

Sulla presenza del Futurismo italiano nella rivista «Der Sturm»

FRANCO MUSARRA
Katholieke Universiteit Leuven

Una delle riviste più rappresentative dell'Espressionismo tedesco è «Der Sturm», fondata nel 1910 da Herwarth Walden¹ e da lui diretta fino all'ultimo numero nel 1929. Permette, tra l'altro, di seguire, da un'angolazione sincronica, lo sviluppo per quasi vent'anni del movimento e di analizzare i contatti con altre correnti artistiche europee, tra le quali il Futurismo italiano.² È noto che i due movimenti d'avanguardia hanno, tra le numerose convergenze, delle divergenze profonde. Ho già analizzato «Der Sturm» in un Convegno sulle riviste del Novecento.³ Avevo dovuto però ridurre il testo, non solo nella parte dedicata alla letteratura

1 «Der Sturm», Herausgeber und Schriftleider H. WALDEN, Berlin/Wien. Primo numero 3 marzo 1910. Settimanale sino al secondo numero di marzo del 1913, poi bisettimanale, in seguito mensile e infine annuale; le pubblicazioni cessano nel 1929. Le citazioni dalla rivista rimandano alla ristampa anastatica (Nendeln/Lichtenstein, Kraus-Thomson, 1970). Oltre all'annata, indico il mese e il numero delle pagine. Nel numero del 28 giugno 1910 (I, 22, p. 175) si riproduce il ritratto di Walden fatto per il suo cinquantesimo compleanno da Kokoschka. Cfr. S. ARNOLD, *Das Spektrum des literarischen Expressionismus in den Zeitschriften «Der Sturm» und «Die weissen Bätter»*, Frankfurt, Peter Lang, 1998.

2 F. MUSARRA, *Su alcune convergenze e divergenze tra l'espressionismo tedesco e il futurismo italiano*, in *Latinità e germanesimo*, a cura di L. M. Rubino, Palermo, Flaccovio, 1995, pp. 71-75.

3 *Id.*, «Der Sturm». *Incontri e scontri tra l'espressionismo tedesco e il futurismo italiano*, in *Letteratura e riviste*, a cura di G. Baroni, «Rivista di Letteratura Italiana», XXIII, 2005, 1-2, pp. 455-465.

tedesca,⁴ ma anche in quella in cui analizzavo la presenza dei futuristi italiani. In questo contributo mi propongo di colmare il vuoto di alcune annate (1922-1926). Le considerazioni seguenti non completano tuttavia il quadro complessivo.⁵ Soltanto uno studio sistematico delle componenti storiche e formali permetterà di meglio definire le motivazioni che hanno portato le due avanguardie a preferenze comportamentali ed estetiche divergenti, pur nel comune intento di reagire alla tradizione.

Non ripeto le osservazioni fatte nel Convegno milanese; mi preme però citare di nuovo un trafiletto di Franz Marc (III, 132, ottobre 1912, p. 137) dal titolo *Die Futuristen*, che coglie in modo illuminante la differenza tra i due movimenti, focalizzandola sul modo di porsi di fronte al mondo e di rappresentarlo:

Der Picassosammler läuft in die Futuristenausstellung und schreit: sehr schön, wunderschön, aber keine peinture, meine Herren. Da antwortet ihm ein Klügerer: ma pittura, signore. Damit hört die Unterhaltung auf. Man kann ihm dan [...] vorlesen: «Wenn man ein Fenster öffnet, tritt der ganze Lärm der Strasse, die Bewegungen und die Gegenständlichkeit der Dinge draussen plötzlich in das Zimmer». Oder: «Die Macht der Strasse, das Leben, der Ehrgeiz, die Angst, die man in der Stadt beobachten kann, das erdrückende Gefühl, das der Lärm verursacht.»⁶

Marc rende plasticamente l'apertura verso gli oggetti dei futuristi e l'immersione degli oggetti in sé degli espressionisti. L'artista futurista si getta tra gli oggetti sino a confondersi con questi,⁷ puntando a un rinnovamento globale attraverso «un'esperienza [...] abbracciante l'intera espressione artistica e comportamentale dell'uomo» che «nella grande utopia [...] futurista [...] mira ad un ribaltamento e ad una rifondazione totale dell'universo».⁸ L'artista espressionista è, al contrario, tutto chiuso in sé e

4 L. MITTNER, *Storia della Letteratura Tedesca (1820-1970)*, II, *Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, Torino, Einaudi, 1971 e Id., *L'espressionismo*, Bari, Laterza, 1965.

