

MONIKA GURGUL  
Instytut Filologii Romańskiej  
Uniwersytet Jagielloński

## UN VIAGGIO FUTURISTA IN CERCA DELL'ASSOLUTO. *VULCANO* DI F.T. MARINETTI

I futuristi, cantori del movimento, si associano nell'immaginario comune con un continuo viaggiare nello spazio, in uno stato di ebbrezza che solo la velocità può provocare. Nei primi anni della loro attività artistica i futuristi esaltano l'automobile o il treno, e ben presto rivolgono tutta la loro ammirazione verso l'aereo (aeropoesia, aeropittura, aeromusica, aerosillografia, teatro aereo). Il Veicolo diventa un Idolo e la Velocità – una nuova Dea, indispensabile per colmare almeno in parte la lacuna creata dopo la morte del tradizionale Dio cristiano<sup>1</sup>.

Nonostante tanto amore per il muoversi, il viaggio futurista, diversamente da tanti altri viaggi, non è sottoposto all'obiettivo di conoscere il mondo esterno. È un viaggio intrapreso soprattutto per ripristinare la sensualità umana (trattata con tanta diffidenza dalla cultura cristiana), e allo stesso tempo un viaggio spirituale verso l'essenza dell'essere, verso l'Assoluto e verso l'uomo in quanto parte inseparabile di quell'Assoluto. Contemporaneamente rappresenta un cammino verso una nuova percezione della realtà, perciò avviene anche nella dimensione estetica e i futuristi dimostreranno l'interessamento ad essa con numerosissime sperimentazioni formali: nella poesia si serviranno dell'analogia; nella pittura si daranno alle ricerche del dinamismo; nel teatro – basandosi sulla simultaneità e compenetrazione, e facendo rivivere la romantica corrispondenza tra le arti – contribuiranno a una rivoluzione estetica della scena.

Un fondamento filosofico di questa particolare attenzione dei futuristi riguardante il movimento (preferibilmente in su, *verso le stelle*) in quanto continuo

---

<sup>1</sup> Cfr. F.T. Marinetti, *Manifesto della nuova religione morale della velocità*, "L'Italia futurista" 1916, Milano 11 maggio: "Se pregare vuol dire comunicare con la divinità, correre a grande velocità è una preghiera. Santità della ruota e delle rotaie. Bisogna inginocchiarsi sulle rotaie per pregare la divina velocità. (...) Nostri santi sono gli innumerevoli corpuscoli che penetrano nella nostra atmosfera a una velocità media di 42000 metri al secondo. Nostre sante sono la luce e le onde elettromagnetiche 3 per 10/10 metri al secondo. L'ebbrezza delle grandi velocità in automobile non è che la gioia di sentirsi fusi con l'unica divinità".

modificare/modificarsi e co-creare/co-crearsi si ritrova facilmente nel bergsonismo che ha influito in modo particolare sull'atteggiamento filosofico ed estetico futurista. In *L'évolution créatrice* Bergson sottolinea che ogni momento della vita dell'uomo è una specie di creazione che modifica chi crea. Dunque creare significa crearsi. E meglio si capisce ciò che si fa, più riuscito è il processo di autocreazione<sup>2</sup>. Bergson unisce questo attivismo con una nuova concezione della realtà in quanto durata e fluidità continua. Per chi gli ha creduto, vivere vorrà dire immergersi in essa.

Il bergsonismo non è stato comunque né l'unico né il primo stimolo del viaggiare futurista concepito come superamento del visibile e come modificazione di base dello status ontologico dell'uomo nuovo. Il ruolo principale nella formazione filosofica o almeno ideologica di molti intellettuali e artisti di quel tempo deve essere attribuito anche all'occultismo<sup>3</sup>, un grande mito positivo che non evitava promesse soteriologiche e ridava all'uomo la speranza di superare l'*hic et nunc* e di ritrovare lo stato androgino della pienezza paradisiaca nella realtà incondizionata e con essa la felicità primordiale di Adamo. L'occultismo aveva avuto in Europa una lunga storia e nel XIX secolo aveva vissuto un momento particolarmente felice. Al tradizionale interesse romantico e decadente per la cabala o l'ermetismo (ad es. alchimia), si sovrapposero i primi successi della nascente orientalistica, che – tramite sempre più numerose traduzioni di testi sacri (in prevalenza) indiani e tibetani – inaugurò il libero accesso alla tradizione spirituale dell'Oriente. Tutti questi sistemi, appoggiati dalle scoperte della scienza moderna, incoraggiarono i contemporanei a scoprire le forze misteriose attive attorno all'uomo e addirittura in lui.

