

LE RIVISTE

I.1- «La Bohème» e il contesto storico-culturale

Lo scrittore Federico De Maria nacque nella Palermo di fine '800 e percorse, con la sua opera di poeta, saggista, romanziere e drammaturgo, l'intero primo cinquantennio del '900.

Nel capoluogo siciliano De Maria si laureò in legge, probabilmente sotto le pressioni del padre,¹ ma la sua principale vocazione, manifestatasi con grande precocità, fu la letteratura². Già nel 1898, quindicenne, vinse un concorso di narrativa, indetto dalla rivista siciliana «La Bohème», con la sua prima pubblicazione, *La leggenda del Giamma*,³ una novella di ambientazione indiana.

Le sue prime esperienze letterarie subirono varie influenze, attraversate come furono da echi simbolisti, pascoliani, decadenti, crepuscolari, ma soprattutto da riflessi tardo-romantici, hughiani e avveniristico-withmaniani.⁴

A soli diciott'anni lo scrittore palermitano inaugurò la sua lunga carriera di conferenziere in occasione del centenario della nascita di Victor Hugo, la cui autorità ebbe su di lui grande ascendente.

¹ Le informazioni riportate sul periodo della fanciullezza del De Maria provengono, per lo più, da una mia intervista del 10-11-2007 a Federico De Maria, omonimo nipote dello scrittore. Federico De Maria nacque a Palermo il 21 luglio 1883 da Giuseppe De Maria e Giulia Serafini. Il padre era impiegato presso le ferrovie di Trapani e nella stessa città la moglie gestiva un albergo. Per tali ragioni De Maria trascorse i primi anni della sua vita lontano da Palermo.

² A soli sette anni, in occasione di un pubblico saggio scolastico, attirò l'attenzione della stampa che ne decantò le incredibili doti recitative. Fin da bambino si dilettò nell'allestimento di spettacoli per un teatrino di marionette, i cui soggetti, spesso, erano inventati dal giovanissimo Federico.

³ F. De Maria, *La leggenda del Giamma*, Palermo, «La Bohème», 1898.

La novella venne pubblicata a puntate nei seguenti numeri de «La Bohème»: a. II, n. 9, Palermo, 16 giugno 1898, pp. 3-4; a. II, n. 10, Palermo, 1 luglio 1898, pp. 3-4; a. II, n. 11, Palermo, 15 luglio 1898, pp. 3-4; a. II, n. 12, Palermo, 15 agosto 1898, pp. 2-4; a. II, n. 13, Palermo, 15 settembre 1898, pp. 2-4.

⁴ Tali echi sono sottolineati, sin dai loro titoli, da liriche quali *L'Avvenire*, *A le genti del futuro*, entrambe in F. De Maria, *Canzoni Rosse*, Palermo-Roma, Sandron, 1905; *A l'idea nuova*, in Idem, *La Leggenda della Vita*, Milano, ediz. di «Poesia», 1909; *A l'eroe che verrà*, in Idem, *Liriche dei tempi*, Palermo, Alberto Reber, 1939; o da un componimento come *Il fabbro*, in Idem, *Voci*, Palermo-Roma, Sandron, 1903, ma già pubblicato sulla rivista «Arte Nuova» nel novembre 1901.

Allo stesso 1901 risalgono la collaborazione dello scrittore a varie riviste, come le milanesi «La Farfalla» o la «Colomba»,⁵ nonché i primi componimenti lirici,⁶ nei quali il poeta sperimentò il metro libero.

Tra il 1900 e il 1902 De Maria prese parte al primo cenacolo poetico giovanile palermitano, il “Club della Bohème”,⁷ che sorse in stretta relazione con l’omonima rivista, pubblicata dal 1897 al 1901 e diretta da Nino Titone Triolo.

Come è possibile evincere sin dalla testata,⁸ di ispirazione palesemente scapigliata, la redazione de «La Bohème», in vicolo Ragusi, diventò un punto di riferimento fondamentale per i giovani intellettuali siciliani⁹ aspiranti a concretizzare una diffusa esigenza di rinnovamento. In seno a questo cenacolo sorse la frattura fra tradizionalisti ed innovatori che vedeva contrapposti il moderato Tito Marrone ed il battagliero De Maria, che, nonostante l’amicizia con il poeta trapanese, avvertiva maggiormente l’urgenza di uno svecchiamento culturale. In una sua lirica, *La vita dolorosa*,¹⁰ pubblicata su «La Bohème» del 16 maggio 1900, egli recitava: «gli uomini, il mondo e l’avvenire io sfido». Il cipiglio fiero e baldanzoso, con cui il nostro si ritraeva nell’intimare la propria energica sfida, sembrerebbe già predisporre a non meno virulenti atteggiamenti ampiamente sfoggiati, in nome di differenti parole d’ordine, dai futuristi. L’atmosfera scapigliata respirata negli anni dell’esperienza “bohémien” agevolò, in De Maria, l’assimilazione di temi e toni d’avanguardia in virtù dei quali il siciliano riuscì a muoversi agilmente nel contesto futurista regionale e nazionale che predispose la stesura del *Manifesto* marinettiano del 1909.

⁵ Cfr. la scheda biografica su De Maria e la nota n. 48 in A.M. Ruta, *Il Futurismo in Sicilia*, Marina di Patti, Pungitopo, 1990.

⁶ Si tratta di componimenti quali *La Canzone dell’Usignolo* (pubblicata già nel maggio 1901, come si evince dal saggio demariano *Prima esegesi del metro libero* che funge da prefazione a F. De Maria, *La Ritornata*, Catania, ed. S.E.M., 1932. Nel saggio non viene, però, specificato in quale rivista era stato pubblicato il componimento nel 1901, successivamente inserito in F. De Maria, *Voci*, Palermo-Roma, Sandron, 1903), *La Tempesta* e *La Battaglia del mare* (questi due componimenti hanno la stessa sorte del precedente: pubblicati, tra il 1901 ed il 1902, in vari riviste, come attesta il suddetto saggio, confluiscono, insieme a *La Canzone dell’Usignolo*, in *Voci*).

⁷ Cfr. A.M. Ruta, «*La Fronda: un giornale prefuturista*», in *Annali del Liceo Classico «G. Garibaldi»*, Palermo, 1977-1979, pp.140-141; Eadem, *Il Futurismo in Sicilia*, cit., pp.26-27.

⁸ Suggerì tale titolo il dramma musicato da Puccini, *La Bohème*, che aveva attutito gli originari e spigolosi contorni del poeta maledetto ritratto nell’opera di Enrico Murger, *Scene della vita di Bohème*. L’opera pucciniana andò in scena nel 1897.

⁹ Tra loro spiccavano Tito Marrone, Umberto Saffiotti, Agostino F. Sinadinò, Giuseppe Piazza, Giuseppe Carnesi, Santi Sottile Tomaselli, Giuseppe Longo, Ernesto Nuccio, Giuseppe Minutilla Lauria.

¹⁰ F. De Maria, *La vita dolorosa*, ne «La Bohème», a. IV, n. 7, Palermo, 16 maggio 1900.

L'influenza dei "maledetti" lombardo-piemontesi sulla formazione letteraria demariana affiorò già da una novella del 1899 dall'indicativo titolo *Bohème*.¹¹ Fulcro ispiratore dello scritto fu la diffusa tematica della malattia spirituale e fisica dell'intellettuale di fine Ottocento. La narrazione viene condotta in prima persona da un personaggio che incarna appieno il prototipo dell'artista bohémien. Vive, difatti, in una misera soffitta, «una stamberga muffosa»,¹² con l'amico Giovanni affetto da tisi, avvertendo, secondo il modello baudelairiano, la distanza incolmabile da una società borghese che li relega ad una condizione di marginalità e inutilità e che li costringe a svendere l'arte ugualmente svalutata:

Eravamo poveri ambedue, e vivevamo ora scrivendo brindisi per qualche imbecille invitato ad un pranzo d'etichetta e che si credeva in dovere di buttar fuori quattro versi a lo *Champagne* ora componendo necrologi ed epitaffi da far anco i marmi de le tombe e i cipressi stecchiti, in lode di qualche ricca nullità che nemmeno avevamo conosciuta; oppure scrivendo novelle, e versi, e romanzi magari, che ci venivan pagati una miseria.

Ma questo stesso non era tutte le settimane, alcune volte neanche tutti i mesi, sicchè la miseria ci stava spesso a lato, vellicandoci lo stomaco con la fame e agghiacciandoci il corpo col gelo. (...)

Giovanni era veramente poeta, (...) povero ed oscuro artista, genio sconosciuto e incompreso.¹³

E ancora, proseguendo nella lettura, il narratore si definisce un «povero ed affamato scribacchiatore ricoperto di stracci».¹⁴

Richiama ancora la fase tardo-romantica l'antitesi tra il piano della dimensione onirico-immaginativa e quello del reale che irrompe con prepotenza:

Abitavamo una soffitta umida e lercia, ove spesso l'acqua e il vento venivano a farci poco gradevoli visite, e dal cui abbaino si godeva la splendida occhiata dei comignoli di tutte le case circonvicine. (...)

Ma (...) uno sbadiglio ed uno stiramento di stomaco facevano svanire prosaicamente i miei castelli in aria, avvertendomi che (...) da ben ventiquattr'ore non avevo gustato cibo.

Ad un tratto fui scosso dolorosamente dai miei pensieri per un violento attacco di tosse che assalse a l'improvviso l'amico mio.¹⁵

¹¹ F. De Maria, *Bohème*, ne «La Bohème», a. III, n. 6-7, Palermo, 9 aprile 1899, pp. 10-11.

¹² *Ivi*, p.10.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, pp. 10-11.

Chiaro il richiamo all'exasperato divario baudelairiano tra *Spleen et Idéal*¹⁶ che condizionò l'atteggiamento dualista degli Scapigliati, ben sintetizzato da Cletto Arrighi nell' *Introduzione* al suo rinomato romanzo-manifesto, quando parla di «certe contraddizioni terribili fra la loro condizione e il loro stato - vale a dire fra ciò che hanno in testa e ciò che hanno in tasca».¹⁷ Il concetto venne ulteriormente ribadito da Felice Cameroni in un articolo programmatico del 1873: «Lusso di desideri e povertà di mezzi, immaginazione ardente e stomaco a freddo, sogni di gloria e realtà di miserie: ecco l'antitesi in cui s'agita la spostatura».¹⁸ Nel più tardo 1907 De Maria avrebbe confermato, attraverso il sonetto *Pensiero di Spleen*, la continuità delle suggestioni esercitate dal poeta francese:

Fervono due nemiche anime in guerra
dentro l'essere mio, con varia sorte.
L'una m'innalza, delicata e forte,
libero oltre i confini della Terra;

l'altra, si come anguicrinita furia,
mi dilania col morso selvaggio,
[...] ¹⁹

Le tinte fosche delle descrizioni più crude rispondono alle esigenze realiste desunte dalla corrente naturalista alle cui posizioni, com'è noto, si richiamarono molti scrittori della Scapigliatura,²⁰ paladini del romanzo sociale,²¹ e ancor più gli autori siciliani influenzati dai grandi modelli veristi:

Giovanni moriva. La tisi aveva dilaniato il suo povero petto e gli segnava su le gote scarne due macchie rosse che spiccavano stranamente sul pallore del resto del viso. [...] bisognava del brodo a

¹⁶ C. Baudelaire, *Spleen e Ideale*, da *I fiori del male*, a cura di A. Bertolucci, Milano, Garzanti, 1975.

¹⁷ C. Arrighi, *Introduzione a La Scapigliatura e il 6 febbraio*, Milano, Redaelli, 1862, p. 7.

¹⁸ F. Cameroni, *Sì! Siamo la Bohème della stampa*, «Gazzettino Rosa», 14 novembre 1873. Relativamente al termine *spostatura*, com'è noto sinonimo di Scapigliatura, cfr. G. Farinelli, in *La Scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Roma, Carocci, 2003, p.35.

¹⁹ F. De Maria, *Pensiero di Spleen*, in *Interludio classico*, Roma, «La Vita letteraria» editrice, 1907, p.11.

²⁰ Cfr. E. Praga, *Preludio*, in *Poesie - Penombra*, a cura di Mario Petrucciani, Bari, La Terza, 1969, p. 63. Nei versi conclusivi del componimento l'autore dichiara: «[...] canto una misera canzone,/ ma canto il vero!». Nel commento al testo, così Guido Baldi: «[...] la canzone è *misera* perché dipinge senza finzioni la miseria della vita moderna.», «[...] la realtà desolata della vita moderna, privata di fedi e di ideali, che la poesia deve rivelare nel suo volto brutale [...]».

²¹ Cfr. G. Farinelli, in *op. cit.*, pp. 16, 20-22.

Giovanni, [...] il monte di Pietà non era lontano, ed io avevo uno scialle intorno al collo. Corsi: offrii il mio povero indumento ad un impiegato che lo trovò sudicio, vecchio, strappato, inservibile; io insistii, financo per averne pochi soldi, ma quello, annoiato, mi richiuse lo sportello sul viso. [...] Di lì a poco una signora ancor giovane passò, ed io me le appressai e le chiesi l'elemosina con voce umile e con fronte bassa.....sì, l'elemosina! [...] Giovanni moriva trenta ore dopo [...].²²

La diffusione di una corrente scapigliata nella Palermo di fine Ottocento va ricondotta al verificarsi, proprio in quella fase storica, nei maggiori centri dell'isola, di condizioni socio-economiche simili a quelle delle due capitali dell'economia italiana, Milano e Torino, negli anni immediatamente successivi all'Unità. Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo il capoluogo siciliano fu protagonista di un boom ad un tempo economico-industriale e socio-culturale che la rese una delle città più in vista del panorama internazionale. Si consideri che a Palermo, nel 1891-92, in anticipo sulle altre esposizioni industriali di Milano, Torino, Venezia, fu realizzata l'Esposizione Nazionale che esibì i successi delle forze produttive e economiche e tecnologiche più avanzate nell'Italia del tempo.²³

In questo rilevante periodo di mutamenti, la famiglia Florio ebbe un ruolo di spicco. Proprio a Ignazio Florio si deve la fondazione del giornale «L'Ora», nato nelle intenzioni del suo fondatore, per pubblicizzare il Consorzio Agrario Siciliano, un'organizzazione che associava i maggiori proprietari terrieri dell'isola. La prima Targa Florio (1906) inoltre diventò, per anni, la più importante tra le gare automobilistiche internazionali.²⁴

Dal punto di vista culturale Palermo vantava un'università di prim'ordine. Nel 1910 si inaugurò la "Civica Galleria d'arte moderna", dal 1890 al 1910 fu attiva la "Biblioteca Filosofica", nel 1884 fu fondato il "Circolo Matematico". Tale prosperità portò a Palermo, tra fine XIX e inizio XX secolo, personalità di spicco quali Wagner (1881), Renoir

²² F. De Maria, *Bohème*, cit., pp. 10-11.

²³ Per un agile profilo sulla fase di prosperità di Palermo tra fine '800 ed inizio '900 si consulti A.M. Ruta, *Il Futurismo in Sicilia*, cit., pp.20-23.

²⁴ Cfr. R. Giuffrida-R. Lentini, *L'età dei Florio*, Palermo, Sellerio, 1986; S. Candela, *I Florio*, Palermo, Sellerio, 1986. Tra le iniziative di maggiore successo dei Florio vi fu la costruzione di uno stabilimento per la produzione del vino "Marsala" nell'omonima città, in concorrenza con le potenti famiglie inglesi Woodhouse e Ingham che già vi operavano. Al nome dei Florio va legata anche la nascita della compagnia "Tirrenia". Questa potente famiglia d'industriali contribuì al riscatto della Sicilia dalla secolare cultura feudale. Sposatosi con Franca Jacona di San Giuliano, la cui bellezza fu immortalata dai colori di Boldini e dai versi di D'Annunzio, Ignazio Junior diventò uno dei personaggi più in vista dei salotti aristocratici europei. Nel 1897, proseguendo l'opera del padre, egli inaugurava il Teatro Massimo.

(1881), D'Annunzio (1899), De Musset, Wilde (1900), Maeterlink (1916), Virginia Woolf (1927).

Nonostante la lentezza delle trasformazioni sociali fosse costata all'Isola un trentennio di ritardo, i processi di modernizzazione economica della società, una volta diffusi, indussero gli intellettuali palermitani a rivolgersi con ammirazione ai modelli settentrionali i cui proclami riflettevano soluzioni poetiche avvertite come più adeguate alla sensibilità, alle inquietudini dell'intellettuale contemporaneo.²⁵

Gli scrittori siciliani più giovani sentirono l'urgenza di aderire alla temperie culturale d'avanguardia europea e, consapevoli del ricco potenziale che la loro terra offriva, si lanciarono in numerose iniziative giornalistiche e editoriali che costituirono canali privilegiati di incontro tra una vasta rete di studiosi ansiosi di rinnovamento.²⁶

Questo il quadro offerto da Paolo Scrima:

In quegli anni Palermo era in grado di offrire al visitatore (...) l'immagine, entro certi limiti credibile, di una città animata nelle sue sfere intellettuali da un movimento di idee nuovo e con un suo manipolo di letterati tutt'altro che disposti a ristagnare in discorsi accademici, o da caffè, anzi estremamente pronti a captare le novità e le voci del dibattito aperto da ambienti culturali più progrediti e smaniosi di far sentire la propria voce attraverso giornali e riviste.²⁷

Proprio negli anni di collaborazione a «La Bohème» Federico De Maria ebbe modo di entrare in contatto con Giuseppe Pipitone Federico e Girolamo Ragusa Moleti. Pipitone Federico,²⁸ che diresse «Il Momento»

²⁵ Per un'agile analisi di questo processo è stato utile consultare R.M. Monastra, *Primo novecento a Messina. Ruggero Vasari*, in *Storia della Sicilia-Pensiero e cultura letteraria dell'800 e del '900*, vol. VIII, a cura di N. Tedesco, Roma, Editalia e D. Sanfilippo editore, 2000, p. 137; A.M. Ruta, *Il Futurismo in Sicilia*, Marina di Patti, Pungitopo, 1990, pp. 7-10; F. Renda, *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, Palermo, Sellerio, 1987.

²⁶ R.M. Monastra, *op. cit.*, pp. 138-153.

²⁷ F.P. Scrima, *Introduzione* a G. Ragusa Moleti, *Il Signor di Macqueda*, Palermo, "Il Vespro", 1980, pp. 5-6. Il critico proseguiva: «Fra le riviste palermitane di quell'epoca, per lo più chiassose fin nei loro titoli (Il Prometeo, Il Lucifero, Il Faust), "Il Momento" fu l'unica realmente impegnata in un'opera di sprovvincializzazione».

²⁸ Cfr. G. Saja, *«Il Momento». Identità di una rivista di fine ottocento con gli indici del periodico (1883-1885)*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia editore, 2004. A Pipitone Federico e al periodico «Il Momento» va attribuito il meritorio tentativo di un primo essenziale processo «di sprovvincializzazione della cultura isolana, anche attraverso i contatti personali con scrittori eminenti della Penisola e con scrittori stranieri quali Eduard Rod – il traduttore di Verga – o il Maupassant.» [G. Santangelo, *La milizia letteraria di Giuseppe Pipitone Federico*, in AA.VV., *La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi cento anni*, in *Atti del congresso storico internazionale* (Palermo 20-25 ottobre 1970) 2 voll., Palermo, Palumbo, 1977, p. 348, poi in G. Santangelo, *La «sieve» Sicilia*, Palermo, Flaccovio, 1985]. Così, a proposito della rivista Giovanni Gentile: «Gli anni (...) tra il 1880 e il 1895, circa, segnano un determinato periodo della cultura siciliana, il cui spirito si può studiare nella psicologia o, se si vuole, nelle idee del *Momento*». (G. Gentile, *Il tramonto della cultura siciliana*, Bologna, Zanichelli, 1919, p. 177). E, ancora, Luigi Russo: «*Il Momento* (...) dal

dall'aprile 1883 al dicembre 1885, dimostrava di possedere un'indole artistica profondamente filoneista e libera da preclusioni, com'è possibile evincere da alcune sue considerazioni sul periodico letterario ideale:

[...] noi del *Momento* [...] intendevamo esprimere un concetto che dovrebbe servir di guida ad ogni buon periodico letterario, la piena tolleranza, in fatto d'opinioni e discussioni, per quegli uomini cui meriti specialissimi danno diritto a specialissima considerazione. Intendevamo esprimere la nostra ferma convinzione che un periodico letterario, pur mantenendosi ossequente ad un programma, ad una nota predominante – ed il *Momento* un programma, chiaro e determinato, l'ha seguito sempre – non può né deve cristallizzarsi come in una specie di muraglia cinese, non assumere apparenze e forme di chiesuola o cricca privilegiata.²⁹

Questa dichiarazione di anticonformismo rende la cifra della grande modernità del palermitano.

De Maria rimase ancora colpito dalla personalità di Girolamo Ragusa Moleti,³⁰ «uno dei più audaci paladini dell'avanguardia siciliana»,³¹ collaboratore, tra l'altro, de «La Farfalla». La rivista alla quale - lo abbiamo già accennato - si era avvicinato il giovane Federico, fu considerata l'«organo ufficiale»,³² l'episodio editoriale distintivo dell'ultimo tratto della parabola scapigliata e chiaramente «non possedé più il mordente e la tenacia del primitivo progetto scapigliato».³³

Sebbene Ragusa Moleti sia stato ritenuto da Giuseppe Farinelli il maggiore esponente «[...] dell'avanguardia palermitana ben inserito nel tessuto milanese, ribelle e libertino con nell'animo un po' del sarcasmo di Heine e un po' della goliardia di Murger [...]»,³⁴ e ancora, riportando un'espressione di Croce, «“ribelle dei ribelli”, carducciano prima maniera, goliardo e a volte libertino», «tra i giovani “più stravaganti e scompigliati”»,³⁵ il vivace siciliano seppe rivolgersi al movimento

1880 al 1895 può considerarsi come l'organo più rappresentativo della cultura siciliana, nella sua fase più piena e più critica in cui esso passò a confondersi con la generale cultura italiana». (L. Russo, *In narratori*, Roma, Fondazione Leonardo, 1923, p. 108.)

²⁹ G. Pipitone Federico, *Pro domo et veritate*. (*Polemica Carini – De Luca*), in «Il Momento», a. I, n. 15, Palermo 16 dicembre 1883, p. 7.

³⁰ Cfr. F. De Maria, *Polemiche e duelli di G. Ragusa-Moleti*, «La Sicilia del popolo». Noi citiamo da F.P. Scrima, *op. cit.*, p. 10. Questo il giudizio di De Maria su G. Ragusa-Moleti: «fu, tra il 1880 e il 1910 circa, una delle personalità più in vista della sua Palermo».

³¹ F.P. Scrima, *op. cit.*, p. 10.

³² E. Torelli Viollier, *La Bohème*, «Corriere della Sera», 5-6, 13-14, 14-15 maggio 1878.

³³ G. Farinelli, *op. cit.*, p. 59.

³⁴ *Ivi*, p. 20.

³⁵ *Ivi*, p. 204.

settentrionale con giusto distacco e lucidità, non disposto a fossilizzarsi.³⁶

La parentesi de «La Bohème» palermitana, all'interno della quale avvenne la prima formazione di De Maria, si può far rientrare, quindi, in quella «“seconda Scapigliatura” di fine Ottocento e inizio Novecento»³⁷ di cui parla Romano Luperini.

La corrente scapigliata favorì, a Milano come successivamente a Palermo, la diffusione di aspirazioni, argomentazioni e strumenti stilistico-espressivi che i futuristi, ancor prima della pubblicazione dei manifesti ufficiali, avrebbero rilevato e arricchito di peculiarità appropriate alle diverse coordinate storico-culturali. La Scapigliatura costituì «l'indispensabile stazione di sosta, di pulizia e di rifornimento, in cui il bagaglio dei vecchi ideali e dei vecchi sistemi è pesato, rivisitato, modificato e sostituito alla luce di una rinvigorita ricerca culturale interdisciplinare di stampo europeo».³⁸ Essa guidò insomma gli scrittori italiani alle soglie dei movimenti d'avanguardia primo-novecenteschi e, al di là delle dovute divergenze, dimostrò di possedere particolari affinità con le tendenze futuriste.

Evidentemente, allora, il passaggio di scrittori come Gian Pietro Lucini o Federico De Maria da posizioni scapigliate a convinzioni futuriste fu privo di sostanziali scossoni o radicali stravolgimenti, ma avvenne con naturalezza in virtù di quel «comune denominatore» che legò le due tendenze e che Jorn Moestrup individuò «nell'anticonformismo, nel generico desiderio di contribuire allo svecchiamento dell'ambiente».³⁹

Scopo iniziale del presente studio è l'analisi dei processi che, all'interno di alcuni percorsi artistico-intellettuali come quelli sopra menzionati, portarono la linea di demarcazione tra la fase postscapigliata

³⁶ Riportiamo stralci essenziali dell'articolo *I bohemes*, in «La Farfalla», 28 luglio 1878, di G. Ragusa Moleti: «La Bohème non è tutta la vita dell'arte; ma è invece un episodio della vita e dell'arte [...]. [...] si sa che gli artisti della Bohème sono Dante, Omero, Ovidio, Orazio, tutti i trovatori, Musset, Heine, Murger, Balzac, Hugo; che gli uomini politici della Bohème furono quelli dell'89, del '93, del '30, del '48 [...]». A commento de *I bohemes*, Farinelli (*op. cit.*, p. 61) ha considerato: «[...] per lui, trascorsi i tempi eroici, [la Scapigliatura] non poteva che ridursi a un noviziato, a un “boémismo” e a “un episodio della vita e dell'arte” e non a una condizione [...]. Nell'atto di legittimare quello che restava della nostra *Bohème* (e si osservi come il termine Scapigliatura sia decaduto se non scomparso), Ragusa Moleti ne fece al massimo un arduo e fruttuoso periodo parentetico nel discorso della vita, da cui non furono immuni, su un piano ben più vasto e si direbbe internazionale, Omero, Dante e su su Murger, Balzac e Hugo.»

