio Palazzeschi» dell'Università degli Studi di Firenze.

<sup>11</sup> GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, *Umberto Boccioni*, in «La Diana», a. II, n. 11/12, novembre-dicembre 1916; ora in *Antologia della Diana*, a cura di G. Marone, Napoli, Macchiaroli, 1995, p. 202.

<sup>12</sup> Cfr. GIANNI AGNESE, *Marinetti. Una vita esplosiva*, Milano, Camunia, 1990, p. 202.

Intanto, la fine della guerra non promette positivi riassetamenti. Il 1919 si apre anzi con l'atto pubblico che segna la rottura mussoliniana con l'interventismo democratico, allorché, la sera dell'11 gennaio alla Scala di Milano, un gruppo di futurarditi e nazionalisti, cui si unisce Mussolini, interrompe la conferenza di Bissolati in favore della rinuncia alla Dalmazia e al Brennero. Borgese presenza con sconcerto all'episodio, che in *Goliath*, il *pamphlet* antifascista scritto in America nel 1937, paragonerà all'inizio di una «second civil war». Ma procurerà altresì di omettere che, quella sera, anche lui aveva cercato invano di prendere la parola: «Grandi applausi in piedi tutti a Sonnino. Fischi a Janni Borgese e Corrias in palco costretti ad abbandonare il teatro Scala»<sup>13</sup>, puntualizza infatti Marinetti in un taccuino privato del 1919, che costituisce, insieme ad altri suoi testi, un contrappunto cronachistico alle memorie di Borgese. Contrappunto al solito scopertamente accentuato e celebrativo, atto a rivendicare, anche nell'esordio di *Futurismo e Fascismo* del 1924, il sovversivo protagonismo marinettiano: «Con Settimelli e altri miei amici futuristi fischiai locomotivamente la buffa apoteosi del rinunciatarismo al Teatro della Scala, e silurai personalmente, quella sera, il discorso piagnucoloso di Bissolati, con un *Aaaamen!* ironico, che tolse la parola all'oratore, rovesciando tutto in un caos di cazzotti italiani»<sup>14</sup>. È questo coacervo di aggressioni e schiamazzi, da Marinetti ancora ricordato con baldanzoso orgoglio ne *La grande Milano tradizionale e futurista* come una «bufera di sibili che i fischiotti a pallina mobilitati da me scatenano nel rigurgitante pubblico»<sup>15</sup>, che il Borgese di *Goliath* rivestirà di carica metaforica, riferendo di come la «beastly symphony» dei futuristi e l'«unmistakable voice, dishearteningly wooden, peremptorily insistent» di Mussolini si fossero associate, in quell'occasione, a perorare la causa dell'anima machiavellica e nazionalistica dell'Italia<sup>16</sup>. La serata alla Scala resta comunque uno degli episodi che segnano maggiormente la psicologia intellettuale di Borgese, fino a convincerlo a optare per una graduale astrazione dalla politica. E già nel 1920, quando ormai sembra, per la felicità di Benedetto Croce, «uscito fuori del campo letterario»<sup>17</sup>, sceglie invece di dedicarsi alla scrittura di un romanzo che si ponga come antidoto alla recente degenerazione della guerra, soddisfacendo l'esigenza di «un'arte nettamente espressiva, ferma e chiara nei contorni, totalmente realizzata»<sup>18</sup>, quella che lui stesso aveva sollecitato intervenendo sul «Corriere della Sera» nel marzo del 1916, con un articolo perfettamente intitolato *Guerra e letteratura*.

<sup>13</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Taccuini 1915-1921*, a cura di Alberto Bertoni, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 406.

<sup>14</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Futurismo e Fascismo*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 496.

<sup>15</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, prefazione di Giansiro Ferrata, testo e note di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1969, p. 173.

<sup>16</sup> Cfr. GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE, *Goliath. The March of Fascism*, New York, Viking Press, 1937, pp. 143-144.

<sup>17</sup> Lettera di Benedetto Croce a Karl Vossler del 20 gennaio 1919, in *Carteggio Croce – Vossler 1899-1949*, a cura di Emanuele Cutinelli Rëndina, Napoli, Bibliopolis, 1991, p. 222.

<sup>18</sup> GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE, *Guerra e letteratura*, in *La guerra delle idee*, Milano, Treves, 1916, pp. 208-210.

