

# L'ALTRA METÀ FUTURISTA: LA DONNA NEL FUTURISMO, LE DONNE DEL FUTURISMO

**LUANA CIAVOLA**

(Universidad Autónoma de Madrid)

## **Abstract**

*This essay investigates the ideological and literary work of the women who took part and collaborated to the Italian avant-gard movement of Futurism. Futurism is usually known as misogynous and sexist and the disprezzo della donna was clearly stated by his founder Marinetti since the appearance of the manifesto of foundation. The disdain for the woman was included in the project of renovation and refusal of the Romantic tradition to rather embrace concepts of modernity, the beauty of speed, violence, technology and glorification of war. Even so, some women were attracted to the movement just by virtue of its scandalous and outrageous programme. Some of their ideas and works were in line with the futurist statements but some others aimed at a re-evaluation of the role of woman in society. As such, the 'other half' of Futurism seems to confront with the main tendencies of the movement and give that an even more contradictory and schizoid feature.*

La donna è intuizione

La donna è forza morale

La donna è fantasia

**Maria Goretti**, futurista

Sin dal suo primo apparire agli inizi del XX secolo, il Futurismo si esprime senza mezzi termini circa i suoi propositi rinnovatori ed anche sul concetto e l'immagine della donna non risparmia toni drastici e perentori. Nel Manifesto di Fondazione, pubblicato a Parigi su *Le Figaro* il 20 febbraio 1909, i futuristi si presentano come un movimento apertamente misogino. Strutturato in 11 punti, nel suo prologo il manifesto racconta di una pazza corsa in automobile che

termina con una rovinosa caduta del leader e capo carismatico Filippo Tommaso Marinetti e dei suoi compagni in un fossato melmoso dal quale, umido utero materno, il gruppo nasce a nuova vita. Nel punto 9 si legge: “noi vogliamo glorificare la guerra - sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna” (De Maria, 1968: 10).

Nel manifesto stati d'animo camerateschi e un furore energico declinati fortemente al maschile emergono da parole che inneggiano alla forza, alla lotta e alla violenza. La vivace spinta violenta che animava i futuristi, a parole come a fatti (memorabili le risse), era il mezzo più consono per esprimere la tensione antipassatista e l'irrefrenabile voglia di vivere all'altezza di quel tempo che era stato stravolto da cambiamenti socio-culturali e progressi tecnologici radicali, fra tutti in particolare la diffusione dell'elettricità e dell'automobile. Nel discorso più propriamente artistico-letterario il Futurismo ricorre ad una produzione che non esalta “l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno” ma piuttosto “il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo e il pugno” (De Maria, 1968:10). Più ancora l'arte futurista deve essere “violenza, crudeltà, ingiustizia” (De Maria, 1968:13), rappresentare i nuovi idoli della velocità e della lotta e gridare alla distruzione delle biblioteche e dei musei considerati dai futuristi come “dormitori pubblici” e “cimiteri” (De Maria, 1968:11).

Il disprezzo della donna proclamato sin dagli esordi è incluso nel progetto di eversione e rovesciamento della tradizione perseguito per impossessarsi in modo assolutamente estremo dei valori del moderno e della velocità ma anche dell'eroismo e dell'agonismo. Il misoginismo futurista si impone necessario – per usare significativamente le parole riportate da una donna che ne prese parte – “ogni qualvolta la donna rappresenta la nostalgia che incatena, la dolcezza che rende vili, la critica che arresta l'entusiasmo, la lentezza che ferma il dinamismo della corsa, l'incomprensione della bellezza di una lotta, la paura fanciullesca del sangue che scorre” (Goretti, 1947:28).

Nella prefazione di *Come si seducono le donne*, una *ars amandi* alla futurista, Marinetti precisa che il disprezzo per la donna viene di fatto indirizzato

non contro la donna [...] ma contro il concetto di donna creato da noi egoisti, gelosi, ossessionati e in particolare il tipo di donna fatale, snob, sognatrice, nostalgica, stupidamente e culturalmente complicata che riempie e legge i romanzi di D'Annunzio e contro la donna tira-e-molla, ipocrita, bigotta, mezzi abbandoni, che legge e riempie i romanzi di Fogazzaro<sup>1</sup>.

I futuristi aspirano insomma ad una donna non più tenera e fragile ma forte e coraggiosa; una donna che sia capace di adattarsi alla vita moderna e affrontarla come sfida armata di volontà e gioioso ottimismo, una donna che sia a tutti gli effetti futurista.

Così come si presenta sin dalla sua nascita, un androceo e un circolo maschile di affiliati, sembrerebbe difficile poter pensare che tra i collaboratori del movimento possano figurare nomi di donne e, prima ancora, che il movimento abbia offerto spazio a scrittrici o poetesse. Le donne nel Futurismo costituiscono invece un ridotto ma significativo insieme che venne attratto dal movimento proprio per il suo spirito rinnovatore e la sua fortissima tensione di svecchiamento. Con idee e contenuti letterari distinti ed eterogenei, che ad oggi rendono al Futurismo una fisionomia ancor più fascinosamente controversa, le donne futuriste si lasciarono coinvolgere dal sentimento antipassatista e di questo approfittarono per potersi esprimere artisticamente in libertà e persino diffondere le loro opinioni sul ruolo della donna nella società.