³⁷ R. Luperini, *La scrittura e l'interpretazione*, Palermo, Palumbo, 1997, t. XII, p. 19.

³⁸ G. Farinelli, *op. cit.*, p. 20.

³⁹ J. Moestrup, *La scapigliatura. Un capitolo della storia del risorgimento*, Copenhagen, Munksgaard, 1966, p.7.

e quella prefuturista a restare estremamente labile. Con tale finalità ci apprestiamo a riconoscere, in un primo momento, i punti di legame e di rottura tra la Scapigliatura e il Futurismo. Si tratta di una questione spinosa che richiederà il ricorso a numerosi documenti diretti e fonti critiche.

I.2-) La Scapigliatura alle origini del Futurismo? «La squadra dell'avvenire»*

Ci è sembrato appropriato partire da queste considerazioni di Farinelli:

[...] la Scapigliatura [...] fu nella cultura italiana, pur con tutti i limiti che si possono ad essa imputare, un articolato punto di incontro e di scontro tra l'uomo dell'epoca romantico-risorgimentale e l'uomo dell'epoca industriale che si vide restringere sempre più nello spazio metropolitano, inteso come sofferenza della libertà fisica ed esistenziale. E fu proprio in questo spazio che la Scapigliatura peraltro sensibile ai problemi del costume e della società anche in termini politici, avviò nei suoi autori più significativi o in quelli che contribuì a formare e che le sopravvissero un dibattito artistico e letterario non certo infecondo di proposte e tale da cogliere non pochi fermenti del futuro.⁴⁰

E infatti a incipit della sua recente monografia su *La Scapigliatura*, anticipando indirettamente quanto appena riportato, lo studioso pone una citazione da «Il Gazzettino Rosa» del 14 ottobre 1868,⁴¹ che offre molteplici spunti di riflessione alla nostra indagine:

Amico! Come un *figlio di Boemia*, vagante alla ventura, io *percorro il gran cammino dell'arte*. Come il boemo, ho la speranza e il *coraggio per bastone*; senza di ciò nulla avrei. Il nostro *avvenire* deve spuntare al sole dei vent'anni. Amiamo e cantiamo ancora: *la gioventù non ha che un'ora*.⁴²

*- «La squadra dell'avvenire» è un'espressione usata, per definire la Scapigliatura, da Francesco Giarelli, nell'articolo *Di fiore in fiore*, pubblicato ne «La Farfalla», il 12 marzo 1876.

⁴⁰ G. Farinelli, *op. cit.*, p. 207.

⁴¹ Va precisato che il primo «Gazzettino Rosa» fu edito a Milano dal 23 gennaio 1868 al 15 novembre 1873. Un secondo «Gazzettino Rosa» fu pubblicato, sempre a Milano, dal 1877 al 1881 e diretto da Giuseppe Cozzi. La sua fondazione generò una serie di polemiche partite soprattutto da Achille Bizzoni.

⁴² «Il Gazzettino Rosa», 14 ottobre 1869. Nostro il corsivo.

Viene subito chiarito, con il sintagma «figlio di Boemia»,⁴³ il legame con i modelli stranieri, Baudelaire sopra tutti e più in generale i Simbolisti o i Romantici tedeschi, su cui anche Marinetti si sarebbe formato.

La componente d'avanguardia, anticipatrice del clima primonovecentesco, è resa dalla volontà di compiere un itinerario artistico rivolto – lo si precisa successivamente – in avanti, all'«avvenire», attraverso l'implicito rifiuto della tradizione. In un editoriale del «Gazzettino Rosa» dell'ottobre 1877 venne ribadito un proposito analogo: «[...] noi vogliamo che il *Gazzettino Rosa* accolga la parola di tutti coloro che hanno fede nell'*Avvenire*. Gli è per ciò che ci rivolgiamo [...] a tutti quelli che *desiderano un'Italia nuova* [...]».⁴⁴ Le due correnti milanesi furono accomunate da urgenze letterarie affini poiché generate da un retroterra culturale analogo: per entrambe la tensione verso la novità, il bizzarro, l'irregolare manifestò una necessità di evasione dai punti fermi dei modelli italiani. Difatti gli scapigliati contestarono sia il Romanticismo Italiano, prevalentemente smanioso di smussare i contorni più spigolosi della nuova sensibilità europea così da renderla continuativa rispetto alla tradizione nazionale, sia i suoi strascichi, caratterizzati dai toni languidi e esasperati di un Prati o un Aleardi e, conseguentemente, da una concezione della letteratura come passatempo frivolo. Il reiterato richiamo della poesia carducciana, dannunziana, pascoliana a contenuti e forme propri del classicismo ispirò la lotta futurista. Terreno comune fu quindi l'insofferenza nei confronti delle convenzioni. Proprio quell'«ansia di distinguersi dai predecessori», di cui ha parlato anche Jorn

⁴³ Farinelli (in *op.cit.*, pp. 43-45) ha affermato: «[...] fu lo stesso Arrighi a sottolineare l'analogia di portamenti e di caratteri tra la sua Scapigliatura e la *Bohème* ("I francesi la chiamano già da un pezzo la *Bohème*")». Lo studioso ha contemporaneamente rimarcato il carattere distintivo della Scapigliatura rispetto alla *Bohème*, riportando alcune considerazioni di Eugenio Camerini: «La Scapigliatura, ch'è la riduzione italiana [della *Bohème*], fu ben ritratta dall'Arrighi. Essa ha per ventura un elemento morale e patrio che manca all'altra». Concordemente per Farinelli «la peculiarità originaria della Scapigliatura arrighiana, distinta all'inizio dalla *Bohème* per una contingenza italiana, va scovata nelle sue radici risorgimentali e nel suo "spirito d'indipendenza", sintagma quest'ultimo presente soltanto nella redazione del manifesto del 1857 e poi caduto per cause comprensibili nelle altre due redazioni, quando il regno d'Italia era già stato proclamato.» Si richiama poi agli studi di Iginio De Luca sulle «corrispondenze letterarie che Camerini inviava dal Piemonte al "Crepuscolo" di Carlo Tenca, dove si ragionava di quella particolare *Bohème* [...]».

⁴⁴ «Gazzettino Rosa», *Franche parole a tutti*, 28-29 ottobre 1877. Nostro il corsivo.

Moestrup,⁴⁵ indusse un “maledetto” come Emilio Praga a comporre i rinomati versi dissacratori del suo Preludio:

Casto poeta che l'Italia adora,
Vegliardo in sante visioni assorto,
tu puoi morir!...Degli antecristi è l'ora!
Cristo è rimorto!⁴⁶

Ai toni dell'azione di protesta antiborghese e anticonformistica rimandano, poi, i termini «coraggio» e «bastone». Essi sintetizzano la tendenza ad attingere dalla sfera lessicale bellica, sfruttata copiosamente dallo stesso Futurismo. Tale terminologia appare appropriata sia metaforicamente intesa che no. Molti fra gli scapigliati sposarono cause di rinnovamento socio-politico, oltre che culturale, e parteciparono realmente alle lotte risorgimentali. Si consideri la seguente dichiarazione cameruniana del 1873:

*La Bohème non conosce gli squilli della ritirata né in politica, né in arte. Cade trafitta, non s'arrende. I bohèmes sono potente elemento di progresso perché [...] l'istinto li spinge verso il progresso indefinito. [...] i bohèmes rappresentano il tipo opposto ai conservatori d'ogni gradazione. Le frasi fatte caratterizzano il linguaggio degli uomini seri, il paradosso quello della Bohème. Il primo non ammette se non ciò che fu, il secondo idolatra quello che sarà.*⁴⁷

A ulteriore conferma, riportiamo stralci dall'articolo del '77 già menzionato:

[...] ci rivolgiamo all'artista, al maestro di scuola, al povero *travet* (eterna triade di martiri della camarilla, della politica e dell'alfabeto), [...], a voler unire i loro sforzi ai nostri nel *combattere* l'abuso e il sopruso, la superbia e la vergogna dovunque si trovano; nell'aula come nella scuola, nel ministero come nell'accademia, nel

⁴⁵ J. Moestrup, *op. cit.*, p. 132: «In letteratura si dovettero cercare espressioni sorte dalla mutata situazione. Fu fatto parzialmente da Nievo e dal Tommaseo le cui opere rimasero però sconosciute o inadeguatamente apprezzate. Poteva sembrare, quindi, ai poeti nuovi dopo il '60, che gli scrittori dell'epoca fallissero completamente il bersaglio, come lo fallì la letteratura ufficiale, riconosciuta e largamente apprezzata dal pubblico, di Aleardi, Prati e Guerrazzi. Al presunto fallimento totale, [...], reagiscono gli scapigliati. L'accumularsi delle istanze di rinnovamento, causato dall'inerzia del decennio chiamato “di preparazione”, spiega la loro frenesia di novità. Rivendicano la libertà e la singolarità dell'arte, manifestate in modo concreto ed evidente anche nella vita pratica con la *Bohème*. Nell'ansia di distinguersi dai predecessori poco stimati, dando rilievo all'arte indipendente, evitano ogni tematica patriotticamente colorita.»

⁴⁶ E. Praga, *Preludio*, in *Poesie - Penombre*, cit., p. 83. Relativamente all'ambiguità di tale posizione ci soffermeremo più avanti.

⁴⁷ F. Cameroni, *Sì! Siamo la Bohème della stampa*, «Gazzettino Rosa», 14 novembre 1873. Il firmatario dell'articolo è Stoico, uno degli pseudonimi di Felice Cameroni. Nostro il corsivo.

parlamento come nel senato. Chi ci ama ci segue: la nostra mano è sempre aperta per stringere quella del fratello [...] deciso come noi di combattere a qualunque costo.⁴⁸

L'attenzione dimostrata nei confronti della contemporaneità e la capacità di operare in essa, documentata pienamente nel manifesto arrighiano, *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, hanno fatto parlare Farinelli di «animus risorgimentale».⁴⁹

L'afflato filantropico dei propositi scapigliati, rivolti ad un rinnovamento sociale che richiedeva il coinvolgimento delle varie classi,⁵⁰ non avrebbe trovato seguito nelle tonalità violente con cui il Futurismo avrebbe progettato il domani. La passione necrofila⁵¹ e la forma aggressiva su cui i futuristi plasmarono il loro sentimento dell'avvenire li portò a isolarsi e a diventare parte di un movimento elitario nonostante i presupposti popolari.

Un elemento di legame con il movimento marinettiano fu sicuramente l'esaltazione della «gioventù», della «giovane generazione di ideologi»⁵² nella quale si incarnano. Tuttavia i «boemi» riflettono sulla precarietà di questa condizione, «la gioventù non ha che un'ora», e quindi invitano alla risolutezza dell'azione di ribellione, ma anche al godimento delle sregolatezze che essa comporta; i futuristi insistono più sui caratteri di forza e virilità, «noi giovani e forti futuristi».⁵³

L'influenza esercitata dallo «spazio metropolitano» sulla nascita dei due movimenti costituì un nuovo comun denominatore: l'avvio del processo di modernizzazione socio-economica seguito alla costituzione dello Stato unitario coinvolse *in primis* la settentrionale Milano, centro di partenza per la diffusione delle tendenze scapigliate prima, futuriste un quarantennio dopo, quando lo sviluppo in atto era in pieno fermento.⁵⁴

⁴⁸ *Ivi*, *Franche parole a tutti*, 28-29 ottobre 1877. Nostro il corsivo.

⁴⁹ G. Farinelli, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁰ Cfr. E. Praga, *La strada ferrata*, da *Poesie - trasparenze*, cit., pp.286, vv. 82-84: «[...] cultore e artigiano/ stesa ai ricchi la nobile mano/ insiem l'almo edificio alzeran.»

⁵¹ Cfr. E.Fromm, *Il nesso fra la necrofilia e il culto della tecnica*, in *Anatomia della distruttività umana*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 428-446. «Il mondo della vita è diventato un mondo di “non-vita”; le persone sono diventate “non-persone”. Un mondo di morte. La morte non è più rappresentata simbolicamente da feci o cadaveri maleodoranti. Ora i suoi simboli sono macchine linde, scintillanti; gli uomini non sono più attratti da gabinetti fetidi, ma da strutture di vetro e alluminio.» (p. 437)

⁵² G. Farinelli, *op. cit.*, p. 9.

⁵³ F.T. Marinetti, *Il Manifesto del Futurismo*, in *Teoria e invenzione del futurimo* (a cura di L. De Maria), Milano, Mondadori, 1998, p.12.

⁵⁴ Cfr. G. Zaccaria, *Per una riedizione dell'“Onorevole” di Achille Bizzoni. Bizzoni e la Scapigliatura*, in «Otto/Novecento», maggio-agosto 2000, n. 2, p. 5- 17. Zaccaria osserva: «Pur con i suoi limiti e il suo provincialismo (rispetto ai grandi modelli della letteratura europea), la Scapigliatura precorre certe posizioni delle avanguardie primonovecentesche,

Quanto fin qui puntualizzato è ulteriormente attestabile dalla lettura dei manifesti di Arrighi, di Bizzoni, di Cameroni e di Giarelli.

L'*Introduzione*⁵⁵ di Cletto Arrighi al suo romanzo, *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, fu considerato il primo manifesto della *Bohème* milanese. In essa l'autore attribuiva la nascita del movimento a «una certa quantità d'individui [...] – v'è chi direbbe: una certa razza di gente – fra i venti e i trentacinque anni non più [...]», quindi, fin dal '57, era chiara la volontà di identificarsi con una precisa generazione, l'unica in grado di dare avvio ad un nuovo ciclo storico-culturale. E continuava: «più avanzati del loro secolo; indipendenti come l'aquila delle Alpi, [...] inquieti, travagliati, turbolenti», ribadendo in seguito: «serbatoio del disordine, dello spirito d'indipendenza e di opposizione agli ordini stabiliti», «la speranza nell'avvenire è la sua religione», «anima di tutti gli elementi geniali, artistici, poetici, rivoluzionari del proprio paese». Esprimeva così la tensione verso il futuro e la conseguente necessità di trasgressione verso modelli opprimenti da cui ci si doveva rendere indipendenti, in modo da dare sfogo all'inquietudine che li animava. Precisava inoltre che il contesto congeniale per lo sviluppo di tale "categoria" di intellettuali coincideva con «[...] tutte le grandi e ricche città del mondo incivilito», allora essa «a Milano ha più che altrove una ragione e una scusa di esistere». Con il primo sintagma è come se l'Arrighi presagisse la diffusione del movimento scapigliato da Milano alle altre città investite dal progresso industriale - Torino, Genova, Padova, Napoli, Palermo -, quasi volesse scientificamente teorizzare che ad un'identica azione sociale corrispondesse un'analogha reazione culturale. La cosa infatti si verificò: i venti di rinnovamento artistico seguirono per l'Europa le tappe del processo di modernizzazione socio-economica e la sua progressiva, a volte tarda, avanzata dal nord sempre più a sud, fino in Sicilia.

opponendo radicalmente l'intellettuale, lo scrittore e l'artista alla società. Non è quindi un caso che la scapigliatura nasca a Milano, la città più moderna ed europea della nuova Italia, dove più acutamente che altrove si avvertono i sintomi e i contraccolpi del processo di trasformazione in atto. Qui mentre si delineano i primi mutamenti del paesaggio industriale, si rafforzano le strutture dell'editoria libraria e del giornalismo (si pensi a editori come Sonzogno e Treves), che modificano profondamente la concezione della letteratura e la funzione stessa dello scrittore.» Gli fa eco Farinelli (in *op. cit.*, pp. 11-12): «La Scapigliatura fiorì [...] specialmente a Milano non a caso. Dai tempi dell'Illuminismo e del romanticismo eroico Milano fu estremamente sensibile alle istanze culturali italiane e straniere e ne assorbì le contraddizioni divenendo specchio fedele di crisi sociali e politiche. E c'è di più: nel traballante decennio liminare dello Stato unitario Milano, da Cletto Arrighi definita la piccola Parigi della Lombardia, statisticamente allestì la più forte concentrazione giornalistica e di mezzi informativi che mai ebbe una città italiana, [...]»

⁵⁵ C. Arrighi, *Introduzione a La Scapigliatura e il 6 febbraio*, cit., p. 7.

L'articolo di Achille Bizzoni, *Chi siamo e perché siamo*, sul «Gazzettino Rosa» del luglio '68, fu ritenuto «il secondo vero e autonomo manifesto della Scapigliatura». ⁵⁶

[...] Chi siamo noi, l'abbiamo detto altre volte; otto o dieci *giovani*, che non abbiamo mai fatto neppure una seduta per intenderci su un programma comune, [...]e che [...]senza saperlo, scriviamo i medesimi concetti, talvolta le medesime parole. *Giovani* abbiamo detto, [...] imperocché appunto siccome *giovani* non legati ai *vincoli delle tradizioni*, delle memorie, delle imprese, delle pericolosissime amicizie del passato, possiamo mantenere ferma tutta intera *la libertà del giudizio* [...]. A noi d'intorno ci pare di vedere senza soverchio esame un'altra infinita *schiera* di persone, che interessi propri non hanno e non vogliono difendere, [...] che hanno presso a poco la nostra età. Questa infinita *schiera*, spoglia delle ubbie del passato, libera dai tradizionali pregiudizi di tutti i vecchi partiti, ci pare sia quella con la quale ci siamo trovati insieme in tutti *i campi di battaglia*, [...]. Questa ci pare sia quella generazione che nel 1859 incominciò a nascere, che è destinata a sostituire gradatamente entro vent'anni le perdite inevitabili degli uomini del passato e che ora si trova nel suo sviluppo prossima a maturanza. [...] noi siamo adunque i momentanei rappresentanti di quella *nuova generazione* [...]. Siamo *giovani*: ed esprimiamo le idee, le speranze, le convinzioni, le aspirazioni della *gioventù italiana*, questo è il nostro passaporto; causa della nostra vita; [...] è la spiegazione dell'unanime approvazione con cui ci accompagna la coscienza pubblica che presenta in noi *gli imperterriti lavoratori dell'avvenire*. ⁵⁷

Colpisce la perentorietà con cui venivano ribaditi tutti i cardini della poetica scapigliata: la giovinezza, la liberazione dalle passate catene della tradizione storico-culturale, il cipiglio battagliero, la coscienza di porre le basi di quell' «edificio dell'avvenire»⁵⁸ di cui successivamente avrebbe parlato Federico De Maria. Ma quello di Bizzoni era, oltre che un manifesto, un testamento da lasciare alla folta schiera di giovani della quale i redattori del «Gazzettino Rosa» costituivano «i pubblici rappresentanti». ⁵⁹

L'articolo del settembre '69, scritto sotto forma di lettera aperta a Bonetti, sostituto redattore del «Gazzettino Rosa», appare complementare. Sebbene steso in seguito ad un periodo di carcerazione, causato dagli ideali professati, l'animosità dei suoi proclami ribelli non si attenuò:

Non siamo più una mano di perduti, siamo falange, siamo forti...Sì!
Intorno a noi si raggruppa una generosa gioventù, la quale nel mentre comprende e sa apprezzare tutto quanto abbiamo sofferto,

⁵⁶ G. Farinelli, *op. cit.*, p.52.

⁵⁷ A. Bizzoni, *Chi siamo e perché siamo*, «Gazzettino Rosa», 26 luglio 1868. Nostro il corsivo.

⁵⁸ F. De Maria, *Il perché di una cosa inutile*, in «La Fronda», anno I, n. 1, 25 maggio 1905.

⁵⁹ A. Bizzoni, *op. cit.*

[...]è là pronta ad aiutarci col suo valido appoggio nelle lotte avvenire, gravide, come le passate, di disinganni, di dolori leniti però dallo splendido miraggio di un certo trionfo.⁶⁰

Uno dei principali manifesti scapigliati è quello di Felice Cameroni, *Sì! Siamo la Bohème della stampa*,⁶¹ cui abbiamo accennato sopra:

[...] Noi della piccola stampa, sentinelle perdute della riforma sociale, ignorati ai più, calunniati da molti, invisibili a moltissimi, cari soltanto alla minoranza ribelle, apparteniamo a quella famiglia, come i degeneri nipoti d'una schiatta illustre ai loro avi gloriosi. [...] La Scapigliatura è la negazione del pregiudizio, la propugnatrice del bello o del vero, l'affermazione dell'iniziativa contro lo *status quo*. [...] La Scapigliatura non ha fede, ma convinzioni; ama ciò che non esiste ancora e si ribella a quanto le si vuole imporre per tradizione od interesse. [...] La *Bohème* prepara l'avvenire della nazione col non curarsi del proprio. La meta della *Bohème* è affrettare l'avvenire a diventar presente. Senza l'incessante inquietudine della minoranza il progresso si risolverebbe in una vana parola. [...] I paradossi della *Bohème* sono un'inevitabile reazione al feticismo dei pedanti per il passato. La gioventù, la noncuranza dell'avvenire e la febbre delle idee nuove: ecco i caratteri della *Bohème*. [...] La *Bohème* non si lamenta, ma ride di qualunque ostacolo. Oggi inneggia all'avvenire, deridendo le miserie del presente; domani scorda il passato per prepararsi a nuove battaglie. [...]⁶²

Lo scritto del Cameroni toccò tutti i punti dei primi manifesti, tuttavia risalendo al 1873, fase calante dell'originario movimento, maturò nuove consapevolezze, prima tra tutte quella di rappresentare una minoranza dispersa, laddove invece Bizzoni si proclamava corifeo di un'«infinita schiera». Più netto inoltre si fece il senso di non appartenenza a un avvenire che non aveva più l'imminenza di Bizzoni, né l'ineludibilità dei Futuristi.

Il 15 novembre 1873, all'indomani della pubblicazione dell'articolo cameriano, si sarebbe chiuso il primo «Gazzettino Rosa» definito da Farinelli «il più violento, combattivo e combattuto dei giornali della Scapigliatura: con Heine, Hugo, Musset, Byron, Murger e Vallès si incontra sovente e con rilievo Poe, [...]».⁶³

Nel '75 Oreste Vaccari concepiva il progresso futuro ancora come «utopia». Affermava:

[...]E noi, oscuri ma intrepidi soldati del progresso, continuiamo fidenti il nostro cammino, combattendo con la penna e con tutte le

⁶⁰ Idem, *Carissimo Bonetti*, «Gazzettino Rosa», 30 settembre 1869.

⁶¹ F. Cameroni, *op. cit.*

⁶² *Ibidem*.

⁶³ G. Farinelli, *op. cit.*, p. 14.

nostre forze il privilegio per l'uguaglianza, il dispotismo per la libertà, la menzogna per il vero, l'ignoranza e la superstizione infine per la civiltà, se vogliamo che l'utopia dell'oggi diventi la realtà del domani!⁶⁴

Scorrendo l'articolo del 1877, *A Milano!*, di Francesco Giarelli ritroviamo non solo i *topoi* dei precedenti manifesti, ma spesso anche i medesimi sintagmi:

[...] Chi siamo? Siamo dei giovani. [...] Sentinelle perdute di questa grande battaglia dell'avvenire, che si risolve in progresso politico, sociale, artistico, letterario e scientifico, noi bivacchiamo allegramente all'estrema avanguardia. [...] Noi siamo la giovane guardia. Che cosa vogliamo? Essere tutto meno che noiosi. Combattere tutti pel bello, pel vero, pel buono [...].⁶⁵

Ci è sembrato utile comparare le maggiori dichiarazioni scapigliate al fine di rilevare la continuità dei principi che avrebbero animato il movimento nell'arco di un ventennio,⁶⁶ nonostante l'eterogeneità delle posizioni di molti suoi esponenti.

Ancora prima di Giuseppe Farinelli, altri critici si sono interessati all'indagine dell'influenza della Scapigliatura sulla letteratura novecentesca, assegnando particolare rilievo all'analisi delle affinità col Futurismo. Il confronto tra diversi punti di vista non potrà che arricchire la nostra indagine.

Nel 1961 Eduardo Gennarini pubblicò una monografia su *La Scapigliatura Milanese*⁶⁷ alla quale egli faceva risalire alcuni punti dei programmi futuristi:

Quando Marinetti e i suoi discepoli proponevano audacissime associazioni fra le arti e le più estrose e conturbanti esplosioni verbali, non pochi fra loro non erano certo ignari dell'esperienza degli scapigliati. I loro lieti o tristi amori con l'analoga, i connubi tra piani forme colori suoni e le più svariate dimensioni della realtà e delle sue trasfigurazioni più accettabili o più arbitrarie: tutto ciò trova spesso un precedente sia pure in isolate affermazioni (o petizioni di principio) dei cosiddetti scapigliati. [...] Ciascun poeta o prosatore della Scapigliatura aprì [...] a suo modo una via verso esperimenti e

⁶⁴ O. Vaccari, *La Scapigliatura. Divagazioni*, «La Plebe», 10 marzo 1875.

⁶⁵ F. Giarelli, *A Milano!*, «La Farfalla», 30 settembre 1877.

⁶⁶ In realtà, sebbene la Scapigliatura come movimento si fosse esaurita, rimaneva vivo il suo spirito democratico. Lo attesta uno scritto di Bizzoni del '79 sulla «Bandiera». Queste le espressioni più significative: «[...] Libertà è il nostro motto; pionieri di un fulgido avvenire, l'Avvenire è la nostra meta. Nuove battaglie, nuove sconfitte, nuove disillusioni ci attendono, ma la vittoria finale è per noi. [...]»

