

Monica Biasiolo
Universität Augsburg
monica_biasiolo@icloud.com

Start typing text...

MARINETTI E ZOLA

Abstract

One of the names in Marinetti's ranks of futurism's predecessors is *Émile Zola*. The author of the famous *J'accuse* is one of those read by the undisputed leader of the futurist avant-garde in his youth, and is, if not constantly, fairly frequently present in his writings. Zola serves Marinetti as a basis for self-staging, that is as a practice to build pieces of his own identity, as well as a not secondary intertextual reference. Like Zola's texts, those of Futurism provoke. The aim of the following contribution is to reconstruct the Marinettian path in respect to the French writer, especially regarding the still missing tiles of a mosaic that presents itself as an extraordinary kaleidoscope not only on Marinetti's production. This can be evidenced, for example, by reading Flora Bonheur's *Diario d'una giovane donna futurista* where, alongside the name of the father of the Futurism, that of the author of *Nana* appears.

Nella schiera dei predecessori del Futurismo compare in Marinetti anche il nome di *Émile Zola*. L'autore del famoso *J'accuse* rientra tra quelli letti già negli anni giovanili dal capo indiscusso dell'avanguardia futurista e diventa presenza, se non costante, abbastanza frequente dei suoi scritti. Zola serve a Marinetti come palcoscenico per la messa in scena di se stesso, come pretesto per costruire tasselli della propria identità e come rimando intertestuale. Alla pari dei testi di Zola poi, anche quelli del futurismo hanno spesso un intento provocatorio. Con il seguente contributo ci si pone di ricostruire il percorso marinettiano di fronte allo scrittore francese, riportando alla luce le tessere ancora mancanti di un rapporto sfaccettato e complesso che riguarda non solo la produzione di Marinetti, come testimonia, ad esempio, anche il *Diario d'una giovane donna futurista* di Flora Bonheur dove, accanto al nome del padre dell'avanguardia, compare ancora una volta quello dell'autore di *Nana*.

Keywords: Marinetti, Zola, Futurism, Naturalism, Avant-garde, Flora Bonheur

Come Romano Luperini afferma, i rapporti dell'avanguardia futurista con la tradizione letteraria, stando ad una prima lettura del Manifesto aborrita da Marinetti e dai suoi, non mostrano stacco e disprezzo nei confronti del passato, ma anzi forse un'estremizzazione di alcune esperienze precedenti: «Il futurismo di Marinetti», dichiara Luperini, «è un episodio di oltranza all'interno della principale tradizione lirica degli ultimi due secoli, quella romantica e poi simbolista e postsimbolista. Non è un momento di rottura di questa linea, ma di sua continuazione estrema ed estremista».¹ Lo stesso Marinetti, del resto, riconosce Dante tra i precursori del Futurismo e prova un qualche ribrezzo solo davanti a una certa schiera di glossatori della Divina Commedia, un branco di «corvi dotti» che non la finiscono con il loro «sbatacchiar d'ali» di speculare in modo superficiale

¹ Romano Luperini, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Riuniti, Roma 1990, p. 124.

e inopportuno sulle parole del Sommo Poeta.² Il padre della lingua e della letteratura italiana ritorna a più riprese negli scritti marinettiani, e in riferimento a contesti diversi.³ Condividono, tuttavia, la sua sorte anche altri nomi importanti del passato: ad esempio, Marinetti cita, insieme a Dante, Machiavelli e Tacito, e poi, sempre accanto al primo, i nomi di Napoleone e di Leonardo, «grandi massimi uomini».⁴ Analogamente a Dante, Tacito viene ricordato come «modello di energia verbale, di precisione, di efficacia», «il che lo rende un precursore del linguaggio futurista», scrive Marinetti, «che vuole sviscerare le potenzialità della parola, evitando inutili perifrasi e ridondanze»:⁵ «lo scrittore latino più futurista».⁶ Lo stesso Papini nel celebre articolo *Futurismo e Marinettismo*, firmato insieme a Palazzeschi e Soffici e comparso su «Lacerba» nel febbraio del 1915, additerà nel Futurismo la punta di una tradizione avente specifici capiscuola. E questo nonostante la distinzione da lui fatta tra “Futurismo autentico” e “Marinettismo”, distinzione che si ripete anche nell’iscrizione bipartita di una diversa genealogia, oltre che nella definizione delle tendenze e teorie che fanno capo all’una e all’altra corrente e ai loro aderenti:

Precursori⁷

FUTURISMO	MARINETTISMO
Voltaire	Rousseau
Baudelaire	Victor Hugo
Leopardi	Zola
Mallarmé	Verhaeren
Rimbaud	René Ghil
Laforgue	Gustave Kahn
Stendhal	Paul Adam
Tristan Corbière	Nicolas Beaudouin [sic]
Nietzsche	D’Annunzio
James	Mario Morasso

La classificazione binaria di Papini e compagni mette in evidenza un punto importante per la storia dell’avanguardia futurista, in quanto momento di una polemica in atto intesa a «isolare Marinetti dal movimento» con una sorta di controproposta più moderata

² F.T. Marinetti, *La 'Divina Commedia' è un verminaio di glossatori*, in «L’Italia futurista» 2:10, 22 aprile 1917 [p. 1]. Ora in Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, pref. di A. Palazzeschi, introd., testo e note a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968, pp. 228-229. Da ora in poi il volume sarà abbreviato con la sigla TIF.

³ Cfr. a questo proposito Monica Biasiolo, «*Quel giorno più (non) vi leggeremo innante*» – Processo e assoluzione di Dante negli scritti di Marinetti, in «Studi medievali e moderni» a. XXV, 1-2, 2021, [Dante 21. Questioni, interpretazioni, fortuna], pp. 501-536.

⁴ F.T. Marinetti, *Calcolo poetico delle battaglie. La matematica futurista immaginativa*, in «Autori e Scrittori» 6.6, giugno 1941. Ora in TIF, pp. 194-198. Prima versione pubblicata con il titolo *La Matematica futurista*. Manifesto in «Gazzetta del Popolo», 2 febbraio 1940.

⁵ Francesco Giuliani, *Tacito pre-futurista e D’Annunzio passatista: Marinetti traduttore della Germania*, in Id., *Itinerari di ricerca letteraria*. Verga, Pascoli, il Futurismo, la Puglia che scrive, Felice Miranda Editore, San Severo 2000, pp. 185-192, qui pp. 186-187.

⁶ F.T. Marinetti, *Prefazione a La Germania di Tacito*, a cura di M. Pedretti, Millelire, Roma 1995, pp. 9-10, qui p. 9. Prima ed. della trad. marinettiana: Soc. Anonima Notari, Istituto Editoriale Italiano, La Santa (Milano) 1928.

⁷ Palazzeschi/Papini/Soffici, *Futurismo e Marinettismo*, in «Lacerba» 3,7, 14 febbraio 1915, pp. 49-51, qui p. 50. All’elenco qui riportato segue quello con i nomi dei riferimenti per la pittura.

rispetto al Futurismo marinettiano;⁸ una spaccatura interna a «Lacerba», alla quale Marinetti e i futuristi di ortodossia marinettiana avevano fino ad allora collaborato, e in seguito alla quale prenderanno le distanze.