Nella primavera del 1909 nel manifesto intitolato *Uccidiamo il chiaro di luna!* i futuristi riprendono ed amplificano il loro disprezzo per la donna. La donna con "l'amoroso attaccamento apiccatissimo" è rifiutata perché freno allo slancio aggressivo verso la guerra che viene invece celebrata come unica speranza e ragione di vita: "i nostri nervi esigono la guerra e disprezzano la donna, poiché noi temiamo che braccia supplici s'intreccino alle nostre ginocchia, la mattina della partenza!" (De Maria, 1968:14). La glorificazione della guerra e "le belle idee per cui si muore" (De Maria, 1968:10) sono uno dei

---

<sup>1</sup> Marinetti, 1917:21.

capisaldi più ricorrenti dell'ideologia del movimento. La guerra è per i futuristi un appuntamento con il proprio coraggio individualista e superomista; contro l'appiattimento borghese e la tendenza conservatrice la guerra è azione e purificazione dal passato. Al tempo stesso la guerra si carica del significato di ritorno alle forze primigenie e alla natura: l'istinto, civilmente represso, nella guerra riemerge contro il nemico. Nello stesso manifesto la donna dolce e comprensiva, nido di baci e carezze materne, viene negata ed allontanata insieme al mondo passato "fradicio di saggezza" (De Maria, 1968:15). Nella polemica futurista anche le connotazioni tradizionali romantiche vengono negate e nuovi compagni di percorsi letterari ed esistenziali divengono il sole e il fuoco, icone rappresentative dell'elemento maschile, mentre la luna e la donna sono rifiutate come soggetti determinanti della tradizione sentimentale e quindi nocivi al desiderio di immergersi totalmente nelle atmosfere moderne.

Al tempo stesso, all'interno del nuovo scenario trasformato dai processi tecnologici i futuristi includono la donna per strumentalizzarla e trasformarla in componente erotica in funzione di un ordine che rimane comunque dichiaratamente fallocentrico. L'erotismo è inteso come "coefficiente imprescindibile del superuomo futurista in ordine proprio a quell'aggressività gagliarda e ottimistica che soprattutto lo contraddistingue" (Guerricchio, 1976:35). Se l'elemento femminile è presente nello spazio moderno è perciò reificato nel corpo lucente e metallico delle macchine e dell'automobile. L'identificazione della donna con la macchina si rende esplicita in *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina* in cui il nero e lucente metallo delle locomotive è paragonato al corpo femminile e la donna è reificata, trasformata in una brillante e voluttuosa macchina in movimento sotto "la carezza lubrificante" (De Maria, 1968:255). In linea, i futuristi giungono ad auspicare rapporti erotici rapidi che mirino alla continuazione della specie, senza lamenti d'amore e flebili sentimenti, laddove l'uomo sia fortissimo e disciplinato 'motore' che non si lascia sottomettere dalla donna.

Toni di rifiuto del genere femminile si colgono proclamati in maniera ancor più radicale nel "canto lirico, epopea, romanzo d'avventure e dramma" (Marinetti, 2003:3) *Mafarka il futurista*

scritto da Marinetti nel 1909 e dove il fondatore del Futurismo esprime appieno la realizzazione del superuomo:

Non discuto già del valore animale della donna, ma dell'importanza sentimentale che le si attribuisce. Io voglio combattere l'ingordigia del cuore, l'abbandono delle labbra semiaperte a bere la nostalgia dei crepuscoli, la febbre delle chiome oppresse da stelle troppo alte, color di naufragio [...]. Io voglio vincere la tirannia dell'amore, l'ossessione della donna unica, il gran chiaro di luna romantico che bagna la facciata del bordello<sup>2</sup>.

Mafarka è l'eroe futurista per eccellenza: dominatore aggressivo, è capace di soddisfare più donne insieme, apprezzando del genere femminile solamente la purezza delle vergini o l'autoritarismo della madre. Ancor di più, Mafarka è l'eroe futurista che moltiplicando la propria volontà genera il figlio "senza il concorso della vulva [...] senza il concorso e la puzzolente complicità della matrice della donna" uccidendo l'amore e sostituendogli la sublime voluttà dell'eroismo (Marinetti, 2003:163). Il figlio di Mafarka, Gazurmah, è il compimento estremo della volontà di potenza paterna venendo descritto come distaccato, insensibile ed algido. Di fatto, in *Mafarka* la donna si presenta degna di rispetto solamente nelle vesti di madre autoritaria e severa o dolce e comprensiva. Il testo, d'altra parte, abbonda di riferimenti alla dominazione dell'uomo sulla donna che coinvolgono la natura e le azioni dei combattenti quando a cavallo sono incitati a tenersi stretti all'animale "come una donna tiene lo sposo che la feconda" (Marinetti, 2003:68); oppure laddove il sapore del dominio ricorda l'orgoglio di quando "si domina il corpo docile di un'amante" (Marinetti, 2003:81).

Certe estreme rappresentazioni della donna servono alla perfetta idealizzazione del superuomo futurista che ha bisogno di minimizzare e svilire l'immagine della donna per poter giungere alla propria ideale forma di essere. Come anche Tomasello ha sottolineato,

---

<sup>2</sup> Marinetti, 2003:4.

La fascinazione sensuale della donna si iscrive nelle suggestioni e nei piaceri di un mondo che viene relegato nel passato (l'adolescenza, la giovinezza), mentre il distacco dalla figura femminile necessario per l'instaurazione di un mondo nuovo che inaugura il futuro è imposto singolarmente dalla necessità di giungere alla creazione di un uomo nuovo come creazione esclusivamente maschile che respinge la partecipazione della donna<sup>3</sup>.

Seppure la volontà iniziale futurista era quella di liberarsi dell'immagine più obsoleta della donna, proponendo la donna-madre e la donna-oggetto erotico il romanzo *Mafarka* riconduce il Futurismo all'interno di una mentalità fortemente maschilista, se non addirittura retrograda, proporzionandola brutalmente ad uno scenario in cui il senso della civiltà è ridotto al grado zero. In *Contro l'amore e il parlamentarismo*, nel 1910, Marinetti rimarca il rifiuto del "pesante amore" e della donna perché illanguidisce gli animi rendendoli vili. Qui, l'amore ridotto a puro coito è contrapposto all'amore più tradizionale inteso come

pericolosa accettazione di abitudini ideologiche coltivate dalla cultura decadente [...] e ormai incapaci di assicurare un giusto equilibrio tra l'uomo (il quale nell'accettarle, si lega irrimediabilmente al passato) e l'ambiente sociale (segnato con impronta ancora leggera eppure incancellabile dall'industria)<sup>4</sup>.