⁶⁷ E. Gennarini, *La Scapigliatura Milanese*, Napoli, G. Scalabrini editore, 1961. All'interno di questa monografia confluisce un altro piccolo scritto di Gennarini (*Giuseppe Rovani, Carlo Dossi e le origini del Futurismo*, Napoli, edizioni de l'Arciere, 1957) che tratta in maniera specifica la questione di cui ci stiamo occupando.

moduli novecenteschi. [...] molti atteggiamenti della letteratura più vicina a noi, dal Crepuscolarismo al Futurismo al Novecentismo ed anche all'Ermetismo, trovano almeno una parte delle loro origini nella disordinata e frammentaria estetica degli scapigliati. Questi movimenti [...] furono tutti ansiosi della conquista di altre forme di poesia e d'arte più agili e vicine alle esigenze dei tempi nuovi. In questo senso [...] gli scapigliati furono dei precursori.⁶⁸

Giustamente lo studioso non ha dimenticato di rimarcare il peso esercitato dalle comuni radici simboliste in questa possibilità del Futurismo di specchiarsi nella Scapigliatura. Egli infatti ha notato:

Ovviamente si tratta di paternità in senso non assoluto, fatti salvi i cospicui diritti di quanto futuristi, decadenti e simbolisti italiani catturarono a man salva (o quasi) alle ben munite provvigioni del decadentismo francese dal Baudelaire in poi, per tutta la serie dei poeti più o meno maledetti.⁶⁹

Gennarini ha assegnato particolare attenzione allo studio delle personalità artistiche di Giuseppe Rovani e Carlo Dossi. A suo parere «i titoli di “innovatore e precursore” possono essere al Rovani entro certi limiti attribuiti»,⁷⁰ «fu precursore per molti atteggiamenti della scapigliatura e anche del futurismo»⁷¹ e continua sostenendo che, pur nell'ovvio superamento attuato dai Futuristi, «quei così energici postulati sull'arte novissima da costruire con una sintesi ponderosa e sconvolgente sulle macerie del passato [...] avevano certo qualche ancestrale discendenza dalle animose teorie del Rovani. Il quale, per manzoniano che fosse, non contribuì certo all'irrobustimento del romanzo storico, [...] dominato dalla preoccupazione di evitare qualsiasi accusa di “passatismo”.»⁷²

Considerando Dossi, il critico faceva risalire la propensione all'innovazione poetica dell'autore lombardo al suo riferimento al modello di Richter, notoriamente lontano da qualsiasi «schematismo di regole, sì da esser considerato la vivente antitesi di ogni formalismo classico».⁷³

⁶⁸ Ivi, pp. 87-90.

⁶⁹ Ivi, p. 88. E ancora, a proposito di Rovani (p. 23): «[...] in affermazioni [...] dello scrittore, o in certi suoi atteggiamenti caratteristici, [...] si deduce [...] qualche presagio di futurismo. Si tratta di quello che il Nardi chiama *il principio dell'affinità delle arti*, canone estetico accettato da quel gruppo di artisti come proprio credo, anche se le sue primitive derivazioni sono da ricercare [...] in poeti di oltr'Alpe, dal Baudelaire al Verlaine ed oltre.»

⁷⁰ Ivi, p. 18.

⁷¹ Ivi, p. 26.

⁷² Ivi, p. 19.

⁷³ Ivi, p. 28.

Il ricorso ai mezzi espressivi desunti dal Simbolismo e usati in direzione espressionista con propositi deformanti, applicati alla realtà, rese Dossi un pioniere di quel terreno linguistico e stilistico prediletto dai futuristi. Se a questi ultimi andò «il merito di aver contribuito a snellire la lingua letteraria, eliminando da essa molti vocaboli vetusti [...], Dossi ebbe parte considerevole nella preparazione di quest'opera di snellimento e ammodernamento della lingua letteraria.»⁷⁴

Con Dossi erano «veramente gettate le basi dell'agile e pur ardua parola novecentesca».⁷⁵

[...] Un tre-quattrini di faccia [...]; [...] Ed era quattro-parole-un-complimento-e-un-inchino[...]; [...] Bottacciuto pretone [...]; [...] La marmellata vocale di don Serafino [...]; [...] Occhiate candide [...]; [...] Vino coi baffi [...]; [...] Sorriso mostoso [...]; [...] Il braccò baubò [...]; [...] Mettevansi a chiucurlare tutti gli uccelli... [...]; [...] Si dipancò un tomoletto[...]; [...] Labbreggiar billi billi [...]; [...] Patatà-patatà (galoppo di cavalleria) [...]; [...] Cip-ri – cip-cip[...]; [...] Mangiava pane e sole [...]; [...] Gocciarono silenziosi momenti [...]; [...] La brillantina del chiacchierare [...]; [...] Quel tale pretesto, che foggia la stoffa del torto nel taglio della ragione [...]; [...] Il giorno sta per chiudere i suoi registri [...].⁷⁶

La peculiarità dei sintagmi dossiani apriva la strada a soluzioni stilistiche alternative, attraverso l'assorbimento di quelle simboliste, come l'analogia, la sinestesia, l'onomatopea, la metafora, ma anche il ricorso a neologismi e a segni grafici – ad esempio il trattino interlessicale - sostitutivi della punteggiatura tradizionale. Cominciavano a sgretolarsi i legami sintattico-grammaticali, ritenuti inadeguati a tradurre la denuncia verso il contesto capitalistico dell'epoca.⁷⁷

Indicazioni utili per il nostro studio provengono anche da Michele Dell'Aquila, curatore dell'antologia *L'esperienza lirica della Scapigliatura*.⁷⁸ L'autore è riuscito a dare un quadro esaustivo del dibattito critico sorto intorno alla questione della possibilità o meno di

⁷⁴ *Ivi*, p. 39.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Cfr. C. Dossi, *La desinenza in A*, *Campionario*, in *Opere scelte*, a cura di Folco Portinari, Torino, UTET, 2008, pp. 563-718, 725-781.

⁷⁷ E. Gennarini, (in *op. cit.*, p.38) ha chiarito: «Oltre all'ironia [...]c'è [in Dossi] anche il fatto serio della soddisfazione di scrivere in un modo originalissimo. E c'è ancora – pur se piuttosto confusa – la sensazione di far parte di un movimento che in sèguito venne la moda di chiamare di avanguardia pur non sapendo precisamente in che cosa dovesse sfociare. L'esatto luogo di arrivo l'ha visto la generazione seguente a quella del Dossi, quando si è trovata di fronte al fenomeno del futurismo.» Per cui lo studioso ha riconosciuto al Dossi (p. 40) «se non proprio l'elastico e trito appellativo di precursore, il merito concreto di aver collegato [...] due secoli che altrimenti non avrebbero avuto un così vivo e operante addentellato.»

⁷⁸ M. Dell'Aquila, *L'esperienza lirica della Scapigliatura*, Bari, Adriatica editrice, 1972.

fare una lettura in chiave novecentista della Scapigliatura. Ha descritto infatti la spaccatura della critica in due filoni. Il primo, che aveva in Croce il capofila, vedeva nella Scapigliatura un movimento di retroguardia da far rientrare nella fase tardo-romantica, arrivando fino a disconoscerle una natura di movimento, attribuendole soltanto quella di “momento”, una volta constatata l’assenza di un programma comune. L’altro filone aveva in Nardi un’autorevole riferimento. Benché ricorresse alla metodologia crociana di tipo estetico-letterario, Nardi concepiva invece la Scapigliatura come gruppo unitario e, soprattutto, dava avvio a un’interpretazione del movimento in chiave contemporanea. Raffrontava infatti le avanguardie di fine Ottocento con quelle del primo Novecento, esortando a ricercare nell’esperienza scapigliata «l’inizio di un rinnovamento e di una rottura nei confronti della tradizione letteraria italiana che [...] si è venuta rinnovando in una serie di operazioni culturali e di proposte innovative fino nel nuovo secolo: ed a quei “ribelli di ieri” bisognava rifarsi per intendere la matrice e i precedenti storici delle irrequietezze di oggi.»⁷⁹

⁷⁹ *Ivi*, p. 24. Bosco (*Preromanticismo e romanticismo*, in *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, 1949, pp.633-634), a sostegno della lettura nardiana, vedeva nel gruppo milanese «i soli autentici romantici nostri», gli unici cioè a rifarsi all’originario spirito romantico europeo, «con una sensibilità particolarmente accesa per taluni canoni fondamentali di quella poetica, come della “essenziale autonomia dell’arte”» (M. Dell’Aquila, *op. cit.*, p. 28). Contini, sulla scia di Nardi, esaminava il movimento sotto un profilo prettamente letterario, tralasciando quello socio-politico che impediva di ravvisare la presenza di un programma uniforme. Il taglio letterario della sua indagine portava, invece, all’individuazione di un filo rosso dalla Scapigliatura all’Espressionismo Novecentesco e a Gadda. A giudizio di Momigliano «le rivoluzioni letterarie anteriori al ’60 sono poca cosa in confronto con quella che si inizia ai tempi di Praga e Betteloni e continua tuttora» (A. Momigliano, *La poetica del decadentismo*, recensione dell’omonimo libro del Binni, in «Corriere della sera», 8 ottobre 1936). Dell’Aquila, quindi, individuava le varie componenti della linea critica propensa a una netta distinzione tra Scapigliatura «giornalistico-politico-democratica» e Scapigliatura propriamente letterario-poetica; sebbene così riflettesse: «Certamente sulle riviste e sui fogli di quegli anni, nella «Cronaca grigia» di Cletto Arrighi, nella «Riforma» di Agostino Bertani, ne «La plebe» di Enrico Bignami, nel «Gazzettino», nel «Gazzettino rosa», e via dicendo, la polemica letteraria e morale s’intreccia a quella sociale [...]» (M. Dell’Aquila, *op. cit.*, pp. 52, 50-51). E aggiungeva in seguito (p. 54): «solo riannodando i fili, come qualcuno è riuscito a fare, si può avere un quadro chiaro delle dislocazioni e delle relazioni. Prescindere da un tale contesto porta sempre a deformazioni antistoriche.» Lo studioso constatava che il limite più evidente della Scapigliatura letteraria fosse da ricercare nella propensione all’individualismo degli scrittori che «perseguono sostanzialmente vie proprie» (p. 61). Tuttavia osservava: «In tutti [...] vi è uno strenuo desiderio di rinnovamento degli schemi letterari, dei contenuti e dello stesso lessico della poesia, che si attua concretamente in un ininterrotto sperimentalismo tematico e stilistico». La mancanza di una poetica organica, nella quale Giovanna Scarsi individuava tale limite, fu una conseguenza della solitudine artistica: «Restiamo nei limiti di un complesso di ispirazioni e aspirazioni, un fermento di elaborazioni estetiche, presenti più a livello di sensibilizzazione e orientamento di gusto che di formulazioni scientifiche. Si conferma il carattere piuttosto velleitario del movimento, non per questo meno valido se inserito nelle prospettive innovatrici» (G. Scarsi, *op. cit.*, p. 85).

Si è riconosciuto agli Scapigliati anche il merito di un contributo al dibattito sulla complessa questione linguistica italiana, di così ardua risoluzione da portare gli scrittori a ricorrere a soluzioni anacronistiche e a perdere di vista il legame necessario tra lingua e contesto storico-sociale, così come si è verificato a causa del «petrarchismo “eterno” del nostro linguaggio lirico».⁸⁰

[...] si cominciava a riconoscere un valore e una funzione al gruppo, sia sul piano letterario, in quel moto di adeguamento del romanticismo nostrano alle più avanzate esperienze straniere, sia sul piano della lingua e delle forme poetiche, in quella duplice azione rivolta da una parte “a rompere la casalinga accademia del manzonismo linguistico, svincolando gli scrittori dal canone della lingua parlata”, dall'altra (soprattutto nella lirica) nell'affrancamento dalle forme auliche ancora imperanti, nella ricerca di un modulo più duttile, non parlato, ma non arcaico né classicheggiante.⁸¹

La rivoluzione linguistica d'altronde – anche a detta di Giovanna Scarsi - fu un «procedimento comune a tutte le avanguardie, nelle quali ogni sorta di sperimentazione stilistica nasce dalla coscienza della debolezza della parola ad esprimere certe componenti della realtà.»⁸² Per sopperire alla crisi del linguaggio tradizionale, Rovani teorizzò *il principio dell'affinità delle arti*, puntualmente ripreso dal Futurismo.

In *Scapigliatura e Novecento*, la Scarsi ha appoggiato la critica filonardiana e, dopo aver distinto «scapigliatura» e «scapigliature», ha definito il movimento nei termini di «prima avanguardia di una società preindustriale [...] nella direzione di sviluppo verso le avanguardie poetiche del '900»,⁸³ specificando:

Il fermento ideologico che essa espresse [...] ha lievitato le sue istanze in profondità: gli esiti futuristici ed avanguardistici, ed in estensione: il fenomeno, in aree geografiche diverse, delle scapigliature «minori», che adattarono la carica innovatrice, rifluita dall'esperienza madre milanese, alle tradizioni ambientali ed alle istanze socio-politiche espresse dai diversi dibattiti culturali del momento.⁸⁴

Proprio quello che si verificò a Palermo nei primi anni del Novecento, quando le ideologie scapigliate si fusero con le prime tendenze futuriste, senza la possibilità di una distinzione netta tra le due correnti.

⁸⁰ M. Dell'Aquila, *op. cit.*, p. 65.

⁸¹ *Ivi*, p. 27.

⁸² G. Scarsi, *Scapigliatura e Novecento (poesia/ pittura/ musica)*, Roma, edizioni Studium, 1979, p. 36.

⁸³ *Ivi*, p. 12.

⁸⁴ *Ivi*, p. 17.

Il primo quinquennio del XX secolo costituì, per la Sicilia, una vera e propria fascia temporale liminare che, sintetizzando in sé le componenti del prima e del dopo, creò una sorta di *pastiche* non totalmente assimilabile né all'una né all'altra, senza chiara connotazione.

Si potrebbe parlare di osmosi scapigliata-futurista. Quindi nell'Isola lo scarto temporale tra la diffusione della Scapigliatura e quella del Futurismo fu assai ridotto, per non dire inesistente.⁸⁵

La stessa Scarsi ha ammesso:

Dove l'avanguardia milanese trovò [...] terreno fecondo fu nell'area del Sud: in quella «scapigliatura meridionale» che dal Verga alla narrativa regionalistica minore (Di Giacomo, Deledda, ecc.), innestandosi sulle ataviche e ben note ragioni ambientali socio-economico-politiche, si prestava meglio ad accogliere e maturare i fermenti del socialismo populista del dibattito milanese.⁸⁶

A suo giudizio «La vera eredità della scapigliatura si coglierà in quell'area del Sud dove si incontrano tradizioni e rinnovamento».⁸⁷ Gli intellettuali milanesi vissero infatti molteplici dissidi interiori, indizi delle incertezze prodotte dai radicali cambiamenti storico-sociali dei quali furono spettatori. Questa assenza di punti di riferimento avrebbe generato l'equivocità di certi messaggi scapigliati: ambiguo - come vedremo più in là - il loro giudizio sul progresso scientifico, il loro anticlericalismo o l'antimanzonismo.

Con particolare cura la Scarsi si è rivolta all'opera di Arrigo Boito per individuare «le eccentricità stilistico-metriche del futurismo»⁸⁸ in quella «ricchezza della metrica che rinnova di spiriti moderni il *numerus* del verso classico»,⁸⁹ con sperimentazioni vicine a quelle carducciane. La stessa opera di Boito si pose, dunque, a metà strada tra tradizione e innovazione; la sua formazione classica fu la base su cui edificare un'arte innovativa, rivolta all'avvenire: «Sentì il Boito fortemente l'influsso della nostra tradizione e l'importanza della presenza dei nostri maestri in ogni opera d'arte che intenda anche proiettarsi nel futuro.»⁹⁰ E' indispensabile, perciò, valutare nell'opera di Boito «l'esatta portata di tramite tra il

⁸⁵Relativamente alla presenza di riviste siciliane futuriste o prefuturiste nel primo decennio del Novecento si consulti R.M. Monastra, *op.cit.*

⁸⁶ G. Scarsi, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁷ *Ivi*, p. 34.

⁸⁸ *Ivi*, p. 14.

⁸⁹ *Ivi*, p. 39.

⁹⁰ *Ivi*, p. 191.

vecchio e il nuovo.»⁹¹ La studiosa ha sottolineato che l'«esigenza di rinnovamento in lui fu vivissima ed appare agli inizi rivoluzionaria», tuttavia «in lui il nuovo s'innesta sull'antico»,⁹² «Avvenirismo in lui non fu semplice sinonimo di wagnerismo, [...] bensì una equilibrata conciliazione del nuovo col vecchio».⁹³ Boito fece sua la lezione cameriana secondo la quale «rinnovare a proposito e felicemente non può se non chi vive nella vita presente e sente ove s'annoda all'antica.»⁹⁴

Eppure è stato puntualizzato:

L'autonomia ritmica dei versi, derivante da quella logica, dovuta all'impiego di una sintassi elementare, la maestria nel maneggiare un linguaggio creato dal nuovo, assonanze onomatopeiche, bisticci verbali, modi grafici singolari ("Prima che al mondo si dicesse 1000") e, infine, il ricorso a segni, ci riportano alla tecnica compositiva di Jahier e Soffici, denunciando nel poemetto [*Re Orso*] una carica eversiva e rivoluzionaria. Questa ci pare giustificabile quale denuncia di un'ansia inconscia di liberazione dalla regola e dalla convenzione [...]. Quello di *Re Orso*, in fondo, è un mondo onirico di simboli e di visioni, in cui Boito ventenne effettua la catarsi da inconsci complessi di inibizioni: lui che, percorso da febbre di innovazione, pure fece regola della sua vita di uomo e di artista la misura e l'autodominio.⁹⁵

Lo scrittore sentì fortemente il tema del *Dualismo*,⁹⁶ di ascendenza baudelairiana, che avrebbe ritratto le componenti antitetiche della poetica scapigliata.

Alcune considerazioni di Eugenio Scalfari offrono l'occasione di introdurre l'analisi degli aspetti più contraddittori della Scapigliatura, quelli che segnano un divario rispetto al Futurismo:

Le avanguardie rinnegarono la tradizione della modernità, ma prima di rinnegarla la studiarono a fondo, ne praticarono i linguaggi, le tecniche, lo stile.⁹⁷

D'altro canto è chiaro che non sarebbe possibile trasgredire quanto ci è estraneo. Ma negli scapigliati la dicotomia che li vide divisi tra opposizione e adesione alla tradizione andò al di là di ciò: il riferimento ai

⁹¹ *Ivi*, p. 183.

⁹² *Ivi*, p. 192.

⁹³ *Ivi*, p. 199.

⁹⁴ E. Cameroni, Recensione a *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, in «La Perseveranza», 26 gennaio 1862.

⁹⁵ G. Scarsi, *op.cit.*, p. 206.

⁹⁶ A. Boito, *Dualismo*, in *Tutti gli scritti - Libro dei versi*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1942, p.5.

⁹⁷ E. Scalfari, *Per l'alto mare aperto. La modernità e il pensiero danzante*, Torino, Einaudi, 2010, p. 180.

modelli ottocenteschi non sempre fu finalizzato ad un passaggio successivo, quello contestatario.

Abbiamo già fatto cenno al ruolo preponderante giocato dal sentimento di insicurezza nello sviluppo dei loro ideali, insicurezza che non poteva essere slegata dal processo storico e sociale in corso. «So tutto ma non so chi sono io», questa l'eredità lasciata a Baudelaire da François Villon nei suoi *Testamenti*. E l'autore de *I fiori del male* viveva con angoscia il senso di sradicamento dovuto alla mancanza di punti fermi, manifestando il suo disagio attraverso la compresenza, nella sua opera, di due fattori antinomici che Luperini ha individuato nel simbolismo e nell'allegorismo. Com'è noto, il primo coincide con l'esigenza di cercare *Corrispondenze* con il Tutto: «Il simbolismo si pone per Baudelaire come eco di una “vita anteriore”, di una civiltà passata in cui era ancora possibile un rapporto di partecipazione simpatetica fra l'io e la natura e nel medesimo tempo come aspirazione futura a un rapporto più organico fra l'individuo e il mondo».⁹⁸ L'allegorismo esprime una presa di coscienza del presente, «la realtà della scissione, della fine di accordo e di armonia con il mondo, della trasformazione stessa della natura in una “seconda natura” artificiale»⁹⁹, l'alienante metropoli.

Gli Scapigliati lessero in Baudelaire lo stesso sofferto contrasto che li animava. A nostro avviso tra i loro versi è possibile rintracciare entrambe le componenti appena illustrate, origine, questa, dell'ambiguità del loro messaggio e dei dubbi circa la possibilità che a esso possa attribuirsi la “qualifica” di poetica.

Farinelli ha individuato la «varietà delle sfumature» e la «varietà di posizioni», riconoscendo che «il movimento della Scapigliatura non fu [...] monolitico, ma nemmeno fu superficiale e culturalmente sprovveduto.»¹⁰⁰

Il carattere eterogeneo del gruppo è emerso dalle considerazioni di Francesco Giarelli nel suo articolo-manifesto, *A Milano!*: «Diversi d'indole, di sistemi, di idee, la lega in fusione dell'amore per l'arte italica ci ha saldati insieme come tanti anelli di bronzo.» Stupisce, a primo impatto, percepire una vena nostalgica tra le righe di uno scritto che inneggia all'avvenire, il grido euforico con cui si prende parte alla «grande battaglia dell'avvenire che si risolve in progresso politico, sociale, artistico,

⁹⁸ R. Luperini, *op. cit.*, p.18.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ G. Farinelli, *op. cit.*, p. 12

letterario e scientifico» è preceduto da un rimpianto: «Nell'ombra dell'adolescenza si sono perduti i pochi sorrisi di un tempo migliore.»¹⁰¹ Un rapporto ricco di conflitti, quindi, sia quello con il passato che quello con il proprio tempo. Tali contraddizioni si diramano in più direzioni, spaziano dall'ambito letterario a quello sociale e finiscono poi inevitabilmente con l'intrecciarsi. Si parta dall'analisi del rapporto con i modelli poetici ottocenteschi, primo tra tutti quello manzoniano. Gli Scapigliati tesero notoriamente ad usare toni sacrileghi nei confronti del Vate degli *Inni Sacri*; lo abbiamo già attestato riportando i celebri versi praghiani, che vennero accompagnati dalle dichiarazioni di altri autori. Così, ad esempio, Felice Cameroni sull' «Almanacco repubblicano» del 1874:

Victor Hugo sta a Manzoni, come la poesia del progresso a quella della rassegnazione. Victor Hugo ha l'audacia del genio, Manzoni la pazienza del talento. [...] La letteratura manzoniana rende vecchi anche i giovani, quella di Victor Hugo rende giovani anche i vecchi.¹⁰²

Tuttavia furono altrettante le dichiarazioni di stima verso la poetica manzoniana anche da parte degli stessi «antecristi». Ha ben notato Gennarini:

[...] se è vero che il Praga scrisse sul mirabile vegliardo un verso che suona come una bestemmia: «Tu puoi morir! Degli antecristi è l'ora!», non è meno vero che alla morte di lui egli riconobbe che l'ispirazione alle sue «poche canzoni» era provenuta proprio dalla poesia manzoniana. E Carlo Dossi che amò le espressioni originali e bizzarre tanto da poter essere considerato un precursore del futurismo, non esitò ad affermare: «Stia certo il lettore che, se di un'oncia soltanto della limpida mente e dell'amabile filosofia di Alessandro Manzoni [...] avessi potuto disporre, non mi sarei contentato di fare il geroglifico Dossi.»¹⁰³

Questo atteggiamento ambivalente si può spiegare se si riflette su una metafora di Praga: ad apertura del suo *Preludio* egli paragona sé e la sua generazione alle «aquile al tempo di mutar le piume»,¹⁰⁴ volendo così evidenziare la consapevolezza di possedere una natura, in potenza sì,

¹⁰¹ F. Giarelli, *op. cit.*

¹⁰² F. Cameroni, «Almanacco repubblicano», 1874. Per la difficoltà nel reperimento dell'articolo citiamo da G. Farinelli, *op. cit.*, p. 54. Così lo studioso a commento di Cameroni: «Manzoni e la letteratura manzoniana venivano bellamente depositati nell'archivio dell'inattualità, mentre si tiravano le orecchie a chi si fingeva ansioso di novità artistiche, purché fossero lasciate nelle intenzioni».

¹⁰³ E. Gennarini, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰⁴ E. Praga, *Preludio*, in *Poesie – Penombre*, cit., p. 83, v.2.

audace, come quella del rapace regale, ma attualmente acerba, timorosa di spiccare il volo. Tale traslato traduceva una volontà di indipendenza dai modelli poetici ottocenteschi – lo stesso Arrighi lo esplicitava: «indipendenti come l’aquila delle Alpi» ⁻¹⁰⁵ frenata però dalla debolezza dei nuovi ideali, incapaci di dimostrarsi all’altezza di quelli da sostituire, che per tanto si rivelano insuperabili:¹⁰⁶

[...]Oh! eran belli i tuoi tempi,
Goethe, Foscolo...Porta!
Una falange di sublimi esempi,
una olimpica scorta!

Noi vaghiam nell’Ignoto. I figli siamo
del Dubbio (oh i grandi estinti!),
siamo i reietti, i fuggiti da Adamo,
dal ciel, dal fango vinti!

[...]

casto poeta del Buono e del Bello,
guardaci ancora dal cielo;
e sia la croce del tuo sacro avello
luce immensa...non velo!¹⁰⁷

I loro manifesti cantavano ciò che sarebbe stato, ma che non era ancora giunto, ambivano alla creazione di un nuovo che non si era ancora schiuso, tant’è vero che Praga definiva «crisalide» la sua età e considerava poi: «Già all’orizzonte tremola/ forse la grande aurora.../ dalla profonda gora/ la farfalla uscirà!». ¹⁰⁸ Il «forse» che si ripeteva anche nel precedente verso 98, attestava il riconoscimento di una profetica incapacità, di una profonda sensazione d’incertezza e ribaltava la figura del poeta vate. Pertanto i “maledetti” vivevano nel limbo di un presente in attesa, subendo gli effetti di una tale condizione di precarietà.