E del resto *Rubè*, pubblicato infine da Treves nel 1921, si impone anche come riflessione critica sulla Grande Guerra, una guerra affrontata dall'eponimo protagonista in un delirio cerebrale che si modula, curiosamente, su più di un paradigma futurista, dalla teatralizzazione della vita militare alla glorificazione estetica della violenza. Il ricorso letterario alla tecnica dello straniamento, attraverso un atto di ricreazione immaginaria della guerra da parte di un personaggio di per sé alienato nella sfera del pensiero interiore, denuncia infatti la priorità che nel *discorso* della guerra il narratore assegna all'«esperienza dissociativa»<sup>19</sup>, per cui Filippo Rubè potrà esperire l'evento bellico solo attraverso il filtro della propria arbitraria percezione. Se in un primo tempo, anteriore al «battesimo del fuoco»<sup>20</sup>, prevalgono l'idealizzazione e la spettacolarizzazione di una guerra «sempre più mirabile nella sua divina necessità e nel suo purificante splendore»<sup>21</sup>, un evento dalle «apparenze festose» in cui «i soldati, i graduati, gli ufficiali, i crocerossini, commisti a quel tanto ch'era rimasto di popolazione rivendugliola e profittatrice, si agitavano con una certa armonia, come una folla borghigiana nel giorno della processione»<sup>22</sup>, nel secondo tempo, quello del contatto col fragore delle armi, predominano l'allucinazione e l'estraniamento: «Egli marciava ormai nel mezzo della strada, con passi cadenzati secondo una musica udita da lui solo, sull'orlo della battaglia nascosta ch'era senza fanfare e senza bandiere», sicché la prima esplosione gli era parsa un insensato «stantuffio di convoglio», mentre in prossimità di altre schegge «sentì certo pesante ronzio, come se la plaga squallida e nuda si fosse miracolosamente vestita di una vegetazione grassa e tra fiore e fiore zuffolassero insetti grandi come passerii»<sup>23</sup>. Le «similitudini silvestri» sono una ricorrenza d'elezione nella vicenda bellica di Rubè, le uniche in grado di preservare il carattere allucinatorio dell'evento e al contempo consentire distrazioni metanarrative. Non ci sorprenderà che il narratore possa abbandonarsi a un tale delirio associativo:

A volte anche il rombo solidale dei cannoni sembrava chetarsi per dare rilievo alla grazia pirotecnica di uno scoppio di shrapnel sfioccato sulla linea vicina dell'orizzonte, o per lasciare adito alla recitazione precipitosa della mitragliatrice. [...] La mitragliatrice simulava la gaiezza presuntuosa delle ranocchie nelle sere di luna, e qualche fucilata rammentava il secco battere del picchio. Ma di tanto in tanto una granata più prossima pareva lo sbatacchiare d'una colossale porta di bronzo, spinta da una colossale mano iraconda: la porta del cielo basso e vuoto<sup>24</sup>.

---

<sup>19</sup> Cfr. su questo fenomeno ANTONIO GIBELLI, *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 168.

<sup>20</sup> GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE, *Rubè*, cit., p. 80.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 72-73.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 76.



Se le «sere di luna» sono un richiamo letterario al celebre invito omicida di Marinetti, l'associazione del rumore di mitragliatrice al gracchiare notturno delle rane, creature elettive dell'immaginario futurista, rimanda piuttosto ai versi di un'altra opera marinettiana, l'interventista e anticlericale *Aeroplano del Papa* del 1912, versi nei quali si rendono in questi termini i colossali schianti dello shrapnel: «Fucileria lontana: chioccolio di ghiaia / sulle spiagge notturne... / Fucileria lontana: quacquerare febbrile / di rane che s'accoppiano al chiaro di luna... / Fischi di capitani, proiettili sibilanti!... / Gli echi irritati brontolano di rabbia / sotto lo scalpito gigantesco / degli shrapnels galoppanti»<sup>25</sup>. Ma persino in appendice al *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), laddove Marinetti offriva un'anticipazione della «nuova opera futurista», ricorre l'analogia «mitragliatrici = ghiaia + risacca + rane»<sup>26</sup>, analogia che puntualmente, in *Zang Tumb Tumb* del 1914, torna ormai in funzione topica: «**tatatatata craacraacraaa** gracidare di ranocchi o fucileria lontana no no no no corvi nuvola saliente voli di corvi»<sup>27</sup>. Né si vorrà dimenticare che la stessa «grazia pirotecnica» dello shrapnel nel romanzo borgesiano potrebbe rimandare alla *Danza dello shrapnel* che Marinetti ideava nel *Manifesto della danza futurista* (8 luglio 1917). Ma se in *Rubè*, come opportunamente notava De Maria pur senza avanzare riscontri testuali, opera una «poetica dell'immagine e dell'analogia» vicina al futurismo<sup>28</sup>, è tuttavia chiaro che tale poetica ha semmai il carattere della provocazione critica. E non poteva essere altrimenti, nell'occorrenza di dar atto a una spietata dissezione di un personaggio quanto mai figlio della propria epoca, malato di dannunzianesimo, scopertamente incline a cogliere le primizie estetiche delle invocazioni marinettiane alla *Guerra, sola igiene del mondo* («La guerra risanatrice del mondo sarebbe stata la sua medicina»<sup>29</sup>) e giunto infine troppo tardi, dopo un fallimentare *iter* di conversione, a un patetico e folle pentimento («Tutti senza eccezione. Memoriale di Sant'Elena, Stendhal, Nietzsche, D'Annunzio. Tutti sul rogo, superuomini vivi e morti»<sup>30</sup>). Sarà infatti sul motivo culturale e culturalmente radicato della guerra come arte, la «war, lovely war, cleanser of the world, most sportive of