I futuristi accettarono in pieno il messaggio riguardante la forza creativa dell'uomo e il suo futuro luminoso. Ma dietro il chiassoso e sconfinato entusiasmo di fronte alla potenza dell'uomo ogni tanto si può scorgere una vena di diffidenza e di pessimismo decadente. La troviamo soprattutto nella drammaturgia marinettiana, dove condivide lo spazio con l'ufficiale ottimismo, pervadendo sistematicamente la *Weltanschauung* dell'artista.

In questa sede vorrei concentrarmi sull'importanza e sul ruolo del tema di viaggio nei testi teatrali di Marinetti, sottoposti alla riflessione del drammaturgo sulla necessità dell'ascesa spirituale dell'uomo. Secondo l'autore l'uomo (nella dimensione individuale e collettiva) deve dare senso alla propria esistenza, sottoporla a un'Idea<sup>4</sup>. Marinetti non ha una risposta pronta su che idea dovrebbe essere. Perciò costringe i suoi personaggi a cercarla. Così il viaggio (nell'accezione geo-

<sup>2</sup> “Pour un être conscient, exister consiste à changer, changer à se mûrir, se mûrir à se créer indéfiniment soi-même”. H. Bergson, *L'évolution créatrice* [in:] *Œuvres*, Presses Universitaires de France, Paris 1991, p. 500.

<sup>3</sup> Bisogna sottolineare l'interesse di Bergson per l'occultismo. Il filosofo fece parte della Society for Psychical Research, la cui ricerca psichica sfruttava per esempio varie esperienze di spiritismo, mentre suo cognato Mac Gregor Mathers fu un “mago” e fondatore di una società segreta scismatica dell'Hermetic Order of the Golden Dawn.

<sup>4</sup> Tutte le filosofie e ideologie del tempo, nate dalla reazione contro il positivismo, puntano sulla necessità di ridimensionare la vita individuale e sociale in chiave idealista. Cfr. S. Cigliana, *Idealismo e idealismi* [in:] *Futurismo esoterico*, Liguori, Napoli 2002, p. 67–89.

grafica e spirituale) diventa un motivo centrale della struttura di numerose *pièces* marinettiane. Una volta è un viaggio intrapreso nella dimensione storica in nome del progresso e della fede nell'uomo (*Tamburo del fuoco*), un'altra volta è un cammino verso il Dio cristiano (*Oceano nel cuore*), può essere anche un viaggio verso la pienezza androgina promessa varie volte da diversi occultisti europei come Jacob Boehme, Franz von Bader o Emile Swedenborg (*Vulcano*). Ma tutti questi casi rivelano una profonda mancanza di fede nella riuscita di tali intenti. Nonostante gli sforzi i protagonisti di Marinetti non riescono a realizzare il proprio proposito: si fermano a metà strada o perdono senza mezzi termini e l'autore non riesce a liberarsi dallo schema negativo rivelatosi per la prima volta con il suo debutto teatrale *Roi Bombance* (1909<sup>5</sup>). Il viaggio che, indipendentemente dalla direzione scelta, dovrebbe finire "tra le stelle", finisce sempre in terra. E la morte, la sua ultima tappa – invece di diventare un passaggio rituale all'arcaico tempo e spazio ciclico e un abbandono della dimensione storica che non porta che disavventure e insoddisfazioni – non è altro che un salto nel vuoto. Il *Vulcano* ne è una prova che racchiude numerosi *leitmotivs* della scrittura del poeta.

L'azione del dramma si svolge in Sicilia. I protagonisti sono due coppie: gli iniziati all'occultismo Eugenia e Mario Brancaccio e due scienziati, Lucia e Giovanni, che nel percepire la realtà si sono affidati al metodo empirico-razionalistico e che lavorano al progetto di una macchina fermalava. Accanto a loro troviamo il poeta Serena e il pirotecnico/mago Porpora. Su tutti domina il vulcano.