All’atteggiamento anticlericale, chiaramente complementare all’antimanzonismo, si può assegnare analoga motivazione:

Il compiacimento “maledetto” del vizio e della bestemmia è anche un modo per negare una presenza incombente e condizionante, per “uccidere” simbolicamente il padre. Il rovesciamento dell’estetica e dell’etica manzoniane assume toni oltranzistici [...]: in realtà proprio

¹⁰⁵ C. Arrighi, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁶ Cfr. G. Baldi, *Dal testo alla storia dalla storia al testo*, Varese, Paravia, 2003, v.3, p. 11: «Manzoni [...] costituisce come una figura paterna, a cui sentono la necessità di ribellarsi ma di cui non riescono a liberarsi, perché ne avvertono la grandezza ineguagliabile che li schiaccia.»

¹⁰⁷ E. Praga, *Manzoni*, in *Poesie - trasparenze*, cit., p. 307, vv. 49-56, 65-68.

¹⁰⁸ Idem, *Spes unica*, in *Poesie - Penombre*, cit., p. 180, vv. 97, 101-104.

il tono truculento, nella sua esagerazione, tradisce una disperata nostalgia della fede.¹⁰⁹

Una delle ambiguità più peculiari del gruppo scapigliato fu la sua natura al contempo borghese e antiborghese. Gli intellettuali milanesi, infatti, parimente al Carducci giambico, disprezzarono il sistema capitalistico, la civiltà industriale e la conseguente nascita della società di massa, fondata sul mercato e sulla produttività, pronta ad omologare le individualità e a isolare gli individualisti. Paradossalmente si trattò di una rivolta antiborghese condotta da individui borghesi per origine e formazione, un'insurrezione guidata dall'interno, una lotta fratricida per così dire. Gli scapigliati rappresentavano una tipologia di borghesia vecchia maniera, cioè pre-industriale, e si scontravano con una classe borghese di fine ottocento «avida e affaristica, di una mentalità produttiva ad ogni costo».¹¹⁰ Per questo la protesta anti-conformista coincide, negli scapigliati, con un ritorno ad una fase disindustrializzata e la spinta in avanti porta in sé una voglia di regresso. Gli scapigliati cantando l'avvenire aspiravano ad un cambiamento che li salvasse dal disagio del presente, speravano che il futuro ricostituisse quelle *Corrispondenze* col tutto naturale, si sporgevano in avanti per tornare indietro, desiderando solo una condizione diversa da quella attuale.

Differenti furono i bersagli polemici degli scapigliati e dei futuristi. Gli uni aggredirono la nascente società industriale, vittime dell'alienazione da essa indotta, gli altri compirono il passo successivo: si adeguarono alla modernità e respinsero la realtà pre-capitalista, ovvero quella «paternità diventata insopportabile, dalla quale bisognava distaccarsi, con la quale bisognava rompere con crudele e clamorosa allegria, scoprendo e testimoniando un'altra più moderna modernità».¹¹¹ Se, come ha constatato Scalfari, «ogni epoca ha i suoi barbari che segnano un nuovo inizio»,¹¹² i futuristi furono proprio gli efferati barbari

¹⁰⁹ M. Dell'Aquila, *op. cit.*, p.12. chiarificanti anche le osservazioni della Scarsi (*op. cit.*, p. 24): «La polemica anticlericale agiva non solo a livello di lotta ad un potere costituito: la Chiesa, bensì anche come azione demistificatrice di verità eterne. [...] innanzi alla fede essi reagiscono con forme di maledettismo blasfemo che, a buona ragione, il Tessari ha interpretato come una sorta di «preghiera capovolta», che traduce il grido di una ricerca religiosa delusa ed il gusto del peccato, come antitesi di un amore irrealizzato della virtù. Perciò il loro contributo all'anticlericalismo dei decenni post-unitari restò nei limiti puramente ideologici e sentimentali ed espresse la delusione di una Chiesa, non più rispondente alla loro sete di ideali.»

¹¹⁰ M. Dell'Aquila, *op. cit.*, p.41.

¹¹¹ E. Scalfari, *op. cit.*, p. 180-181.

¹¹² *Ivi*, p. 180.

che con le loro *Distruzioni* preannunciarono l'ingresso di una nuova fase, mentre gli scapigliati e le loro aspirazioni di autonomia disposero le condizioni per il loro arrivo.

Gli scapigliati precorsero i futuristi per l'immissione in un contesto "sacro" come quello lirico, di termini ripresi della contemporaneità e di fatto legati al mondo dello sviluppo socio-economico. Essi cantavano infatti le «officine stridule», gli «opifici oscuri», «le aspre incudini», il «macchinista», i «fili del telegrafo», il «fischio del vapore», «il secolo delle macchine», «l'ode alla calce e al rettilo». ¹¹³

Avvertendo una certa nostalgia per un passato inviolato dal progresso, forte fu la necessità di documentare parallelamente la degradazione della vita moderna con le sue pene e quel certo fascino da essa esercitato. Ecco come i due aspetti del simbolismo e dell'allegorismo si intrecciarono, generando l'atteggiamento diffuso, di cui, in *Dualismo*, è cosciente Boito e che rivela quell'impossibilità di emettere vaticini, quell'indecisione nella visione della realtà e nella definizione della propria identità, sopra dichiarata da Praga. Boito sfrutta del Praga la medesima metafora della farfalla che, a sua volta, ci richiama alla memoria l'immagine dell'aquila e il concetto del volo da spiccare del successivo *Preludio*. In più, in *Dualismo* la farfalla, in opposizione al verme, portava in sé il riferimento all'antitesi baudelairiana tra *Spleen e Idéal*. ¹¹⁴ L'ambivalenza, che rappresentò una costante di tutto il pensiero scapigliato, detta la ricchezza di concetti ossimorici tra i versi boitiani: l'angelo condannato alla reclusione mondana e incline alla bestemmia, il demone che aspira a un'ascesi celeste, votato a Dio e colto nell'atto dell'umile gesto di preghiera, il sorriso che «contorce il viso» del poeta disegnando una smorfia di malessere, col suo congiungere in un'unica espressione un pianto gioioso e sofferto.

E proseguendo, nel suo noto manifesto poetico, Boito illustra le conseguenze di tale condizione sociale sull'arte moderna:

¹¹³ Cfr. E. Praga, *Il corso all'alba*, in *Poesie – Tavolozza*, cit., p.10; Idem, *Sospiri all'inverno, Spes unica*, in *Poesie – Penombre*, cit., pp. 89, 180; A. Boito, *Cose nuove*, in *Tutti gli scritti - Il libro dei versi*, cit., p. 11.

¹¹⁴ Cfr. A. Boito, *Dualismo*, in *Tutti gli scritti - Il libro dei versi*, cit., p. 5, vv. 1-21: «Son luce ed ombra; angelica/ farfalla o verme immondo,/ sono un caduto ch'èrubo/ dannato a errar sul mondo,/ o un demone che sale,/ affaticando l'ale,/ verso un lontano ciel./ Ecco perché nell'intime/ cogitazioni io sento/ la bestemmia dell'angelo/ che irride al suo tormento,/ o l'umile orazione/ dell'esule dimone/ che riede a Dio, fedel./ Ecco perché m'affascina/ l'ebbrezza di due canti,/ ecco perché mi lacera/ l'angoscia di due pianti,/ ecco perché il sorriso/ che mi contorce il viso/ o che m'allarga il cuor.»

E sogno un'Arte eterea
che forse in cielo ha norma
franca dai rudi vincoli
del metro e della forma,
piena dell'Ideale
che mi fa batter l'ale
e che seguir non so.

[...]

E sogno un'Arte reprobata
che smaga il mio pensiero
dietro le basse immagini
d'un ver che mente al Vero
e in aspro carme immerso
sulle mie labbra il verso
bestemmiando vien.¹¹⁵

Il connubio tra anelito all'appropriazione di valori ideali e diniego di essi nel turpe scenario offerto dal contesto industriale induce il poeta a vagheggiare un'arte baluardo della bellezza assoluta, del Vero ideale e libera dai ceppi terreni della *ratio*, della norma metrico-formale, un'arte che, tuttavia, il poeta non riesce a realizzare immerso, com'è, nello squallore della realtà moderna. Per tanto l'unico prodotto artistico possibile è quello che ritrae con l'empietà della bestemmia l'aspra, prosaica verità scientifica e capitalistica, negazione di quella «eterea». A dimostrarlo il fatto che il poeta rimase vittima del bagaglio ritmico e retorico convenzionale, a cui associò il compiacimento analitico proprio dello scrittore-scienziato.

A quest'«Arte reprobata» si ispirarono anche gli altri esponenti del movimento. Con estrema lucidità rispetto ad altri scrittori che, inseriti in contesti sociali ben diversi, si lasciano in un primo momento travolgere dall'euforia delle innovazioni tecnologiche, arrivando solo successivamente a maturare la delusione per l'invadenza di questa «fiumana»,¹¹⁶ essi definiscono ad un tempo sia gli aspetti più felici che quelli meno confortanti della modernità.

¹¹⁵ *Ivi*, vv. 71-77, 92-98.

¹¹⁶ Ci si vuole ovviamente riferire alla nota espressione verghiana della «fiumana del progresso». Si ricordi che alla base dell'elaborazione della poetica verista, fu il giovanile soggiorno del siciliano nei centri dell'Italia settentrionale, esperienza dettata dalla curiosità che l'autore nutriva nei confronti di quella nuova realtà prospettataagli dalle notizie che nell'isola giungevano sul mondo industrializzato. Conosciamo bene l'epilogo di tale vicenda che portò Verga a passare dallo stupore per la modernità alla considerazione dei suoi mali rivolti soprattutto, con la stessa forza di un fiume in piena, ai paesi, come il suo, più arretrati. Molto simile – lo vedremo a breve - fu la parabola evolutiva del pensiero di Federico De Maria.

Giovanna Scarsi ha illustrato come in «Tarchetti la contemplazione serena della campagna lombarda, che la strada ferrata oggi consente di scorrere in poche ore [...], si vela di malinconia esistenziale»:¹¹⁷

Come sono belle le campagne che corrono di là a Milano...Un viaggio in ferrovia è una corsa attraverso la Natura; si provano le stesse vertigini del volare. Dopo che la scienza ha creato questo mezzo di locomozione si può quasi dire che l'uomo ha delle ali.

[...]

Ho veduto su nell'alto, nell'alto, una lunga fila di gru che erano appena visibili. Dove andavano? Chi dirigeva la loro corsa? Chi lo sa dire? Dove va a finire il corso della mia vita?¹¹⁸

Lo scrittore riconosce la portata rivoluzionaria del progresso tecnologico, capace di rivelare all'uomo nuove e insospettabili potenzialità. Tuttavia gli interrogativi che l'autore si rivolge palesano la sua perplessità e lasciano scorgere l'altra faccia della medaglia: le gru tanto distanti da vedersi a malapena sono paragonabili all'avvenire di cui Tarchetti può intuire il corso ma solo parzialmente. E' visibile all'orizzonte il profilo di un prepotente futuro di sviluppo economico-industriale non ancora giunto a compimento di cui, tuttavia, sono percepibili le evoluzioni e le conseguenze forse disastrose per quel mondo naturale già in parte violato dal ferro delle macchine. Il poeta lascia intendere i suoi timori lungimiranti come quello che al processo in atto possa mancare una guida assennata in grado di frenarne e dosarne la forza. Quali le ripercussioni sull'uomo? e sull'arte? Chiaro il senso d'angoscia che la domanda finale esprime.

L'atteggiamento ambivalente di Tarchetti verso il progresso venne condiviso dai suoi compagni e, tra i primi, da Praga e Boito.

Anche le bellezze naturali avrebbero subito un processo di omologazione, insidiate, come già si apprestavano ad essere, dal dissonante avanzamento del metallo e, pertanto, Praga ne *La strada ferrata* (1878)¹¹⁹ canta il suo addio nostalgico ad esse e ne celebra la morte, la cui idea è richiamata dall'immagine del cimitero che i pali elettrici sembrano creare con il loro aspetto cruciforme:

¹¹⁷ G. Scarsi, *op. cit.*, p. 24.

¹¹⁸ I.U. Tarchetti, *Fosca*, da *Tutte le opere*, a cura di Enrico Ghidetti, Bologna, Capelli, 1967, cap. XX, p. 300.

¹¹⁹ E. Praga, *La strada ferrata*, da *Poesie - trasparenze*, cit., p. 286. Cfr. G. Pascoli, *La via ferrata*, in *Opere - Myricae*, introduzione di G. Barberi Squarotti, Torino, UTET, 2002, p. 271.

Addio, bosco di frassini ombrosi,
ondeggianti campagne di biade!
Del villaggio tranquille contrade
dove giuocano i bimbi al mattin.

Addio, pace de' campi pensosi,
solitarie abitudini, addio;
l'operaio sul verde pendio
già discende il ferrato cammin.

[...]

Razza mesta, alle celie bersaglio
della plebe, cui sopra tu stai,
sul mio volto quel di non vedrai
insolente il sorriso a spuntar.

[...]

Musa, a quel primo fischio
bravi saremo, se andremo in compagnia
nella turba dei poveri,
sparsi lungo la via,
a seminar qualche parola onesta:
la mission sacrosanta, o Musa, è questa!

Ma poi pagato l'obolo,
chi niegherà, mia cara, al tuo pittore
di spiegar l'ali a sciogliere
l'inno del suo dolore?
Deh guarda che monotona pianura!
Veh in che forma han conciata la natura!

[...]

Un ridotto di terra alzò la fronte
e questo è il nostro fulgido orizzonte.

Dimmi in che selve vergini
andremo a studiar, Musa, dal vero?
Di pali il mondo copresi
che pare un cimitero;
si abbatton torri e quercie e campanili,
il cielo è tutto un rabesco di fili,
costumi e tipi perdonsi,
presto la moda viaggerà in vapore;
[...]
Musa! E noi pingerem carta bollata
e... canterem...la fisica applicata!¹²⁰

Nuovi soggetti entrano a far parte della poesia di fine Ottocento, come il proletariato urbano: tra i versi di Praga un operaio viene ritratto intento a disporre i binari ferroviari sopra gli elementi naturali. La funzione sociale assegnata ad un'arte non più capace di rivolgersi al Vero assoluto induce il poeta a riportare una cronaca del presente. Infatti,

¹²⁰ *Ivi*, vv. 1-8, 65-68, 103-114, 119-128, 131-132.

benché egli soffra nell'assistere impotente all'annientamento del passato idillico, dall'altra parte sente di non poter venir meno al suo ruolo pedagogico nei confronti delle masse contadine, scettiche di fronte gli stravolgimenti apportati dalle macchine. Praga ritiene una sua missione quella di diffondere un invito ad accogliere l'avvenire, ancora utopicamente propenso a credere che questo, nonostante tutto, possa comportare un benessere generale. Il suo augurio è quello di un progresso realizzato all'insegna dell'unione mondiale, della pacifica convivenza, della solidarietà interclassista:

E dirò: - questo fischio fugace
gira il mondo e affratella le genti,
rispondentegli intorno plaudenti,
cospargete il gran carro di fior.

Esso è l'arca novella di pace,
che i futuri destini rinserra,
non più stragi di popoli in guerra,
non più schiavi di avaro lavor!

Voleran da villaggio a cittade
nuovi patti: cultore e artigiano
stesa ai ricchi la nobile mano
insiem l'almo edificio alzeran.¹²¹

Di un più acuto pessimismo si riveste invece il canto di Boito in *Case nuove* (1866),¹²² alleggerito solo dal ricorso all'amara ironia. L'autore prende spunto dall'episodio di alcuni sventramenti del centro di Milano e ne fa una metafora della distruzione della preziosa eredità del passato, indispensabile per chi vuole compiere un passo avanti – gli scapigliati lo avevano più volte ribadito – e tuttavia annullata dalla logica del profitto:

Zappe, scuri, scalpelli,
arieti, martelli,
istrumenti di strage e di ruina,
l'impero è vostro! O tempi irrequieti!
L'umanità cammina
ratta così che par sopra una china.
Sorge ogni giorno qualche casa bianca
grave di fregi vieti.
Scuri, zappe, arieti,
smantellate, abbattete e gaia e franca
suoni l'ode alla calce e al rettilo!
Piangan pure i poeti.

¹²¹ *Ivi*, vv. 73-84.

¹²² A.Boito, *Case nuove*, in *Tutti gli scritti - Il libro dei versi*, cit., p. 11.

La progenie dei lupi e delle scrofe
oggi è sovrana e intanto le pareti
della vecchia cittade hanno un profilo
scomposto e tetro, - somigliante al metro
di questa strofe.
[...]¹²³

La corrispondenza tra arte e vita, *topos* delle avanguardie primo novecentesche, negli ultimi versi tra quelli riportati, si fa talmente stretta che il poeta invita a riconoscere nella disposizione grafica dei metri il profilo della città cadente. Dello sfacelo di questa riproduce anche i rumori attraverso l'onomatopea (vv. 1-2, 9) e il ricorso, nell'intero componimento, a suoni duri, stridenti. Perfetto è il connubio realizzato tra parola, immagine e musicalità.

Anche in questo caso a prevalere è la necessità documentaristica. Il poeta che ritrae lo squallore del suo presente avverte di non poter venir meno a questo suo compito, pur nell'inquietudine con cui lo si affronta:

Siam tristi, Emilio, e da ogni salute
messi in bando ambidue.
Io numerando vo le mie cadute,
tu numeri le tue.

Precipitiam nel sonno e nel dolore
ogni giorno più smorti,
fameliche su noi volano l'ore
qual su due nuovi morti.

E intanto il vulgo intuona per le piazze
la fanfara dell'ire,
ed urla a noi fra le risate pazze:
«Arte dell'avvenire!»¹²⁴

I futuristi avrebbero ribaltato la posizione del poeta scapigliato, mutando il suo lamento in un sadico gioioso inno all'annientamento totale dalla civiltà pre-moderna.

Tuttavia nemmeno il Futurismo, che Marinetti voleva far apparire come movimento monolitico, fu privo di ambiguità e di retaggi passati. Considerando che ogni movimento artistico è inserito all'interno di un ininterrotto flusso storico-culturale, si comprende la presenza di un certo margine di scarto all'interno delle certezze dichiarate e l'impossibilità di erigere muri divisorii netti.

¹²³ *Ivi*, vv. 1-17.

¹²⁴ A. Boito, *A Emilio Praga*, in *Tutti gli scritti - Il libro dei versi*, cit., p. 32, vv. 1-12.

Il Futurismo volle, nelle sue intenzioni, incarnare lo spirito sovversivo della piccola borghesia, puntò quindi alla rivolta: «Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le [...] rivoluzioni nelle capitali moderne».¹²⁵ Tuttavia al contempo celebrò il capitalismo imperialistico, cosa che lo allontanò dagli altri movimenti d'avanguardia europei profondamente antiborghesi.

Inoltre la matrice simbolista e naturalista, da cui dipese la formazione ottocentesca come di Marinetti così degli scapigliati, non fu mai del tutto sovvertita dal futurista. Soprattutto nelle prime fasi di elaborazione poetica, quelle che, com'è risaputo, coprono i due archi temporali che vanno dal 1909 al 1912 e dal 1912 al 1915, il ricorso al fonosimbolismo, all'analogia, alla metafora, alla sinestesia fu costante. Anche a detta di Carlo Ossola, «Il movimento futurista, sino al Marinetti di *Zang Tumb Tumb* (1914), non farà che enfatizzare – [...] didascalicamente, e spesso con risultati goffi – questa riduzione al “grado zero”, alla pura soglia fonica, del dettato di poesia.»¹²⁶

Tuttavia è opportuno riconoscere che il Futurismo fu radicalmente polemico nei confronti di una concezione sacrale della poesia e della possibilità di restituire al poeta-veggente una verità assoluta attraverso gli espedienti lirici. Per cui il riferimento all'analogia o agli altri espedienti

¹²⁵ F.T. Marinetti, *Il Manifesto del Futurismo*, cit., p. 11.

¹²⁶ C. Ossola, *Introduzione a Antologia della poesia italiana*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1997, p. LVI. Così, poi, Luperini (*op. cit.*, t. XIV, p. 85): «Il meccanismo associativo finisce [...] con il privilegiare quella funzione lirica del soggetto che in teoria si sarebbe voluta distruggere, confermando di fatto il privilegio conoscitivo e rappresentativo del poeta in linea con la tradizione del simbolismo. E d'altra parte sono più frequenti ancora i casi nei quali Marinetti disattende i propri stessi precetti tecnici con risultati più tradizionali e normalizzanti.» E a proposito dei tre manifesti tecnici marinettiani, *Manifesto tecnico della letteratura* (1912), *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (1913), *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (1914), Luciano De Maria (in *F. T. Marinetti. Teoria e invenzione del futurismo*, Milano, Mondadori, 1968, p. 47) ha constatato: «Molto di ciò non è nuovo, e, come è già stato fatto, potremmo agevolmente ritrovarne gli antecedenti. Lo sconvolgimento della sintassi e l'abolizione della punteggiatura era già un fatto compiuto in Mallarmé. Il sostantivo doppio era già illustrato nella poesia di Victor Hugo. Il brutto in letteratura, preceduto dalla teoria del grottesco di Hugo, aveva trovato attuazione nella riflessione e nell'opera di Baudelaire e Rimbaud.» Riecheggiano tra queste righe le convinzioni di Francesco Flora (in *Dal Romanticismo al Futurismo*, Milano, Mondadori, 1925, pp. 38-39): «Le parole in libertà, prima di essere una formula di Marinetti, sono null'altro che la realtà di tutta la poesia contemporanea da Rimbaud ai futuristi. Rispondono alle immagini in libertà, sono la schematizzazione di un procedimento analitico che era già in tutta l'arte contemporanea. Le parole in libertà corrispondono al sensualismo frammentario del nostro tempo. [...] Pascoli e D'Annunzio hanno scritte delle parole in libertà sia pure rigirandole in periodi classicisti, poiché la loro fantasia era dispersiva e non già unitaria. Mancava spesso il centro lirico. Pascoli è il primo paro libero. [...] È un uomo che cammina tutto sensi, ed ogni notazione naturalistica lo prende; [...] muove all'infinito. [...] Vi sono troppi moti dell'anima, e ne manca uno che tutti li disciplini e li raccolga. E che cos'è la soppressione dei modi metrici e sintattici affermata dai futuristi, se non proprio la soppressione già attuata in tutta la poesia impressionista, di svolgimenti capaci di creare un sistema e un ordine di figure liriche?»

simbolisti non fu volto a creare un legame con il tutto naturale ma finalizzato all'uso di efficaci mezzi espressivi che si rivolgevano all'immediatezza e alla concretezza della realtà metropolitana non più concepita, alla maniera di Baudelaire, come una artificiale seconda natura in contrasto con la prima, ma in rapporto di armonia e di collaborazione con essa.¹²⁷

Risulta chiaro dunque che il Futurismo portò fino alle estreme conseguenze le novità formali inaugurate dal Simbolismo, rinnovandolo dall'interno.

E' stata ancora concepita come dissonante con il credo futurista l'ottocentesca aspirazione marinettiana a investire l'artista di un nuovo ruolo da protagonista nel corso storico, con l'intenzione di contrastare lo scadimento piccolo-borghese dell'intellettuale all'avvento di quel processo industriale tanto decantato dai futuristi.

Con la trasformazione del movimento culturale in partito politico il Futurismo si adeguò al sistema e evolse in accademia ufficiale. Lo stesso Marinetti, che aveva inneggiato alla distruzione delle istituzioni, assunse la nomina a segretario della classe di lettere della fascista Accademia d'Italia.

In realtà la concezione ottocentesca del compito guida assegnato all'intellettuale, a nostro avviso, non va letta nei termini di un reale passo indietro ma come una attualizzazione della funzione dell'artista. I futuristi riguadagnarono l'aureola. Si appropriarono infatti di nuovi ideali da proclamare, quelli del progresso e dell'avvenire, e non subirono il processo di mercificazione dell'arte ma l'accettarono, finendo per esaltarla, assumendo il ruolo di veri e propri "manager culturali", come Anna Maria Ruta ha definito Marinetti.¹²⁸

Il Futurismo d'altronde fu l'unico movimento di avanguardia a non esprimere un disagio nei confronti del suo tempo, bensì un vitale senso di adeguamento ad esso e alle sue dinamiche, tanto da voler

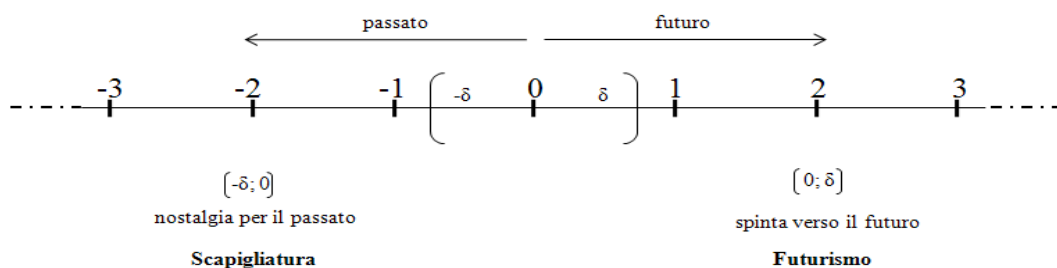
¹²⁷ Così Luperini (in *op.cit.*, t. XIV, p. 14): «La macchina non è concepita come un prodotto artificiale contrapposto ai prodotti naturali, ma come un modo per far vivere la natura. L'elettricità o la chimica, su cui si basano le macchine e la grande industria, sono risorse naturali. Il corpo stesso, in quanto energia, è una macchina naturale, e l'uomo deve imparare a divenire sempre più congegno tecnico-meccanico, sfruttando in tal modo le «forze cosmiche». Mondo industriale e mondo naturale non vengono più contrapposti – la loro contrapposizione non sarebbe altro che una mistificazione degli intellettuali e degli artisti *passatisti* -, ma sono concepiti come espressioni di una stessa energia originaria».