5 Cfr. H.-G. SCHMIDT-BERMANN, *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland. Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus*, Stuttgart, Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1991.

6 «Il collezionista di Picasso si precipita alla mostra dei Futuristi e grida: Bellissimo, magnifico, ma non è "peinture", signori miei. Gli risponde uno più intelligente. "Ma pittura, signore". Così si chiude la conversazione. Gli si può allora [...] far presente: "Se si apre una finestra, entrano nella stanza tutti i rumori della strada, i movimenti e la consistenza delle cose" oppure "La potenza della strada, la vita, l'orgoglio, la paura, che si possono osservare nella città, il senso di oppressione che causa il rumore"».

7 Cfr. A. SACCONI, *Marinetti e la "distruzione dell'io"*, in *Tempo e memoria. Studi in ricordo di Giancarlo Mazzacurati*, a cura di M. Palumbo e A. Saccone, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2000, pp. 317-345. Viazzi, nell'introduzione all'antologia dei poeti futuristi afferma che il loro modo di procedere oscilla tra la distruzione e la ricomposizione, annullano «l'io nel materico» per assumere poi «il materico come io» (*I poeti del futurismo, 1909-1944*, a cura di G. Viazzi, Milano, Longanesi, 1978, p. 7).

8 C. DI BIASE, *L'esperienza del futurismo*, Napoli, Federico et Ardia, 1988, pp. 7-8. Per la Cantelmo l'artista futurista mira ad espropriarsi di «ogni umanesimo»: M. CANTELMO, *Mitologia classica e mitopoiesi novecentesca nei manifesti di fondazione del futurismo*, in *Il futurismo nella rampa di lancio «Poesia» 1905-2005*, a cura di G. Baroni, «Rivista di Letteratura Italiana», XXIV, 2006, 2, p. 169.

introduce gli oggetti nei meandri della propria psiche, per poi esternalarli trasformati come frammenti rappresentativi della 'propria' sensibilità. La deviazione semantica del segno (e dell'icona), prevalentemente sintagmatica e metaforica, per gli espressionisti è imposta dalla *Stimmung*, mentre per i futuristi la rottura dei sintagmi della frase è necessaria per poter ricondurre il segno a uno stadio iniziale.

La rivista «Der Sturm» esige che si renda espressione artistica il sentimento (*Gefühl*), per permettere al lettore di cogliere la ricchezza del mondo. A tale scopo ritiene necessario superare il cieco intellettualismo della cultura borghese, che aveva indebolito l'istinto nell'uomo (I, 3 marzo 1910, p. 2).

Per il rapporto tra l'Espressionismo e il Futurismo, è interessante che nell'ultimo numero (1929) ci sia un saggio di Walden sulla pittura tedesca (*Die deutsche Malerei*), seguito da un elenco degli artisti più rappresentativi, in cui, accanto a Kandinsky, Chagall, Marc, Léger, Klee, ecc., vengono menzionati Boccioni e Severini. Del resto Walden aveva ripubblicato (in tedesco e in italiano) in un fascicolo del 1922 il saggio su Boccioni, «la mente più acuta del futurismo»,⁹ già uscito nel 1916. Walden lo considera uno dei maestri mondiali della pittura, un rinnovatore per la sua concezione dell'arte come «compenetrazione interiore». Per il critico tedesco «Non esiste nessuna altra concezione per l'artista e per l'arte. Questa concezione non deve essere una tendenza ma una compenetrazione interiore» (XIII, 2, 1922, p. 98). Alla fine del saggio, nell'intera pagina seguente, si riproduce il disegno di Boccioni dal titolo significativo: *Quelli che restano* (p. 99).