L'elenco sopra riportato ripete, con poche aggiunte e altrettante omissioni/modifiche, quello di Marinetti in *La Guerre, seule hygiène du monde* (1911), esaltazione di quel conflitto in cui l'Italia di lì a poco sarebbe entrata e che il padre del Futurismo aveva salutato già in altre occasioni con fervore. Con uguale sentimento di rivolta e indignazione espresso nel Manifesto del 1909, Marinetti prende qui innanzitutto le distanze da Gabriele d'Annunzio e dalla sua «poesia morbosa e nostalgica», caratterizzata dal «sentimentalismo romantico grondante di chiaro di luna», dall'«ossessione della lussuria, col triangolo dell'adulterio», dalla «passione professorale del passato e la mania delle antichità e delle collezioni», dal «deplorabile Fogazzaro» così come dal «sentimentalismo balbuziente e botanico di Pascoli, che, nonostante il suo genio indiscutibile, resterà nondimeno colpevole d'aver esercitato un'influenza avvilente e deleteria».⁹ Nello scritto del 1911 procede quindi con l'identificazione di nomi guida per la sua avanguardia: insieme a Walt Whitman, Rosny aîné, Paul Adam, Gustave Kahn e al poeta belga Verhaeren, «glorificatore delle macchine e delle città tentacolari», Marinetti nomina Émile Zola,¹⁰ «lo scrittore più letto – e discusso – d'Europa».¹¹

Discusso, anzi dibattuto e onnipresente sulla stampa che, «dopo le tiepide accoglienze riservate a *Une page d'amour*, passato un po' in sordina»,¹² parla in modo insistente e quasi morboso di lui e della sua opera, Zola era entrato nella schiera di autori su cui Marinetti aveva compiuto la sua «vera» formazione letteraria: quella da autodidatta, difficilmente conciliabile con l'ambiente in cui si muoveva negli anni della sua prima giovinezza, ovvero quello del Collegio St. François-Xavier, retto dai gesuiti francesi; luogo nel quale, come annoterà più tardi, «per molto tempo non imparai altro che a giocare freneticamente bene al foot-ball»¹³ e dal quale sarà espulso per aver introdotto fra i compagni proprio i romanzi dell'autore francese, letteratura «proibita», se non «proibitissima», in ragione della sua supposta estrema pericolosità. Si tratta, in riferimento a quest'ultimo, di un aneddoto che Marinetti stesso racconta, autoritraendosi con piglio ironico e narcisistico, e finalizzando la descrizione dell'esperienza alla dimostrazione della propria vocazione polemica e trasgressiva, che si sarebbe annunciata sin dalla prima giovinezza, anticipando il gusto per la provocazione e l'inclinazione per il gesto teatrale, la tendenza a decisioni e a prese di posizioni dissidenti e contestatarie, quali si riveleranno in pieno nel ruolo poi ricoperto in seno all'avanguardia futurista. Caratte-

⁸ Enrico Ghidetti, Marinetti, la tradizione e due classici, in F.T. Marinetti futurista – inediti, pagine disperse, documenti e antologia critica, a cura di «ES.», Guida Editori, Napoli 1977, pp. 209-220, qui p. 211.

⁹ F.T. Marinetti, *La Guerre, seule hygiène du monde*, in Id., *Le Futurisme*, Sansot, Paris 1911, pp. 53-56; ed. italiana, da cui qui si cita: *Guerra sola igiene del mondo*, Ed. di «Poesia», Milano 1915, pp. 104-105.

¹⁰ Ivi, p. 105. La posizione qui espressa viene ripresa da Marinetti in *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna*, in «L'Italia futurista» 2:27, 5 agosto 1917, p. 1 (ora in TIF, pp. 259-262), dove si legge anche come «[i]l passato [...] [sia] necessariamente inferiore al futuro», e si parla dell'«influenza estenuante di Gabriele D'Annunzio, fratello minore dei grandi simbolisti francesi», mentre l'opera di Zola viene definita «illuminante».

¹¹ Riccardo Reim, *Histoire naturaliste de Mademoiselle Coupeau, dite Nana*, in Émile Zola, *Nana*, premessa di Aldo Nove, introd. di Riccardo Reim, trad. di E. Collodi, Newton Compton ed., Roma 2008, pp. 10-18, qui p. 12.

¹² Ibid.

¹³ F.T. Marinetti, *Scatole d'amore in conserva*, illustr. di Pannaggi, copertina e fregi di Carlo A. Petrucci, Ed. d'arte Fauno, Roma 1927, p. 10. Il corsivo è nell'originale.

ristiche, tutte, che ben si addicono a quel ritratto che Alberto Viviani, suo indiscutibile ammiratore, farà di Marinetti nel 1933: «occhio corrusco, narici dilatate, voce squillante, parola tagliente, braccio alzato con l'indice della mano vibrante, quasi che da quel vertice scoccassero folgori e scintille».¹⁴

In una delle pagine di *Una sensibilità italiana nata in Egitto* si legge: «Degli scrittori parigini preferisco Zola i cui romanzi mi appassionano anche perché so l'origine veneziana dell'autore e per la sua denunciata immoralità che m'impegna fino ai cazzotti quando voglio imporne il genio in classe».¹⁵ A questo ricordo, segue quello riguardante un altro gesto di ribellione da parte di Marinetti che, «non volendo assoggettarsi», inizia «a leggere ad alta voce in refettorio una storia di Pio IX gonfia di odio per l'Italia»,¹⁶ quasi anticipo di quella volontà di «svaticanare» l'Italia poi ribadita, tra l'altro, in *Democrazia futurista* e già espressa nel *Roman politique en vers libres* del 1912.¹⁷ Ma molti degli episodi autobiografici riportati da Marinetti, devono probabilmente essere letti alla luce di quanto scrive Luciano De Maria, quando parla del «gusto dello scandalo», dell'«esibizionismo» di Marinetti come di caratteristiche non proprie alla sua «vita di tutti i giorni», ma come «qualcosa di voluto, di mediato da ragioni più profonde».¹⁸ Lo stesso è valido anche per l'aneddoto relativo alla cacciata dal Collegio, per il quale il beneficio del dubbio è d'obbligo, essendo la vera motivazione, a quanto pare, un'altra;¹⁹ l'espulsione a causa di Zola risulta tuttavia interessante per il significato che se ne ricava: ovvero per definire ancora una volta di più quel gusto per la provocazione che Marinetti esplicita già in diverse pagine della rivista «Papyrus», imbevute di «invettive anticlericali contro i gesuiti»,²⁰ nonché per riprendere le fila della ricezione di Zola, ricezione in cui convergono, insieme a un'indiscussa fama e a giudizi di approvazione, il disgusto e il dissenso di altri che rispondono con parole di turbamento, accuse di oscenità e disprezzo, gridando allo scandalo e alla cialtroneria.

Ma le polemiche fungono anche da utile cassa di risonanza per gli autori, come proprio Zola sottolinea in una lettera a Edmondo De Amicis, in cui si dice convinto della necessità di far parlare di sé, rivelando così un'attenzione particolare per le strategie utili, prima e durante la presentazione del prodotto letterario sul mercato, soprattutto per accattivarsi un certo tipo di pubblico:

Bisogna essere discussi, maltrattati, levati in alto dal dolore delle ire nemiche. Il parigino non compra quasi mai il libro spontaneamente, per un sentimento proprio di curiosità; non lo compra che quando gliene hanno intronate le orecchie, quando è diventato come un avvenimento da cronaca del quale bisogna saper dire qualcosa in conversazione. Pur che se ne parli, comunque se ne parli, è una fortuna. La critica vivifica tutto; non c'è che il silenzio

¹⁴ Alberto Viviani, *Giubbe rosse*, Giunti, Milano 2000, p. 19. Il corsivo è presente nell'originale.

¹⁵ F.T. Marinetti, *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, in Id., *La grande Milano tradizionale e futurista/Una sensibilità italiana nata in Egitto*, Mondadori, Milano 1969, pp. 201-334, qui p. 206.

¹⁶ Ibid. Il corsivo è nell'originale.

¹⁷ F.T. Marinetti, *Democrazia futurista. Dinamismo politico*, Facchi, Milano 1919; ora in TIF, pp. 297-407; pp. 331 e sgg.; Id., *Le Monoplan du Pape. Roman politique en vers libres*, Sansot, Paris 1912.

¹⁸ Luciano De Maria, Marinetti, Filippo Tommaso, in Pontus Hulten, *Futurismo e Futurismi*, Bompiani, Milano 1986, pp. 509-510, qui p. 509.

¹⁹ Gianni Eugenio Viola, *Filippo Tommaso Marinetti: lo spettacolo dell'arte*, Epos, Palermo 2004, p. 19.