¹²⁸ A.M.Ruta, *Dal carteggio Marinetti-De Maria*, in *Annali del Liceo classico «G.Garibaldi» di Palermo*, n°11-13, 1974-1976, p. 4.

interrompere ogni ponte con la civiltà passata (anche se si è considerato il divario spesso aperto tra le teorie futuriste e la loro attuazione).

La contraddizione interna al sistema di ideali futuristi che non abbiamo trovato modo di chiarire è l'atteggiamento, di derivazione scapigliata, di antagonismo e di sberleffo verso il pubblico perbenista da parte di un movimento d'avanguardia strettamente legato al mondo borghese. Questa ci è parsa l'ambiguità più forte.¹²⁹

¹²⁹ Gli aspetti antitetici del pensiero scapigliato non rappresentarono un caso isolato se, come abbiamo avuto modo di analizzare, anche un messaggio così determinato come quello che il Futurismo si vantava di diffondere aveva crepe e contraddizioni evidenti nel momento della sua attuazione. Al di là dei chiarimenti già esposti, può tornare ulteriormente utile per rappresentare il rapporto di incontro-scontro tra Scapigliatura e Futurismo avvalersi della rappresentazione matematica della retta reale [1], come fosse una tabella classificatoria con valenza temporale, così che la componente positiva rappresenti il futuro, quella negativa il passato e tutto l'intorno di O [2] il presente e le sue sfumature, dal momento che l'attimo racchiude in sé l'immediatamente precedente e l'immediatamente successivo e non può prescindere da queste due elementi.



Considerando quindi il suddetto intorno di O suddiviso nelle sue due componenti infinitesime, l'intorno negativo di O (che va da $-\delta$ a O), a sinistra, raffigura il simbolismo e cioè la propensione scapigliata a rivolgersi nostalgicamente al passato inviolato dal progresso in cui era ancora possibile, secondo il modello baudelairiano, attingere il Vero dalle *Corrispondenze* con la natura. Tuttavia gli Scapigliati furono coscienti dell'irreversibilità del flusso temporale che li investì con le sue novità e dell'importanza di una corrispondenza tra l'arte e la fase storica contemporanea (con cui hanno un rapporto conflittuale ma ineliminabile); per tanto si impegnarono nel dare una puntuale documentazione della modernità e dei miti che essa portava con sé, sposando anche la componente allegorica della poetica di Baudelaire (che incontra in O).

L'intorno positivo di O (che va da O a δ), a destra, raffigura l'allegorismo, ovvero la spinta dei futuristi all'attualità e all'avvenire che tuttavia rimase legata a strumenti espressivi simbolisti, benché questi ultimi mirassero a instaurare legami con il contesto della metropoli, per i futuristi l'unica vera realtà, al funzionamento della quale era finalizzata l'esistenza della natura, vista nell'unica prospettiva di risorsa a cui attingere.

Scapigliati e Futuristi vivono l'intorno di O ma nelle sue componenti infinitesime opposte, per trovare comunque un punto di incontro nello O in cui convivono le due tendenze del simbolismo e dell'allegorismo, entrambi i movimenti hanno la loro origine nel pensiero di Baudelaire e ne rappresentano, con le dovute differenze, un'evoluzione.

Un filo diretto si viene per cui a creare tra poetica baudelairiana, scapigliata e futurista. D'altra parte anche i curatori dell'antologia *Poeti simbolisti e liberty in Italia* (AA.VV., *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, a cura di G. Viazzi e V. Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1967, p. 209) hanno individuato una tendenza simbolista nazionale che ha origine dalla Scapigliatura e che, raggiungendo la sua autonomia si dirama in più direzioni. Una di queste ramificazioni fu rappresentata proprio dal Futurismo.

[1] Dodero, Baroncini, Manfredi, *Nuovo corso di analisi*, Milano, Ghisetti e Corvi editori, 2004, p. 35 - definizione di numeri reali: Un insieme i cui elementi sono numeri naturali è chiamato semplicemente insieme numerico. Detto R l'insieme dei numeri reali e data una

A conclusione del nostro *excursus* mirante a illustrare come molti elementi del Futurismo abbiano avuto origine dalla Scapigliatura prima che dall'Espressionismo o dal pensiero nietzschiano e bergsoniano, risulta chiaro che in diversi casi gli artisti, peculiarmente quelli collocati a cavallo tra due fasi storiche, assunsero posizioni intermedie tra i movimenti, rappresentando una sintesi di svariate istanze al punto tale che risulta arduo e forse vano il tentativo di assegnare loro una precisa collocazione culturale.

Uno dei casi più discussi è stato quello di Gian Pietro Lucini. Gennarini lo considerò al contempo «precursore del Futurismo» e «scapigliato in ritardo» e constatò che «I futuristi lo accolsero con entusiasmo, definendolo “edificatore barbarico”». ¹³⁰ D'altra parte la difficoltà nel determinare con precisione la natura letteraria di Lucini ha le sue radici nell'avversione dello stesso scrittore verso le definizioni, come emerge dalla seguente dichiarazione: «Non mi accontentai affatto di quelle definizioni che i lessici competenti ed i professori mi sciorinavano sopra il concetto di Poesia.» ¹³¹

Moestrup ha affermato con un certo scetticismo:

A volte si è voluto spostare il limite cronologico della Scapigliatura, anzi, liberandola da qualsiasi cronologia, farvi entrare il futurista o prefuturista Lucini, autoproclamatosi intorno al Novecento erede di Praga, Boito e Dossi [...]. ¹³²

In una *nota degli editori* dell'antologia *Poeti simbolisti e liberty in Italia* si legge:

La nostra curiosità è stata mossa dal fatto che nel suo *Il verso libero* G. P. Lucini parlasse di una corrente simbolista, e ne tracciasse una sorta di profilo. [...] abbiamo riscontrato effettivamente l'esistenza, nel ventennio che va dal '95 al '15 circa, un'area simbolista e liberty,

retta orientata r , è noto che stabilita un'unità di misura e un'origine O su r , ad ogni numero reale si può associare un punto di r e viceversa; si può cioè stabilire una corrispondenza biunivoca tra R e r . [...] In altre parole è possibile identificare un insieme numerico con la sua “immagine geometrica” su r . Per tanto un insieme numerico verrà anche denominato insieme lineare di punti e i suoi elementi sono, quindi, indistintamente, numeri o punti corrispondenti della retta.

[2] G. Zvirner, *Istituzioni di matematiche*, Padova, CEDAM, 1975, p.266: -definizione di intorno: Chiamasi intorno completo di un numero reale (o di un punto) c , un qualsiasi intervallo aperto che contiene c . Dicesi intorno destro del numero (o punto) c , ogni intervallo, aperto a destro, che abbia c come estremo inferiore; intorno sinistro del numero c ogni intervallo, aperto a sinistra, che abbia c come estremo superiore.

¹³⁰ E. Gennarini, *op. cit.*, pp. 84-85.

¹³¹ G. P. Lucini. Per la difficoltà nel reperimento del passo in questione, noi citiamo da E. Gennarini, *op. cit.*, p. 84.

¹³² J. Moestrup, *op. cit.*, p. 7.

nata come fase differenziata di sviluppo della Scapigliatura, [...]. Troviamo all'inizio un simbolismo piuttosto rigoroso, [...] poi codesto simbolismo [...] si sviluppa in tre diramazioni quella che si suol chiamare crepuscolare, una seconda che sfocerà nell'immaginario futurista, la terza che approderà al frammentismo vociano.¹³³

Lucini venne considerato il caposcuola di «Quest'area simbolista che terminalmente confina con l'avanguardia»,¹³⁴

Giovanna Scarsi ha definito il milanese un «trait d'union scapigliatura-futurismo».¹³⁵ Quella di «sperimentatore»,¹³⁶ tra tutte risulta la specificazione più sintetica e paradossalmente, nella sua genericità, la più appropriata.

Nell'analisi dell'opera eclettica di Federico De Maria, il cui percorso giovanile è assimilabile a quello di Lucini, si dovrà evitare di trarre conclusioni che lo cristallizzino irrimediabilmente all'interno dell'una o dell'altra corrente novecentesca. Una costante della produzione letteraria demariana risulterà essere l'atteggiamento d'indipendenza verso i movimenti ai quali pur si accosterà, elemento che ha portato Sergio Corazzini ad affermare: «il poeta sfoggia un carattere suo proprio».¹³⁷

I.3- Federico De Maria tra Scapigliatura e Futurismo.

I curatori dell'antologia *Poeti simbolisti e liberty in Italia*¹³⁸ hanno individuato una tendenza simbolista nazionale che si sviluppò a partire dall'influenza esercitata sugli Scapigliati dai modelli europei e che, raggiungendo la sua autonomia, si diramò in più direzioni. Una di queste ramificazioni fu rappresentata proprio dal Futurismo. La Scapigliatura

¹³³ AA.VV., *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, a cura di G. Viazzi e V. Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1967, p. 209.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ G. Scarsi, *op. cit.*, p. 163.

¹³⁶ *Ivi*, pp. 14; 163: «Lucini è l'erede più diretto dell'ispirazione socio-politica della scapigliatura e del significato del suo dibattito critico-artistico, in particolare, delle intuizioni roviniane e degli sperimentalismi cameraniani, che hanno influito largamente sulla formulazione della teoria del verso libero, estrema applicazione del principio della collaborazione fra le arti [...]; [...] egli derivò proprio dalla frantumazione del discorso grammaticale-sintattico degli scapigliati il fondamento delle sue realizzazioni teoriche e pratiche, che gli hanno consentito di porsi come «lo sperimentatore a livello europeo, e non sempre in dimidiata riduzione all'italiana, in tutte le direzioni decisive della cultura del suo tempo».

¹³⁷ S. Corazzini, *Federico De Maria*, «Don Marzio», 30 gennaio 1905.

¹³⁸ AA.VV., *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, cit.

perciò assicurò l'assimilazione di molti aspetti del Simbolismo francese e contribuì alla creazione di un filo diretto tra poetica baudelairiana, scapigliata e futurista.¹³⁹

Molto significativo ci è parso l'inserimento di Federico De Maria tra i poeti della suddetta raccolta. Tre componimenti¹⁴⁰ del palermitano figurano accanto a quelli di Lucini, considerato il caposcuola dell'intero gruppo, di Buzzi, Cardile, Cavacchioli, Corazzini, Govoni, Gozzano, Marinetti, Martini, Palazzeschi, ecc...

De Maria rappresentò una delle voci di quella fase poetica di passaggio dall'Ottocento al Novecento e seguì il percorso che dal Simbolismo francese, attraverso la Scapigliatura, sfociò nella nascita delle avanguardie primo novecentesche.

Alla formazione bohémien del siciliano abbiamo finora solo accennato, riconoscendo la sua apertura ai tempi nuovi, l'ispirazione palesemente scapigliata della novella *Bohème* e l'ammirazione rivolta alla figura di Girolamo Ragusa Moleti.¹⁴¹ Ha colpito altrettanto la nostra attenzione la lettura, su «La Bohème» del 15 dicembre 1898, di un racconto del De Maria, *Sirene*,¹⁴² dalla quale emerge una posizione scettica e polemica, pari a quella dei “maledetti,” nei confronti delle innovazioni tecnologiche responsabili dell'estinzione dei miti del passato, verso cui lo scrittore assume un atteggiamento nostalgico:

[...] epoche ingenuie e leggendarie, perché siete voi trascorse? Che n'è [...] de le naiadi e de le nereidi de i fonti e de i fiumi [...]? Chi distrusse quegli esseri dati a la luce da la poesia [...]? Dicono che a compiere l'opera nefanda sieno stati due mostri, figli de la Società, e che si nomavano Scienza e Progresso.¹⁴³

Nel 1898, da pochi anni anche in Sicilia erano giunti i primi piccoli cambiamenti legati all'industrializzazione, dilagante già nel resto d'Italia. De Maria allora quindicenne dimostrò un atteggiamento diffidente e quasi timoroso verso i «mostri» sociali, che arrivavano per strapparli al suo mondo idillico. Il primo impatto con il progresso fu quindi brusco anche per un cantore della modernità quale poi sarebbe stato De Maria.

¹³⁹ Cfr. L. Fava Guzzetta, *Tra Simbolismo e Futurismo verso sud*, Pesaro, edizioni Metauro, 2009.

¹⁴⁰ F. De Maria, *Dame Vérole, Guardaroba, Il Nuovo*, da AA.VV., *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, cit., p. 79, 82, 84.

¹⁴¹ Cfr. R. Carabini, *Quel siciliano tra gli scapigliati. La bohème italiana raccontata dallo scrittore palermitano Giuseppe Ragusa Moleti*, «LA SICILIA», 10 luglio 2009.

¹⁴² F. De Maria, *Sirene*, «La Bohème», a. II, n. 16, Palermo 15 giugno 1898, pp. 3-4.

¹⁴³ *Ibidem*.

Della sua vicinanza al pensiero scapigliato abbiamo avuto ulteriore conferma dal «fondo topografico De Maria», consultabile presso la Biblioteca Comunale di Palermo. In tale documentazione si riporta l'elenco delle donazioni della moglie dello scrittore, Adele Savazzini, all'ente siciliano ovvero l'intero *corpus* della biblioteca privata del marito e quindi sia le opere edite da De Maria sia, tra le altre, quelle su cui avvenne la sua formazione di scrittore. Tra tutte, abbiamo rinvenuto un dramma sociale di Cletto Arrighi, *Divorzio e duello*,¹⁴⁴ e soprattutto il *Carteggio inedito tra Carlo Dossi e Gian Pietro Lucini*,¹⁴⁵ «considerati l'uno dell'altro precursore».¹⁴⁶ Nel rapporto Dossi-Lucini si realizzò il passaggio del testimone dalla Scapigliatura al Futurismo. Il 16 gennaio 1903 Lucini scrive a Dossi:

Da giovanetto un unico studio tenace e seguito, conformarmi un carattere differenziale, apparire nella società come un istrumento unico e da questo istrumento trarre delle melodie che prima nessuno avesse tentato. [...] Ho creduto e credo fermamente che il perché della vita e dell'arte [...] sia dimostrare con il gesto e col pensiero [...] un qualche cosa di eroicamente umano.¹⁴⁷

Così nella risposta del 23 gennaio 1903:

[...] miriade di sentimenti e pensieri [...] suscitano in me i vostri libri, quello specialmente «dell'Accademia», così denso d'idee vostre e altrui, *idee avveniristiche* [...]. E, d'altra parte, la parentela tra i miei e i vostri letterari peccati, è troppo vicina per separare le nostre due cause e non essere confuso in voi, se non nella lode, nella condanna.¹⁴⁸

De Maria subì certamente l'influenza dei due modelli.

¹⁴⁴ C. Arrighi, *Divorzio e duello*, dramma sociale rappresentato per la prima volta a Bologna il 4 febbraio 1868, Milano, Uff. della «Cronaca Grigia», 1868.

¹⁴⁵ T. Grandi (a cura di), *Carteggio inedito tra Carlo Dossi e Gian Pietro Lucini*, estratto da «Il Convegno» anno XIV, n.1-2, 25 marzo 1933.

¹⁴⁶ T. Grandi (a cura di), *op. cit.*, *Presentazione*, p. 3.

¹⁴⁷ G.P. Lucini, lettera del 16 gennaio 1903, in T. Grandi (a cura di), *op. cit.*, p. 7.

¹⁴⁸ C. Dossi, lettera del 23 gennaio 1903, T. Grandi (a cura di), *op. cit.*, p. 9. Nostro il corsivo. In una nota di commento a un componimento che Lucini manda a Dossi con la lettera dell'11 giugno 1903, Terenzio Grandi osserva (p.15): «[...] appartiene all'«Istoria di Lia», una delle «esperienze», un poemetto contenuto nel volume *La solita canzone del Melibeo*, e preceduto da una «glossa» che spiega il processo, che «si attiene alla teoria della cristallizzazione stendhaliana», seguito dall'autore nella creazione della sua opera d'arte. Egli riassume tale processo algebricamente così: « $O = (F + C) \times$ trascrizione estetica»: cioè *L'opera d'arte = Fatto + Cristallizzazione x trascrizione estetica*. La glossa è interessante; il poemetto liricamente, è tra i più movimentati e notevoli del Lucini.» Nella lettera in questione Lucini avrebbe affermato, rallegrandosene, che la composizione del suddetto poemetto lo allontanava «per anche e per sempre dalla *Laus Vitae* dannunziana».

Tra l'altro condivideva con gli scapigliati l'ammirazione, già rimarcata, per la figura di Victor Hugo la cui opera, specie se confrontata con quella manzoniana, veniva definita da Felice Cameroni «poesia del progresso» che «rende giovani anche i vecchi». ¹⁴⁹ E Farinelli, constatando la considerazione ricevuta dal francese da parte dei “maledetti”, lo qualificava come loro «insostituibile maestro». ¹⁵⁰

Nello scrittore siciliano il passaggio da una fase che abbiamo ritenuto opportuno definire postscapigliata ad una prefuturista (anche se forse è eccessivo parlare, come fa Francesco Flora, di periodo futurista «precedente e contemporaneo al [...] manifesto marinettiano», ¹⁵¹) avvenne in maniera estremamente graduale. Addirittura abbiamo potuto cogliere la presenza di un momento transitorio, di convivenza, tra le due tendenze, al quale risalgono liriche che, riprendendo fedelmente, immagini e argomentazioni da componimenti scapigliati, spesso col ricorso alla medesima terminologia, talora ne svolgono il senso in direzione pienamente futurista.

Si confronti, ad esempio, *Il Volo* ¹⁵² di De Maria con *La strada ferrata* di Praga, precedentemente analizzata.

La velocità, la frenesia umana costituiscono il tema di fondo della lirica demariana:

Il treno ansimando, tuonando su le piattaforme
giranti, fuori della stazione si slancia

[...]

irrompe - tempesta che romba, che vibra, che scroscia
in ogni membro - fra le campagne . - Addio

Monte San Giuliano coronato di nere mura
ove intanto Marina forse bacia la bocca

d'un altro amante. - Ecco prati ove in cornici sfuggenti
pascolano attorno all'imberbe pastore

branchi di capre: alcune ruminando levano il capo
sospettose a guatare il gran mostro di ferro

che fischia beffardamente dietro un ombroso muletto
fuggente con le orecchie al vento [...].

[...]

¹⁴⁹ F. Cameroni, «Almanacco repubblicano», 1874. Citiamo da G. Farinelli, *op. cit.*, p. 54.

¹⁵⁰ G. Farinelli, *op. cit.*, n. 89, p. 92.

¹⁵¹ F. Flora, *Dal Romanticismo al Futurismo*, Milano, Mondadori, 1925, p.67.

¹⁵² F. De Maria, *Il Volo*, in *Canzoni Rosse*, Palermo-Roma, Sandron, 1905, p. 17.

Lontano, su la bianca via polverosa, un carretto
pieno di donne, va lento lento [...]

[...] - E si vola, si vola!
Sfilano ratti i pali telegrafici lungo

la strada ferrata, arrampicandosi in cima a le
pareti rocciose, [...]

[...]

A gli ultimi raggi del sole obliquo i monti

lontani ad un tratto s'incendian di porpora e d'oro;
il cielo è diafano... - E si vola! si vola!¹⁵³

L'autore ricorre all'iperbole per esaltare la velocità del treno. La corsa spedita dell' innovativo mezzo di trasporto, resa attraverso il distico, viene identificata con il volo e l'associazione è puntualizzata dall'esclamazione «E si vola, si vola!»,¹⁵⁴ dal ripetersi dell'avverbio «Ecco»,¹⁵⁵ che evidenzia la rapida sequenza delle immagini che scorrono dal finestrino e a cui il poeta deve subito dare il suo addio,¹⁵⁶ dall'aggettivo «ratti»¹⁵⁷ riferito, attraverso l'ipallage, ai «pali telegrafici lungo/ la strada ferrata»;¹⁵⁸ dal verbo «balena»;¹⁵⁹ dal contrasto con l'andatura di un carretto «lento lento»;¹⁶⁰ dalla climax ascendente che chiude il componimento con l'immagine del cielo verso cui il treno sembra tendere.

Il tema della rapidità fu caro ai futuristi che avrebbero affermato: «la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità».¹⁶¹

Tuttavia sembra evidente la volontà del palermitano di un rimando alla produzione scapigliata. L'associazione iperbolica tra la corsa del treno e il volo, che sta alla base della lirica, è presente nella poesia di Praga e così esplicitata: «Veh! Coll'oro si fabbrica l'ale!», «Chi dirà di vedervi le penne».¹⁶² La celerità del treno, quasi in grado di alzarsi in volo, spicca, lì, per l'associazione con gli «ignari augelletti», anch'essi stupiti

¹⁵³ Ivi, vv. 1-2, 5-14, 31-32, 35-38, 50-52.

¹⁵⁴ Ivi, vv.35, 50.

¹⁵⁵ Ivi, vv.9, 17, 41, 42.

¹⁵⁶ Cfr. Ivi, vv.6-7.

¹⁵⁷ Ivi, v.36.

¹⁵⁸ Ivi, vv.36-37.

¹⁵⁹ Ivi, v.47.

¹⁶⁰ Ivi, v.32.

¹⁶¹ F.T. Marinetti, *Il Manifesto del Futurismo*, cit., p. 10.

¹⁶² E. Praga, *La strada ferrata*, in *Poesie – trasparenze*, cit., p. 286, vv. 35, 50.

dal vedersi battuti in velocità, per la metonimia allitterante «fischio fugace»¹⁶³ e per il contrasto con l'«asinello», mezzo di trasporto che i contadini scettici preferiscono allo strano ordigno, come sia opera di una mente diabolica: «chi dirà [...] / [...] Satana a tirarlo con sé».¹⁶⁴

Similmente, a proposito di un «viaggio in ferrovia» si era espresso – lo abbiamo già notato – anche Tarchetti: «si provano le stesse vertigini del volare. Dopo che la scienza ha creato questo mezzo di locomozione si può quasi dire che l'uomo ha delle ali»¹⁶⁵.

Ancora più chiara è l'ispirazione praghiana de *Il Volo* se di quest'ultimo si considerano i seguenti versi: «[...] Addio/ Monte san Giuliano coronato di nere mura». ¹⁶⁶ Anche Praga dà il suo saluto alle bellezze naturali, attraverso una tripla anafora dell'interiezione:

Addio, bosco di frassini ombrosi,
ondegianti campagne di biade!
Del villaggio tranquille contrade
dove giuocano i bimbi al mattin.

Addio, pace de' campi pensosi,
solitarie abitudini, addio;¹⁶⁷

ma l'intonazione che i due poeti danno al loro congedo è antitetica: Praga si mostra sinceramente commosso per la soppressione del mondo naturale attuata dalle macchine, anche se cosciente della propria funzione di divulgatore del progresso; De Maria è invece piacevolmente colpito dalla rapidità che le innovazioni concedono all'uomo; il suo saluto traduce l'euforia provata guardando dal finestrino le rapide immagini al di fuori, già non più visibili, avvicinandosi di attimo in attimo. Difatti il suo «addio» è presto sostituito dall'avverbio «Ecco», che richiama l'attenzione sulla rapida sequenza. L'antinomia dei due atteggiamenti è inoltre resa attraverso l'assunzione di diverse collocazioni spaziali: quella di Praga è esterna al treno del quale si immagina la prossima corsa attraverso la natura, De Maria vi viaggia sopra, sperimentandone l'ebbrezza.

Il poeta palermitano pare riprenda dalla lirica scapigliata anche l'utopica convinzione per cui il progresso comporti benessere e pace.

¹⁶³ *Ivi*, v.73.

¹⁶⁴ *Ivi*, vv. 18, 63, 50-52. Cfr. con l'*Inno a Satana* carducciano.

¹⁶⁵ I. U. Tarchetti, *op. cit.*, p. 300.

¹⁶⁶ F. De Maria, *Il Volo*, cit., vv. 6-7.

¹⁶⁷ E. Praga, *La strada ferrata*, cit., vv.1-6.

Questi i versi di Praga che egli sembra ricalcare nelle poesie *Alle Genti del Futuro*¹⁶⁸ e *A un Vincitore*:¹⁶⁹

E dirò: - questo fischio fugace
gira il mondo e affratella le genti,
rispondentegli intorno plaudenti,
cospargete il gran carro di fior.

Esso è l'arca novella di pace,
che i futuri destini rinserra,
non più stragi di popoli in guerra,
non più schiavi di avaro lavor!

Voleran da villaggio a cittade
nuovi patti: cultore e artigiano
stesa ai ricchi la nobile mano
insiem l'almo edificio alzeran.¹⁷⁰

Di Praga il poeta di *Canzoni Rosse* condivide l'aspirazione alla realizzazione della fratellanza mondiale e ne assume lo stesso ruolo didattico rivolgendosi non più solo alla classe contadina ma all'umanità intera:

genti d'ogni paese e d'ogni costume, che tutto
il mondo popolate
voi che verrete [...]
[...]
a fondervi e fare che tutta
l'infinita famiglia umana cui nutre la terra
sia governata in nome della Pace,
che tutto l'immenso cuore del mondo abbia un palpito
unico e sovrumano,
o Umanità novella che nascerai dal fecondo
connubio di tutte le razze
diventate un sol popolo, o Mondo
diventato una sola patria d'amore e di bene,
o voi, non giudicate severamente il passato ¹⁷¹

Inoltre De Maria propone una parificazione della condizione umana fin nella morte:

[...] sian rase
le tombe e le lapidi: tutte
le vittime e i carnefici
dormano insieme l'eguale
sonno: infiorati ugualmente

¹⁶⁸ F. De Maria, *Alle genti del futuro*, in *Canzoni Rosse*, cit., p.93.

¹⁶⁹ F. De Maria, *A un Vincitore*, in *La leggenda della vita*, Milano, ed. di «Poesia», 1909, p. 77.