La divisione tra Espressionismo e Futurismo a volte è netta, a volte vaga, tanto da giungere a confondere e mescolare i rappresentanti delle due correnti. La rivista acquista comunque un altro respiro dopo l'apertura nel 1912 ai futuristi, pur non mancando giudizi critici.¹⁰ Nel mese di marzo (II, 104, 1912, pp. 828-829) viene pubblicato il *Manifesto del futurismo* di Marinetti. Accanto a Kokoschka troviamo ora Picasso, Boccioni, Marc, Segal, Kandinsky (soprattutto nel numero CX-XIX, ottobre 1912, pp. 157-160), Munch, Macke e altri. Di Palazzeschi si traducono in tedesco alcune poesie¹¹ e di Marinetti *Uccidiamo il chiaro di luna* (III, 112, giugno 1912, pp. 57-58).¹²

Nonostante i contatti però, i modi di concepire l'arte mantengono la dicotomia di cui si parlava all'inizio, come si evince da una lettera aperta di Döblin a Marinetti, posta dopo il *Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura futurista*.¹³

9 A. SACCONI, *op. cit.*, p. 322.

10 Cfr. F. MUSARRA, «Der Sturm», *cit.*, pp. 457-460.

11 Il traduttore è Theodor Däubler, le poesie *Verbotene Spielerei* (*Riflessi*), *Rio Bo* (*Rio Bo*), *Wer bin ich?* (*Chi sono?*), *Der Bummel* (*La passeggiata*) (VI, 1-2, aprile 1916, pp. 9-10).

12 Vari sono i contributi futuristi. Dal *Manifesto delle donne futuriste* di Valentine de Saint-Point (III, 108, maggio 1912, p. 26), a un articolo in difesa della pittura futurista di Döblin (III, 119, maggio 1912, p. 42), che ascrive al movimento il merito d'aver insegnato ai tedeschi cosa sia l'«Innerlichkeit [...] aus dem Lande der Farben und der schönen Menschen kommt die Lehre zu uns, zu uns: "die Seele ist alles"» («l'interiorità [...] dal paese dei colori e della bella gente ci viene questo insegnamento: "l'anima è tutto"»). Su Valentine de Saint-Point cfr. S. CONTARINI, *La Femme futuriste. Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes*, Paris X-Nanterre, Presses Universitaires de Paris 10, 2006, pp. 130-151.

13 Cfr. F. MUSARRA, «Der Sturm», *cit.*, p. 459.

Nel mio studio sulla rivista mi soffermavo sugli autori italiani,¹⁴ segnalando la posizione privilegiata di Vasari. Nel primo numero del 1925 (1 gennaio, pp. 1-6) vi è in tedesco un saggio di Gino Gori (tratto da *La scenografia*, Roma, Editore A. Stock) sullo scrittore siciliano, del quale si stampano i *Fragmente aus Maschinenangst* (*L'angoscia delle macchine*, XVI, 1, gennaio 1925, pp. 1-6) tradotti da Lilly Nevinny, e in italiano un frammento teatrale con il titolo in tedesco: *Unter den Linden - Kurfürstendamm*.

Il secondo momento importante d'interazione tra le due avanguardie è nel 1922, dieci anni dopo l'apertura nel 1912. Riporto l'elenco della 'presenza italiana' nel fascicolo 7-8 (luglio-agosto), che contiene l'importante saggio *Kunstdämmerung* (pp. 108-112), in cui Walden insiste sulla funzione innovatrice avuta dalla sua rivista. Il titolo – ambivalente potendo significare 'alba' e 'tramonto' – mostra, oltre alla consapevolezza dell'originalità della sua concezione dell'arte, la triste sensazione della defezione o del lento allontanarsi di alcuni seguaci, ai quali rimprovera di non aver capito l'essenza profonda del movimento. Centrale rimane il rifiuto di una concezione dell'arte come riproduzione dell'oggetto (naturalismo) o come ricostruzione dell'oggetto (costruttivismo). Per Walden l'arte è la rappresentazione di «intrecci formali e cromatici» («Form- und Farbbeziehungen», p. 110) che l'artista moderno riesce a cogliere nella realtà grazie alla sua sensibilità, una capacità che non si può imparare, ma soltanto 'sentire'. Si tratta dello stesso concetto che era alla base del suo saggio *Das Begriffliche in der Dichtung* (IX, 5 agosto 1918, pp. 66-67), in cui sosteneva che «Nur das Fühlen ist Begreifen»,¹⁵ e su cui ritornerà in un altro del 1926 dal titolo significativo *Expressionismus* (XVII, aprile 1926, pp. 2-12). In *Kunstdämmerung* Walden considera tratti primari e distintivi dell'arte 'espressionista' (*die Kunstmittel*) le componenti seguenti: «statt Logik Alogik. Statt Metrik Rhythmik. Statt Disposition Komposition»,¹⁶ contrapponendo elementi propri dell'irrazionale a quelli tipici della razionalità della regola. Dal fatto che Walden in questo fascicolo del 1922 dia tanto spazio ai futuristi italiani, si evince che li giudicava (come i dadaisti) dei fedeli 'compagni di via'. Consideriamo dunque quali sono e come sono distribuiti per cercare di vedere se nel sostenitore della 'alogicità' vi sia una nascosta 'logicità':