²⁰ «Le Papyrus», 1894-1896. Sulla rivista si veda, ad. es., Eric Bulson, *Milan, the 'Rivista', and the Deprovincialization of Italy: Le Papyrus (1894-6); Poesia (1905-9); Il Convegno (1920-40); Pan (1933-5); and Corrente di vita giovanile (1938-40)*, in Peter Brooker/Sascha Bru/Andrew Thacker/Christina Weikop (ed. by), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, Oxford University Press, Oxford 2013, vol. III [Europe 1880-1940], Part I, pp. 511-535, qui pp. 513 e sgg.; Elizabeth W. Easton, *Marinetti before the First Manifesto*, in «Art Journal», 41/4, Winter 1981, pp. 313-316, qui p. 313.

che uccida. Parigi è un oceano; ma un oceano in cui la calma perde, e la burrasca salva. Come si può scuotere altrimenti l'indifferenza di questa enorme città tutta intenta ai suoi affari e ai suoi piaceri, ad ammassar quattrini e a profonderne? Essa non sente che i ruggiti e le cannonate. E guai a chi non ha coraggio!²¹

Dopo *Thérèse Raquin* (1867), il nome di Zola rimane legato a quello di *Nana*, il “romanzo pornografico”, come molti allora lo bollano con malcelata sopportazione, o più semplicemente l’«œuvre de vérité» come lo chiama il suo autore.²² Ben pubblicizzata da «*Le Voltaire*», testata sulla quale esce a puntate a partire dal 16 ottobre 1879,²³ la storia di *Nanà*, storia di un destino il cui inizio Zola aveva cominciato a narrare già ne *L'Assommoir*,²⁴ si rivela, all'indomani della sua pubblicazione in volume, un trionfo assoluto, che obbliga l'editore a stampare, in pochissimo tempo, ulteriori esemplari dopo i 55.000 messi in circolazione con la prima tiratura. Il romanzo supera anche da subito i confini nazionali:²⁵ la prima edizione in italiano, illustrata e rilegata con copertina rigida, esce nell'anno stesso della pubblicazione dell'originale, e nel 1881 se ne stampa una nuova edizione riveduta e corretta.²⁶ Dai primi del Novecento fino alla fine della Prima guerra mondiale seguono altre quattro versioni per il pubblico italiano.²⁷ Cletto Arrighi e altri ne scrivono, tentando addirittura adattamenti e/o riduzioni, e lanciando sul mercato diversi apocrifi.²⁸ Riviste come «*Il Pungolo*» ed editori come Treves, che si troverà a dover rinunciare all'esclusiva, annunciano da parte loro a gran voce la pubblicazione del romanzo in italiano, accendendo discussioni e polemiche sulla stampa, dietro cui si celano spesso più ampie divergenze e rivalità.²⁹ Lo stesso Cletto Arrighi alimenta in modo risoluto e mirato il dibattito intorno alla nuova opera di Zola, riconoscendo nel compor-

²¹ In Edmondo De Amicis, *Ricordi di Parigi*, Treves, Milano 1879, p. 271.

²² Émile Zola, *Thérèse Raquin*, Librairie Internationale, Paris 1867; Id., *Nana*, Charpentier, Paris 1880. La citazione è tratta da Reim, *Histoire naturaliste de Mademoiselle Coupeau*, dite *Nana*, cit., p. 13.

²³ Precisamente dal 16 ottobre 1879 al 5 febbraio 1880.

²⁴ Émile Zola, *L'Assommoir*, Charpentier, Paris 1877.

²⁵ Nel 1880 escono, ad esempio, la prima edizione in inglese e quella in castigliano: *Nana*, Translated by John Stirling, T.B. Peterson, Philadelphia; *Nana*. Novela escrita en francés por M. Emile Zola; primera versión castellana precedida de un prólogo, Alfredo de C. Hierro, Madrid.

²⁶ Emilio Zola, *Nanà*. *Romanzo che fa seguito all'Assommoir*, tradotto dai proff. Petrocchi e Standaert, G. Pavia & Co., Milano 1880; ristampa: 1881.

²⁷ Emilio Zola, *Nanà*, Salani, Firenze 1903; Id., *Nanà*, trad. di Cino Liviah, Bietti, Milano 1909; Id., *Nanà*. *Romanzo sociale*, trad. di Raoul Fandot, Nerbini, Firenze 1912; Id., *Nanà*, pref. critico-biografica di A. Macchia, Bideri, Napoli 1918. Per quanto riguarda la ricezione di Zola in Italia si rimanda qui a Anne-Christine Faitrop-Porta, *La letteratura francese nella stampa romana (1880-1900)*. Studio e bibliografia, ESI, Napoli 1992; Gian Carlo Menichelli, *Bibliographie de Zola en Italie*, Institut Français de Florence, Firenze 1960; Silvana Monti, *La ricezione di Zola in Italia*, in *Le due sponde del Mediterraneo: l'immagine riflessa*, Edizioni Università di Trieste, Trieste 1999, pp. 123-135.

²⁸ Cletto Arrighi, *Nana a Milano*, Tipografia italiana, Milano 1880; D.A. Parodi, *Corriere di Parigi*, «*Nanà*», in «*L'Illustrazione italiana*», 16 novembre 1879; Doctor Veritas, *Conversazione su «Nana»*, in «*L'Illustrazione italiana*», 7 dicembre 1879; Augusto Barattani, *Della Nana di Emile Zola*. Appunti e note, Gaffuri e Gatti, Bergamo 1880; Luigi Capuana, *Emilio Zola*, in Id., *Studi sulla letteratura contemporanea*, Seconda serie, Giannotta, Catania 1882, pp. 50-76; ecc. Cfr. anche Mario Petrone, *La réception des Rougon-Macquart en Italie de 1871 à 1880*, in Winfried Engler/Rita Schober (Hg.), *100 Jahre Rougon-Macquart im Wandel der Rezeptionsgeschichte*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1995, pp. 95-107, in cui si parla anche della ricezione di *Nana*. Cfr. anche Nunzio Ruggiero, *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Ottocento*, Guida, Napoli 2009, p. 18.

²⁹ Si veda su questo punto Luca Della Bianca, *Da Émile Zola a Cletto Arrighi: Nanà a Milano*, in «*Transalpina. Études italiennes*» 16, 2013 [*L'Unité italienne racontée*, vol. II: Voix et images du Risorgimento], pp. 213-222.

tamento di Nana l'«isterismo d'una cocotte parigina»³⁰ e nelle pagine del romanzo una miccia pericolosa di scompiglio per i cuori dei giovani lettori.

Tuttavia, rimostranze e stroncature non fermano l'opera "illecita" di Zola, che circola in ogni dove, in Europa e anche fuori dall'Europa, in edizioni che si esauriscono nel giro di poco tempo. Nana, ma non solo Nana, perché nel quindicinale «Papyrus», rivista che Salaris giudica come «il primo passo di una lunga iniziazione destinata a sfociare nel Futurismo, il primo sintomo di una rottura col mondo presente»³¹ e dove Marinetti si firma con lo pseudonimo di Hespérus, il padre dell'avanguardia difende a spada tratta in due articoli (*Le mouvement littéraire contemporain* e *La vie d'un homme de lettres au XIXème siècle*) Zola e il Naturalismo.³²

Entrambi, Zola e Naturalismo, mostrano dunque, ancora una volta di più, di possedere «una valenza importante nell'itinerario dell'educazione letteraria di Marinetti».³³ Zola, almeno stando alle parole del capogruppo del Futurismo, diventa per Marinetti una vera e propria ossessione, mentre una critica in nuce nei confronti della corrente naturalista compare nel Manifesto dei Drammaturghi futuristi (poi intitolato *La volontà d'essere fischianti*), pubblicato nel 1911.³⁴

Ma Marinetti è ritornato all'attacco già nel 1902 con un intervento uscito nell'ambito di un'inchiesta su Zola, lanciata in occasione della sua morte dal giornale «La Plume»:³⁵ un'inchiesta che vede tra gli intervenuti anche Paul Adam, Maeterlinck, l'anarchista Georges Pioch, e, per il *côté* italiano, Matilde Serao.³⁶ Immerso nel turbinio della metropoli parigina, Marinetti partecipa poi nel 1908 alla cerimonia di traslazione delle ceneri di Zola al Panthéon, celebrazione «contestata dai nazionalisti» per la difesa che Zola aveva fatto di Dreyfus³⁷ e interrotta da uno sparo rivolto al Capitano di Stato Maggiore ebreo, che si trova tra i presenti.³⁸ Il tutto sfocia in un tumulto in cui finiscono volontariamente o involontariamente anche Marinetti e i suoi amici, come si legge in *Una sensibilità italiana nata in Egitto*:³⁹ un Marinetti che, in queste pagine autobiografiche,

³⁰ Arrighi, *Nana a Milano*, cit., p. 291.