I coniugi Brancaccio hanno girato tutto il mondo "consultando tutti i serbatoi di fuoco e di colore, le musiche, le letterature, i cieli, i vulcani e i pazzi... hanno attraversato un oceano di emozioni"<sup>6</sup>. Partendo dal presupposto di superare il visibile e fondersi con la realtà incondizionata, hanno cercato un *entourage* scenografico sempre nuovo per esercitarsi in questo continuo approfondimento e allargamento della percezione del Reale.

Mario racconta il carattere delle esperienze avute:

Le nostre vite e le nostre anime mutarono incessantemente. Dimenticavamo l'ultimo paese goduto e tentavamo di acclimatarci nel nuovo mescolando subito la nostra intimità con la parte più tipica dell'ambiente che noi esploravamo. Eugenia è stata per me volta a volta una languida egiziana, una gelosissima spagnola, una slava fluida inquieta fedele all'infedeltà, una italiana assoluta nel dono di se stessa, io con meno facilità sono diventato un amante orientale, uno scettico cerebralissimo, un anglo-sassone distratto dallo sport e dal turismo.

E aggiunge:

Queste forze misteriose svegliate da noi balzavano fuori e popolavano benignamente quella parte del nostro essere che l'amore lasciava inoperosa. Quando il paesaggio non ci soffocava con la sua bellezza, noi gli imprimevamo una ispirazione lirica tale da trasformarlo in un pubblico attento umile ed estatico davanti all'impressionante nostro amore perfetto<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> È l'anno del debutto teatrale del testo a Parigi (Théâtre de l'Oeuvre; messa in scena realizzata da A.M. Lugné Poe).

<sup>6</sup> F.T. Marinetti, *Vulcano* [in:] G. Calendoli (a cura di), *Teatro di F. T. Marinetti*, Roma 1963, p. 144. La pièce destò l'interesse di Luigi Pirandello che la mise in scena con la Compagnia del suo Teatro d'Arte il 31 marzo 1926 al Teatro Valle (Roma). I ruoli di Eugenia e Mario furono interpretati da Marta Abba e Alessandro Ruffini. La prima pubblicazione in volume ebbe luogo a Milano nel 1927.

<sup>7</sup> *ivi*, p. 178.

Le parole del protagonista sono inquietanti. I due sembrano una perfetta coppia swedenborghiana in viaggio verso il cielo. Sembrano realizzate le condizioni *sine qua non* dell'impresa: i protagonisti hanno scoperto l'invisibile, hanno sperimentato la fusione con il cosmo e si sono dedicati al perfezionamento del loro amore coniugale. Ora li troviamo nella casa di un mago alchimista in compagnia di un Poeta. Chi meglio di questi due personaggi iconici dell'ascesa spirituale può far pensare al desiderio di comunione con il Cosmo?

Ma Marinetti complica la cosa decostruendo pian piano il quadro iniziale. I due appaiono sempre più spesso come una coppia di ricchi esaltati che si danno alle gioie mondane (del resto in questo modo li caratterizza lo scienziato Giovanni). Porpora in realtà non aspira a una vera saggezza e pare piuttosto un vecchio pazzo che campa di servizi commissionati in occasione di varie festicciole del paese. Il poeta, una volta eroe di guerra, si rivela un miserabile cocainomane in crisi creativa. Anche l'amore dei coniugi lascia perplessi. Il sentimento della donna confina con un'ossessione morbosa, mentre l'atteggiamento dell'uomo ogni tanto rivela mancanza di un vero affiatamento tra i due. Non è quell'amore di cui scriveva Swedenborg, puntando sul legame matrimoniale, basato sull'amore e sulla saggezza, sulla bontà e sulla verità<sup>8</sup>. L'amore (attributo della moglie) e la saggezza (attributo del marito) di cui parla lo svedese sembrano dissolversi nella frenetica corsa attraverso paesi, mari, città. Il filosofo insegna che la felicità non dipende dal luogo, ma dallo stato d'animo, e che il cielo si scopre nel proprio cuore. E aggiunge che la vera saggezza non consiste nel vivere per se stessi, ma anche per gli altri<sup>9</sup>.