¹⁷⁰ E. Praga, *La strada ferrata*, cit., vv. 73-84.

¹⁷¹ F. De Maria, *Alle genti del futuro*, cit., vv. 9-26.

i lori anonimi avelli
e siano in pace tutti, almeno morti, fratelli!¹⁷²

Le stesse ambizioni pacifiste possono leggersi nella conclusione di *A un Vincitore*, lirica composta «Pel raid di Scipione Borghese», il principe romano che, nel 1907, con la sua Itala, coprì in sedici giorni la distanza tra Parigi e Pechino.

Come Praga che osserva: «[...] Questo fischio fugace/ gira il mondo e affratella le genti», De Maria vede nelle innovazioni meccaniche uno strumento di unificazione mondiale e in tale direzione sfrutta il paragone tra la «cintura» e il «solco» tracciato dalle ruote:

Questa piccola palla vivente sospesa nel vuoto,
a partir dal tuo remoto
avo fu vinta in millenaria guerra.
Domani spunteran fiori
dietro la ruota vittrice
che ha fatto col suo solco una cintura alla Terra!¹⁷³

L'autore coglie nel progresso la prospettiva di un avanzamento civile e, più ampiamente, un mezzo unificante della vita dei diversi popoli del mondo. I fiori nati sul solco lasciato dalle ruote dell'automobile sono il simbolo di un'evoluzione da compiersi all'insegna della bellezza e dell'armonia.

Opposta è poi la prospettiva con cui De Maria e Boito assistono all'abbattimento di vecchie abitazioni. Abbiamo già considerato dello scapigliato l'atteggiamento di sconforto di fronte al crollo dei vecchi quartieri milanesi, la polemica rivolta alle speculazioni edilizie e più in generale alle logiche di mercato che privano il poeta della sacralità del suo ruolo e lo respingono ai margini della società, costringendolo ad una riduzione dell'arte a prodotto: «Piangan pure i poeti», canta Boito con amarezza ne *Case nuove*.¹⁷⁴

Quest'ultima lirica è rievocata nel componimento demariano *La vecchia casa*, che ne ribalta però il senso.¹⁷⁵ Infatti fin dal titolo è evidente il divario fra le due ottiche. Si noti inoltre che l'accostamento dei due titoli ai messaggi che le rispettive poesie veicolano crea tra essi una struttura a chiasmo. E' come se gli autori, per introdurre i loro versi, si

¹⁷² *Ivi*, vv.73-79.

¹⁷³ F. De Maria, *A un vincitore*, cit., vv.85-90.

¹⁷⁴ A. Boito, *Case nuove*, cit., v.12.

¹⁷⁵ F. De Maria, *La vecchia Casa*, in la *Leggenda della vita*, cit., p.71.

servano di una sorta di litote, infatti affermano il concetto opposto a quello che vogliono ribadire e che pertanto spicca per l'opposizione con il primo; sottolineano un concetto affermando il suo contrario: Boito non gradisce la costruzione di nuovi edifici, De Maria non assegna alcuna funzione ai vecchi palazzi. Così il crollo della casa sotto i colpi di piccone, suono evocato dalla C allitterante, - la vecchia casa crolla/ scoperchiata - ,¹⁷⁶ porta il siciliano a celebrarne la morte; il canto è privo di qualsiasi nota nostalgica, considerata la decadenza ingombrante e l'inutilità dell'edificio - «[...]inutile pondo/ del tuo passato, dei tuoi/ scialbi ricordi»; «[...] ingombrar tanto spazio/ d'azzurro e tanto infecondo/ suolo»; «[...] sconquassata/ obesità» -.¹⁷⁷ L'edificio raso al suolo invece lascia il posto a fabbriche, «nuovo mantello/ a vita gagliarda»,¹⁷⁸ a ponti, a moli, a ferrovie. Nessun rimpianto anima i versi di De Maria, travolto ormai nella spirale del dirompente movimento futurista che dilaga nell'isola. L'esaltazione del progresso è colma di utopiche attese e De Maria, in maniera simile a Verga, avrebbe prima dovuto sperimentare i mali della modernità per poi arrivare a maturarne una critica. Superato lo scetticismo dei suoi quindici anni, il siciliano, anche in seguito ai diversi viaggi compiuti per l'Europa, prese coscienza del ritardo socio-economico della sua terra e del divario che la separava dalla sviluppata area settentrionale. E' comprensibile l'iniziale entusiasmo dimostrato verso quelle innovazioni che i siciliani concepivano come mezzo per dimenticare un passato di limiti e arretratezza. Proprio per questo motivo in Sicilia il Futurismo avrebbe riscosso una vasta approvazione.

I.4- «La Fronda».

Tra fine Ottocento e inizio Novecento la Sicilia divenne, anche se per un arco temporale limitato, un'area geografico-letteraria di primo piano per la diffusione delle tendenze marinettiane. Efficace il ritratto offertone da Lia Fava Guzzetta: «[...] la Sicilia stessa appare come metafora del

¹⁷⁶ *Ivi*, vv.1-2.

¹⁷⁷ *Ivi*, vv.27-36.

¹⁷⁸ *Ivi*, vv.48-49.

nuovo, perché essa è in quegli anni un crogiolo di esperienze innovative nel campo delle arti, terra essa stessa di penetrazione futurista [...].¹⁷⁹

L'attrazione di Marinetti verso il sud d'Italia ci pare possa essere interpretata nei termini di un inconscio richiamo alle sue origini africane che Giorgio Guzzetta ha definito «una “pesante ferita aperta”». ¹⁸⁰

Benché il fermento culturale dell'epoca fosse esteso all'intera Isola e coinvolgesse una vasta rete di studiosi aperti alla collaborazione per un comune bisogno di innovazioni, la ricerca da parte di Marinetti di soggetti e luoghi coinvolgibili nel processo di rinnovamento culturale, portò il leader futurista a rivolgere il suo interesse soprattutto alla città di Palermo. Il rapporto tra il capoluogo siciliano e il Futurismo produsse i risultati più significativi nei primi anni del secolo, quando Federico de Maria ideò e fondò il settimanale letterario «La Fronda». ¹⁸¹ Delle tre stagioni vissute dal Futurismo siciliano, la prima, ¹⁸² esclusivamente letteraria, si svolse proprio attorno al periodico demariano.

Modellandosi idealmente sul fiorentino «Marzocco», «La Fronda», pur caratterizzata dalla brevissima durata dei suoi diciassette numeri, pubblicati dal maggio 1905 al settembre dello stesso anno, tuonò le sue combattive posizioni antipassatiste a partire dallo stesso titolo. Il termine “fronda”, che dominava la prima pagina della rivista con i suoi grandi caratteri neri, richiamando alla memoria il complesso di agitazioni che scossero la Francia del XVII sec., ¹⁸³ era utilizzato per evidenziare e anticipare la carica rivoluzionaria, di richiamo illuministico, degli scritti della rivista e la loro opposizione a qualsiasi traccia passatista.

La stessa diffusa espressione “vento di fronda” che diede il titolo ad una rubrica della rivista, significa, appunto, aria di ribellione.

¹⁷⁹ L. Fava Guzzetta, *Marinetti, Pirandello. Il fuoco, la Sicilia*, da AA.VV., *Tra simbolismo e futurismo, verso sud*, Pesaro, Metauro, 2009, p. 21.

¹⁸⁰ G.Guzzetta, *L'africa come una “pesante ferita aperta”: per una ricerca sull'infanzia egiziana di Marinetti e la sua identità nazionale*, da AA.VV., *Tra simbolismo e futurismo, verso sud*, cit., pp. 129-143.

¹⁸¹ Per «La Fronda» cfr. A.M. Ruta, *Futurismo a Palermo. «La Fronda» e De Maria. Castrenze Civello*, in *Storia della Sicilia*, vol. VIII, a cura di N. Tedesco, Roma Editalia e Sanfilippo editore, 2000, pp.164-177; A.M. Ruta, *«La Fronda»: un giornale prefuturista*, estratto da ANNALI del liceo classico “G. Garibaldi” di Palermo, n.14-16, 1977-1979, pp.132-168; A.M. Ruta, *Il Futurismo in Sicilia* per una storia dell'avanguardia letteraria, Marina di Patti, Pungitopo, 1990, pp.7-58; A.M. Ruta, *Federico De Maria, un precursore non riconosciuto*, introduzione a F. De Maria, *Passeggiate sentimentali in Tripolitania*, Palermo, L'Epos, 2004, pp. 25-35.

¹⁸² La prima fase del futurismo siciliano ha la sua sede centrale a Palermo dal 1905 al 1913, anno del fiasco della prima di *Elettricità* di Marinetti al Teatro Politeama e del suo successo a Messina.

¹⁸³ Tali agitazioni, com'è noto, si rivolsero, durante la minore età di Luigi XIV, contro la reggente Anna d'Austria ed il cardinale Mazzarino, suo primo ministro.

Un'identica valenza antitradizionalista fu attribuita al motto apposto nella testata, che fece sua la frase di Chateaubriand, «Les dieux s'en vont», ripresa nel 1908 da Marinetti per il suo volume *Les dieux s'en vont, D' Annunzio reste*.¹⁸⁴

Il programma dei frondisti fu un' audace sfida¹⁸⁵ rivolta ai predecessori e ai conservatori:

Abbiamo vivo desiderio di vedere e di mostrare se è vero che l'Italia non sia buona a produrre eternamente che neoclassici e neoromantici in varie guise camuffati, secondo i belletti e gli orpelli di moda. Da principio l'opera nostra sarà di demolizione: lo spazio è ormai ingombro e bisogna prima abbattere per ben riedificare. Gli dei falsi e bugiardi sono stati adorati abbastanza, è tempo di rovesciarli; le libere coscienze non potranno che applaudire a questa iconoclastica salutare.¹⁸⁶

Tuttavia il contrasto con il potente e affermato giornalismo tradizionale e il suo sacro accademismo, la cronica carenza di fondi e di contributi nonché il diffuso fenomeno della "fuga dei cervelli" nella capitale o al nord, costituirono le principali cause del fallimento e del silenzio a cui andarono incontro molte riviste di simili propositi. Gli entusiasmi iniziali si rivelarono velleitari, sostituiti come furono da scelte moderate abbracciate fin dagli spiriti inizialmente più eversivi. Anche Federico De Maria raggiunse, dopo una prima fase contestataria, un equilibrato centrismo, facendo comunque in tempo a dare un grande *Contributo alla storia delle origini del Futurismo e del Novecentismo*.¹⁸⁷

Nel suddetto articolo pubblicato su «Accademia» nel 1945, tornando indietro di quarant'anni De Maria ripercorre i momenti originari de «La Fronda» fondata e diretta in collaborazione con i giovani coetanei G.Piazza, G.Carnesi, F.Biondolillo, T.Marrone, G.Maggiore, G.A.Borgese, G.Minutilla, N.F.Mancuso, I.Palermi e il calabrese V.Gerace, nonché con i più maturi e rinomati Pascoli, Rapisardi, Cannizzaro, Pirandello,¹⁸⁸ Bontempelli,¹⁸⁹ Cesareo, La Scola, Pipitone Federico, Teresah e la moglie

¹⁸⁴ F.T. Marinetti, *Les dieux s'en vont, D' Annunzio reste*, Parigi, Sansot, 1908.

¹⁸⁵ Il «Giornale di Sicilia» in una nota del 26-27 maggio 1905, relativa all'uscita del primo numero del nuovo settimanale letterario del giovedì, lo definiva «battagliero».

¹⁸⁶ F. De Maria, *Il perché di una cosa inutile*, in «La Fronda», anno I, n. 1, 25 maggio 1905.

¹⁸⁷ Si tratta del titolo di un articolo che De Maria pubblicò in «Accademia», anno II, n. 7-8, luglio-agosto 1945, pp.3-8 in seguito alla morte di Marinetti, volendo fare un bilancio della sua opera di letterato.

¹⁸⁸ A proposito del rapporto tra Pirandello e il Futurismo cfr. L. Fava Guzzetta, *op. cit.*, pp. 11-35.

¹⁸⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 26-35.

di Capuana, Adele Bernardini. Essi stabilirono di adottare tra loro uno pseudonimo che ognuno sarebbe stato libero di mantenere o meno. Federico De Maria firmò i suoi articoli più eversivi con il nome di Elio Apocalista, che andò a sostituire l'iniziale Elio Pantafileo. Il nome Apocalista aveva la finalità di richiamare i toni apocalittici e palingeneticici della contemporanea produzione poetica.¹⁹⁰ Lo stesso De Maria afferma, sempre nell'articolo del '45: «l'adolescente direttore volle illuminare la sua oscurità con lo pseudonimo un po' presuntuoso di Elio Apocalista».¹⁹¹

Lo scritto programmatico del primo numero, *Il perché di una cosa inutile*,¹⁹² reca appunto la firma di Elio Apocalista. Esso anticipa, fin dall'ironico titolo, la risposta con la quale De Maria aggrediva le eventuali polemiche sulla pubblicazione di un'ulteriore rivista letteraria tra le tante di allora. De Maria sosteneva che «un giornale che abbia finalmente il coraggio di insorgere contro l'opinione pubblica» potesse essere l'unico strumento in mano ai giovani frondisti per provare ad abbattere «l'enorme mostruoso conservatorismo».¹⁹³ Principale bersaglio era ancora una volta «l'accademia, la precettistica e le artistiche chincaglierie»:¹⁹⁴

Per noi insomma è arte grande solo quella che rispecchia la vita mirando al futuro: ogni opera d'arte deve essere una pietra, piccola o grandissima, che, cementata dalla civiltà, viene aggiunta all'interminato edificio dell'avvenire. Vogliamo quindi che chi fa arte sia uomo d'oggi, figlio di questi due ultimi secoli ardenti di luce meravigliosa, fratello di coloro che hanno dato all'umanità il vapore, le macchine elettriche, il telegrafo senza fili, il radio e mille fulgide promesse per l'avvenire[...]. Possibile che i poeti d'Italia e di tutta la latinità ora non siano buoni che a frugare rimestando tra le morte ceneri della tradizione? Siano allora buttate a mare queste tradizioni e queste glorie del passato, quando non servono che ad incepparci invece di esserci fari in un libero cammino. O diamo meglio uno sgambetto a tutti coloro i quali non sanno metterci d'innanzi agli occhi che il passato, il passato, quest'eterno passato! Gente noiosa e talpesca che non sa trarre gli ammaestramenti migliori dalla sua inerte dottrina e non s'accorge che la polvere, spazzata dai volumi che cura, ricade tutta addosso a lei.¹⁹⁵

¹⁹⁰ Cfr. E. Cardile, *Apocalissi*, Messina, 1904.

¹⁹¹ F. De Maria, *Contributo alla storia delle origini del Futurismo e del Novecentismo*, in «Accademia», cit., pp. 7-8.

¹⁹² F. De Maria, *Il perché di una cosa inutile*, in «La Fronda», anno I, n. 1, 25 maggio 1905.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

La prima parte del brano mira ad indicare all'artista contemporaneo una direzione in avanti attraverso i termini-guida «vita..., futuro..., oggi..., luce..., avvenire...»; la seconda presenta, invece, tutti i termini al negativo, «morte ceneri ..., tradizione ..., passato ..., incepparci ..., noiosa ..., inerte ..., polvere ...», posti in una climax che ha il suo acme nella ripetizione «il passato, il passato, quest'eterno passato!», a voler sottolineare la spossatezza dell'artista contemporaneo per la secolare schiavitù imposta dalla dispotica Tradizione. Efficace, in proposito, l'antitesi tra «incepparci» e «libero cammino». Va rilevato che tonalità simili, come abbiamo già avuto modo di notare, furono sfruttate nei manifesti scapigliati. Lo stesso Praga aveva fatto ricorso all'immagine dell'«edificio»¹⁹⁶ da innalzare come metafora del progresso.

Nella fase coeva alla pubblicazione de «La Fronda», con liriche come *Al vento*¹⁹⁷ o *A un vincitore*,¹⁹⁸ dedicate rispettivamente a Wilbur Wright¹⁹⁹ e a Scipione Borghese, De Maria dimostrava di saper tradurre in arte le parole del suo proclama e di essere un degno «uomo d'oggi [...], fratello di coloro che hanno dato all'umanità il vapore, le macchine elettriche, il telegrafo senza fili, il radio e mille fulgide promesse per l'avvenire [...]».

Sul quotidiano «L'Ora», del 5 novembre 1907, De Maria, quasi volendo continuare un discorso lasciato in sospeso, audacemente puntualizzava:

Che cosa è stata l'arte attraverso le ère, attraverso la vita dei popoli se non la fisionomia spirituale d'ogni epoca, la storia morale di ogni popolo?[...]Noi non camminiamo più coi passi dell'evoluzione ma si può dire che procediamo di rivoluzione in rivoluzione. Tutto ciò è dovuto massimamente ai mezzi di produzione, di scambio, di trasporto: al vapore e all'elettricità. L'età nostra è eminentemente meccanica: la macchina ha mutato la nostra vita e in gran parte i nostri sentimenti e gli ideali... La grande rinascita generale da tempo si disegna nell'aria torbida di avvenimenti. Le tre tendenze: passatista, presentista ed avvenirista, si incontrano ovunque, ove fuse, ove separate. L'ultima, cui fu araldo Walt Whitman, comincia ad avere la sua arte. Per ora guardatela quest'arte nuova, più che in ogni altro nell'architettura in cui comincia a trionfare; guardate i grandi monumenti meccanici; le fabbriche gigantesche, i "quais" e i "doks" anneriti dal fumo e grandi come città, i palazzi a trenta

¹⁹⁶ E. Praga, *La strada ferrata*, cit., v.84.

¹⁹⁷ F. De Maria, *Al vento*, da *Liriche dei Tempi*, nella sez. *Poemi civili(1904-1910)*, cit.

¹⁹⁸ F. De Maria, *A un vincitore*, da *Liriche dei Tempi*, nella sez. *Poemi civili(1904-1910)*,cit.

¹⁹⁹ Nel 1903, a Kitty Hawk, negli U.S.A., i fratelli O. e W. Wright, primi nella storia, riescono a far volare un mezzo più pesante dell'aria.

piani dalle ossature d'acciaio, i porti inauditi sull'oceano, le torri che toccano le nuvole, edifici a stile semplice che hanno la bellezza della forza e dell'utilità razionale. Dissoluzione, rielaborazione. L'antico uomo si dissolve, si dissolvono le antiche società.²⁰⁰

Anche ad una veloce lettura, non può sfuggire la vicinanza a toni e temi del posteriore *Manifesto futurista*:

[...] Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un'automobile da corsa con il suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un'automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia. [...] Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie di ogni specie [...]. [...] Canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta. [...] vogliamo liberare questo paese dalla fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni, d'antiquari. [...] Per i moribondi, per gli infermi, pei prigionieri, sia pure: l'ammirabile passato è forse un balsamo ai loro mali, poiché per essi l'avvenire è sbarrato...ma noi non vogliamo più saperne, del passato, noi giovani e forti futuristi! [...] Date fuoco agli scaffali delle biblioteche! [...] demolite, demolite senza pietà le città venerate.²⁰¹

E ancora *L'estetica della macchina*, prefazione all' *Antologia dei nuovi poeti futuristi*²⁰² del '25, riprende un lessico e concetti già espressi da De Maria nella sua *Estetica della meccanica*,²⁰³ benché come vedremo meglio più avanti, «l'avvenirismo»²⁰⁴ demariano lasciò presto l'estremismo delle sue iniziali posizioni ai marinettiani.

Non si può tralasciare di notare che nel 1905, mentre De Maria si dedicava al progetto frondista, Mario Morasso pubblicava a Torino *La nuova arma (la macchina)* in cui sottolineava la corrispondenza tra velocità e necessità interiore:

²⁰⁰ F. De Maria, *Estetica della meccanica e del capriccio*, pubblicata parzialmente su «La Fronda», 25-5-1905; integralmente su «L'Ora», 5-11-1907. Il saggio fu, in seguito, inserito nell'introduzione a F. De Maria, *La Ritornata*, cit.

²⁰¹ F.T. Marinetti, *Il Manifesto del Futurismo*, cit., pp. 10-12.

²⁰² AA. VV., *Antologia dei nuovi poeti futuristi*, Roma, edizioni di «Poesia», 1925.

²⁰³ F. De Maria, *Estetica della meccanica e del capriccio*, cit., nota 63.

²⁰⁴ *Ibidem*.

[...] ci sentiamo angustiati da un così acuto spasimo che [...] il bisogno di correre sempre più velocemente ha acquistato la preponderanza su di ogni altro e il suo appagamento forma una delle nostre maggiori soddisfazioni.

[...]

Essa par che ci trasporti fuori di noi, che sostituisca alla nostra personalità consueta, affannosa, tediata e dolorosa una personalità diversa, intatta e fresca, un'anima novella; pare soprattutto che alle nostre possibilità abituali e usate, di cui noi sperimentiamo quotidianamente la mortificante insufficienza, essa aggiunga tutta una serie di possibilità non mai possedute di cui non conosciamo l'estensione, di cui non possiamo divinare i risultati. Talchè sotto l'impero di quella ebbrezza tutto ciò che ci si presenta dinnanzi e che ci colpisce, ci produce un'impressione straordinariamente interessante e dilettevole perché non sentita mai [...] e nello stesso tempo ci consente l'illusione di possedere facoltà insigni per appagare ogni nostro desiderio che non possiamo mai attuare nella esistenza normale. [...] Già il poeta ha descritto il fantastico eden dell'oppio e dell'hashish, tentiamo noi di rivelare l'occulto olimpo verso cui l'uomo ascende, non più con veleni micidiali, ma per l'esaltazione ritemprante della sua stessa forza celere.²⁰⁵

L'autore delineava così il punto di svolta tra la poesia scapigliata, o più in generale decadente-simbolista, e quella futurista. Sanguineti, a tal proposito, parla di un «ponte, su cui passerà appunto la poetica del futurismo»:

il ponte che collega l'oppio e lo stupore della poesia del decadentismo al nuovo oppio, agli stupori nuovi, che il culto e l'esperienza della velocità rendono disponibili, in ferma continuità, e pur con tanta forza di novità, ai poeti del domani.²⁰⁶

Nel trovarci concordi con le osservazioni di Morasso e Sanguineti, ci preme al contempo notare che già gli scapigliati avevano individuato nella tecnologia moderna un'estensione delle potenzialità umane, anticipando le considerazioni di Morasso sulla locomotiva: «bel mostro poderoso che tutto si scuote per l'agitarsi del suo cuore violento e che sta per distendersi in uno slancio più rapido del volo.»²⁰⁷

La data di pubblicazione di alcuni componimenti demariani sulle riviste del tempo – si pensi alla lirica-manifesto *Il Fabbro*, apparsa su «Arte Nuova» nel novembre 1901 – attesta che lo spirito avvenirista del siciliano anticipò la divulgazione pubblica degli scritti di Morasso.

²⁰⁵ M. Morasso, *La nuova arma (la macchina)*, Torino, Fratelli Bocca Editori, Piccola Biblioteca di scienze moderne, 1905, p.14, 65-68.

²⁰⁶ E. Sanguineti, *L'estetica della velocità*, da *Poeti e poetiche del Primo Novecento*, Torino, Giappichelli, 1966, p. 286.

²⁰⁷ M. Morasso, *op. cit.*, p. 79. Cfr. I.U. Tarchetti, *op. cit.*, p. 300; E. Praga, *La strada ferrata*, cit., p. 286.

Tuttavia ciò che maggiormente ci interessa rilevare è la presenza, nei primi anni del Novecento, della diffusa esigenza letteraria di un rinnovamento formale e contenutistico, aspirazioni queste che Marinetti si sforzò soltanto di coordinare. Lo stesso Sanguineti, nell'analizzare l'«insistente concordia di soluzioni e di gesti che investe cospicue zone di *La nuova arma* in relazione con la poetica essenziale del futurismo marinettiano»²⁰⁸, ha illustrato:

Certamente per diventare efficaci, le idee del Morasso dovevano attendere che un Marinetti, largamente nutrito di queste pagine, le raccogliesse in uno stringente ed ardente proclama, e chiamasse a raccolta le giovani forze della letteratura e dell'arte per tradurle in opere concrete. Ma resta il fatto che, a rigore di documenti, se il futurismo ebbe il suo atto di battesimo sopra le colonne del «Figaro» di Parigi, il 20 febbraio 1909, trovò il suo effettivo atto di nascita nelle pagine de *La nuova arma*, nell'anno 1905.²⁰⁹

Non trascuriamo di aggiungere che al concepimento, per non dire alla genesi, del futurismo contribuirono prima gli scapigliati, anche se con un certo velleitarismo di intenti, e successivamente le concrete proposte di De Maria unitamente a quelle di molti altri scrittori siciliani e no.²¹⁰

«La Fronda» fu arricchita dalla presenza di rubriche fisse, poste in chiusura. La rubrica *Vento di fronda*, alla quale abbiamo già brevemente accennato, si occupava di informare i lettori circa le novità artistiche,

²⁰⁸ E. Sanguineti, *op. cit.*, p. 290.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 302.