³¹ Claudia Salaris, *Marinetti editore*, il Mulino, Bologna 1990, p. 24.

³² Hespérus [F.T. Marinetti], *Le Mouvement Littéraire Contemporain*, in «Le Papyrus» 4, 25 marzo 1894, pp. 1-2 e 5, 10 aprile 1894, pp. 1-3; *La vie d'un homme de lettres au XIXème siècle*, in «Le Papyrus» 8, 25 maggio 1894, pp. 1-3. Cfr. a questo proposito ad es. Salaris, *Marinetti editore*, cit., p. 23.

³³ Salaris, *Marinetti editore*, cit., p. 23.

³⁴ F.T. Marinetti, *Manifesto dei Drammaturghi futuristi*, Dalla redazione di "Poesia", Milano, 11 gennaio 1911. Manifesto a stampa su bifoglio in carta (pp. 4 non num.)] Riprod. con il titolo *La volontà d'esser fischianti*, in TIF, pp. 266-269.

³⁵ F.T. Marinetti, *Enquête sur Émile Zola*, in «La Plume» 324, 15 octobre 1902, p. 1234, dove si legge: «Le front d'Émile Zola surgira immortel et pur sur l'horizon embrumé de l'histoire comme une de ces montagnes sacrées de l'Inde dont la cime inaccessible est habitée seulement par des peuplades d'étoiles heureuses». L'intervento di Marinetti è da giustificarsi nell'ambito della sua già salda collaborazione alla rivista e alla pubblicazione di *La Conquête des Etoiles* per i tipi editoriali della stessa. Cfr. a questo proposito Gian Carlo Menichelli, *L'Enquête sur Emile Zola*, in Id. (a cura di), *Il terzo Zola. Emile Zola dopo i «Rougon-Macquart»*. Atti del Convegno Internazionale (Napoli-Salerno, 27-30 maggio 1987), con la collaborazione di Valeria De Gregorio Cirillo, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1990, pp. 649-665, qui p. 662 e sgg.

³⁶ *Enquête sur Émile Zola*, in «La Plume» 324 (15 octobre 1902), pp. 1213-1240; per quanto riguarda l'interesse della Serao per Zola cfr. anche i passi relativi in Wanda De Nunzio Schilardi, *Matilde Serao giornalista* (con antologia di scritti rari), Milella, Lecce 1986.

³⁷ Giordano Bruno Guerri, *Filippo Tommaso Marinetti*, Mondadori, Milano 2009, p. 60.

³⁸ Si veda a questo proposito Nicholas Halasz, *La condanna di Dreyfus. Il più clamoroso errore giudiziario della storia*, Res Gestae, Milano 2020, p. 298.

³⁹ Marinetti, *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, cit., pp. 215-216.

si racconta alle prese con una «zuffa coi poliziotti», in mezzo a una «folla spinta dalla truppa e dalla cavalleria [e che] rovescia tavole e studenti», una «zuffa fremente»; un Marinetti che, «nel rigurgito veemente di camerieri e prostitute impazzite», grida il nome di Zola ribadendo, come aveva già fatto tra i banchi di scuola, la di lui «origine italiana anzi veneziana», davanti alle risa dei presenti e a uno «strepito di piatti crollanti».⁴⁰

Come si è visto, le origini dello scrittore francese continuano ad essere sottolineate perché la volontà di Marinetti è di mettere in evidenza, con questo, l'emancipazione di Zola dalla città della Serenissima, che ha visto fulgenti splendori e buie miserie nel corso della storia: la città passatista per eccellenza secondo Marinetti, Boccioni, Carrà e Russolo, i quali la descrivono «estenuata e sfatta da voluttà secolari», «città putrescente» nel suo essere «mercato di antiquari falsificatori, calamita dello snobismo e dell'imbecillità universali, letto sfondato da carovane di amanti, semicupio ingemmato per cortigiane cosmopolite, cloaca massima del passatismo».⁴¹ Il ritratto di Venezia che Marinetti insieme ai suoi colleghi traccia nell'aprile 1911, come del resto nel Discorso ai veneziani,⁴² è quello di un luogo intriso di romanticismo, bagnato dal chiaro di luna, una Venezia che ha bisogno di un cambiamento, di una svolta. Non più luogo della passione e della languidezza, la città lagunare deve, secondo Marinetti, diventare uno spazio commerciale, industriale e militare, illuminato dall'elettricità, insomma una Venezia futurista, presa dallo spirito d'intraprendenza e dal dinamismo. Venezia, spazio che funge da *pars pro toto*, deve in conclusione imporsi e imporre la modernità, come il resto di quell'Italia «passatista» aborrita da Marinetti e dai suoi.

Il legame di Zola con Venezia va dunque al di là di uno spazio inteso solo ed esclusivamente come puro luogo geografico: come la città della Serenissima, infatti, «Zola représenté à ses yeux [di Marinetti] le modèle de l'artiste qui s'est affranchi du 'passéisme', cette adoration des maîtres qui auraient freiné l'art italien dans son élan», scrive Lionel Cuillé, che nota come il padre dello scrittore francese, Francesco Antonio Giuseppe Maria Zolla (fr. François Zola), fosse ufficiale d'artiglieria – «une arme chère à l'auteur de *L'alcova d'acciaio*».⁴³ Poche pagine dopo il passo autobiografico citato, Marinetti apre il capitolo 5 con un titolo eloquente e degno di nota, mettendo in evidenza quella presenza insistente e pervasiva di Zola con la quale, egli dice, deve per forza di cose fare i conti.⁴⁴ Cita ora *Germinal*, il romanzo dei minatori e dell'ingiustizia sociale, l'opera della rivolta, e *La Bête Humaine*, testo, come lo definisce Roland Barthes, al cui centro campeggiano il Desiderio,⁴⁵ il Delitto, il Destino⁴⁶ e, non da ultimo, la ferrovia, simbolo del progresso insieme alla locomotiva, veicolo che è testimone e co-agente di tutto ciò

⁴⁰ Ivi, p. 216; cfr. anche p. 221.

⁴¹ F.T. Marinetti/Umberto Boccioni/Carlo Carrà/Luigi Russolo, *Contro Venezia passatista*, 27 aprile 1910, ora in TIF, pp. 30-31.

⁴² F.T. Marinetti, *Discorso ai veneziani*, 1 agosto 1910, in TIF, pp. 31-33. Si veda poi *Battaglia di Venezia e Venezia futurista*, in ivi, pp. 509-510.

⁴³ Lionel Cuillé, *L'apocalypse de la vitesse: Marinetti lecteur de Zola*, in «RELIEF – Revue électronique de littérature française» 12:2, 2018, pp. 54-72, qui p. 57.

⁴⁴ Marinetti, *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, cit., pp. 218-221.

⁴⁵ Cfr. qui anche Giuseppe Panella, *Émile Zola. Scrittore sperimentale. Per la ricostruzione di una poetica della modernità*, Solfanelli, Chieti 2008, p. 91. Il tema del desiderio compare in modo esplicito anche nel titolo del film *Human Desire* (1954) di Fritz Lang, tratto appunto dal romanzo di Zola.