Invece gli sposi aspiranti all'androgina pienezza celestiale non vivono che nella dimensione privata del proprio sentimento. Mario Brancaccio è proprietario di mezza Sicilia, ma considera l'incontro con la disperata gente del luogo che vegeta in povertà, esclusivamente come un'emozione nuova, come un'iniezione di adrenalina.

I due sono arrivati in Sicilia per terminare il proprio viaggio scendendo nel profondo del vulcano (questo è un raro caso quando un eroe futurista si muove in giù, scendendo "agli inferi") per confermare la forza della propria unione e rinascere tra le fiamme come in uno dei tanti rituali di passaggio tipici di varie civiltà arcaiche. Eugenia ha progettato un grande rito di discesa/ascesa: l'esperienza ultima, accompagnata dal fuoco, calore e luminosità, realizzata in presenza del più grande alchimista di tutti i tempi, il Vulcano, in un luogo che permette di sentire una profonda unione tra la terra, il cielo e l'inferno (simbolico come *l'albero del mondo*<sup>10</sup>).

<sup>8</sup> "Married partners become more united in the marriage of good and truth, and the marriage of good and truth is the marriage of love and wisdom", E. Swedenborg, *Conjugal love*, trad. A. Acton, pass. 18 [in:] [www.heavenlydoctrines.com](http://www.heavenlydoctrines.com)

<sup>9</sup> "At first man was imbued with wisdom and the love thereof, not for himself but that from himself he might communicate it to others. Hence, it is inscribed on the wisdom of the wise, that none is wise and none lives for himself alone unless at the same time for others. From this comes society, otherwise society would not exist", *ivi*.

<sup>10</sup> Cfr. [www.guruji.it/alberovita.htm](http://www.guruji.it/alberovita.htm), 30.01.2010.

La scena della morte/rinascita dei due, della loro totale fusione nelle fiamme purificanti del vulcano/utero<sup>11</sup> si riduce a un miserevole atto di disperazione e smarrimento, casuale e fatalmente gratuito. Tutti coloro che ricorrono a qualunque rito di passaggio sanno che prima bisogna purificarsi, altrimenti si rischia di pagare il prezzo più alto.

Eugenia preparandosi alla rinascita spirituale sogna probabilmente un divino risveglio. Invece dopo l'incidente si sveglia nel dormitorio dei pastori "ingombro di cappotti, pelli di pecora, sacchi e selle di mulo... bacinelle per la fabbricazione del formaggio". Le sue vesti sono stracciate, il corpo ferito e bruciato. Si sente nell'aria l'anidride solforosa emessa dal vulcano.

L'eruzione del vulcano, che ha luogo subito dopo l'infortunio di Eugenia, e la lava che porta distruzione attorno, fanno pensare al vecchio mito propagato negli anni '20 da René Guénon, un occultista atipico del suo tempo, che a differenza di facili entusiasmi per altre dottrine esoteriche, prediceva al mondo occidentale una fine vicina, una catastrofe inevitabile e indispensabile per una futura *renovatio* cosmica. Il tono delle sue ipotesi s'avvicina al pessimismo che ha rivelato Marinetti scrivendo nel 1905 *Roi Bombance* e che ora, dopo più di vent'anni permane in lui, e, nonostante clamorose apparenze, vi rimarrà vivo fino alla fine della sua lunga stagione drammaturgica. Tutti aspirano alla salvezza, ma chi la merita? Mentre la lava scende qualcuno approfitta del panico generale e ruba; qualcun altro, invece di salvare il villaggio, pensa all'antico conflitto con un villaggio vicino; appena la lava si ferma, inizia una rissa.

