

MONICA BIASIOLO

SONORITÀ INTRINSECHE E CREATE, GIOCHI
VERBALI ED ECHI DI MEMORIA
MARINETTI E LA LINGUA ARABA

In “L’Africa delle avanguardie: esplorazioni e riflessi” Stefano Colangelo ripercorre anche il *Mafarka* di Marinetti definendolo come segue:

Ecco, il *Mafarka* arabo di Marinetti – più di quanto lo stesso Marinetti abbia voluto ammettere – non tagliar di molto i ponti con l’eroe del romanzo esotico ottocentesco. Al tempo stesso, il paesaggio che lo circonda pare riprodurre in una nuova chiave l’immaginazione coloristica dei ricordi sahariani di un Fromentin, così pieni di paragoni con le tinte di Rembrandt o di Delacroix. (Colangelo 2000: 182)

E prosegue:

Marinetti sembra costruire, dunque, un’Africa ancora dominata dall’occhio e dalla misura critica dell’Europa coloniale. La separazione di due Afriche, quella araba e quella nera, gli serve come espediente autobiografico, per alimentare il mito della propria origine [...] e come allegoria, per inserire apertamente all’interno di quel mito il discorso futurista, uno dei più efficaci esempi di manifesto del Futurismo sotto specie narrativa. [...] E anche se a Marinetti l’utopia Africana, forse proprio per la sua forza di evocazione autobiografica, non sembrerà mai, nel tempo, così distante e impraticabile, essa non diventerà mai, compiutamente, un’utopia futurista; si trasformerà invece, negli anni successivi, in un’allegoria di tipi, di immagini convenzionali. (Colangelo 2000: 182)

Paesaggi africani e note di re arabi a parte, Filippo Tommaso Marinetti, padre dell’avanguardia futurista e autore, tra gli altri, del citato *Mafarka* (opera la cui uscita

desta non poco scandalo e scatena addirittura un processo contro il suo autore per oltraggio al pudore) (Marinetti 1911), nato e cresciuto da genitori italiani ad Alessandria d'Egitto, viene per forza di cose a contatto con la lingua e cultura araba fin dai primi anni di vita. Trascorre, per la precisione, i suoi primi quindici anni in terra egiziana, prima di trasferirsi, come Ungaretti, nella capitale francese. Ungaretti: pure la di lui parabola esistenziale si consumerà tra Alessandria e Parigi, cosa che gli permetterà di conoscere la letteratura francese moderna così come la poesia popolare araba, una «poesia di musica, non di colore» (Ungaretti 1982: 504; cfr. anche Spignoli 2012): «Quel vociare piano che torna, e torna e torna, nel canto arabo, mi colpiva», annota Ungaretti (Ungaretti 1982: 504)¹

Un preambolo, prima di procedere, è qui d'obbligo: esso riguarda la compresenza di primitivismo e futurismo nei primi anni del Novecento, dovuto anche – per quanto riguarda la prima tendenza artistica – agli sviluppi che proprio quello scorcio di secolo conosce in merito agli studi di antropologia, sebbene le intenzioni dell'uno saranno diverse da quelle dell'altro (cfr. sul tema, tra gli altri, Coen 2012).² Gaugin, Picasso e Matisse costituiscono la triade che segna il recupero dell'arte primitiva e, con essa, della «semplificazione delle forme e l'esaltazione dei valori plastici», mentre H. Rousseau viene «acclamato come 'primitivo moderno'» (Treccani online – *Primitivismo*). Nel 1913 il pittore ucraino Aleksandr Ševčenko pubblica *Il neoprimitivismo, la sua teoria, le sue possibilità, le sue conquiste* (Ševčenko 1913), testo capitale non solo per le avanguardie artistiche in Russia; poco prima Boccioni ha parlato nella *Prefazione al Catalogo della 1ª Esposizione di Pittura futurista* di «primitivismo futurista [...]» (Boccioni *et al.* [1912] 1971: 17), «una formula che torna in una lettera a Vico Baer di un anno e mezzo dopo, a conferma della profondità e della coerenza di una *Weltanschauung*» (Vander 2001: 135). Ma, accanto alla componente primitiva, terreno fecondo per la genesi e lo sviluppo del nuovo inizio prospettato dal futurismo, sono la storia e le configurazioni della politica coloniale a fare capolino e ritornare in alcune pagine dell'avanguardia, pagine che diventano veri e propri dispositivi di adesione ideologica. (cfr. p. es. D'Ambrosio 2013; Melosi 2013) Già in *Luci veloci. Dramma futurista in sei sintesi* (1929) la realtà rappresentata è quella di un Egitto «combattuto tra le forze coloniali europee, Italia e Gran Bretagna», con una trasformazione quindi di significato dell'immaginario africano «ancora astratto» dei primi scritti marinettiani «necessario per definire la sostanza dell'idea artistica e antropologica del Futurismo», poi assumente «un valore politico e sociale sempre più importante» (Santangelo 2020: 270) per passare dapprima a una vena malinconica di fronte a una realtà sconvolta dalla modernità europea, e infine a un uso politico

1 Sull'Africa di Ungaretti cfr., ad esempio, Zingone 2012.

2 Per quanto riguarda nello specifico la posizione di Boccioni su questo tema cfr. Vander 2001: 135 sgg. I corsivi sono presenti nei rispettivi originali.

che è un “inchino” alla politica del regime fascista nel suo essere al contempo atto di negoziazione tra futurismo artistico e futurismo politico.