⁴⁶ Émile Zola, *Germinal*, Charpentier, Paris 1885; Id., *La Bête humaine*, dir. Henri Mitterand, Gallimard, Paris 1977 [1890]. Cfr. poi Roland Barthes, *Nota introduttiva*, in *Émile Zola, La bestia umana*, introd. di Roland Barthes, trad. di Sergio Pautasso, Rizzoli, Milano 1976, pp. 9-12, qui p. 10.

che accade nel suo essere «palpitante creatura [...] che respira, soffia, sbuffa e con voracità ingurgita grandi quantità di carbone»,⁴⁷ creatura infera e inquietante, «chimera che riunisce in sé la donna e la bestia [...] dal ventre incandescente e vorace».⁴⁸ È difficile non riconoscere in questo passo le affinità con l'esaltazione della macchina e della velocità in Marinetti,⁴⁹ così come il disprezzo della donna espresso nel punto 9 del Manifesto del 1909,⁵⁰ ma anche le analogie con il capitolo 7 dell'*Alcova d'acciaio* (1921), anticipato nella sua integrità per i conoscitori della prima edizione dall'ancora oggi quasi ignota sovra copertina di Renzo Ventura,⁵¹ in cui si annuncia quella compenetrazione tra corpo femminile e macchina da guerra di cui Marinetti parlerà in modo esplicito e inequivocabile. Basta pensare, oltre all'*Alcova d'acciaio*, a *L'Uomo moltiplicato* e il Regno della macchina, testo del 1910 in cui si esalta fin dall'incipit «l'idea della bellezza meccanica» e chi scrive rende viva agli occhi del lettore l'immagine di «un macchinista quando lava amorevolmente il gran corpo possente della sua locomotiva», «tenerezze minuziose e sapienti di un amante che accarezzi la sua donna adorata».⁵² In Zola mi ossessionava Marinetti, ritorna del resto a parlare sul suo personale approccio con la «macchina»: «Le locomotive e i treni», afferma, «mi erano diventati consanguinei stilisticamente conducendo la mia fantasia nei problemi sociali e nell'aldilà mistico che il positivismo scientifico tentava corrodere»,⁵³ e ancora in chiusura del capitolo menzionato, in cui si legge di un Marinetti in viaggio verso Lourdes rapito da un'improvvisa passione amorosa, il caposcuola del Futurismo ricorda «il finale epico futurista della Bestia umana quando macchinista coniugalmente tradito e fuochista adultero» si azzuffano «in piena velocità di locomotiva e cadono per modo che la locomotiva sentendosi finalmente libera d'ogni guida precipita il suo slancio trainando vagoni colmi di soldati fra il terrore delle stazioni attraversate ciclonicamente a lugubre simbolo della Francia del settanta».⁵⁴

La «Francia del Settanta» è qui naturalmente quella della guerra franco-prussiana, ma come non pensare al tema del «regno della macchina» connesso a quello della «guerra», della Grande guerra, e alle «macchine da guerra» cantate a più riprese da Marinetti e i suoi? E sfogliando le pagine di Zola da una parte e pensando al Futurismo dall'altra, come non vedere in Jacques Lantier, il protagonista del romanzo di Zola, «une préfiguration du héros futuriste et de ses valeurs» e l'incarnazione de «l'éthique futuriste du danger» formulata in apertura del Manifesto del febbraio 1909?⁵⁵ L'«Amor del pericolo», quello cantato al punto 1 dello scritto programmatico del 1909 (un *J'accuse* redatto po-

⁴⁷ Zola, *La bestia umana*, cit., quarta di copertina.

⁴⁸ Riccardo Reim, *La Parigi di Zola*, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 195. In Zola si legge: «Mais Jacques, par tendresse, en avait fait [della locomotiva, M.B.] un nom de femme, la Lison, comme il disait, avec une douceur caressante. Et, c'était vrai, il l'aimait d'amour, sa machine, depuis quatre ans qu'il la conduisait. [...] Mais lui savait qu'il y avait autre chose, car d'autres machines, identiquement construites, montées avec le même soin, ne montraient aucune de ses qualités. Il y avait l'âme, le mystère de la fabrication, ce quelque chose que le hasard du martelage ajoute au métal, que le tour de main de l'ouvrier monteur donne aux pièces: la personnalité de la machine, la vie». Zola, *La Bête humaine*, cit., p. 196.

⁴⁹ Cfr., tra gli altri, Shirley W. Vinall, Marinetti, Soffici, and French Literature, in Günter Berghaus (ed. by), *International Futurism in Arts and Literature*, de Gruyter, Berlin/New York 2000, p. 25.

⁵⁰ F.T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*; TIF, pp. 7-13, qui p. 10.

⁵¹ Tale parte cade infatti sotto la scure della censura. F.T. Marinetti, *L'alcova d'acciaio. Romanzo vissuto*, Vitagliano, Milano 1921, p. 76 e sgg.

⁵² F.T. Marinetti, *L'Uomo moltiplicato e il Regno della macchina*, 1910; TIF, pp. 255-258.

⁵³ Marinetti, *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, cit., p. 218.

⁵⁴ Ivi, p. 221.

⁵⁵ Cuillé, *L'apocalypse de la vitesse: Marinetti lecteur de Zola*, cit., p. 58.

co più che un ventennio dopo rispetto a quello più famoso zolaiano), non può non essere messo in relazione a concetti come quello di «bellezza della velocità», espresso da Marinetti poco dopo nello stesso Manifesto e pensato sia nel suo valore estetico sia come «vertu poétique. Car l'avènement des transports rapides a intensifié la perception, rendant possible de nouvelles synthèses avant-gardistes».⁵⁶ La stessa locomotiva, di cui si è già brevemente fatto accenno sopra, compare in modo puntuale in molti scritti del padre del Futurismo che, già nel Manifesto della sua avanguardia, celebra, tra l'altro, «le locomotive dall'ampio petto», sottolineando altresì l'italianità dell'azione che sta compiendo nel momento in cui redige quelle stesse righe:⁵⁷ righe «di violenza travolgente e incendiaria col quale fondiamo oggi il Futurismo», precisa Marinetti.⁵⁸

Sono suggestioni e rimandi, questi, a cui non si può omettere di aggiungere un'osservazione importante di Papini, che ravvisa l'importanza del nome e dell'opera di Zola per gli sviluppi della letteratura, scardinando così i presupposti arbitrari di quella critica falsamente preservatrice di norme e di valori che misconosceva la grandezza del caposcuola del Naturalismo. La valorizzazione di Zola si lega agli intenti estetici dell'avanguardia futurista quando Papini riconosce a quest'ultimo di aver immesso nella letteratura «forza», «brutalità», «energia», «cinismo», «franchezza», «bruttezza e parecchie altre cose di cui l'arte ha bisogno come la vita».⁵⁹ Ma anche l'aneddoto di Marinetti viaggiatore in treno verso Lourdes, colpito improvvisamente da Yvette, giovane donna «ricca di grandi occhi viola»,⁶⁰ episodio che vede la guarigione della di lei cugina «ammalattissima malata e quasi morente in barella» nel luogo dove la piccola Bernardette Soubirous era stata testimone di diverse apparizioni mariane,⁶¹ nasconde, nella punta di indiscutibile ironia posta in chiusura, la creatività del gioco estrapolativo intrapreso da Marinetti che, qui, rende omaggio a Zola autore di *Lourdes* (1894),⁶² inserendosi in prima persona (e scrivendo di sé) in un'atmosfera e in una spazialità che sono quelle delle pagine dell'autore francese, tingendo dunque la propria pagina autobiografica dell'inchiostro dell'altro.

La Lourdes di quest'altro, ovvero di Zola, è, come Roma e Parigi (metropoli che danno il titolo al secondo e terzo volume della trilogia *Les trois villes* di cui anche il romanzo del 1894 fa parte),⁶³ un luogo di riflessione davanti alla crisi di fede dell'abate Pierre

⁵⁶ Ivi, p. 60.