Nel manifesto si conferma "la divaricazione sesso-sentimento conforme e funzionale a una dinamica di comportamento che esalti l'universo fallocentrico dentro cui si muovono i nuovi esemplari umani" che popolano un mondo fortemente modificato in cui la donna tradizionale non trova più ragion d'essere (Tessari, 1973:219). Nello sforzo di liberarsi dal muliebre fardello amoroso le suffragette

---

<sup>3</sup> Tomasello, 1992:93.

<sup>4</sup> Tessari, 1973:219.

vengono viste come delle alleate perché promuovono un'immagine più dura della donna, meno debole e illanguidita. Affermando un'uguaglianza di base tra uomini e donne, Marinetti sottolinea come sia stata la carenza educativa a creare la condizione di "schiavitù, intellettuale ed erotica" delle donne. Pur mostrando tale presa di coscienza – di come la condizione culturale e socio-politica abbia represso le potenzialità e capacità della donna – nella parte finale del manifesto, tuttavia, la posizione futurista ritorna di nuovo a negare il concetto di donna *tout court* per proporre il progetto di un uomo alato che, come un novello Icaro, abbandona la compagnia femminile terrestre per generare il proprio figlio meccanico.

In *Contro l'amore e il parlamentarismo*, quindi, la donna viene negata perché troppo sentimentale, ammirata come 'suffragetta' e, infine, annullata come genitrice mediocre ed inferiore. Queste si potrebbe affermare sono in sintesi anche le idee sulla donna che il Futurismo sviluppa durante la sua storia, idee che trovano un filo comune all'interno di quel sussultante terreno ideologico futurista di rottura del passato e di balzo in avanti in cui i futuristi agivano. A questo punto si prospetta interessante vedere in che modo le donne che collaborarono al Futurismo si inserirono all'interno del movimento. È necessario sottolineare che più che un'analisi critica dei lavori poetici e letterari delle futuriste si intende qui mettere in luce temi e aspetti significativi della loro produzione per comprendere come questa eventualmente rimodelli il carattere del movimento.

Il contributo femminile al movimento risulta intanto alquanto eterogeneo. Per alcune scrivere e parteciparvi fu un'esperienza fugace e frivola, quasi un gioco, per altre invece si trattò di un impegno socialmente e letterariamente continuativo. Tra le prime rientrano Marietta Angelini, cameriera di Marinetti e poi segretaria della rassegna internazionale futurista *Poesia* e Valentine de Saint-Point, egocentrica aristocratica francese amante di Marinetti. Negli anni in cui lavora in casa Marinetti Marietta Angelini comincerà una segretissima produzione poetica che verrà scoperta dal futurista Paolo Buzzi il quale la farà laureare "Prima poetessa parolibera d'Italia" (Cangiullo, 1916:3). Le composizioni di Angelini sono tavole parolibere ed insieme espressioni poetiche spontanee ed originalissime in cui Angelini usa parole geometricamente ed

iconograficamente organizzate in base alla loro valenza semantica per rappresentare la realtà in modo essenziale. Scegliendo la forma di verbocollages e poemi-collages Angelini usa lettere dell'alfabeto ritagliate da giornali e quotidiani, icone sintetiche di momenti di vita messe insieme a comporre materiali di diversa natura testuale e formale. Angelini supera i canoni stilistici e i modi poetici della generazione passatista di Grazie Deledda o Ada Negri e, rivolgendosi alle scrittrici passatiste in un articolo della rivista *Vela latina*, il futurista Cangiullo scrive "La signorina Marietta Angelini 1 cameriera di Marinetti, vale infinitamente più di tutte voialtre e vi ha massacrate tutte" (Cangiullo, 1916:3).

Contraria a qualsiasi forma di moralismo, sprezzante delle consuetudini e del benpensare, Valentine de Saint-Point coglie invece il lato sociale e antropologico rinnovatore del Futurismo, personalizzandolo con toni trasgressivi. Su invito di Marinetti, nel marzo del 1912 Valentine de Saint-Point scrive il *Manifesto della donna futurista* e alla Salle Gaveau a Parigi lo proclama personalmente. Esprimendosi categoricamente dichiara:

L'Umanità è mediocre. La maggioranza delle donne non è superiore né inferiore alla maggioranza degli uomini. Essi sono uguali. Tutti e due meritano lo stesso disprezzo [...] È ASSURDO DIVIDERE L'UMANITÀ IN DONNE E UOMINI; essa si compone soltanto di FEMMINILITÀ E MASCOLINITÀ<sup>5</sup>.

Ispirandosi all'ideale di perfezione androgina il manifesto esprime il rifiuto dell'uomo e della donna singolarmente intesi, l'uno perché bruto e virile, l'altra perché femminile e melensa. Con toni esplicitamente interventisti, Valentine de Saint-Point invoca un progetto di rinnovamento totale che venga dalla guerra nella quale "molto sangue sparso" possa ridare forza ad un'epoca (cito) "infemminita" in quanto "nel periodo di femminilità in cui viviamo, solo l'esagerazione contraria è salutare" (Morel, 2006:23). Rinnequando i ruoli della donna infermiera o madre, Valentine de

---

<sup>5</sup> Morel, 2006:21.



Saint-Point introduce come modelli del nuovo immaginario femminile le guerriere, le amanti, le distruggitrici “[l]e Erinni, le Amazzoni; le Semiramide, le Giovanna D’Arco [...] Le Cleopatra, le Messalina” (Morel, 2006:26).

Valentine de Saint-Point non si definisce femminista, poiché secondo il suo punto di vista volendo attribuire dei doveri alle donne le femministe le impoveriscono delle loro forze naturali - cioè a dire l’immaginazione e l’intuizione - mentre la donna deve essere capace di riacquistare crudeltà e violenza. Al tempo stesso, però, la francese conferma che la donna “feroce ed egoista” deve far vivere all’uomo come figlio e padre “la propria vita d’audacia e di conquista” (Morel, 2006:28). Alla fine raccomanda alle donne di essere madri e compagne degli uomini che guerreggiano, incoraggiandole ad avere figli. La donna nuova e forte di Valentine de Saint-Point, dunque, finisce per ritornare ad essere dipendente dal volere, dalle parole e dalle azioni dell’uomo: “gridatele una parola nuova, lanciate un grido di guerra, e con gioia [...] essa vi precederà verso conquiste insperate” e ancora “la donna, che colle sue lagrime e il suo sentimentalismo ritiene l’uomo ai suoi piedi, è inferiore alla prostituta che spinge il suo maschio per vanagloria a conservare col revolver in pugno la sua spavalda dominazione sui bassifondi della città” (Morel, 2006:31).