<sup>25</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *L'Aeroplano del Papa*, prefazione di Giampiero Mughini, Macerata, Liberilibri, 2006, p. 192. Il romanzo in versi uscì dapprima in lingua francese, nel 1912, col titolo *Le monoplan du Pape. Roman politique en vers libres*. La prima edizione italiana è di due anni dopo: *L'Aeroplano del Papa: romanzo profetico in versi liberi*, «Pubblicato in francese due anni fa, a Parigi. Tradotto (scopo propaganda) oggi 1914», Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1914.

<sup>26</sup> Cfr. *I manifesti del Futurismo, lanciati da Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Pratella, M.me De Saint-Point, Apollinaire, Palazzeschi. Prima serie*, Firenze, Lacerba [Vallecchi], 1914, p. 100.

<sup>27</sup> Cfr. FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Zang Tumb Tumb*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 668.

<sup>28</sup> Cfr. LUCIANO DE MARIA, *Introduzione* a GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE, *Rubè*, cit., p. XVI.

<sup>29</sup> GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE, *Rubè*, cit., p. 24.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 322.

all sports»<sup>31</sup>, che Borgese farà convergere in *Goliath* la condanna del futurismo marinettiano, riconfermandolo, a quasi trent'anni di distanza da *Gli allegri poeti di Milano*, «a Falstaffian farce, parodying in one stroke the Roman gladiatorial circus, the modern Luna Park, and the electoral mass meeting», e richiamando proprio alla memoria il *Leitmotiv* futurista delle mitragliatrici, «the delightful typewriter-like tinkle of the machine guns»<sup>32</sup>.

Ma in *Rubè* agisce, oltre all'argomento bellico, anche un secondo polo tematico di più o meno immediata derivazione futurista, quello dello scontro politico di piazza, che costituisce peraltro lo scenario della morte del protagonista. Il decennio precedente era stato quello delle pitture consacrate al tema, da *I funerali dell'anarchico Galli* (1911) di Carrà alle variazioni boccioniane di *Rissa in Galleria* (1910), *Retata* (1910) e *Baruffa* (1911). Lo stesso Rubè deve prender coscienza, durante la sua breve esperienza nella Milano postbellica, dell'instabile, caotica realtà, trovandosi coinvolto nella celebre battaglia di via Mercanti, il 15 aprile 1919, allorché la sede dell'*Avanti!* viene incendiata dalla «turba accanita» di futuristi, arditi e fascisti<sup>33</sup>: è la «prima vittoria del Fascismo» che Marinetti celebra puntualmente in una breve cronaca giornalistica<sup>34</sup>. Al suggestionabile protagonista borgesiano, che li aveva visti «armati di randelli come clave di titani», erano sembrati una rivelazione, la più attraente alternativa alla «burocratica» vita di trincea. In piazza, di fronte al «combattimento fra i bolscevichi e i fascisti», Rubè non riesce a sopprimere «un desiderio di violenza, acuto come la sete». D'altronde, «lo stesso nuovo grido *alalà* gli piaceva, così simile all'allalà della caccia. Anch'egli avrebbe voluto sparare; stringere, sentir vibrare una bella Browning, piatta come una mano e nerazzurra come la piuma del corvo». Nello scontro cittadino, ha occasione di ritrovare due compagni di guerra, ora entrambi di parte fascista: l'«ardito» Garlandi, spregiudicato combattente dedicatosi agli affari, e Massimo Ranieri de' Neri (il cognome è programmatico), uomo d'ordine d'inattaccabile coerenza morale, al cospetto del quale Rubè, al solito ingenuamente, aveva sconfessato il proprio interventismo durante la comune esperienza militare. Presenziando a un comizio fascista, nel quale riavverte «una vampa di sfrenata gioventù», Rubè tuttavia si sorprende della possibilità di coesistenza dei due inconciliabili orientamenti del gruppo: «non sapeva capacitarsi come nella stessa adunanza ci fosse posto “per quell'assassino di