⁵⁷ Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, cit., p. 11. Tra gli scritti marinettiani che parlano di locomotive si vedano, ad esempio *Rapporto sulla vittoria del Futurismo a Trieste* (1910), il già citato *L'Uomo moltiplicato e il Regno della macchina* (1910), *Locomotive. Divertimento futurista in sei sintesi* (in F.T. Marinetti, *Teatro*, Vito Bianco Ed., Roma 1960, vol. III, pp. 453-506), *La locomotiva blu* (in F.T. Marinetti, *Novelle colle labbra tinte*, Mondadori, Milano 1930, pp. 375-394), *Zang Tumb Tuuum*, Ed. futuriste di "Poesia", Milano 1914, ecc.

⁵⁸ Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, cit., p. 11.

⁵⁹ Papini, *Ciò che dobbiamo alla Francia*, cit., p. 250.

⁶⁰ Marinetti, *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, cit., p. 218.

⁶¹ Ivi.

⁶² Émile Zola, *Lourdes*, Charpentier, Paris 1894.

⁶³ Zola dirà: «Ma trilogie, qui contiendra le bilan religieux, philosophique et social du siècle, sera moins pessimiste que le reste de mon œuvre, et animée d'un souffle d'idéal et d'espoir». Extrait: Il ne se contente pas d'observer, il enquête. Ce pèlerinage est devenu une bonne affaire qui, avance-t-il, doit «se solder par des millions». Sulla Lourdes di Zola si vedano, tra gli altri, P.H. Martin, *Zola à Lourdes*, in «Études religieuses, philosophiques, historiques et littéraires» LVII, septembre-décembre 1892, pp. 421-441; Frédéric Gugelot, *Lourdes de Zola et Les foules de Lourdes de Huysmans*, in «Archives de sciences sociales des religions» 151, juillet-septembre 2010, pp. 213-228, online al link <https://journals.openedition.org/assr/22434> (consultato il 29/05/2022).

Froment, che attraversa le tre città, ma anche di fronte al conflitto scienza/religione che segna in maniera drastica l'età del Positivismo e che il Positivismo si preoccupa in gran parte di celare (se non scansare), stigmatizzando ogni illusione che non sia quella di uno sviluppo senza limiti e dell'infinito progresso, e cassando ogni credenza che non sia basata su dati empirici. Come la storia dimostra, il tentativo sarà destinato a fallire: l'"età felice", costruita come un castello di cartapesta, sarà incapace di celare le erosioni e le asimmetrie delle sue fondamenta.

In modo analogo alla Lourdes di Zola, una cittadina dove poco è rimasto del sentimento della fede, che è invasa da migliaia di pellegrini e dove la prostituzione è un affare che funziona bene, anche quella di Marinetti è uno spazio distante da un luogo di fede, di silenzio e di preghiera.

Per chi studia «le origini letterarie del Futurismo», Marinetti lo dice esplicitamente scrivendone all'amico Acquaviva, è necessario fare attenzione a «quelle giornate eccessivamente affocate dalla doppia vampa del divino e del sole terrestre». ⁶⁴ Tale di chiarazione rivela molto sulla rete di relazioni dell'avanguardia futurista così come sull'uso marinettiano dell'autocitazione, se è vero che in *La donna e velocità-pericolo*, quinto capitolo di *Come si seducono le donne*, l'episodio intorno a Yvette fa già capolino, e in maniera certamente più dettagliata che in *Una sensibilità italiana nata in Egitto*. ⁶⁵ Il titolo di questo capitolo è di per sé significativo, ma ancora più significativo risulta il parallelo costruito con *La Bête humaine* nella messa in scena che Marinetti fa di sé, ricollegandosi altresì in queste pagine direttamente al passaggio del treno in corsa che porterà Jacques Lantier alla morte: «Scesi sul predellino, richiusi lo sportello e rimasi aggrappato alla maniglia, in equilibrio, con un vuoto di più di mille metri sotto i piedi». ⁶⁶ Eppure ad attendere Marinetti, invece del finis vitae, come accade al protagonista dell'opera di Zola nel romanzo del 1890, è lo spiazzo del Santuario di Nostra Signora di Lourdes e, insieme a questo, il verificarsi di una contingenza inaspettata, evento che non fa recedere l'autore dal suo sguardo critico: «È un miracolo se un corpo umano non si infetta in quell'acqua gonfia di micidialità batteriche», scrive Marinetti a mo' di commento di quanto avvenuto. ⁶⁷ Le parole riportate sono di Zola che, con Marinetti, "va anche a processo". E lo fa accompagnando Mafarka che, complementare narrativo del Manifesto del 1909, desta scandalo, ⁶⁸ al pari dei testi dell'autore di Nana. È risaputo, infatti, che Marinetti con Mafarka viene citato in giudizio per oltraggio al pudore in un procedimento che vede schierati nel pool difensivo, insieme a Innocenzo Cappa (padre di Benedetta), Salvatore Barzilai, l'avv. Brusorio, Cesare Sarfatti e Luigi Capuana come perito. La strategia adottata dalla difesa è quella di ridare credito al volume reputato osceno attraverso il ricorso a esempi letterari atti a illustrare casi in parte simili a quello di Marinetti: si procede quindi con il tentativo di bloccare le accuse grazie al valore e alla forza degli argomenti e dei nomi esposti. Tra questi, laddove si parla di «una

⁶⁴ Marinetti, *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, cit., p. 218.

⁶⁵ F.T. Marinetti, *Come si seducono le donne*, Ed. da Centomilacopie, Firenze 1917. Si cita qui e in se guito dall'edizione con introd. di Cecilia Bello Minciocchi, Rizzoli, Milano 2015, cap. 5.

⁶⁶ Ivi, p. 90.

⁶⁷ Marinetti, *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, cit., p. 221.

⁶⁸ F.T. Marinetti, *Mafarka il futurista*, trad. dal francese di Decio Cinti, Ed. futuriste di "Poesia", Milano 1910. Cfr. Id., *Processo di Mafarka il futurista*, in Id., TIF, pp. 586-588; Id., *Il processo e l'assoluzione di "Mafarka il Futurista"*, col discorso di F.T. Marinetti, la perizia di Luigi Capuana e le arringhe dell'on. Salvatore Barzilai, di Innocenzo Cappa e dell'Avv. Cesare Sarfatti, in Id., *Distruzione. Poema futurista. Col processo e l'assoluzione di "Mafarka il futurista"*, Ed. futuriste di "Poesia", Milano 1911, II parte.

letteratura che [...] [la] sensualità canta con giocondità, una letteratura della sensualità sana, tranquilla»,⁶⁹ ci sono Boccaccio e Pierre Louys, e accanto a loro, scene dalla leggenda di Rinaldo, e nomi come quello di d'Annunzio e della sua Francesca da Rimini, «nell'ultimo atto [...] donna incestuosa adultera»,⁷⁰ sebbene poi, del Vate italiano, vengono menzionati anche altri testi nel corso dell'arringa, dal Trionfo della Morte al Piacere, dal Fuoco a *Forse che sì forse che no*.⁷¹

D'Annunzio... anche lui aveva scritto di Zola. Lo aveva fatto in tre puntate sul quotidiano romano «La Tribuna» con un articolo dal titolo La morale di Emilio Zola, confrontandosi con un nome che, insieme a quello di Hugo, Baudelaire e altri, era già stato un punto di riferimento primo per la sua formazione letteraria.⁷² Le fonti francesi di d'Annunzio non ci interessano nel contesto di questa disamina, ma il suo nome in sede processuale viene pronunciato poco prima di quello dell'autore dei Rougon-Macquart e di Flaubert, di cui si ricordano per l'occasione rispettivamente *Voluttà* (alias *Thérèse Raquin*) e *Nana*, e *Madame Bovary*;⁷³ romanzi, questi, dove la seduzione, il tormento e il vortice della passione sono al centro dell'azione. Protagonista indiscussa di una Parigi che nel suo ventre nasconde segreti e inganni, dopo l'effettiva parabola al contrario della sua esistenza, Nanà finirà i suoi giorni andando ad abitare il tempio delle “belle morte”, con un corpo che ormai non porta più con sé il mistero del fascino e la capacità di sedurre, ma nel suo disfaccimento esprime con cinismo amaro la sofferenza vissuta:

C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un coussin. Les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre ; et, flétries, affaissées, d'un aspect grisâtre de boue, elles semblaient déjà une moisissure de la terre, sur cette bouillie informe, où l'on ne retrouvait plus les traits.⁷⁴

Fascino e terrore, bellezza e fatalità, ma soprattutto il marchio dell'ereditarietà: il corpo di Nanà, un tempo «bella ragazzona pigra e sfrontata, opulenta e fiorente come una bagnante di Renoir o una ninfa di Bouguereau, “un musetto sbarazzino color latte, una carnagione vellutata di pesca, un naso capriccioso, labbra rosee, occhi così fiammeggianti che agli uomini veniva voglia di accenderci la pipa”»,⁷⁵ non ha conservato niente

⁶⁹ Marinetti, *Il processo e l'assoluzione di “Mafarka il Futurista”*, cit., p. 38.

⁷⁰ Ivi, p. 36.

⁷¹ Ivi, p. 37.

⁷² Gabriele d'Annunzio, La morale di Emilio Zola, in «La Tribuna», 3, 10, 15 luglio 1893. Cfr. a questo proposito Maria Rosa Giaccon, *Impones plagiaro pudorem*. D'Annunzio romanziere e l'affaire des plagiats, in «Archivio d'Annunzio» 1, 2014, pp. 43-72, qui pp. 46-47; Id., *Gabriele d'Annunzio «grande plagiaro al cospetto di Dio»*, in «Archivio d'Annunzio» 5, ottobre 2018, pp. 141-158, qui p. 143; Guy Tosi, *D'Annunzio et “La faute de l'abbé Mouret”*, in «Quaderni del Vittoriale» 14, 1979, pp. 5-16; Mario Cimini, *D'Annunzio Zola e la frontiera del Naturalismo*, in Gabriella Alfieri/Rosario Castelli/Sergio Cristaldi/Andrea Manganaro (a cura di), *Rappresentazioni narrative: realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea*, Euno Edizioni, Leonforte (En) 2020, pp. 157-167, qui p. 160 (n. 13).

⁷³ Flaubert e Zola costituiscono del resto un binomio indissolubile anche in un altro capitolo di *Una sensibilità italiana*, laddove Marinetti, di fronte al giudizio perentorio dell'attrice Suzanne Després di fronte alla tragedia satirica *Re Baldoria*, definita «un capolavoro con dei difetti gravissimi», eppure «eliminabili», replica: «– Signora, io italiano ho per maestro Gustave Flaubert che mandò a Zola un libro in omaggio con questa dedica “In odio al buon gusto”». Marinetti, *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, cit., p. 280.

⁷⁴ Zola, *Nana* [1880], cit., pp. 523-524.

⁷⁵ Reim, *Histoire naturaliste de Mademoiselle Coupeau*, dite *Nana*, cit., p. 13. Come si legge in nota 4 al testo di Reim, la citazione nella citazione è tratta da *L'Assommoir* di Zola (1877, cap. XI, p. 153) nell'edizione italiana pubblicata nel 2010 dalla Newton Compton.

di seduttivo. Il padre del Naturalismo ne restituisce un'immagine grottesca, che annuncia le carni tumefatte rappresentate in ambito espressionista; si tratta di un corpo segnato da plurime ferite, diventato informe, trasformato in maschera. Da qui alle rappresentazioni pittoriche di giovani donne sul tavolo autoptico che dilagano in quei trionfanti e deliranti anni di *fin de siècle* (v. ad es. Gabriel von Max, Enrique Simonet Lombardo ecc.) il passo è breve,⁷⁶ come altrettanto lo è quello verso altre autopsie letterarie che riassumono destini di dolore e di tragedia simili a quello di Nanà, la “donna viziosa”, la spietata “femme fatale” che ammalia e divora ma, per la legge dell’ereditarietà naturale (il padre era uno zincatore alcolizzato), viene pure lei divorata dalla realtà che la circonda.⁷⁷ Donna “dispositivo”, se pensiamo all’ispirazione che dall’Assommoir trasse ad esempio Édouard Manet per il ritratto da lui realizzato di Henriette Hauser, opera il cui titolo ripeterà il nome della giovane donna di Zola,⁷⁸ il quale per la sua protagonista aveva a sua volta tratto ispirazione da Blanche d’Antigny, Nanà riappare insieme a Marinetti in ambito futurista in Diario d’una giovane donna futurista, testo che desta curiosità e non manca di affascinare non da ultimo per la sua autrice, tale Flora Bonheur, pseudonimo su cui la critica cerca ancora di far luce.⁷⁹ Il diario, suddiviso in due volumetti, ci apre il sipario del palcoscenico privato di una donna al centro di un triangolo amoroso e di una vita spregiudicata ma che è, nella ripresa di nomi ed eventi, anche una parodia riuscita e divertente del Futurismo. L’educazione sentimentale della giovane protagonista, Albina Folgore, si compie tra esperienze amorose ripetute che la trascinano nei piaceri della carne e verso una lettura proibita, la Nana di Zola appunto, libro confiscatole dal padre che se lo porta «in camera», leggendolo tutto d’un fiato «quella notte istessa», per poi passarlo anche alla «genitrice inorridita e sorridente»:⁸⁰

Io ne fui desolata: ché avevo potuto leggere soltanto le prime cinquanta pagine del romanzo proibito, ed in me persisteva vivo e perturbante, il ricordo di Nanà seminuda alla luce elettrica della ribalta e gli spettatori potevano scorgere i fili d’oro delle ascelle.

Mi consolai....

Non voglio dirvi, sebbene maritata, come mi consolassi: certo se la fanciulla che mi legge è intelligente, deve comprendere ciò che io lascio nella penna, avvertendo che ancora non uso

⁷⁶ Gabriel C. von Max, Der Anatom, 1869. Olio su tela, 136,5 x 189,5 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Neue Pinakothek, Monaco di Baviera; Enrique Simonet Lombardo, *¡Y tenía corazón!* (*Anatomía del corazón*), 1890. Olio su tela, 177 cm x 291 cm. Museo di Malaga – Malaga.

⁷⁷ Cfr., tra gli altri, Monica Biasiolo, Autopsie negriane ed altre dissezioni letterarie, in Barbara Stagnitti (a cura di), *«Si perdean rapiti / i miei pensieri». Ada Negri nel 150° anniversario della nascita*, Firenze: Franco Cesati Editore 2022, pp. 17-32.

⁷⁸ Édouard Manet, Nana, 1877. Olio su tela, 154 x 115 cm. Amburgo, Hamburger Kunsthalle. Sul dipinto cfr. ad es. Werner Hofmann, Nana. Mythos und Wirklichkeit, mit einem Beitrag von Joachim Heusinger von Waldegg, DuMont Schauberg, Köln 1973.

⁷⁹ Flora Bonheur, *Diario d’una giovane donna futurista*. N. 1. *L’amore per il marito*; Diario di una giovane donna futurista. N. 2. *L’amore per l’amante*; Stabilimento Poligrafico Emiliano, Bologna, s.d. Riprodotto in Barbara Meazzi (a cura di), *L’arte futurista di piacere*. Sintesi di tecniche di seduzione. Raccolta illustrata, Nerosubianco, Cuneo 2011, pp. 8-39. Si cita da quest’ultima edizione. Sulla vera identità di Flora Bonheur cfr., tra gli altri, Barbara Meazzi, *Flora Bonheur et l’amour futuriste*, in Barbara Meazzi/Jean-Pol Madou/Jean-Paul Gavard-Perret (eds.), *Une traversée du XXe siècle: arts, littérature, philosophie. Hommages à Jean Burgos*, Éditions de l’Université de la Savoie, Chambéry 2008, pp. 191-206; Monica Biasiolo, Der Fall Flora Bonheur. *Kaschierte Identität und Facetten eines literarischen Spiels*, in Siria De Francesco/Alan Pérez Medrano/Thea Santangelo/Linda Schmidt/Elena von Ohlen (Hg.), *Diebstahl/Furto: ein casus literaris aus Genderperspektive*, in «Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin» 6 (2021), pp. 16-27.