La partecipazione futurista di Valentine de Saint-Point sembra confermarsi come una velleitaria indulgenza e un’avventura potremmo dire. Estremizzando il rifiuto del ruolo sentimentale della donna e infondendo un’immagine spregiudicata Saint-Point ne esalta sì il piacere e la voluttà ma poi torna a sostenere ancora una volta il ruolo primario di madre da cui, specialmente all’interno dell’avventura bellica, non sembra si riesca a prescindere.

Un gruppo di donne futuriste la cui partecipazione risulta più assidua e significativa si raccoglie invece all’interno del collettivo de *L’Italia futurista*, rivista fiorentina attiva durante gli anni della prima guerra mondiale. In questa sede abbiamo scelto di soffermarci principalmente su due di loro, Maria Ginanni e Rosa Rosà, tralasciando per motivi di spazio altri nomi non meno importanti quali Enif Robert, Irma Valeria, o Fulvia Giuliani solo per citarne alcuni. La scelta di Maria Ginanni e Rosa Rosà si deve alla nostra intuizione che le due donne rappresentino meglio l’altra metà del Futurismo in

quanto i loro lavori completano e al tempo stesso contrastano quelli maschili in maniera più estesa per valore poetico, letterario ed ideologico.

L'intero gruppo di collaboratori de *L'Italia futurista* si definiva cerebralista ed occultista, attratto dai fenomeni medianici dello psichismo e della telepatia e proteso ad indagare il mistero e l'ignoto. Sulla rivista, un foglio di quattro facciate, si alternano articoli che hanno per tema i molteplici aspetti della vita e del reale e altri che esprimono un forte interesse per gli stati di precoscienza e il paranormale, l'onirico e l'irrazionale. Baudelaire, Rimbaud e Poe sono i riferimenti letterari privilegiati per un concetto di arte e di artista che sulla rivista predilige i termini di senso, sinestesia e simbolismo. A questo fronte della rivista più onirico ed alogico si deve aggiungere quello guerrafondaio. Il collettivo de *L'Italia futurista* infatti, come tutto il Futurismo, accompagnerà con entusiasmo lo scoppio della prima guerra mondiale accolta come occasione per esprimere valori demistificatori contro gli ideali della tradizione e dei padri.

Nella rivista Maria Ginanni firma articoli di stampo interventista che esaltano la guerra ed anche poesie finissime che verranno raccolte nel 1917 nella collezione *Montagne Trasparenti* e un anno dopo ne *Il Poema dello Spazio*. L'arte poetica di Ginanni si fa espressione di una natura soprasensibile che si sente in relazione con un mondo altro, vibrante di energie misteriose. Ginanni canta le certezze e le paure, il dolore e la felicità pura, l'angoscia e la serena vibrazione del vivere o, per dirla con le sue parole, "sensazioni liriche su impressioni di natura e di elementi esteriori cristallizzate in lucide conquiste cerebrali" (Ginanni, 1917:17). La poetica ispirazione di Ginanni si esprime come una discesa verso le zone profonde dell'anima che viene descritta come unione con l'altro e osmosi dell'io con l'irreale. È una poesia legata ai misteri dell'universo, penetrato e fruito come energia e sezionato in linee/forze/vibrazioni che si sviluppano in percorsi surreali tra musiche, colori, profumi e silenzi. Tutto diviene astrazione e si dissolve per far parte di una materia caotica e indefinita in cui un tocco di campana diventa "inferriata su cui si impiglia l'anima, stracciata come un velo sottile [...] precipitato solido del mio stato spirituale, dei punti concreti e consistenti" (Ginanni, 1917:52-53).

L'anelito verso l'ignoto diventa insieme fuga alla ricerca di un luogo protetto e sicuro per giungere verso equilibri stabili, al di sopra delle terrene dimensioni, al di là della logica e delle cose "e sono fuggita, fuggita verso un vuoto più grande che potesse contenermi" (Ginanni, 1917:22). Per Ginanni "la proiezione fantastica nello spazio celeste [è] vissuta come dilatazione dei confini psichici", modo e via per ingigantire una sensibilità fortemente acutizzata che è comunque ancorata al concreto (Cigliana, 1996:200). Proteso verso mondi lontani e l'irraggiungibile, l'io poetico percorre 'ponti' o 'scorcioie' che collegano il mondo della veglia al sonno e il sensibile al soprasensibile. I sensi si confondono ed il tempo – la vita – viene vissuto come durata su cui si fissano percezioni sensoriali simultanee che si intrecciano dando vita a "una forma con cui noi diventiamo padroni e consci del nostro essere spirituale" (Ginanni, 1917:28). Una simile dilatazione avviene per i colori, ognuno dei quali rimanda a precisi stati d'animo e si innesta su una particolare sensibilità simbolico-coloristica. Si rincorrono così "paesaggi" dell'anima e stati dell'essere "l'anima a fondo bianco. Cerchietti verdi [...] Filettature d'oro e d'argento. [...] Coni viola, lunghi, lunghissimi. [...] Rosso [...]" (Ginanni, 1917:36). Similmente nel *Manifesto della pittura futurista* leggiamo "Il volto umano è giallo, è rosso, verde, è azzurro, è violetto. Il pallore di una donna che guarda la vetrina di un gioielliere è più iridiscente di tutti i prismi dei gioielli che l'affascinano" nel connubio tra le sensazioni offerte dall'ambiente e le impressioni umane (Boccioni, 1950:3).