²¹⁰ Cfr. R.M. Monastra, *op. cit.*, pp. 137- 163. Nel suo intervento la studiosa affronta una trattazione puntuale delle principali personalità avveniriste della Sicilia di inizio secolo tra le quali spicca quella del messinese Angelo Toscano, fondatore della rivista «Le Parvenze» (1900), dall'indicativa epigrafe *Tempo è di rifiorire!*, e tra i redattori della rivista «Ars Nova» (1903-05). Di fondamentale importanza appare il ruolo svolto da Angelo Toscano se si considera l'influsso da lui esercitato sui più giovani Umberto Saffiotti (1882-1927), Enrico Cardile (1884-1951), Giuseppe Rino (1886-1963). Protagonisti dell'ambiente d'avanguardia catanese furono i giovani Gesualdo Manzella Frontini (1885-1965),²¹⁰ Salvatore Giuliano (1888-1909), Guglielmo Policastro (1881-1954), Nino Zuccarello (1886-1959), Giuseppe Villaroel (1889-1965), Giovanni Centorbi (1891-1976), Antonio Bruno (1891-1932). Alfio Tomaselli (1871-1954), esordendo nel 1895 con lo pseudonimo anticlassicista Virgilio Lucifero, si distinse con la sua notevole lode dell'*Avanguardia*: «non più gravi dottrine/non più vetuste glorie/i nostri sensi allettano/con lusinghevoli voci e splendori./Son cose vecchie che senton di morte/son frigide tombe/e biblioteche e accademie e musei/ove annidano i vermi/e tutti i germi di corruzione». Tra i periodici più interessanti del primo decennio del Novecento catanese vanno menzionati «Critica ed Arte» (1907) e «Matelda» (1908), una rivista di poesia fondata da Salvatore Giuliano e Giuseppe Villaroel. Ricordiamo tra l'altro che futuriste furono le primissime prove quasimodee e che notevoli furono gli elementi prefuturisti o futuristi nella produzione pirandelliana.

teatrali, librerie, musicali in Italia e in Europa, grazie alla collaborazione di corrispondenti esteri.²¹¹

La Berlina si interessava di problematiche relative al rapporto tra cultura e società. Nel suo ottavo numero, per esempio, si polemizzava contro il carattere chiuso dei giornali più rinomati, lontani dall'accogliere, all'interno della loro cerchia elitaria, giovani capaci ma sconosciuti.²¹²

Infine ne *Il Limbo*, "il signor Pluto",²¹³ che firmava, talvolta, anche *La Berlina*, prendeva di mira i prodotti, spesso infelici, dell'editoria italiana, ovvero ciò «che non fa né ridere né piangere, che è inutile insomma».²¹⁴

Tra le novità artistiche che *Vento di fronda* si preoccupò di sottoporre all'attenzione dei propri lettori, si trova notizia, al numero dodici²¹⁵ e al numero sedici,²¹⁶ rispettivamente, della prima a Parigi, dell'opera teatrale in francese di F.T. Marinetti, *Le roi Bombance*,²¹⁷ e della sua prossima pubblicazione in Italia.

Il successo che Marinetti riscosse presso i giovani siciliani e presso il leader frondista che, nella recensione all'opera marinettiana,²¹⁸ ne loda lo spirito rivoluzionario, indusse l'intellettuale milanese a saldare legami d'amicizia e di cultura con gli isolani, fino ad allora poco considerati. Da questo momento ebbe inizio una corrispondenza epistolare piuttosto intensa tra Marinetti e De Maria. La nascita di questo rapporto prospettava vantaggi per entrambi gli interlocutori: da un lato rispondeva bene al bisogno di Marinetti di diffondere un nuovo credo culturale,

²¹¹ In *Vento di Fronda* de «La Fronda», anno I, n. 1, 25-5-1905, si dava, ad esempio, notizia della traduzione in francese, tedesco, inglese de *Il fu Mattia Pascal*, di Luigi Pirandello, definito «nostro geniale collaboratore». In L. Fava Guzzetta, *op. cit.*, pp. 13-14, si sottolinea: «Il lavoro di Pirandello [...] porta a piena maturazione un processo già in atto per lo meno dall'ultimo Verga o dall'ultima Scapigliatura, o dallo stesso Svevo del primo romanzo *Una vita* (1892), e trova proprio nel *Fu Mattia Pascal* una netta e lucida teorizzazione nella famosissima e citatissima pagina che evoca la figura di Copernico (con echi decisamente leopardiani) con la sua metaforica presenza, [...] che esige ormai un cambiamento anche delle regole del narrare e la ricerca di nuovi mezzi espressivi, adatti a raccontare un mondo ormai relativizzato come quello della Modernità [...]. Questo brano molto noto è [...] significativo per evidenziare la posizione anticipatoria di Pirandello anche nei confronti delle più innovative avanguardie novecentesche che certamente ebbero il merito di amplificare ed enfatizzare con i *Manifesti* ciò che aveva trovato già in Pirandello un sensibile interprete.»

²¹² *La Berlina* de «La Fronda», anno I, n. 8, 13-7-1905.

²¹³ E', probabilmente, un altro dei tanti pseudonimi che F. De Maria, nell'articolo del '45 su «Accademia», ha ammesso di aver assunto.

²¹⁴ *Il Limbo* de «La Fronda», anno I, n. 4, 15-6-1905.

²¹⁵ *Vento di Fronda* de «La Fronda», anno I, n. 12, 10-8-1905.

²¹⁶ *Vento di Fronda* de «La Fronda», anno I, n. 16, 7-9-1905.

²¹⁷ In realtà rappresentata al Théâtre de L'Oeuvre, a Parigi, soltanto più tardi, il 5 aprile 1909.

²¹⁸ *Vento di Fronda* de «La Fronda», anno I, n. 16, 7-9-1905.

tramite la creazione di “succursali” dei principali centri settentrionali; dall’altro incontrava le esigenze dei giovani meridionali, estendendo la loro fama a livello nazionale.²¹⁹

Il legame tra i due intellettuali subì, nel tempo, un’evoluzione. L’iniziale intesa tra i due poli, quello settentrionale e quello meridionale, fu resa possibile dalla vicinanza di Marinetti al simbolismo, corrente largamente diffusa nell’ambiente culturale palermitano che nella Francia vedeva un proficuo termine di paragone. Tuttavia l’estremismo assunto dalle teorie marinettiano-futuriste, per un verso, e, per l’altro, l’ambiguità delle tendenze seguite dal gruppo palermitano, fondamentale propenso – e in questo più vicino alla scapigliatura – al rispetto di certi parametri o modelli, originarono una progressiva frattura.

«La Fronda» mantenne, infatti, posizioni per lo più equivoche e un atteggiamento a metà tra svecchiamento. La convivenza di una corrente antidannunziana,²²⁰ tipica del primo trentennio del Novecento, di un dichiarato orientamento antiaccademico e di un incerto riferimento al simbolismo e ai due maestri della poesia italiana del momento, Carducci e Pascoli, conferma la suddetta propensione. Si legga, ad esempio, l’articolo firmato da Elio Apocalista, nel quale l’autore vede, sì, nel carduccianesimo un valido strumento di «risanamento» poetico di fronte all’agonia delle ormai poco rappresentative correnti letterarie francesi e in generale settentrionali, ma ne denuncia i limiti nella conclusiva caduta verso coloriture accademicamente classicheggianti.²²¹

Allo stesso modo è messa in discussione la vicinanza all’ideologia crociana, là dove si tratta di dare pieno sostegno al conterraneo Rapisardi, la cui poesia è stata definita da A.M.Ruta «ribellistica, dalle apparenze anticonvenzionali, pur nell’inaugurazione di un nuovo convenzionalismo».²²²

²¹⁹ Cfr. D. Tomasello, «Al di là del futurismo». *Ruggero Vasari e l’orrore delle macchine*, in AA.VV., *Tra simbolismo e futurismo, verso sud*, cit., p.123: «Sin dalla preparazione dei suoi primi progetti, la volontà vasariana sembra rispondere all’urgenza di propagare l’ideologia di Marinetti nel territorio mitteleuropeo, secondo un’instancabile attività che gli varrà il soprannome di “altoparlante futurista”, ma in realtà per Vasari, il futurismo, come si è già osservato in molti casi coevi, rappresenta né più né meno che una sigla comoda, poiché sufficientemente consacrata dal successo nell’ambito internazionale in cui egli si muove, attraverso la quale persegue i propri scopi artistici.»

²²⁰ Cfr. G.P.Lucini, *Antidannunziana*, Milano, Studio editoriale lombardo, 1914; A. Lo Forte Randi, *La superfemmina abruzzese*, Palermo, G. Pedone Lauriel, 1914; G. Sciortino, *Esperienze Antidannunziane*, Palermo, Edizioni del Ciclope, 1928.

²²¹ E. Apocalista, *La poesia di Giulio Orsini* in «La Fronda», anno I, n. 9, 20-7-1905, pp.1-2.

²²² A.M.Ruta, «La Fronda»: *un giornale prefuturista*, cit., p.156.

Stridente risulta, l'accostamento, privo di censura, dei versi magistralmente ritmati di Giovanni Alfredo Cesareo e di quelli neoclassici di Virgilio La Scola alla condanna del petrarchismo e dell'arcaismo.

Significativo, ancora, al fine di comprendere le inclinazioni dei frondisti, è quanto affermato da G. Minutilla Lauria nell'articolo *Grammatica*:

«sissignori, o che ci credete proprio dei diavoli ribelli a qualsiasi legge, o dei cinici? Est modus in rebus». ²²³

Ne risultò allentato il legame con Marinetti.

A.M.Ruta analizza la corrispondenza marinettiana indirizzata a Federico De Maria, conservata presso la Biblioteca Comunale di Palermo. ²²⁴ Le missive vanno dall'agosto 1905 al settembre 1939 e possono dividersi in due gruppi. Il primo include 12 lettere in francese ²²⁵ relative al periodo compreso tra l'agosto 1905 e l'agosto 1906, testimonianza di una corrispondenza piuttosto fitta, fatta in media di una lettera al mese. Il secondo consta di 15 lettere collocabili tra il febbraio 1907 e il settembre 1939, un arco di tempo meno concentrato, più diluito, indice dell'allontanamento ideologico ma non umano e affettivo tra i due intellettuali. Gli iniziali rapporti epistolari furono dettati da incalzanti esigenze propagandistiche e pubblicitarie, naturalmente relative all'ambito culturale, tanto che la Ruta chiarisce:

La struttura epistolare standard [...] rivela tutti i caratteri di un epistolario, per così dire, commerciale. Di un commercio, s'intende, ben particolare, perché investe quel delicato settore delle azioni e delle facoltà umane, che ha come nucleo generatore la cultura, nella sua più tradizionale accezione. ²²⁶

La Ruta continua definendo Marinetti un «manager culturale» ²²⁷ e più avanti «un vero moderno manager della cultura» ²²⁸. Ciò non vietò, tuttavia, la nascita di un vero vincolo d'amicizia attestato da una, se pur rada, continuità della corrispondenza epistolare e degli incontri, anche in seguito alla rottura della giovanile «alleanza».

²²³ G. Minutilla Lauria, *Grammatica*, ne «La Fronda», anno I, n. 10, 27-7-1905, pp.2-3.

²²⁴ A.M.Ruta, *Dal carteggio Marinetti-De Maria*, in *Annali del Liceo classico «G.Garibaldi» di Palermo*, n°11-13, 1974-1976; e IDEM, *Ancora sul carteggio Marinetti-De Maria*, in *Nuovi quaderni del meridione*, n°97-98, gennaio-giugno 1987.

²²⁵ Marinetti utilizzò il francese come sua unica lingua fino al 1907 per gli scritti di carattere privato, fino al 1909 per gli scritti letterari.

²²⁶ A.M.Ruta, *Dal carteggio Marinetti-De Maria*, cit., p.3.

²²⁷ *Ivi*, p.4.

²²⁸ *Ivi*, p.5.

De Maria fu il primo collaboratore siciliano della rivista marinettiana «Poesia» che pubblicizzò, pubblicò ed elogiò molte sue opere. Si recò a Milano, sede della rivista letteraria, nel giugno 1906, su richiesta di Marinetti. La notizia dell'evento fu riportata sul "Giornale di Sicilia" del 7 giugno 1906, dal momento che l'intellettuale palermitano tenne una lettura di versi all'Università popolare. De Maria ritornò a Milano nel novembre 1907 e nel maggio 1908, ormai «conosciuto come poeta ed amico di Marinetti».²²⁹ A lui, infatti, ancor prima che a Lucini, come si evince dalla missiva collocabile tra la fine del 1908 e l'inizio del 1909, il milanese, volendo riferirsi alla nascita del nuovo movimento, anticipò: «il prossimo numero di Poesia [...] sarà importantissimo e conterrà cose eccezionali» e, dopo aver dato notizia della «bufera torinese» che gli aveva «fornito l'occasione di sputare una volta di più sul grugno del pubblico imbecille», sicuro dell'approvazione dell'amico, proseguì: «siamo ambedue armati e decisi a lottare ad oltranza per il nostro ideale».²³⁰ Riportiamo in proposito, per il suo indubbio valore testimoniale, la lettera del 5 febbraio 1909²³¹ in cui Marinetti scrive:

[...] Ti mando il manifesto del futurismo nel quale – come già ti scrissi – abbiamo riassunto tutte le nostre sparpagliate aspirazioni demolitrici ed innovatrici. Ti prego di accordargli la tua ampia adesione e di cominciare in tutti i giornali di Sicilia, ove tu puoi collaborare, una campagna audace ed abile, data l'imbecillità universale. Quello che è necessario, è che tu lo faccia pubblicare dovunque, in grossi e piccoli giornali, permettendo e aizzando polemiche, proteste, e commenti, poiché viaggeremo in mezzo ad un frastuono di urli – spero – e d'insulti. Avanti, caro amico! Farò il più grande fragore intorno al Futurismo, con migliaia e migliaia di manoscritti e soffietti, che naturalmente mettono te fra i primi Futuristi [...].²³²

De Maria, effettivamente, insieme a Marinetti, Buzzi, Cavacchioli, fu uno dei primi quattro firmatari del manifesto. La lettera che glielo presenta risulta peculiare per diversi elementi. L'uso dell'aggettivo possessivo alla prima persona plurale, «nostre», mira a mettere in luce

²²⁹ A.M. Ruta, *Ancora sul carteggio Marinetti-De Maria*, cit., p.131.

²³⁰ F. De Maria, lettera V, in *Ivi*, p.138.

²³¹A differenza di altre lettere del *Carteggio*, prese in esame dalla Ruta, per le quali l'assenza della busta rende difficoltosa la datazione che si evince unicamente dagli eventi riportati nel testo; in questo caso la precisa datazione è assicurata da Francesco Biondolillo in *Di un poeta e delle origini della poesia contemporanea*, Palermo, Palumbo, 1951, p. 27.

²³² F. De Maria, Lettera VI, in A.M. Ruta, *Ancora sul carteggio Marinetti-De Maria*, cit., p.141.

l'amalgama di elementi eterogenei, di varia provenienza, che Marinetti riuscì abilmente a sposare e sintetizzare. Si trattava anche di un riconoscimento del ruolo di primaria importanza svolto da De Maria: le basi insomma su cui poggiava il Futurismo erano costituite da convinzioni a loro comuni. Per un altro verso l'aggettivo possessivo esortava, indirettamente, alla nascita di un saldo spirito di gruppo, fondamentale per portare avanti una campagna pubblicitaria da condurre capillarmente con audacia e abilità.

Da un confronto fra le due missive sopra riportate emergono sia un atteggiamento sprezzante nei confronti di un pubblico che, non comprendendo la portata straordinariamente innovativa dell'arte marinettiana, veniva tacciato di idiozia («pubblico imbecille», «imbecillità universale») quanto l'insistenza di una terminologia bellica («armati», «lottare», «demolitrici», «aizzando», «grande fragore») che chiariva la risolutezza con la quale Marinetti auspicava venisse condotta la battaglia della «schiera» futurista. Si sarebbe trattato di una vera e propria lotta, ricca di scontri fisici, originati dall'intransigenza di certo pubblico conservatore. Marinetti, parlando di Armando Mazza, ne elogiò i «suoi cazzotti sfollatori divenuti leggendari».²³³

La risposta di De Maria fu povera di entusiasmo, segno del suo successivo e dichiarato allontanamento dal futurismo, o forse più precisamente dal marinettismo, che rispecchiava un disagio nei confronti del neonato movimento, comune a più intellettuali, non unicamente meridionali, tra i quali Lucini,²³⁴ Prezzolini, Papini, Soffici, Palazzeschi, Cardile.²³⁵

Del «divorzio» di De Maria dal combattivo milanese vanno precisate le motivazioni.

Lo scrittore palermitano rivendicò, col suo gesto disertore, la paternità di molte affermazioni futuriste, difendendo il carattere precursore della sua opera di saggista e poeta «avvenirista», riconosciutogli da alcuni studiosi tra cui Francesco Pedrina,²³⁶ Francesco

²³³ A.M. Ruta, *Il Futurismo in Sicilia*, cit., p.12.

²³⁴ G.P.Lucini, *Come ho sorpassato il Futurismo*, in «La Voce», anno V, n°15, Firenze, 10 aprile 1913.

²³⁵ E.Cardile, *Io e il Futurismo*, cit.

²³⁶ F. Pedrina in *Il poeta precursore*, Palermo, Palumbo editore, 1954, pp.2-3 affermava: «c'è da sfregarsi gli occhi. Che cosa aggiunse Marinetti al suo Manifesto? Quasi si sarebbe tentati di rispondere: nient'altro che l'aeroplano, che nel frattempo cominciò a volare. Pareva furibondo d'ira sovvertitrice e scopiazza! [...]». E prosegue: «[...] nelle parole di De Maria c'era un equilibrio ed un senso del futuro, non solo poetico, ma storico, che nel

Biondolillo,²³⁷ contemporanei all'autore, e Anna Maria Ruta.²³⁸ Per G. De Marchis si tratterebbe invece di infondati annunci del Futurismo, poiché il manifesto del 1909 «si costituisce intenzionalmente come atto di fondazione di un nuovissimo movimento, cui Marinetti impone il nome e la poetica e cui darà una vera e propria organizzazione».²³⁹

Ciò che mancò al De Maria fu, effettivamente, la capacità di organizzare ed accorpare tra loro i molteplici echi della sua poetica imponendo la sua figura come caposcuola di rinnovamento letterario.

Questo quanto la Ruta rimprovera a De Maria:

[...] se pure certe componenti moderne c'erano state nei suoi scritti, non erano state tuttavia sviluppate e sostenute con la necessaria coerenza e sicurezza di approfondimento critico e con quello "spirito di lotta" che Marinetti richiedeva. De Maria non seppe essere in fondo per sé e per il gruppo palermitano quell'elemento di coesione, quel "motore" di rinnovamento di cui si avvertiva la necessità nell'isola, come invece lo era stato l'amico per il gruppo milanese e per tutta la giovane cultura italiana.

E prosegue:

È comunque oggetto di rammarico il fatto che, ad un certo punto della sua vita, De Maria si sia quasi bloccato sul lamento del mancato riconoscimento dei suoi meriti e dei suoi precorriti letterari, scadendo talvolta nella retorica e in qualche ampollosità linguistica.²⁴⁰

Un'ulteriore causa del distacco va ricercata nella mancata comprensione del radicalismo futurista, che condusse alla trasgressione delle regole morfo-sintattiche, al paroliberoismo ed ai giochi grafici tanto

Manifesto mancavano. Il Manifesto è oggi poco più di un documento, mentre nelle pagine di Federico De Maria si chiude una delle grandi profezie dell'età moderna».

²³⁷ F. Biondolillo in *Di un poeta e delle origini della poesia contemporanea*, Palermo, Palumbo, 1951, p.27, sostiene: «Questo nostro scrittore [...] può vantare di essere stato il primo, dico il primo, ad avvertire, nel principio del corrente secolo, il bisogno di rinnovare la poesia, il bisogno di bandire un nuovo Sturm und Drang, il bisogno di chiudere ogni esperienza e carducciana e dannunziana e pascoliana, e volgere il nostro spirito, la nostra ispirazione alla realtà della vita, alla vera sorgente della poesia, ch'è il nostro io percorso giorno per giorno dall'eterna vicenda della storia. [...]». E, a p.37, continua: «[...] De Maria è un segno, e non certo il solo, delle letterarie ingiustizie che si commettono in questo povero mondo. Innovatore d'un gusto poetico che s'è imposto e affermato, pur fra tante deviazioni ed esagerazioni, in questo primo cinquantennio, è passato fin qui inosservato, nessuno si è accorto, o si è voluto accorgere della sua priorità. [...] Che nell'opera sua non si trovino difetti, non voglio asserire: ma [...] abbiamo voluto [...] seguirla nel suo svolgimento, a cominciare da quando essa vide la luce indicando una nuova via da percorrere nella storia della poesia italiana».

²³⁸ A.M. Ruta, *Federico De Maria, un precursore non riconosciuto*, introduzione a F. De Maria, *Passeggiate sentimentali in Tripolitania*, Palermo, L'Epos, 2004.

²³⁹ G. De Marchis, *Futurismo da ripensare*, Verona, Electa, 2007, p.34.

²⁴⁰ A.M. Ruta, *Federico De Maria, un precursore non riconosciuto*, cit., pp.32-33.

amati dal gruppo milanese ed esaltati nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* del 1912 e nel manifesto *Distruzione della sintassi* del 1913. L'intellettuale siciliano non intese annullare le regole dell'arte; il carattere innovativo della sua opera e l'apertura alla modernità, infatti, non persero mai di vista la misura. L'affermazione secondo la quale «l'arte comporta freno e legge, anche quando questo freno e questa legge è l'artista stesso a crearsi e imporsi»,²⁴¹ può significativamente assumersi a manifesto della poetica demariana e fa pensare ad un passaggio da *L'Estetica della meccanica* all'*Estetica* crociana.

Cardile che, optando per un rinnovamento più equilibrato, come De Maria voltò le spalle a Marinetti, ne criticò i «salti acrobatici» e i capricciosi giochi poetici e ne denunciò la perdita della «dignità espressiva», della «dignità ideale» e di «quel fine senso di arte che faceva di lui un bravo poeta francese».²⁴² Egli con grande rigore logico sostenne:

non è più possibile [...] rimanere coi poeti futuristi marinettiani per le seguenti ragioni essenziali:

1. Perché il manifesto tecnico della letteratura futurista è un'assurdità.
2. Perché la buffonata che potevasi credere metodo, è ormai, pei futuristi, diventata sistema, anzi consuetudine e finalità di arte e di vita. Espressione suprema: "Lacerba" fiorentina.
3. Perché Marinetti, eletto pontefice della combriccola tosco-lombarda, spaccia ora a tutto il mondo le sue ricette futuriste con la stessa autorità dogmatica dei pontefici del vecchio sistema passatista.²⁴³

Questo terzo punto venne ribadito da Benedetto Migliore in un suo articolo, *Dai fischi di Milano agli applausi di Palermo*, sul «Giornale di Sicilia»: «se essi vogliono distruggere i pregiudizi del passato sono alla loro volta vittime di un nuovo pregiudizio e di un nuovo vincolo di scuola».²⁴⁴

²⁴¹ F. De Maria, *Prima esegesi del metro libero*, da *Introduzione a La Ritornata*, cit., p.8.

²⁴² E. Cardile, *Io e il Futurismo*, cit.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ B. Migliore, *Dai fischi di Milano agli applausi di Palermo*, «Giornale di Sicilia», Palermo, 28-4-11. A queste voci si aggiunse quella di Alfred Döblin che pubblicò una polemica "lettera aperta" a Marinetti sul numero di marzo 1913 della rivista espressionista «Der Strum». Cfr. F. Musarra, *Ruggero Vasari e Herwarth Walden*, in AA.VV., *Tra simbolismo e futurismo, verso sud*, cit., pp. 79-109: «Dopo aver elencato gli elementi che li avvicinano (la reazione a forme della letteratura tradizionale, a un bello fine a se stesso, agli ornamenti inutili) Döblin passa ad un'una critica radicale che ricopre i tre quarti dell'articolo e ruota intorno al suo non accettare che Marinetti si consideri un caposcuola, un maestro; ha combattuto le regole ed ora vorrebbe imporre le proprie. Per Döblin questo è in contrasto con quel principio di "libertà individuale" da cui entrambi avevano preso le mosse. Nel linguaggio inoltre non bisogna andare tanto avanti nel distruggere,

Anche Flora stabiliva il principale limite futurista nell'innovazione a tutti i costi, principio che assolutizzava l'estetica della libertà contenutistico-formale.²⁴⁵ La poetica della novità è di per sé una formula antinomica.

E infatti il critico puntualizzava:

Non è difficile scoprire di colpo il punto più debole del Futurismo: il Futurismo ha una mentalità positivista. Or è certo che tutta la filosofia positivista si è rivelata come assoluto *staticismo* [...]. La scienza, anzi le scienze, col loro equivoco plurale, fermano in un oggetto astratto la realtà dinamica e ne traggono leggi di assolutezza perenne ed immobile. Ne nascono gli infiniti luoghi comuni sulla ripetizione dei fenomeni. La stessa idea dello sperimentalismo richiama al pensiero un oggetto immobile che si osserva e atomizza: l'esame di un cadavere: comunque il passato. Il presente è poi per essa la ripetizione del passato. La scienza studia la perennità del fenomeno. [...] E il fenomeno è invece sempre diverso, sempre nuovo, sempre dinamico, sempre attuale, sempre presente, sempre creativo. Ecco l'unica immobilità del fenomeno: essere sempre diverso [...] l'eterna diversità del fenomeno. [...] Tutte le leggi naturalistiche sono logicamente false [...] perché esse si fondano sulla pretesa perennità del fenomeno, mentre ogni fenomeno ha la sua legge in sé stesso.

[...]

[...] il passato non è già nulla di statico; [...] è il continuo divenire dell'eterno presente.²⁴⁶

Per cui Flora pone in una relazione di complementarità le due componenti culturali della tradizione e del rinnovamento. Della imprescindibilità di tale necessario connubio si dimostrano coscienti gli scapigliati e, sulla loro scia, lo stesso De Maria.

Si noti ancora che il crollo degli entusiasmi futuristi a Palermo coincise con la fine del benessere economico della città: le teorie avanguardistiche non riuscirono a penetrare il tessuto socio-culturale dei siciliani inebriati, solo in un primo momento, dalle novità.