Filippo Tommaso Marinetti (Alessandria d'Egitto 1876 – Bellagio, Como 1944), *Il cracracranio della notte*

*Ruggero Vasari (Messina 1898 – 1968), *Tempo di galoppo. Per la musica di Strawinsky*

Emilio Settimelli (Firenze 1891 – Lipari 1954), *L'ombrello verde*

Luciano Folgore (pseud. di Omero Vecchi, Roma 1888 – 1966), *Uomo di Cera*

Primo Conti (Firenze 1900 – 1988), *Cantastorie*

14 R. VASARI, *Mar Baltico*, XIV, 11, dicembre 1923, p. 165; R. ALCARO, *Il Palo Telegrafico*, XV, 1924, 2, p. 39; B.G. SANZIN, *Una disgrazia*, XVI, 1925, 2, pp. 29-30; G. UMANI, *Il volto di Satana, Il volto di Lucifero e Il volto di Cristo*, XIX, 1929, 4, pp. 326-327.

15 «Soltanto il sentire è capire».

16 «Alogicità al posto della logicità, ritmicità al posto della metrica, composizione al posto della disposizione», p. 112.

Pitigrilli (pseud. di Dino Segre, Torino 1893 – 1975), *Aforismi di Pitigrilli*

*Guglielmo Jannelli (Castroreale Bagni 1895 – 1950), *Attimo di meraviglia*

Paolo Buzzi (Milano 1874 – 1956), *Strawinsky*

Aldo Palazzeschi (Firenze 1885 – Roma 1974), *La fontana malata*

Mario Carli (San Severo 1888 – Roma 1935), *I capelli della Primavera*

*Francesco Carrozza (S. Lucia del Mela 1899 – Messina 1983), *La figlia della retrovia*

*Luciano Nicastro (Ragusa 1895 – Milano 1977), *Prigionia*

Bruno Corra (pseud. di Bruno Ginanni Corradini, Ravenna 1892 – Varese 1978), *La morte dei fiori*

Corrado Govoni (Tamara, Ferrara 1884 – Roma 1965), *Le sere orfane e tristi*

Per l'annata sono da aggiungere il già citato saggio in tedesco e italiano di Herwarth Walden su Boccioni ad apertura, il frammento teatrale *Weiber (Donne)* di Vasari, tradotto da Anna Well (fasc. 2, p. 32), *Der Mietvertrag. Theatralische Synthese (Il contratto di locazione. Sintesi teatrale)* e *Jetzt kommen sie. Drama der Gegenstände (Ora arrivano. Dramma degli oggetti)* di Marinetti (senza menzione del traduttore) nel quarto fascicolo (pp. 51-52). Il terzo fascicolo è interamente in francese e contiene testi di Tzara, Breton, Aragon, Eluard, tra gli altri.