L'intuizione squisitamente femminile si affina quando Ginanni racconta di accordi con un'altra anima che, con una trasposizione di gusto naturalistico, ella chiama parco ma che è la metafora di un uomo e più ancora del membro maschile. L'immagine è quella di un tronco cui l'autrice si avvicina con le dita e a cui sembra dover soccombere "ed allora mi prendi di traverso e mi serri la gola gettando [...] un tronco d'albero obliquamente pensoso" (Ginanni, 1917:100). La metafora prosegue negli alberi "gonfi" e in trapassi immaginari di natura sessuale laddove scrive "[i]l parco è geloso [...] tutto stillante di umidità. Sofferenza. Si copre di un sudore gelido rabbrivendo per questa profanazione continua [...] E da questa umidità da sudario nascono i muschi, figli di un desiderio imperioso" (Ginanni, 1917:

103). L'evocazione di un primo rapporto sessuale diventa un'immagine in cui "le rare foglie rimaste sono rosse di paura" e gli spogli e nudi alberi sono "avanzi di uno scrigno forzato e depredato con furia" (Ginanni, 1917:108). A proposito di questa parte della collezione Anna Nozzoli ha affermato che, sebbene rimanga estranea alla querelle sul ruolo della donna e alla questione femminile sollevata anche sulle pagine de *L'Italia futurista*, Maria Ginanni non sia riuscita a sottrarsi ai pregiudizi della mentalità maschilista che pervadeva il movimento:

L'avventura erotica della Ginanni viene vissuta in chiave apertamente passiva, riconducendo il rapporto uomo-donna ai valori di conquista, possesso, forza da un lato, soggezione, annullamento dall'altro [...]. Né manca d'altro canto nella Ginanni il rovescio della medaglia, l'altro volto della femminilità a cui il futurismo [sic], soprattutto a partire dagli anni della guerra, guardò con altrettanto interesse, anticipando attraverso l'apologia della funzione riproduttrice il mito fascista della Madre esemplare<sup>6</sup>.

Da notare però che pur percependo l'altro essere maschile come presenza fisica minacciosa, nelle metafore sessuali ed erotiche la protagonista non è un soggetto passivo ma è piuttosto dotata di una sua propria consapevolezza. È un io poetico femminile che si mostra persino coinvolta nel rapporto erotico – seppur in modo simbolicamente mitigato – eludendo atteggiamenti algidi da *garçonne* per viverlo in modo personale, veritiero e coraggioso, persino quando la descrizione si fa dolorosamente misogina.

Nella raccolta *Il Poema dello Spazio* Ginanni così definisce la sua nuova collezione di poesie "rarefazioni e tremiti che pervadono con equilibri ed intuizioni campi di incertezza e di incoscienza: l'ignoto spirituale e universale" (Ginanni, 1919:8). Le poesie nascono dall'aspirazione a trasportare "incerte profondità spirituali" nella zona dove ignoto e concreto si sfiorano, tentando un'analisi della "vita-

---

<sup>6</sup> Nozzoli, 1978:53.

spirito” di ogni giorno (Ginanni, 1919:9). La raccolta contiene una prima parte di dieci sezioni e una seconda di cui alcune liriche erano già presenti nella precedente collezione. In particolare emerge la sezione ‘Solitudini Spirituali’ in cui un io poetico fragile e delicato ma al tempo stesso testardo nel proprio desiderio/volontà è un io femminile in unione con un’altra anima laddove “il delirio di due anime che si afferrano, il delirio di penetrare totalmente, indicibilmente una nell’altro con l’amplesso più totale della vita” è seguito dal brusco ritorno alla realtà di sé stessi e la domanda cosciente e terrificante “sì, ma noi cosa siamo? Ci conosciamo?” (Ginanni, 1919:45). Si arriva alla constatazione desolante che rimane sempre una zona sconosciuta e inarrivabile “no, no! Rimane sempre dentro di noi un punto dove non arriveremo!” (Ginanni, 1919:46); una zona ignota e nascosta, il senso ultimo dell’esistenza che, in un momento di desiderio estremo, la poetessa chiama dio, atomo certo di sé stessa che la sostiene contro la vuota desolazione di chi incapace di rimanere solo si accontenta di qualsiasi compagnia. Il soggetto femminile che ritroviamo possiede una sua coscienza e non può far parlare di una “impersonale investigazione del proprio io, condotta escludendo l’ottica femminile” e quindi di una supina adesione all’ideologia più estremamente antifemminile del Futurismo (Nozzoli, 1978:50). A distanziare la produzione di Ginanni dal Futurismo, inoltre, è una sottile vena malinconica e un senso di stanchezza del vivere nel nuovo paesaggio urbano che ritornano più volte. Nella città moderna, i cui tempi son scanditi dal lavoro e dagli appuntamenti, si soffre il disagio provocato dalla perdita della parola e del senso umani. Il vuoto e lo spaesamento dovuti ai ritmi velocizzati insieme con la constatazione della inautenticità di una vita condotta in modo superficiale e nell’incuria dei sentimenti si esprime come una desolata constatazione: “non si crede all’amore: si ama con leggerezza, si disistima il compagno, non si crede all’amicizia [...] Non si crede alla vita: la si prende quasi per ridere, la si osserva distrattamente corrompersi e distruggersi senza profondità” (Ginanni, 1919:64). La frattura tra l’io e la società non coincide affatto con i toni modernolatri futuristi. Sembra esservi piuttosto un tono passatista e un certo desiderio di ripiegamento che tuttavia non raggiunge mai un autocompiacente sconforto ma si apre in slanci verso mondi altri in

cui è l'io ad essere misura di tutto. In mezzo alla gente questo io poetico è infatti percorso da un doloroso senso di estraneità ed alienazione e sente il peso della condizione umana cosicché soltanto "separata dalla vita, appesa e in disparte ritrovo il ritmo vero del mio vero spazio" (Ginanni, 1919:66). La critica alla società è resistenza ai nuovi modelli e ai valori neocapitalistici in cui "parola d'ordine è saper fare" e in cui "è necessario piegarsi ai trucchi dell'arrivismo, alle finzioni delle relazioni sociali, ad un amore imperfetto, altrimenti la vita vi esilierebbe" (Ginanni, 1919:71). Per non soffrire il senso di solitudine e le stonature percepite in mezzo alla gente si aspira ad un io forte e così "sentirsi sperduti" diviene fierezza di riuscire a rimanere soli con sé stessi fino a divenire propria certezza divina, come si era già ritrovato altrove quando scrive "farsi di questa incertezza infinita l'unico atomo di certezza [...] afferrarcisi come ad un salvataggio necessario e chiamarlo Dio [...] e piantaverlo nel cuore con ferocia spaventosa" (Ginanni, 1919:86).