La lava per i coniugi non è altro che una "miscela chiamata amore". Sono convinti di aver trovato il rimedio contro il raffreddamento del sentimento; l'amore è come la lava sempre ardente. Anche per il vecchio Porpora la lava e l'amore costituiscono una coppia sinonimica, solo che stavolta la definizione è diversa: "L'amore! Lava che si spegne". Per Marinetti invece la lava rappresenta l'amore che annienta l'uomo. Quell'amore che Marinetti ha sempre desiderato nel profondo del cuore e di cui ha sempre avuto terrore conoscendo la sua forza distruttiva. Ecco perché aderisce così volentieri al clima (bergsoniano, pragmatista, occultista) di perfezionamento spirituale dell'uomo (tipico di tutte le filosofie dell'azione), del suo maturare di fronte a un'Idea che riempia la sua esistenza di senso e di valore positivi ridimensionando contemporaneamente il carattere dell'amore. Con la vita extra-artistica l'autore dà continuamente prove di saper incarnare questo ideale (è attivo come leader del movimento futurista, combatte come soldato su vari fronti, si butta nelle imprese impossibili). Ma la sua drammaturgia fa capire che tra il Marinetti pubblico (padre del futurismo e autore di manifesti e romanzi futuristi) e il Marinetti intimo (uomo e drammaturgo) esiste un evidente divario. L'autore riprende il tema tenacemente e costringe i suoi pro-

---

<sup>11</sup> Alludo qui al concetto di utero, tipico dei rituali di purificazione il cui obiettivo è quello di ridare la giovinezza o donare la longevità. M. Eliade nel suo studio *Le Mythe de l'Alchimie* (Editions de l'Herne, Paris 1990) descrive un rito iniziatico indiano, la cui essenza è costituita dal *regressus ad uterum*: l'iniziato viene chiuso in una capanna, che simbolizza proprio l'utero, diventando lui stesso un simbolico embrione. Solo così, come un "neonato" può rientrare nel mondo e godere del beneficio del rito.

tagonisti a un nuovo viaggio verso le stelle, viaggio che porta alla delusione, sofferenza e alla morte (la stessa morte che ha vinto i personaggi del primo dramma marinettiano *Dramma senza titolo* redatto probabilmente nel 1900<sup>12</sup>).

Perciò la discesa nel cuore del vulcano, che all'inizio si apriva a varie interpretazioni ora può essere interpretata solo in chiave negativa come discesa agli inferi. L'impossibilità di arrivare all'obiettivo viene messa in rilievo anche da un espediente formale: la sesta sintesi (lo spettacolo è composto di otto parti), che arriva nel momento dell'agonia di Eugenia, rompe l'incanto e fa scoprire allo spettatore la dimensione fittizia della realtà rappresentata: Marinetti ci fa assistere alla discussione dei tecnici sulla messa in scena. Così tutto si ridimensiona: il dramma esistenziale dell'uomo viene ridotto a una storiella rappresentata in un teatro. Quando nella sintesi seguente ritorniamo al mondo dei protagonisti l'effetto di straniamento (usando il termine brechtiano) è inevitabile. Quando dal petto della morente si alza un raggio di luce biancastra e il popolo siciliano la chiama santa, lo spettatore non si lascerà intrappolare dalle suggestioni del mondo rappresentato e rimarrà freddo di fronte a tali "eccessi" considerandoli al massimo un espediente critico (o addirittura ironico) da parte dell'autore.

Marinetti sembra ammonire che le grandi idee richiedono grande sforzo da parte di chi decide di dedicare loro la vita. Il viaggio dei coniugi Brancaccio verso l'assoluto, benché accompagnato da tanti fuochi d'artificio, finisce con una chiara e netta sconfitta. I miti si dissolvono come le ali di cera di Icaro. Chi non sa controllare il percorso, chi non capisce che il viaggio non è solo un'avventura, ma anche una dura prova di carattere, deve annegare nel mare delle proprie illusioni.

## Summary

### A Futurist Travel towards the Absolute. *Vulcano* of Filippo Tommaso Marinetti

Italian futurists, eulogists of movement and velocity, avail themselves of the theme of travel, which frequently becomes a travel towards the Absolute and is based on such philosophical foundations as Bergsonism and occultism. This topic also appears a few times in Marinetti's dramaturgy. His protagonists always begin their journey hoping that it will bring them closer to the stars, but inevitably fail to achieve their target. Marinetti's drama *Vulcano*, analyzed in this paper, is both a rich source of futurist leitmotifs associated with the spiritual ascent and an interesting example of the unexpected pessimism of the founder of that bellicose movement.

---

<sup>12</sup> La data è approssimativa. Marinetti non ha mai pubblicato né messo in scena il dramma. Per la prima volta lo pubblica G. Calendoli, op. cit., vol. I, p. 1–88.