Tra i disegni e le incisioni si nota che cinque su dieci artisti sono italiani:

Umberto Boccioni, *Quelli che restano*

Fortunato Depero, *Pappagalli*

Peri, *Composizione*

Enrico Prampolini, *Architettura dinamica. Busto del poeta futurista Vasari*
Costruzione spaziale / Paesaggio

Le due avanguardie che nel 1922 Walden sente affini sono dunque il Dadaismo e il Futurismo. Dopo il saggio su Boccioni, la parte dedicata agli italiani si apre con un'opera di Marinetti, *Il cracracracranio della notte*, che rientra nelle 'parole in libertà', come indicato dal sottotitolo. Sulla stessa linea si dispongono *Tempo di galoppo. Per la musica di Strawinsky* di Vasari e *Strawinsky* di Buzzi, poesie in cui la parola, con forti assonanze timbriche, si fissa in immagini e sensazioni generate dalla musica del compositore russo. *Uomo di cera* di Folgore invece insiste sulla debolezza dell'uomo che, pur desideroso «di membra di ferro / e d'elastico», si trova schiacciato «contro i muri / dal passaggio della vita / più veloce, più pesante» di lui, abbandonato in «un deformarsi continuo / della» sua «sagoma e del» suo «cuore» (p. 101).

Gli altri testi hanno giustificazioni diverse. La poesia di Palazzeschi viene scelta per due motivi: a) anticipa le 'parole in libertà' e b) chiude in un certo senso la fase crepuscolare del poeta fiorentino. Anche la poesia di Govoni rientra nella sua esperienza crepuscolare. Entrambe anticipano in un certo senso il Futurismo, ma sono ancora piene di quella malinconia crepuscolare, che costituisce una delle componenti fondamentali dell'Espressionismo tedesco. È significativo che a Palazzeschi segua la prosa *I capelli della Primavera* di Carli. Ubicata a Fiume, tenta di rappresentare le tante associazioni ed emozioni che lo spazio può generare nell'io con un intreccio particolare di venature futuriste e crepuscolari.

Corra e Settimelli sono due autori di primo piano del Futurismo, avendo pubblicato insieme a Marinetti il *Manifesto del cinema futurista* nel 1915 e diretto, a partire dal 1916, la rivista «L'Italia futurista». Nel 1918 esce a firma di Marinetti e Corra il romanzo *L'isola dei baci* (Milano, Studio Editoriale Lombardo), mentre Settimelli aveva pubblicato nel 1921 il saggio *Marinetti. L'uomo l'artista* (Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia»). Analizzerò più avanti la poesia di Corra. Il testo in prosa di Settimelli, *L'ombrello verde*, gioca sul sentimentale rappresentato nei colori di una «sera azzurrognola e piovigginosa» in cui l'«ombrello è verde con toni azzurrognoli», mentre nell'«anima colma di monotonia guizza un che di bianco e di vivo come un raggio sopra una pozza grigia e verde di muschi». Il poeta vuole in tal modo esprimere la «pioggia dei sentimenti patetici, verdi ed azzurri nella sera», che «per la strana compensazione delle cose» ha forse come meta «di tingere l'ombrello dello zoccolante contadino che sguazza nel fango e zuffola una cantilena pura come una costellazione» (p. 101). Il brano rientra nell'impostazione stilistica e poetica, in cui dominano le riflessioni sulla percezione dei colori, dei suoni, con una rappresentazione sintetica e improvvisa. E lo stesso vale per il brano di Primo Conti, *Cantastorie*, in cui i «colori, lasciate le cose loro, cercan pace nell'occhio» e la «gran calura» permette all'io di «viaggiare nel canto fiammante delle cicale» (p. 102), immergendolo in un senso profondo di malinconia e di morte.

Dallo sperimentalismo sulla parola dei primi due testi si passa ad altri in cui – a dirla con Walden – centrale è il tentativo di rappresentare «Form- und Farbbeziehungen», con un ripiegamento sul «Gefühl». Una chiara indicazione delle vie seguite dalle due avanguardie. Walden in un breve saggio dell'ultima annata dal titolo *Umbau (Trasformazione, XIX, 4, 1929, p. 3)* insiste sull'importanza del movimento che lo aveva ispirato e aveva insegnato a guardare in se stessi e a trasmettere i propri 'sentimenti', chiudendo con la frase: «L'espressionismo ha distrutto la cultura contraria ai sensi e ha reso di nuovo, a partire dai sensi, piena di senso la vita».¹⁷