La reazione al disagio per la vita esterna si svolge come focalizzazione sul proprio io, nel rifiuto delle regole imposte che vogliono reprimere e forgiare la materia irrequieta dell'essere. Vi è un desiderio profondo di restare lontano dalla mediocrità del vivere comune e dal pericolo di omologarsi:

Sento questa impalpabile massa aeriforme del mio essere bistrattata dallo scheletro spirituale che la vita vuol ficcarvi dentro a forza per sagomare e limitare con ossa concrete tutto quello che è compagine diffusa e imprecisa, che è volo, che è ascesa [...] invece la forza della mia vita è attaccata ad uno strano idealismo di elevazione<sup>7</sup>.

Questo stesso io forte e distaccato si ritrova nella sezione 'Assorbimenti' dedicata a Rosa Rosà. Si tratta di una stizzita reazione contro chi giudica e crede di sapere e anche, di nuovo, di una dichiarazione di autonomia e del piacere di stare soli con sé stessi quando invece all'esterno sembra di aver rinunciato e gli altri

---

<sup>7</sup> Ginanni, 1919:88.

criticano questa calma passiva “sono chiusa raccolta silenziosa ferma? È vero. Ma che cosa sapete voi della mia vita?”; e ancora “non lotto più, non credo, non mi agito, non tento? È vero. Questo di fuori” (Ginanni, 1919:128). La raccolta si chiude con una parola urlata che comanda un’esistenza che vuole essere completezza “vivere, avere una pienezza assoluta, mi venga essa dalla musica, dalla conquista, dall’amore! Ma venga qualcosa di completo che fa sfidare la morte e l’universo” (Ginanni, 1919:157).

Questa sfida alla morte e all’universo la ritroviamo espressa in un modo tutt’altro che intimo e personale negli articoli interventisti in cui Ginanni dà sfogo ad un entusiasmo antitedesco e celebra la guerra e la forza. In *Conquistateci Trieste* Ginanni glorifica i soldati e le loro baionette puntate contro “gli esotismi, gli stranierismi, le raffinatezze posticce” dei tedeschi e incita le donne italiane ad amare i loro soldati salvatori della patria perché il “loro sangue rigeneratore può portare l’Italia alla grandezza eroica” (Gianni, 1917:3). Ginanni si sente fortissimamente coinvolta nello spirito interventista e libertario, in questo non dissimulando il suo essere fieramente futurista e qui sí, per dar ragione a Nozzoli, soccombendo ad una mentalità guerrafondaia maschilista e fascista che esalta il mito della madre e fa della donna oggetto-chiave della grandezza maschile. Ginanni stessa si sente addirittura madre dei figli al fronte e nel rombo dei “cannoni d’Italia” e nel vibrare delle bombarde sente “il sangue maschio e guerriero” nonché l’impeto, l’odio ed il coraggio di sconfiggere “la barbarie” e “l’idiozia” tedesca per dare un glorioso futuro ai figli d’Italia (Gianni, 1917:3).

Maria Ginanni riesce a mescolare due aspirazioni diverse, due anime, l’una silenziosa, interiore e femminile e l’altra che invece si lancia verso l’azione e la guerra, anima per così dire nazionalista. Le idee sulla guerra, l’eccessiva enfasi retorica eroica e la prosa dal tono declamatorio cozzano con una parola lirica fatta di fremiti e con una sensibilità ferita che soffre l’adattamento alla vita moderna e ai suoi valori. Lo stesso non può dirsi per Edith von Haynau che, nata a Vienna, si era trasferita a Roma con lo pseudonimo di Rosa Rosà per intraprendere un percorso artistico totale come pittrice, disegnatrice, scrittrice e parolibera futurista. Rosa Rosà spicca sulle pagine della rivista per l’impegno ideologico ed il fervido coinvolgimento nella

questione femminile. Le sue analisi su L'Italia futurista sono "le sole che rivelino una posizione immune dai condizionamenti delle idee marinettiane, una linea ideologica lungo la quale la questione femminile appare affrontata nei suoi problemi reali, al di là di ogni strumentalizzazione o suadente ambiguità" (Nozzoli, 1978:53). Tuttavia la sua linea ideologica include anche posizioni favorevoli alla guerra e altre che, come vedremo, risultano piuttosto discutibili.

Contro i luoghi comuni codificati dalla tradizione e ribaditi da Marinetti in *Come si seducono le donne*, in cui il leader futurista sosteneva tra l'altro la trita dicotomia tra donne carine ma stupide e donne intelligenti ma brutte e algide, Rosa Rosà proclama che la donna ha cominciato ad acquisire "la coscienza di un libero IO, che non si dà a nessuno e a nulla" e che sa resistere alle tentazioni del seduttore (Rosa Rosà, 1917d:2). Per la viennese era maturato nella donna "un metacentro *astratto*, in conquistabile, inaccessibile alle seduzioni le più esperte" che era riuscito a farsi una breccia nelle vecchie fortezze dei pregiudizi (Rosa Rosà, 1917d:2). Questo anche il senso dell'articolo *Le donne del posdomani* in cui per Rosa Rosà con la guerra la donna era stata capace di emanciparsi acquisendo una sua propria coscienza ed un ruolo determinante prendendo il posto nei lavori tradizionalmente maschili e dando così prova d'essere molto forte ma non per questo perdendo di passionalità e tenerezza. Dopo la guerra, pur riconsegnando agli uomini i loro vecchi ruoli, dice Rosà, le donne continueranno ad avere una consapevolezza diversa che non le farà rimanere relegate al loro vecchio spazio ristretto. Le donne saranno coscienti del fatto che la guerra ha saputo farle maturare e, "temprate dalla grandiosità del tempo", non permetteranno agli uomini di profittare della loro debolezza e bontà che tradizionalmente le caratterizzano (Rosa Rosà, 1917a:2). In condizioni normali e pacifiche la donna ha represso il suo lato più forte perché così le avevano imposto le regole, l'educazione e le norme sociali. Ora, invece, gli uomini che torneranno dal fronte troveranno donne coraggiose che sapranno contribuire alla ricostruzione dell'intero paese: quelli che torneranno a casa stanchi dalla donna riceveranno una forte dose di energia, mentre quelli che prima della guerra "erano bravi fannulloni e chiacchieroni oziosi" dopo la guerra non potranno continuare "nella sterilità dell'ozio giocondo" (Rosa Rosà, 1917a:2).