---

<sup>31</sup> GIUSEPPE ANTONIO BORGES, *Goliath. The March of Fascism*, cit., p. 434.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>33</sup> Cfr. FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *La grande Milano tradizionale e futurista*, cit., p. 171.

<sup>34</sup> *La battaglia di via Mercanti il 15 aprile 1919 prima vittoria del Fascismo*, confluita in *Futurismo e Fascismo*, Foligno, Campitelli, 1924 e, con varianti, in *Marinetti e il Futurismo*, Roma-Milano, Edizioni Augustea, 1929. Era anche apparsa sul «Giornale del Veneto» del 15 aprile 1926 e su «L'impero» del 16 aprile 1926. Ora si può leggere in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 514-519.

Garlandi” e pei cherubini armati della razza di Ranieri»<sup>35</sup>. L’immancabile, e prevedibile, travimento morale che subisce da parte di Garlandi, il fascista che «trattava la vita con una confidenzialità da padrone foggiandosela a modo suo», non fa che rinsaldare un destino di sconfitta ormai segnato: la morte di Rubè, calpestato da un «cavalleggero» nel mezzo di un corteo di manifestanti a Bologna, si presenterà come un’iterazione simbolica del suo primo contatto con lo «spettacolo di violenza» del quindici aprile. Gettato incidentalmente «nel flutto umano», per «scampare la pelle» cerca di nascondersi il colletto bianco col bavero della giacca, affinché i disprezzati bolscevichi non lo riconoscano borghese; poco dopo, però, si trova conteso anche dai fascisti, e presto ridotto a ridicolo emblema: «teneva nella mano sinistra la bandiera rossa e nella destra la nera»<sup>36</sup>.

Non sarà certo peregrino rilevare nell’immagine della morte di Rubè, travolto dal cavallo, una trasposizione letteraria del capolavoro di Boccioni, quella *Città che sale* che fu esposta dapprima col titolo di *Lavoro*, nell’aprile del 1911, alla Mostra di Arte Libera di Milano, e della quale Borgese possedeva uno studio a tempera donatogli dal pittore stesso con dedica autografa, oggi confluito nella «Estorick Collection» di Londra. Opera di non secondario impegno politico, ancora sospesa tra il retaggio del socialismo umanitario e la celebrazione già tutta futurista della modernità e della forza, *La città che sale* era stata infatti preceduta da una serie di disegni, studi e bozzetti incentrati sul tema dello scontro tra giganti e pigmei, quest’ultimi investiti da un ciclopico cavallo: proprio nello studio posseduto da Borgese, assai più che nelle altre versioni, l’irruenza del cavallo è del tutto preminente sulla resistenza, invero inattuata, dei pigmei scagliati e assottigliati bruscamente nello spazio, impotenti a controllare la forza del gigante, tanto meno a dividerne l’energia. Deve esser stata questa suggestione figurativa, insieme alla fonte marinettiana, a incidere nella rielaborazione dello scontro fatale dell’inetto Rubè, destinato a soccombere, nello «schiumare» della folla, sotto l’incalzante avanzata di un bellicoso Golia: profezia perfetta dell’approdo individuale e collettivo al fascismo, destramente recuperata a simbolo di un’epoca a venire nelle pagine di *Goliath*<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE, *Rubè*, cit. pp. 226-229.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 385.

<sup>37</sup> «The symbol [Rubè conteso tra il rosso e il nero], perhaps an accidental one, was, however, significant as a prophecy of Italy, and not of Italy alone, in the years to come. It was not an accident that this author by his experience and knowledge was prepared better than some others to stand by the tradition, literary and political, of the Risorgimento, opposing it to the coming perversion». Cfr. GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE, *Goliath. The March of Fascism*, cit., pp. 294-295.