Tra gli altri poeti non meraviglia la presenza di tre rappresentanti del «fascio futurista messinese»: Carrozza, Nicastro, Jannelli che erano stati tra i promotori della «chiassosa battaglia per il rinnovamento del Teatro greco siracusano [...] nell'aprile del 1921 col lancio di un *Manifesto futurista* nella stessa Siracusa»,¹⁸ battaglia che culmina nella pubblicazione di un opuscolo: *Il Teatro Greco di Siracusa ai giovani Siciliani!* in cui si chiede la rappresentazione annuale di un dramma moderno. Jannelli fonda e dirige insieme a Nicastro e a Vann'antò¹⁹ «La Balza», di cui escono tre numeri (10, 27 aprile e 12 maggio 1915) e che fu la «voce ufficiale del Futurismo marinettiano».²⁰ La loro presenza si spiega con l'influsso esercitato

17 «Der Expressionismus hat die sinnwidrige Kultur vernichtet und das Leben wieder aus den Sinnen sinnvoll gemacht».

18 R. M. MONASTRA, *Primo Novecento a Messina. Ruggero Vasari*, in *Storia della Sicilia*, VIII, *Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento*, direttore N. Tedesco, Roma, Editalia, 2000, p. 143.

19 Giovanni Antonio Di Giacomo, Ragusa 1891 – Messina, 1960.

20 Cfr. G. MILIGI, *Prefuturismo e primo futurismo in Sicilia (1900-1918)*, Messina, Editrice Sicania, 1989, p. 339.

su Walden dall'altro siciliano, Ruggero Vasari, amico sia di Carrozza,²¹ che aveva scritto la prefazione a *Tre razzi rossi*, sia di Jannelli, sia di Nicastro, con i quali aveva fondato «fasci futuristi» in varie città siciliane.²² Vasari, «insofferente di schemi e ruoli culturali prestabiliti»,²³ si trasferisce prima a Parigi poi a Berlino, dove entra in contatto con gli espressionisti, con Walden in particolare, fonda, proprio nel maggio del 1922, la rivista «Der Futurismus» e apre una galleria d'arte moderna per favorire la risonanza del Futurismo italiano con esposizioni in varie città tedesche.²⁴

Credo che la scelta e la distribuzione degli autori nel fascicolo siano dovute, in parte, al suo intervento. Ha scritto Rosa Maria Monastra che Vasari «perseguì un orizzonte di ricerca più ampio di quello frequentato dallo stesso Marinetti, entrando in diretto confronto con gli ambienti dell'espressionismo», affermazione di cui gli autori inseriti nel fascicolo del 1922 sono una prova inconfutabile. E si può andare oltre, affermando che i brani scelti sono il tentativo di unire le due avanguardie, introducendo nel Futurismo quelle venature 'crepuscolari' che mancavano, essendo nato come reazione, non solo alla poesia 'tradizionale e passatista', ma anche alla 'malattia crepuscolare'. Gli autori siciliani, invece, si servivano, all'interno di un proclamato Futurismo, di sottili stilemi crepuscolari. Il raffreddamento dei rapporti tra Vasari e Marinetti negli anni seguenti è dovuto, oltre agli argomenti apportati da Tomasello, anche da questo 'cambiamento di rotta' del primo che ambiva a divenire il punto di riferimento delle avanguardie italiane in Germania.²⁵

Di Jannelli, il «capofila del futurismo siciliano»,²⁶ si riporta la poesia, *Attimo di meraviglia*, in cui le tecniche parolibere perdono la loro rigidità immergendosi in un'atmosfera di sogno, grazie alle modalità discorsive e agli stilemi delle canzonette per bambini.

Con *La figlia della retrovia* (da *Rose grigioverdi*, Palermo, Edizioni di "Simun", 1921) di Carrozza, il riferimento a Gozzano indica che si apre un'altra dimensione: quella dell'«irriverente ironia», tipica dei futuristi siciliani.²⁷ La 'leggerezza dell'essere' della sedicenne prostituta che segue in guerra le truppe, ha la sua tragicità proprio nel contrasto con il tono leggero, quasi da canzonetta, che solo in

21 Carrozza, «una delle figure emergenti del panorama dell'avanguardia isolana» (D. TOMASELLO, *Oltre il futurismo Ruggero Vasari e gli anni venti*, in ID., *Oltre il futurismo. Percorsi delle avanguardie in Sicilia*, con lettere inedite di F.T. Marinetti, L. Russolo, P. Buzzi, C. Alvaro, Roma, Bulzoni, 2000, p. 145), è con Vasari, Calderoni, Galluppi, Panté, tra i firmatari del manifesto del *Movimento futurista Italiano* redatto nel 1920 dal gruppo di S. Lucia del Mela.