La guerra è stata un evento decisivo e “ci ha scosse come gli uomini”, sottolinea ancora Rosà, perché si è rivelata una determinante spinta verso l’emancipazione del sesso femminile e la distruzione dei pregiudizi (Rosa Rosà, 1917a:2).

Nello stesso articolo l’artista viennese si sofferma sui sentimenti e gli atteggiamenti dannosi della madre nei confronti del figlio adolescente quando quella è incapace di riconoscerlo come personalità autonoma. La madre, secondo la tradizione, non ha un proprio io ed una personalità libera e forte. Mortifica le proprie abilità e l’intelligenza per il bene della famiglia, per lei unica ragione di vita e per la quale annulla i propri desideri. Ecco che allora la madre si pone come schermo tra il figlio e il mondo, che lei non conosce e teme, negando così l’indipendenza del figlio, non sapendolo consigliare e comprendere. La donna tradizionale è “rudere atavico della mentalità dell’uomo” ma “le donne del posdomani stanno per risolvere” questi problemi e “in un modo che non piace agli uomini” (Rosa Rosà, 1917a:2). La donna si sta facendo spazio nell’universo maschile, lavora, studia e il suo pensiero non è più incentrato solo intorno all’amore familiare. Il sesso femminile sta cominciando ad adottare una sua personale visione e ideologia, indipendentemente dall’uomo; la donna sta avendo il coraggio di essere egocentrica ed anche un poco positivamente egoista; una evoluzione che ancora non si è completata ma che l’attende sicura nel futuro (Rosa Rosà, 1917a:2).

Per Rosa Rosà, nonostante ciò, allargare gli orizzonti intellettuali e mirare con tutte sé stesse a godere dei diritti legittimi e della parità sembra coincidere con l’aspirazione a conseguire gli stessi attributi del sesso maschile e a farsi insomma copia dell’uomo. Alla fine dell’articolo, infatti, la scrittrice viennese intravede nelle trasformazioni femminili un primo passo verso la mutazione della donna nel tipo maschile “le donne stanno per diventare uomini” (Rosa Rosà, 1917a:2). Con tale affermazione ricade nella pregiudiziale pretesa della superiorità dell’uomo per negare la sensibilità, le percezioni e la ricchezza interiore propriamente femminili e svilire così, ancora una volta, i sensi e le passioni della donna.

Discutibile anche quanto Rosa Rosà scrive in un articolo in risposta ad un certo Jean Jacques – dietro il cui nome si nascondeva

probabilmente lo stesso Marinetti – che aveva ancora parlato dell’attrazione degli uomini per le donne stupide ma belle e viceversa una repulsione per le donne intelligenti ma brutte. Rosa Rosà propone qui la tesi di una umanità popolata da individui singoli e perfetti:

Smettiamola di spaccare l’umanità in uomini e donne, (divisione che mi sembra balorda come se ci venisse in mente di dividere il genere umano in biondi e bruni) – ma incominciamo a dividerlo in individui superiori, forti, intelligenti, sani, validi, contrapposti ai deficienti cretini monchi fiacchi<sup>8</sup>.

Senza velare un certo eugenismo e l’idea della purezza della specie secondo parametri di sanità fisica e mentale, Rosa Rosà si ispira ad un modello – imbarazzante e indubbiamente discriminatorio – di forza e superiorità umane che comprende il genere sia maschile che femminile. In *Perché la borghesia sia meno noiosa* Rosa Rosà insiste con un’ideale selezione classista invece, rimproverando alla borghesia la sua povertà culturale e l’assenza di valori astratti ed il suo attaccamento ad interessi materiali e utilitari. La borghesia ha in mente i sacri valori della famiglia, dei figli e degli affari; avida di denaro e di ricchezze, “infischandosi di tutto ciò che va al di là delle loro zone materiali” vive senza slanci cerebrali e fantastici e per questo è portata ad isterilirsi (Rosa Rosà, 1917c:2). Rosa Rosà suggerisce di prendere esempio dalla aristocrazia che è invece creatrice di eccentriche tendenze artistiche. Ancora una volta Rosa Rosà confida nelle donne, sempre aperte e creative “A voi, donne italiane, il creare una borghesia intelligente, disinvolta, raffinata - e non più noiosa” (Rosa Rosà, 1917c:2).

Il romanzo che Rosa Rosà pubblica nel 1918, *Una donna con tre anime*, è una rielaborazione creativa di questi stessi temi e concetti ma al tempo stesso anche la loro espressione più originale. La protagonista ingigantisce il proprio io nell’affermazione della libera personalità, una personalità che si presenta futura e futurista. La donna di *Una donna con tre anime* è mediocre e insignificante, priva

---

<sup>8</sup> Rosa Rosà, 1917b:2.