Federico De Maria sancì la distanza da Marinetti attraverso due articoli, *Storia passata di una cosa futura* e *Volgarizzazione della cosa abominevole*, pubblicati su «L'Ora» rispettivamente il 14 e il 19 luglio 1910. Nel primo di essi il siciliano affrontò un esteso *excursus* storico

sino ad impedire la comprensione e la comunicazione». Così si è espresso Flora (in *op. cit.*, p. 80) negando al Futurismo la natura di «movimento d'arte» e attribuendogli quella di «movimento sociale»: «Un movimento d'arte è in verità impossibile. Tutti i movimenti d'arte si risolvono di fatto in movimenti di critica: pongono classi di sensazioni e schemi di tecniche, abbozzi di contenuti e profili di forme che hanno un valore polemico. [...] Un movimento è spesso una premessa teorica che si risolve in una «promessa» d'arte e magari di pensiero. Il contenutismo di una nuova arte non poteva essere che una nuova retorica.»

²⁴⁵ F. Flora, *op. cit.*, p. 80.

²⁴⁶ *Ivi*, pp. 81-83.

che, prendendo avvio dai personaggi biblici di Noè, Mosè, Cristo e procedendo attraverso quelli della romanità, Catone, Cesare, Augusto, Traiano, Costantino e Giustiniano, approdava ai «pensatori più grandi, rivoluzionatori d'idee e di principi [...]: [...] Dante, Lutero, Rousseau, Hugo, Walt Withman».²⁴⁷ Tale percorso temporale era finalizzato alla considerazione dell'assunto per cui «Tutti gli uomini, qual più qual meno hanno teso sempre gran parte di sé nel pensiero del futuro».²⁴⁸

[...] a me interessa dimostrare [...] che l'umanità nel suo complesso e gli uomini, individualmente presi, hanno sempre avuto questa innata tendenza all'avvenire, e che è stato ciò a fare il progresso e la civiltà. Di giorno in giorno ha avuto sempre, soddisfatti i bisogni primitivi, nuovi desideri, ha sentito nuovi desideri, è stato assillato da nuovi ideali. [...] E inventa la stampa, e i caratteri mobili, e la polvere da sparo, e il parafulmini e la pila elettrica, e le macchine a vapore, e il telegrafo, e il telefono. Ecco, nell'ultimo secolo è stato un succedersi di meraviglie a cui non facciamo abbastanza attenzione. [...] io volevo anche che voi constataste con me come questo continuo rinnovare e innovare porti sempre alla rinnegazione e a l'abbandono delle cose passate. [...] Questa tensione negli uomini e nella società, dunque è sempre esistita: rinnovare per migliorare, rinnegare le cose passate perché inadeguate alle necessità nuove.²⁴⁹

Successiva a questa premessa l'analisi della consequenzialità naturale per cui l'arte tende a seguire una vocazione evolutiva parallela:

Per una giustificabile reazione, accade un altro fatto: che l'arte, la quale prima operava sempre senza discutere mai le proprie azioni e intenzioni, prese a poco a poco a manifestarle ragionandoci su, non volendo lasciarsi sopraffare da la critica altezzosa. Né bastava: la critica con la sua aria da pedante istitutrice, voleva infrenare l'arte, quest'eterna irrequieta fanciulla, nei limiti assegnatili dal passato. [...] Per questo conflitto, dunque, l'arte prese a inasprirsi contro il passato. E furono da prima sorde parole di ribellione, mormorate a bassa voce, ancora senza troppo coraggio. Ci furono degli atti palesi – ma la critica, discutendo, non li accettò non li lasciò compiere. Occorreva contrapporre armi eguali, gridare più forte discutere.²⁵⁰

Proprio quest'ultimo fu, nel 1905, lo scopo principale dell'ideazione de «La Fronda». E lo scrittore proseguiva:

²⁴⁷ F. De Maria, *Storia passata di una cosa futura*, «L'Ora», 14 luglio 1910. Precisiamo che entrambi gli articoli sono consultabili, in formato microfilm, presso la Biblioteca Regionale di Palermo, tuttavia molte parti risultano difficilmente decifrabili o del tutto illeggibili. Da qui la scelta di riportarne parti quanto più ampie.

²⁴⁸ *Ibidem.*

²⁴⁹ *Ibidem.*

²⁵⁰ *Ibidem.*

[...] l'arte che noi facciamo [...] è una meschina decadenza che si avvia al fallimento: e pure nessuno par che si accorga che c'è ancora tanto di nuovo e in forme nuove da esprimere. La retorica e mal intesa formola dell'arte classica non è più fatta per noi ora che una Umanità nuova si avvanza: bisogna pensare ad essa, bisogna cominciare a vivere con essa, e mettere da parte una buona volta e per sempre l'accademia e la precettistica e le artistiche chincaglierie. [...] a idee simili si informava *La Vita letteraria* di Roma, diretta da lo stesso non nominato e da Giuseppe Piazza, Tito Marrone, Armando Granelli. Nell'aprile, poi, del 1907 in questa medesima *Ora*, la persona in parola pubblicava un articolo intitolato *Estetica della meccanica e del capriccio*, e teneva qui al circolo di cultura una conferenza, «Dal Carducci a noi», da molti savi giudicata pazzesca. Da tutto ciò doveva esplodere l'abominato *futurismo*. Marinetti, ispirandosi a idee comuni a molti giovani, compose una specie di lirica in prosa, che intitolò *Manifesto del futurismo* e la sparse per mondo con metodi violenti – quali nessuno prima di lui aveva usato mai – per affermarla a ogni costo. Ma per discutere meglio e più esaurientemente di ciò, io dovrei esaminare la materia di questo *futurismo* e farne la critica, mentre per oggi non m'ero proposto che di farne la storia. Farne la storia per dimostrare come non sia titolo d'abominio il preoccuparsi del futuro.²⁵¹

Ricostruendo approssimativamente le tappe storico-culturali che avevano condotto alla nascita del Futurismo, De Maria mise in risalto il proprio attaccamento a quel substrato di ideali progressisti, insiti nell'uomo fin dalle sue origini, dai quali poi si sarebbero sviluppati quelli specificatamente futuristi. Una critica al marinettismo, peculiarità dell'articolo successivo, affiorava velatamente già nel riconoscimento al poeta milanese di un'unica priorità ovvero quella di aver messo a punto una poetica della violenza. Per il resto il *Manifesto* accorpava solo «idee comuni a molti giovani».

Nel secondo intervento su «L'Ora», toccando i vari punti del *Manifesto*, lo scrittore si propose «di fare un volgarizzamento del futurismo, per svelarlo al pubblico quale esso è veramente, per discuterlo con la massima serenità.»²⁵² Al contempo chiari le ragioni del rifiuto non del Futurismo, del quale condivideva i principi basilari, ma del marinettismo, cioè di quel metodo personale imposto da Marinetti al comune progetto filoneista:

Diciotto mesi or sono, circa, sorse uno a gridare una parola nuova, la quale pareva volesse significare un mondo di cose insolite e, dicevano i misoneisti, pazzesche, grottesche, assurde. La parola – dissi già nel mio precedente articolo – era *futurismo* e chi la sventolava come un orifiamma rivoluzionario si chiamava Marinetti. Il poeta franco-italiano, con quella parola terribile altro non faceva che proclamare

²⁵¹ *Ibidem.*

²⁵² *Ibidem.*

la innominata cosa che è stata in ogni tempo nel cuore degli uomini, per lo meno degli uomini d'azione. Egli inventava soltanto un nome rispondente a la forma assunta da quel sentimento universale nella sua personalità. Ma gli artisti sono, in massima, temperamenti eccessivi, anime gonfie d'esuberanza, [...] essi sono come in uno stato perenne di sovraccitazione e d'esaltazione. [...] Marinetti, natura esplosiva, indole vulcanica non solo come artista ma anche come uomo, ha espresso il suo sentimento del futuro in forma violenta e aggressiva. Quello che doveva essere un pronunciamento di idee, è stato invece, dato il carattere del poeta, un crepitare appassionato di immagini. Il manifesto del futurismo, più che un programma critico e polemico, è una lirica, espressione di uno stato d'animo, opera soggettiva. Qualunque critico o storiografo o giornalista avrebbe potuto dire ciò che in sostanza volle dire Marinetti senza suscitare tanto scalpore, riscotendo – invece – l'approvazione e il consenso, per lo meno, dei giovani, i quali pure hanno – fatta eccezione di pochi – crocifigiato il futurismo. Sarebbe bastato non adoperare uno stile ampolloso, tutto a simboli, roboante, apocalittico, eccessivamente personale qual è quello di Marinetti, poeta, che vuole sempre, anche nella corrispondenza privata, anche nella conversazione, imporre i toni della sua poesia. Quanti hanno letto o ascoltato il manifesto si sono troppo attenuti alla lettera, si sono fermati a guardare l'involucro e quell'eccessività esteriore li ha distratti. Quelli di Marinetti, dunque, più che concetti erano intuizioni – secondo la terminologia di B. Croce – ed esprimevano non già una verità assoluta ma un sentimento relativo. Ammettendo anche che l'amore pel futuro possa essere battezzato *futurismo*, il futurismo così bandito era una commozione lirica del solo Marinetti, ma nemmeno gli altri che vi avevano apposto le loro firme (tra cui quella qui in calce) lo sentivano in tutto e precisamente come lui. In sostanza che cosa vuole il *futurismo*? Quello che certamente vogliono, io ripeto, gli uomini tutti che si preoccupano del progresso continuo della società, con lievissime differenze più formali che sostanziali.²⁵³

Sembrirebbe intuibile, da quel rapido cenno alla terminologia crociana, una certa influenza esercitata su De Maria dall' *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. L'opera di Benedetto Croce, tra l'altro, fu edita a Palermo nel 1902 da Sandron.²⁵⁴ Probabilmente, allora, la vicinanza all'estetica crociana costituì un'altro dei fattori fondamentali dell'allontanamento dal marinettismo.

Il Futurismo dello scrittore siciliano, pur sviluppando una posizione polemica col passato, pose al centro della sua riflessione il motivo dello slancio dell'uomo verso l'altro uomo-fratello, risultato della sintesi tra passato e presente. De Maria fu fermamente convinto dell'esigenza che il nuovo si innestasse sull'antico e sostenne, infatti, la necessità del riconoscimento di un rapporto di filiazione tra l'artista moderno e la tradizione: «Vogliamo [...] che chi fa arte sia uomo d'oggi, figlio di questi

²⁵³ F. De Maria, *Volgarizzazione della cosa abominevole*, «L'Ora», 19 luglio 1910.

²⁵⁴ Si ricordi inoltre che Sandron nel 1903 aveva usato per la prima volta in Italia, tipograficamente, il verso lungo, applicandolo all'edizione italiana de *Le foglie d'erba*, di Whitman. Cfr. A.M. Ruta, «*La Fronda*: un giornale prefuturista, cit., p. 151.

due ultimi secoli ardenti di luce meravigliosa».²⁵⁵ Questo ovviamente avrebbe dovuto escludere il riferimento pedissequo ai padri. Di essi sarebbe stato utile non offrire un'immagine speculare, bensì cogliere i risultati più elevati, da trasfondere, ad ogni modo, con palpiti nuovi in un'arte aderente al presente.

Appare evidente come De Maria, nella condivisione dell'atteggiamento filantropico scapigliato, rivolgesse la propria critica non al sentimento del futuro, uno dei più primitivi e istintivi dell'umanità, verso il quale quindi Marinetti non poteva vantare alcuna priorità, ma alla forma con cui lo si esprimeva nel *Manifesto*, che restituiva di quel sentimento solo un'interpretazione relativa, coincidente con lo spirito distruttivo proprio del leader milanese. Lo stesso Flora distinse il Marinettismo, definito «un capriccio», «una formula», dal Futurismo che coincise invece con «un'atmosfera spirituale».²⁵⁶

A riguardo la Ruta ha così osservato:

De Maria [...] rimprovera a Marinetti la forma violenta e aggressiva del suo sentimento del futuro. Gli rimprovera di aver fatto più che un programma poetico, un'opera soggettiva troppo ampollosa e roboante e perfino assai ingegnosamente di voler imporre i suoi toni imperativi anche nella corrispondenza privata.²⁵⁷

La studiosa considera, al contempo, i meriti riconosciuti al milanese, sintetizzabili nell' «aver iniziato un salutare risveglio delle coscienze giovanili» e nel «lavoro di modernità».²⁵⁸

Così De Maria:

[...] un artista vero sente sempre non la bellezza ritratta ma quella che palpita attorno a lui, nel suo tempo, e la effigia sempre, qualunque essa sia, con perfezione nuova. La bellezza e la perfezione non sono una sola – possono essere tante quante sono le creature. Che, del resto, tutti i moderni, preferiscano una cosa nuova e viva a una fredda figurazione d'altri tempi, ce lo dimostra il fatto che, se ci espongono una statua antica in un museo, noi andremo, forse sì e forse no, in mille a vederla; mentre accorriamo in cento mila, a prezzi altissimi, coi maggiori disagi, ogni volta che ci si annunzia una gara automobilistica. Marinetti, dunque, parla come agiscono quei centomila. [...] Per noi, gente nervosa, nevrastenica, dai sensi affinati e raffinati da mille nuove sensazioni, ci vuole un'arte che più risponda a la nostra vita. [...] Perciò, sarebbe necessario [...] rinnovarci in un lavacro di modernità, avere a nuova maestra

²⁵⁵ F.D. Maria, *Il perché di una cosa inutile*, cit..

²⁵⁶ F. Flora, *op. cit.*, p.69.

²⁵⁷ A.M. Ruta, *Ancora sul Carteggio Marinetti-DeMaria*, cit., p.146.

²⁵⁸ *Ibidem*.

l'esistenza contemporanea, avere per esemplare la vita, come l'ebbero appunto i greci genialissimi che noi ora imitiamo, i quali furono eccellenti nell'arte senza imitare nessuno. [...] Rousseau aveva già detto che val meglio apprendere da la natura più tosto che studiare, studiare su i libri. [...] Marinetti ha avuto il torto di mostrarsi antipaticamente baldanzoso, aggressivo, insolente. Ma ai suoi argomenti nessuno ha risposto con altri argomenti che lo combattessero validamente. [...] Ci sono, lo ammetto, alcuni punti su cui non si può assentire con lui, ma non bastano per volerlo distruggere. Io stesso non sento sempre lo stile di Marinetti, di Buzzi, di Cavacchioni, ma riconosco l'ingegno, che non è poco, e mi faccio a considerarli con attenzione. [...] Mi propongo di occuparmi tra non molto dei metodi, delle forme e degli uomini del futurismo – i quali, però, io ritengo ancora inferiori a l'idea.²⁵⁹

Più tardi, nell'agosto 1910, aderendo all'iniziativa lanciata sulla rivista «Critica Nova» da Ignazio Domino, ovvero quella di un'inchiesta sul futurismo tra gli scrittori siciliani, l'ex frondista avrebbe polemizzato sugli «antipatici ed americamente reclamistici metodi», di Marinetti, dichiarando però «sano e nobilissimo il movimento».²⁶⁰

Gli articoli di De Maria furono seguiti dalla lettera marinettiana del 29 luglio 1910, la più lunga del carteggio:

[...] Ho constatato che con una grande profusione di ingegno e di acume critico, non sei riuscito a dimostrare che la parola *futurismo* è una brutta parola. Questa è, in fondo, l'unica cosa che ci separa. E scusami infinitamente se te lo dichiaro. Se la parola *futurismo* non ti piace, è semplicemente perché sei ancora misoneista [...].²⁶¹

La delusione provata dal leader milanese per il distacco dovuto alle più conservatrici posizioni demariane, non lo indusse, tuttavia, a interrompere il legame d'amicizia confermato, ad esempio, dalla partecipazione di Marinetti alle nozze del palermitano come suo testimone. Nel 1909 il futurista curò inoltre la pubblicazione, per le edizioni di «Poesia», della raccolta di versi di De Maria, *La leggenda della vita*,²⁶² riconoscendo, difatti, al palermitano, quell'alto valore che aveva indotto Buzzi a includere De Maria, a proposito del verso libero, tra i

²⁵⁹ F. De Maria, *Volgarizzazione della cosa abominevole*, «L'Ora», 19 luglio 1910.

²⁶⁰ A.M. Ruta, *Futurismo a Palermo. «La Fronda» e De Maria. Castrenze Civello*, cit., p.165; A.M. Ruta, *Il Futurismo in Sicilia*, cit., p.45.

²⁶¹ F. De Maria, lettera IX, in A.M. Ruta, *Ancora sul Carteggio Marinetti-DeMaria*, cit., p.145.

²⁶² F. De Maria, *La Leggenda della Vita*, Milano, edizioni di «Poesia», 1909.

«Poeti maggiori viventi d'Italia» affiancandolo a De Bosis, D'Annunzio, Ada Negri.²⁶³

Nel più tardo 1926 venne rappresentata dalla compagnia del Teatro d'Arte diretta da Pirandello la *pièce* teatrale marinettiana *Vulcano*, di ambientazione palesemente siciliana. Secondo la studiosa Lia Fava Guzzetta «i motivi di suggestione di questo testo [...] contribuiscono a sottolineare un altro tassello nei più generali rapporti di Marinetti (e del Futurismo) con la Sicilia [...]».²⁶⁴ E dopo aver preso in considerazione *La Salamandra*, uno dei drammi pirandelliani più vicini al Futurismo, proseguiva: «Marinetti, Pirandello: il Vulcano, la Salamandra, il Fuoco, l'Etna, la Sicilia. Un rapporto che lascia una traccia “bruciante”, fulminea, potremmo dire.»²⁶⁵

Il rifiuto degli esiti più estremi del Futurismo da parte di De Maria confermò la sua contrarietà ai vincoli espressivi che ogni scuola comportava, per quanto contemporanea e d'avanguardia potesse essere. La giovanile battaglia portata avanti dal poeta contro i canoni classicisti assunse successivamente dimensioni più vaste.

Il rischio di una stagnazione del Futurismo all'interno del suo “metodo” allarmò molti suoi sostenitori che ne presero man mano le distanze. È il caso di Luciano Folgore che, a strumento di rinnovamento, connotazione indispensabile di ogni avanguardia, usò la parodia rivolgendola perfino verso i suoi primi scritti futuristi.²⁶⁶

Simile, ancora, la parabola poetica del futurista messinese Ruggero Vasari:

[...] oltre il Futurismo, Vasari rintraccia la sua più autentica prospettiva artistica, spaventato, certo, dall'irrigidimento marinettiano su posizioni eccessivamente “modernolatre”, ma soprattutto fedele ad un effuso lirismo che ritrova [...] la coerenza del singolare percorso dell'avanguardia siciliana, capace di proiettare molto lontano, e molto in profondità, gli effetti di un'antica elaborazione del simbolismo primo novecentesco. In quest'ottica, il capovolgimento del futurismo più ortodosso, operato da Vasari non è la risultante di una specifica esigenza individuale quanto piuttosto il punto d'arrivo di una tradizione di ambiguità congenita al futurismo stesso, che non riesce a imporre, secondo quanto richiederebbe il canone dell'avanguardia, una sua novità dal punto di vista stilistico. Inoltre [...] il movimento di Marinetti nel suo rinnovato approdo

²⁶³ P.Buzzi in *Enquete internationale sur le verse libre et manifeste du Futurisme*, Milano, edizioni di «Poesia», 1909.

²⁶⁴ L. Fava Guzzetta, *op. cit.*, p. 24.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 29.

²⁶⁶ Cfr. L.Folgore, *Poeti controluce. Parodie*, Foligno, F.Campitelli, 1922; Id., *Poeti allo specchio. Parodie*, Foligno, F.Campitelli, 1926.

all'odiata matrice del verso libero (giudicato dal leader futurista già morto e sepolto nel 1913) scopre le ragioni di un regresso difficilmente occultabile con la consueta retorica che si rifiuta ostinatamente di ammettere l'avvenuto esaurimento di un ciclo vitale.²⁶⁷

Negli stessi anni in cui De Maria scrivendo *A l'uomo di domani* dichiarava la caduta di qualsivoglia illusione progressista - «Ti vedo nella tua pace/ fatta di guerra, disintegratore/ dell'atomo [...]», «[...] questo mondo [...] s'avvia/ all'annientamento/ dell'individuo, al livellamento/ d'ogni carattere, a far d'ogni cosa un perfetto/ luogo comune, d'ogni aspetto/ diverso la monotonia/ d'una serie precisa meccanica,/ senza vette e senza fondo» - ,²⁶⁸ Vasari dopo la pubblicazione de *L'angoscia delle macchine*,²⁶⁹ quasi a introduzione di una nuova fase creativa, emblematicamente rappresentata dall'opera teatrale *Raun*,²⁷⁰ «scorgendo la sconfitta dello spirito dietro la gloria della macchina»,²⁷¹ così affermava in una lettera all'amico Guglielmo Jannelli:

È ora di finirla con l'arte programmatica! [...] Io vado al di là del futurismo perché mentre da un lato esalto la macchina (Cambronne, come l'esalto e la faccio vivere!) dall'altro ne provo orrore! E perché? Perché la meccanizzazione distrugge lo spirito! Quando lo spirito è morto, anche l'uomo è morto o resta l'automa senza vita, senza desideri, senza gioie [...]. Cosa avrebbe preteso Marinetti? Che io finissi *Raun* con quattro paroloni rettorici come sua abitudine, e dicessi: «Oh, macchina meravigliosa anguillante creatura, io sono tutto preso nei tuoi ingranaggi nervi e voglio bere il tuo cuore torrido, assaporandolo come una caramella!» Ma insomma...²⁷²

²⁶⁷ D. Tomasello, «Al di là del futurismo». *Ruggero Vasari e l'orrore delle macchine*, in AA.VV., *Tra simbolismo e futurismo, verso sud*, cit., pp. 116-117.

²⁶⁸F. De Maria, *A l'uomo di domani*, in *Estate di San Martino*, Palermo, Trimalchi, 1935, p.79, vv.16-18, 8-15.

²⁶⁹ R. Vasari, *L'angoscia delle macchine*, pubblicata per la prima volta in tedesco nella rivista espressionista «Der Sturm», XVI, I, 1925, e poco dopo sulla rivista torinese «Teatro», III, 8, 1925. Noi citiamo da R. Vasari, *L'angoscia delle macchine (e altre sintesi futuriste)*, a cura di M.E. Versari, Palermo, :duepunti edizioni, 2009.

²⁷⁰ R. Vasari, *Raun*. L'opera fu terminata nel 1930, edita parzialmente su «Oggi e Domani» nel 1931 e in volume in due edizioni del 1932 e 1933. Noi citiamo da *Ibidem*.

²⁷¹ D. Tomasello, *op. cit.*, p.116.

²⁷² R. Vasari, lettera a G. Jannelli, 14 febbraio 1931. Noi citiamo da R. Vasari, *L'angoscia delle macchine (e altre sintesi futuriste)*, cit., p. 143. A commento, così Maria Elena Versari (in *Ivi*, pp.142-143): «[...] attraverso il riemergere di una memoria, che è personale ed ancestrale insieme, i protagonisti de *L'angoscia delle macchine* e di *Raun* abbandonano progressivamente la fede nel vitalismo astratto della macchina, nuova divinità futurista.²⁷² [...] in *Raun* Sacar paventa il ritorno a un mondo in cui le donne possano liberamente scegliere chi amare, le sue parole tradiscono un riferimento al manifesto marinettiano, Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica, del 1914 («SACAR:- rinascerebbe nuovamente il sentimento - lebbra delle epoche precedenti. I figli - poco alla volta - perderebbero il senso meccanico della vita - i loro cuori non sentirebbero più lo splendore geometrico del mondo - gli uomini si ribellerebbero all'assolutismo dei capi). [...] Questi accenni espliciti chiarificano la portata del sistema di polemica verso l'ideologia del futurismo che Vasari ha sotteso ai suoi due testi teatrali. Si tratta di un'attitudine critica che l'autore testimonia sempre più

I contatti tra lo scrittore messinese e Herwarth Walden, direttore della rivista espressionista «Der Sturm», vicina al futurismo italiano nonostante consistenti divergenze in direzione crepuscolare, attestarono lo slittamento di Vasari verso posizioni di palingenesi artistica. La pubblicazione nel 1922 sul suddetto periodico di componimenti legati ad autori poi convertiti all'antifuturismo - quali, i siciliani Jannelli, Nicastro, Carrozza, ma anche Bruno Corra, Luciano Folgore, Aldo Palazzeschi, Corrado Govoni - risponderrebbe, secondo Musarra, a «un disegno ben preciso: la volontà di Vasari di rispecchiare la propria evoluzione artistica». ²⁷³ E considerata la componente crepuscolare dell'espressionismo tedesco, il critico ha ancora rilevato:

[...] 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». ²⁷⁴

I parallelismi individuati ci pare chiarifichino ulteriormente che, benché vistoso fosse stato il filo che legò De Maria ai futuristi, date certe particolari insistenze «[...] sull' “uomo del secolo nuovo”, sul “sole del genio moderno”, sulle icone della macchina, del treno, della nave, dell'aereo [...]», ²⁷⁵ altrettanto evidente ne fu il superamento finalizzato ad una evoluzione artistica che nel Siciliano sarebbe stata una costante.

apertamente a partire dalla fine degli anni Venti e che esplose in occasione del progetto di pubblicazione di *Raun*. [...] il manoscritto, che si chiude con la conflagrazione finale del regno delle macchine, non ottiene la piena approvazione del capo del futurismo.» A detta di Franco Musarra (*op. cit.*, p. 96-97): «Il dramma con le visioni apocalittiche del crollo del regno delle macchine trae la sua ispirazione nel teatro espressionista tedesco, con le sue rappresentazioni della macchina come un nuovo dio Baal divoratore di uomini. [...] è [...] la sensibilità tipica dell'espressionismo ad essere divenuta predominante nella poetica di Vasari.»

²⁷³ F. Musarra, *op. cit.*, p. 97.

²⁷⁴ *Ivi*, p. 92.

²⁷⁵ A.M. Ruta, *Federico De Maria, un precursore non riconosciuto*, introduzione a F. De Maria, *Passeggiate sentimentali in Tripolitania*, cit., p.26.