Come recita il titolo della *Relazione* che Marinetti tiene in occasione dell’VIII Convegno Volta, intervento che risponde a un preciso fine ideologico (siamo in data 6 ottobre 1938), «[l]’Africa [è da considerarsi] generatrice e ispiratrice di poesia e di arti». (Marinetti 1938) Lo stesso futurismo, se si rammenta il *Manifesto*, viene collegato al noto episodio del bagno nell’«acqua fangosa» del «materno fossato» (Marinetti [1909] 1968: 9), un rito iniziatico, quasi un battesimo iconoclastico, fortemente intriso di atavicità che produce «la nuova energia, necessaria per dare vita all’esperienza futurista» la quale, a sua volta, «viene collegata al latte ricevuto dalla balia africana, ossia all’infanzia, alla sacralità delle origini e della Madre Terra». (Millefiorini 2014: 122) Alla relazione appena citata del 1938, in cui si legge anche il seguente invito: «inventare intuitivamente di sana pianta numerose nuove Afriche che siano Afriche pur non avendo nulla delle Afriche esistenti» (Marinetti 1938: 3), Marinetti aggiunge in apertura una lista significativa di opere trattanti il territorio africano e nomi di autori che dell’Africa hanno fatto poesia. Di queste cinque testi sono a sua firma:

Si distinguono in letteratura le opere di Ferdinando Martini (Africa Italiana) Edmondo De Amicis (Marocco) F. T. Marinetti (Mafarka il futurista – Gli Indomabili – Il Tamburo di fuoco – Il fascino dell’Egitto – Il Poema [africano] della Divisione 28 Ottobre) Domenico Tumiati (Tripolitania) Guelfo Civinini (Abissinia) Appellius Milanese Bruno Corra Victor Hugo Gerard [sic!] de Nerval Baudelaire Flaubert Loti Jean Lorrain André Gide Paul Morand Randau (Marinetti 1938: 3-4)

Il convegno, di cui si precisava all’atto dell’approvazione «non dovesse né far duplicato con altri Congressi di Africanistica, né sconfinare nel campo politico, ma tenersi in una sfera intermedia tra la scienza e la pratica» (Orestano 1939: 6), si svolge nei primi giorni d’ottobre, quasi in parallelo all’occupazione da parte delle truppe tedesche dei Sudeti. Soltanto tre anni prima la guerra per l’Impero che Mussolini auspica vede come teatro dei combattimenti l’Etiopia: l’impresa è ufficialmente presentata come una opportunità offerta agli italiani, di riscatto della nazione e del suo prestigio di fronte alla “vittoria mutilata”, ma anche di affrancamento dalla miseria e dalla disoccupazione, in quanto territorio, quello abissino, dipinto come «fertile di risorse e di ricchezze». (Palmieri 2015: 151) Si insiste inoltre sulla conquista appellandosi alla necessaria missione civilizzatrice dell’Italia fascista in Africa. Nel 1938, anno segnato in Italia non da ultimo dall’emanazione delle leggi razziali, la propaganda colonialista parla della necessità della sottomissione degli autoctoni ai colonizzatori, con una precisazione, quella di sottrarsi ad ogni tipo di promiscuità tra italiani e popolazione locale, che fa capire chiare intenzioni, destinate tuttavia a rimanere tali.³ Ad esaltare

3 Evidente infatti è la violenza esercitata sulla donna indigena da parte del colonizzatore. Si pensi all’immaginario tradotto in grafica ad esempio dalle cartoline coloniali di Enrico De Seta pubblicate per le Edizioni d’Arte Boeri, dove il tema dello schiavismo insieme a