di fascino ed intelligenza, dimessa nella sua triste vita di moglie e casalinga ed accetta silenziosamente quanto le offre il lento scorrere dei giorni, nell'assenza di interessanti appuntamenti con la vita. Ma Giorgina Rossi, questo il suo nome, in un banale momento della giornata si sente per la prima volta improvvisamente diversa e si accorge di provare sensazioni sconosciute e nuovissime estranee al suo usuale bagaglio emozionale. Mentre la protagonista si trova impegnata a svolgere le sue consuete occupazioni casalinghe, un prodigio scientifico dovuto a cause ignote fa sí che il tempo rallenti e che alcuni frammenti destinati ad epoche future colpiscano la sensibilità della donna. A causa di tale evento Giorgina subisce tre metamorfosi della propria personalità vestendo in sequenza tre diverse anime. Il processo di trasformazione si sviluppa gradualmente: all'inizio Giorgina si ritrova ad avere due nature femminili distinte per poi trasformarsi completamente in un'altra donna. In un iter mentale triadico Giorgina è inizialmente una donna elegante e conscia del suo fascino, libertina con classe, carismatica, seducente e con un intenso spirito d'avventura; poi una donna più maschile che femminile, parla di formule e scoperte scientifiche e dei misteri della materia, è carica di idee ed energica ed ha una moltiplicata capacità pensante; e infine una donna spiritualmente profonda che parla dell'anima umana, dell'ignoto e del mistero dell'irreale. Le tre anime prefigurano modelli di donna nuovi che sorpassano le tradizionali tipologie delle antiquate figurine femminili. I tre stadi

rappresentano i caratteri della sensibilità futurista al femminile [...] il superamento della morale, dei sentimentalismi, l'avvio della donna verso una moltiplicata esperienza erotica che riduca l'amore ad essere una delle tante espressioni della vita, fino alla acquisizione, come tappa intermedia, di una personalità tutto sommato più maschile che femminile, sono tutti temi che fanno pensare ad una traduzione al femminile della mentalità futurista<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Salaris, 1981:8.

Al tempo stesso il libro è la proiezione più indipendente di come Rosa Rosà intende la sua propria idea di donna che, specialmente per quella presa di coscienza iniziale attraverso cui passa la protagonista, non differisce da quella idea di soggetto donna come sarebbe stato discusso nei decenni successivi. Con il suo romanzo Rosa Rosà è anche perfetta esponente del collettivo poetico de L'Italia futurista nelle sue sfumature simboliste, nel toccare, vedere, sentire ogni cosa simultaneamente. La narrazione di *Una donna con tre anime* corre spedita, libera da legami temporali e per questo funambolica, leggera e veloce, con salti di tempo dal passato al futuro che contribuiscono a creare in chi legge una certa "tachicardia" (Salaris, 1981:8). Il romanzo è raccontato con ritmi rapidi e la sua originalità "poggia sulle acrobazie che Rosà compie per far vivere nella scrittura il carattere aereo, strambo, irrealista delle metamorfosi della protagonista" (Salaris, 1981:9).

Con il suo romanzo Rosa Rosà dà forma a più ampio respiro alle sue idee e concetti che maggiormente la discostano dall'allineamento con il Futurismo e dalla mentalità del tempo. Il racconto sembra voler essere finalmente la sintesi di come prima ancora di essere moglie e madre la donna è un individuo e potrebbe compiere la realizzazione delle sue potenzialità intellettuali e spirituali, nonché mostrare le sue abilità fisiche, anche al di fuori della famiglia. Ci troviamo, in altre parole, di fronte alla intuizione artistica ed ideologica che sarebbe stata in seguito alla base di quel lungo processo e quel viaggio interiore che la donna avrebbe dovuto compiere per sganciarsi dai limiti che le impedivano l'espressione di altri desideri e aspirazioni che non fossero quelli abitualmente conosciuti ed accettati.

### **Bibliografia**

- |                |      |   |
|----------------|------|---|
| Boccioni, U.   | 1950 | <i>Manifesto della pittura futurista</i> . Venezia: Del Cavallino.                |
| Buttafuoco, A. | 1988 | <i>Cronache femminili: temi e momenti della stampa emancipazionista in Italia</i> |

- dall'Unità al Fascismo. Arezzo: Dipartimento di studi storico-sociali e filosofici Università degli Studi di Siena.
- Cangiullo, F. 1916 Marietta Angelini, Prima cameriera di casa Marinetti. in *Vela latina*, IV:5.
- Cigliana, S. 1996 *Futurismo Esoterico: contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*. Roma: La Fenice.
- De Maria, L. 1968 *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Mondadori.
- Ginanni, M. 1917 *Montagne trasparenti*. Firenze: Italia Futurista.
- Ginanni, M. 1917 Conquistateci Trieste. *L'Italia futurista*, II: 7.
- Ginanni, M. 1919 *Il poema dello spazio*. Milano: Facchi.
- Goretti, M. 1947 *La donna e il Futurismo*. Verona: La Scaligera.
- Guerricchio, R. 1976 Il modello di donna futurista. *Donne e politica*, n.35-36, a cura della sezione femminile della direzione del PCI.
- Marinetti, F.T. 1917 *Come si seducono le donne*. Firenze: Italia futurista.
- Marinetti, F.T. 2003 *Mafarka il futurista*, Milano: Mondadori.
- Morel, J.P. 2006 *Il Manifesto della donna futurista, Manifesto della lussuria*. Genova: Il Melangolo.
- Nozzoli, A. 1978 *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*. Firenze: La nuova Italia.
- Rosa Rosà 1917a Le donne del posdomani. *L'Italia futurista*, II:18.

Rosa Rosà	1917b	Risposta a Jean Jacques. <i>L'Italia futurista</i> , II:22.
Rosa Rosà	1917c	Perché la borghesia sia meno noiosa. <i>L'Italia futurista</i> , II:26.
Rosa Rosà	1917d	Come si seducono le donne. <i>L'Italia futurista</i> , II:14.
Rosa Rosà	1917e	Romanticismo sonnambulo. <i>L'Italia futurista</i> , II:17.
Rosa Rosà	1919	<i>Non c'è che te! Una donna con tre anime, e altre novelle</i> . Milano: Facchi.
Salaris, C. (a.c.)	1981	<i>Rosa Rosà Una donna con tre anime</i> . Milano: Edizioni delle donne.
Salaris, C.	1997	<i>Marinetti, Arte e vita futurista</i> . Roma: Editori Riuniti.
Tessari, R.	1973	<i>Il mito della macchina: letteratura e industria nel primo Novecento italiano</i> . Milano: Mursia.
Tomasello, G.	1992	Mafarka e il mito di fondazione del Futurismo. <i>Critica letteraria</i> :74.