22 Cfr. G. MILIGI, *op. cit.*

23 R.M. MONASTRA, *op. cit.*, p. 146.

24 Cfr. A. GERBINO, *Sicilia poesia dei mille anni*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia editore, 2001, pp. 405-409.

25 Su questa problematica ha scritto pagine fondamentali e ben documentate Dario Tomasello (*Oltre il futurismo*, cit.).

26 G. MILIGI, *op. cit.*, p. 331.

27 D. TOMASELLO, *op. cit.*, p. 165.

superficie riesce a smussare gli angoli duri della sua esistenza. Va ricordato che Carrozza prenderà una posizione critica nei riguardi del fascismo e si distaccherà, dopo il 1926, «gradatamente dal mondo della politica e della letteratura». ²⁸

Piena di malinconica tristezza è la poesia *Prigionia* dell'altro siciliano, Luciano Nicastro, focalizzata su colui che ha perso la propria libertà e nel suo inutile, non ascoltato chiedere non può che produrre «parole amare scritte sopra il nulla» (p. 106).

Prima della poesia di Govoni, vi è quella di Bruno Corra, *La morte dei fiori*, d'impostazione crepuscolare e con venature ironiche, che riporto nelle sue quattro parti (o meglio 'stazioni'):

1

Il cielo di questo dolce crepuscolo primaverile,
raccoglie gli sguardi di tutti gli uomini

Anche i ruvidi operai che escono dalle officine,
vestiti di plumbee casacche,
ciondolando le mani pesanti
su cui la stanchezza appare tatuata
in strie ed in macchie bluastre d'acciaio,
si fermano lungamente in mezzo alle strade
guardando in alto con volti di tristezza,
e quando s'incamminano
respirano con odio l'odore rodente dell'asfalto.

L'umanità assiste
con occhi tristi e stupiti
alla più bizzarra delle sue tragedie,
poiché nella sconfinata azzurrità del cielo appena velato di tepore,
trasparente oceano rovesciato,
si compie in quest'ora il naufragio irrimediabile
di tutti i giardini del mondo.

2

Oggi
nel giorno in cui la primavera
era più colma di fiori,
ogni fiore si è ribellato
alla terra e alla pianta che lo ha generato,
e da tutti i giardini del mondo
milioni di fiori staccatisi rabbiosamente
dagli steli
son saliti a perdersi nel cielo,
senza rimedio,
poiché ogni pianta

²⁸ G. MILIGI, *op. cit.*, p. 329.

bizzarramente fulminata
si è disfatta sino alle radici
in putride polveri morte.

La terra non avrà più da oggi
un solo fiore.

3

Guardano in alto dalle finestre degli ospedali i malati,
guardano in alto dalle finestre delle prigioni
i condannati.

Guardano il cielo dolcissimo e tragico
pieno di nuvole di fiori compatte
simili a grandi navi di carne,
pieno di striscie violette e rosee,
pieno di vaste montagne che salgono,
pieno di larghe ghirlande solenni
che s'allontanano irrimediabili,
dietro il funerale
della Bellezza.

4

Troppo, Poeti nuovi, abbiamo cantato
la bellezza del ferro e dell'acciaio.

E non ci è rimasto, ora, veramente,
che il fragore pesante delle metropoli grige,
tappezzato di crudi colori violenti,
circonfuso di odori fumosi e roventi
di bitume e di pietra affocata.
Canteremo, canteremo ancora
la bellezza del ferro e dell'acciaio.

Ma certamente per molte notti
soffocheremo con brutalità
la nuova nostra orribile anima moderna,
e spargeremo con avarizia
in vecchissime alcove
qualche goccia delle essenze di rose e di viole
che oggi abbiamo comperate
affannosamente
per tutta la città.

E certamente per molte notti affonderemo le mani
nelle profonde capigliature delle nostre amanti
con brividi d'angoscia
pensando alla spaventosa calvizie del mondo
privato di petali e di profumi.