⁸⁰ Bonheur, *Diario d’una giovane donna futurista*. N. 1. *L’amore per il marito*, cit., p. 10, 11.

le parole in libertà, e che, quindi, certe intimità non debbono oltrepassare le pareti della stanza dove esse vengono compiute.⁸¹

Eppure Zola viene presto sorpassato e, poche pagine dopo, l'io narrante ritorna sul nome dello scrittore francese associandolo a «quei [suoi] romanzi che gli analfabeti del giorno d'oggi amano chiamare capolavori», testi che, sempre secondo Albina, sono incapaci di esprimere quanto da lei provato nella sua notte di voluttà, rievocata sulla pagina con parole in libertà futuriste, a differenza della parte che subito precede e subito segue: segno che è impossibile narrare ciò che è trasgressione e scandalo, fuori da schemi e regole, con una prosa tradizionale. Lo scritto della Bonheur si potrebbe considerare il diario della perfetta seduttrice, una seduttrice sfortunata tuttavia, visto che l'amante-poeta non risponde alle aspettative di Albina e lei, infrangendo il suo sogno, fa ritorno alla vita matrimoniale fra le quattro mura domestiche, rivedendo in modo critico la personalità futurista del "terzo incomodo", mandato in chiusa letteralmente al diavolo.⁸² Tenuta sul filo sarcastico-ironico, con un chiaro intento burlesco, la narrazione merita forse di essere considerata come una sorta di Bildungsroman al contrario, un romanzo che prevede una figura femminile raffigurata all'inizio in una dimora che la riporta agli eroismi romantici medievali: in un'atmosfera tuttavia ben presto sorpassata da episodi scabrosi e senza dubbio diseducativi (per la morale dell'epoca), sebbene solo in parte accennati. O forse più semplicemente potremmo definire il libro un manuale su Come (non) si seducono gli uomini che precede il più celebre scritto di Marinetti, Come si seducono le donne (1917), il testo che ebbe il miglior successo editoriale in vita dell'autore e che, nell'edizione Sonzogno del 1920, uscirà ampliato e con un titolo diverso (Come si seducono le donne e si tradiscono gli uomini).⁸³ opere, entrambe, quella di Flora Bonheur e quella del padre dell'avanguardia, meno complesse e impegnative rispetto ad altri testi della compagine futurista.

Sottolineiamo che l'autrice del *Diario d'una giovane donna futurista* porta un eloquente nome di ispirazione *déco*, che suggerisce un diretto parallelo con la Nanà tredicenne descritta in *L'Assommoir*, legata all'elemento naturale per l'attività da lei svolta in un negozio di fiori,⁸⁴ e che è vicina alla protagonista di Zola per via delle tappe del suo itinerario di vita, che la impegna in diverse, brevi e insoddisfacenti relazioni. Marinetti è presente a livello diegetico in qualità di autore a cui Albina rivolge le sue scuse, scrivendo nel passo in questione altrimenti rispetto «alla moda futurista».⁸⁵ Della Bonheur, Marinetti non dice nulla se non in un appunto dei Taccuini datato giugno 1918, in cui dichiara di essere in possesso di un «opuscolo commerciale Rosa Bonheur donna futurista con caricatura semi oscena di parole in libertà».⁸⁶ La modifica del nome, forse un lapsus da parte di Marinetti, rimanda alla famosa figlia di Raymond Bonheur, donna

⁸¹ Ivi, p. 11.

⁸² Ivi, p. 39.

⁸³ Marinetti, *Come si seducono le donne* [1917], cit.; Id., *Come si seducono le donne e si tradiscono gli uomini*, Sonzogno, Milano 1920. Si ricordi che nel 1918, anno di pubblicazione della seconda edizione del volume marinettiano (Ed. Excelsior, Milano, 1918), era uscito anche *Come si seducono gli uomini* di Mari Annetta, Comtesse di Aubrun.

⁸⁴ Per ulteriori legami onomastici cfr. Biasiolo, *Der Fall Flora Bonheur*, cit., p. 18.

⁸⁵ Bonheur, *Diario d'una giovane donna futurista. N. 1. L'amore per il marito*, cit., p. 10.

⁸⁶ F.T. Marinetti, *Taccuini 1915-1921*, a cura di Alberto Bertoni, il Mulino, Bologna 1987, p. 266.

dalla vita eccentrica e controcorrente⁸⁷ e autrice, tra gli altri, di un ritratto di Zola, di cui la stessa era fervente lettrice.

Sul legame Marinetti-Zola si interroga, tra gli altri, Alberto Asor Rosa che si chiede se «la presenza nel Pantheon futurista di Zola accanto a Rimbaud signific[hi] qualcosa, o [...] [sia] un errore del teorico e dell'interprete».⁸⁸ E continua: «Se significa qualcosa, alla luce delle considerazioni presenti, non può che significare materia più spirito congiunti insieme, realtà e interiorità fusi indistricabilmente tra loro (fino al punto che distinguere tra i due livelli diviene, appunto, teoricamente e praticamente impossibile)».⁸⁹

All'inizio del primo decennio del Novecento il nome di Zola compare accanto a quello di Marinetti anche nella critica: ne accenna, ad esempio, il giovane intellettuale ungherese Deszö Szabó in una recensione pubblicata su «Nyugat» nel luglio 1912 e in un saggio pubblicato sempre sullo stesso periodico l'anno successivo,⁹⁰ saggio che è stato definito come «il primo grande documento della recezione ungherese del Futurismo italiano e al tempo stesso un testo di poetica della nascente avanguardia ungherese».⁹¹

Un lavoro metodico, quello svolto da Zola sulla pagina, anche su quella del quotidiano di fama internazionale «Le Figaro», dove il Futurismo vedrà comparire l'atto ufficiale della sua nascita; un ricorso al “metodo”, che traspare anche nel Manifesto, come codificazione e de-codificazione della realtà circostante e messa a fuoco del possibile. Ha allora forse ragione Sandro Briosi quando, citando il percorso a tre da Zola a Breton, pone Marinetti al centro e della triade suddetta afferma: «Da Zola a Marinetti a Breton s'assiste così ad un progressivo trionfo del “metodo” sulla “realtà” e il “Manifesto” del Futurismo è la più coerente applicazione della dottrina di Zola».⁹² Lode a quest'ultimo, dunque, per la sua grande opera a favore dell'avanguardia.

⁸⁷ Cfr. a questo proposito Barbara Meazzi, *Seduzioni d'avanguardia*, in Id. (a cura di), *L'arte futurista di piacere*, cit., pp. 126-137, qui pp. 126-127.

⁸⁸ Alberto Asor Rosa, *Il futurismo nel dibattito intellettuale dalle origini al 1920*, in Renzo De Felice (a cura di), *Futurismo, cultura e politica*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1988, pp. 49-66, qui p. 63.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Deszö Szabó, *Le Futurisme*, in «Nyugat» (16 luglio 1912), p. 156; Id., *A futurizmus: az élet és művészet új lehetőségei*, in «Nyugat» (1 gennaio 1913), p. 23.

⁹¹ Gian Piero Cavaglia, *Il futurismo italiano e l'avanguardia ungherese*, in De Felice (a cura di), *Futurismo, cultura e politica*, cit., pp. 319-349, qui p. 327.

⁹² Sandro Briosi, *Marinetti e il futurismo*, Milella, Lecce 1986, p. 80.