Il giorno continueremo a cantare
la bellezza del ferro e dell'acciaio
il fragore pesante delle metropoli grige,
lo squallore brutale della fatica e dell'oro.

Vi si intrecciano stilemi della poesia crepuscolare, espressionista e futurista. Interessante è il tono nostalgico verso motivi, come quello dei fiori e della 'bellezza' ormai irrimediabilmente perduta nell'infatuazione del moderno, del tecnico e del 'progresso'. Vibrazioni del passato riemergono in sintagmi come il leopardiano «di rose e di viole», mentre l'ipotesto degli incontri notturni con amanti è dannunziano. Di derivazione espressionista è certamente l'immagine iniziale degli operai, seguita da quella crepuscolare degli ospedali. Pur non rinnegando la poesia futurista, Corra sente una malinconica nostalgia per la poesia del passato, non più 'passatista' ma depositaria della bellezza. L'ironia è rivolta contro l'orgogliosa fiducia nel futuro e spinge impercettibilmente le tonalità futuriste verso quelle proprie degli espressionisti.

L'inizio con Marinetti e Vasari e la chiusura con Govoni si possono considerare un ritorno indietro, una prospettiva rovesciata, ma tenendo conto dei testi degli altri autori si impongono le seguenti considerazioni.

L'inizio del fascicolo privilegia le parole in libertà e la negazione della sensibilità 'romantica' nella percezione dell'oggetto, la luna in particolare, ma si passa poi a testi in cui la ricerca di «Form- und Farbbeziehungen» è dominante. Un tentativo analogo si fa con i suoni nei testi di Buzzi, Palazzeschi. Alla fine con i testi di Corra e Govoni è la tonalità malinconica, tipica degli espressionisti, a venir messa in primo piano. Evidentemente la scelta è dovuta in gran parte a Vasari; la lettera di Marinetti del 19 luglio 1922, è indicativa in proposito. Gli scrive:

ho ricevuto 2° numero *Der Futurismus*. Bravo! Bravissimo! Ti prego di mandarmi *quante più copie puoi* del 1° numero e del 2° numero, avendo io continue spedizioni interessantissime a letterati e riviste d'Italia e di fuori [...] Aspetto *Der Sturm*. Scrivimi circa la scoperta del futurista Egeling [...] Ho ricevuto fotografia della scultura-ritratto tuo di Prampolini. Bellissimo [...] Mi dispiace non ci sia nulla di Balla nel numero dello *Sturm* [...] Sarei lieto che un tuo numero del *Futurismus* fosse consacrato [...] al meraviglioso futurista Balla, che i tedeschi devono ammirare [...] per il tuo *Futurismus*, ti mando un mio articolo sull'*Avviatore Dro*, la prima opera teatrale veramente futurista, che trionfò a Lugo e sarà data quest'autunno a Milano.²⁹

Dalla richiesta di Marinetti si deduce che Vasari gli aveva parlato del fascicolo dedicato ai futuristi nella rivista che uscirà soltanto in agosto. Marinetti non si rendeva ancora conto del cambiamento che stava vivendo Vasari e che avrà la sua espressione nell'antologia della nuova letteratura italiana, *Junges Italien*, da lui curata e che uscirà nel 1933 a Lipsia dall'editore Max Mehring.

A parte sono da collocare gli aforismi di Pitigrilli, per la predominanza del registro ironico e polemico, tipico sia dei futuristi sia degli espressionisti, quasi a voler indicare che (come per Palazzeschi) l'ironia può avere una funzione salvifica nell'attraversamento del malinconico, grigio mare crepuscolare.

²⁹ D. TOMASELLO, *op. cit.*, pp. 184-185.

E mi sia concesso di chiudere proprio con la rilettura di tre dei quattordici aforismi:

Per farsi credere colti basta essere intelligenti; per farsi credere intelligenti basta essere furbi; ma per farsi credere furbi bisogna essere furbi per davvero.

Aver a che fare con un cretino non è nulla. Brutto è aver a che fare con uno mezzo cretino.

Una volta i più abili questurini erano reclutati fra il rigurgito delle galere; oggi i più incontentabili critici sono raccolti fra i rifiuti della letteratura.

E spero di non appartenere a quest'ultima categoria.