l'impresa abissina, sostenendola in modo diretto c'è stato anche Marinetti che, nel suo *Poema africano*, ha sottolineato «come l'Africa sarebbe potuta divenire “ispiratrice di poesia pittura scultura musica architettura nella sua esuberante offerta di immagini colori volumi e suoni rumori”». (Marinetti 1937: 25)⁴ In una pagina dell'opera Marinetti non ha ommesso inoltre di dare una spiegazione dell'etimologia del termine abissino: «la parola abissino», scrive, «viene da *abescia* che in antico arabo vuol dire mescolanza» (Marinetti 1937: 103), non declinando una chiusa abbastanza feroce: «Tra lo scemo il pazzo e il bambino ride sempre l'Abissino quasi sembra tutto felice / se ode cantar mitragliatrice». (Marinetti 1937: 103-104) L'immagine è più che eloquente nel suo ricalcare discorsi su razzismo-identità e memoria non rari in quegli anni, fatti di fallaci equazioni e assurdi teoremi. E l'opera stessa, come ben deducibile già in incipit, è propaganda,⁵ alla pari sia di *Invito alla guerra africana. Manifesto agli scrittori e agli artisti d'Italia* (Marinetti 30/07/1935), sia di un testo come *Estetica futurista della guerra* (Marinetti 27/10/1935) sia degli appelli e delle glorificazioni come «Viva l'Italia Duce Duce Duce a chi l'Abissinia a noi tornate vittoriosi a noi a noi a noi» (Marinetti 1937: 41); ma anche di frasi celebrative di e celebranti un futuro che si vede come certo: «L'Italia avrà finalmente il suo Impero viva il Re Imperatore di Etiopia». (Marinetti 1937: 312)

Alla luce di quanto esposto finora ha fatto bene, dunque, Milena Contini a intitolare il suo studio usando il plurale per quanto riguarda il rapporto di Marinetti con l'Africa (*Le Afriche di Marinetti*, 2020), e questo non solo perché se si parla del padre del futurismo si devono prendere in considerazione diversi luoghi geografici del continente africano, ma anche per le declinazioni di volta in volta rintracciabili e riguardanti sia l'aspetto autobiografico⁶ sia quello estetico,⁷ politico e altro, declina-

quello della sensualità e del grottesco danno come risultato la stereotipizzazione della donna africana. Quest'ultima è ridotta nella serie in questione a merce, il suo corpo viene venduto e comprato, addirittura spedito come quasi un messaggio da mandare in patria a ricordo di una soddisfacente esperienza fatta. Si rimanda per approfondimenti sul tema e sui provvedimenti non da ultimo legislativi presi a proposito, tra gli altri, a Barrera 2008; Gabrielli 1997; Stoler 2002; Sorgoni 1998.

4 Il padre dell'avanguardia si era imbarcato a Napoli il 22 ottobre del 1935 per raggiungere il fronte e il *Poema africano* sarà proprio scritto «in parte sotto il fuoco di molte mitragliatrici abissine imprecise». (Marinetti 1937: 16)

5 Prima di tutto, come sottolinea Tomasello in riferimento all'opera sulla campagna d'Etiopia, «propaganda futurista. L'autore, infatti nel *Poema africano*, non svolge tanto un'esaltazione del fascismo, quanto piuttosto recupera i temi del futurismo del periodo eroico che si contrappongono alla negatività passatista del nemico». (Tomasello 2004: 118).

6 In un'intervista per le «Petit Marseillais» Marinetti dirà riferendosi a Mafarka: «La fantasia e la nostalgia morbosa che mi dà tanta tristezza, mi hanno trasportato nel paese dove sono nato». (Marinetti in Panteo 1908: 24)

7 Il riferimento va alla *coté esotica*, tuttavia differente dall'esotismo *tout-court* in quanto trattasi di un primitivismo di «impostazione aggressiva e violenta» (Santangelo 2020: 264; White 1990: 298), e dove l'elemento primitivo parla di un'atavicità originaria che solo in super-

zioni che sono testimonianza dei cambiamenti individuali e collettivi in corso, anche in seno all'avanguardia. I cambiamenti riguardano infatti prima di ogni altra cosa il movimento futurista che, a inizio degli anni Venti, muta modi e forme e non tralascia di mostrare ancora di più un preciso orientamento ideologico, nonostante dopo il Congresso fascista del maggio del 1920 si registri il famoso (sebbene brevissimo) volta spalle di Marinetti ai Fasci. Studiando gli elementi afro-mediterranei negli scritti del padre dell'avanguardia futurista anche Mikkonen osserva come la sua Africa sia un'Africa composta, dal carattere plurimo e multiforme:

As a geographic location, Marinetti's Africa is a combination of different kinds of non-European spaces set in a timeless present, in which fantastic Islamic North Africa, the Sahara, and also central Africa, the safari and the jungle seem to coexist. Many of the central personalities [...], are likewise, a mixture of different races: Arab, Berber and black. (Mikkonen 2009: 398)

Mafarka stesso porta un nome arabo africano, la cui esegesi sarebbe da ricondurre «all'ingegnosa combinazione [...] di due parole arabe dalla convergenza sinonimica» (Musella 2013: 292): trattasi del «sostantivo “mufraqui” = esplosione e [...] [del] verbo “farqa'a” = esplodere, entrambi» tratteggiati «la figura belligerante» del protagonista (Musella 2013: 292)⁸, «un eroe africano, fatto di temerarietà e di scalrezza» (Sedrak 2013/2014: 17), figura prima di avventure guerresche e iniziatiche su uno sfondo paesaggistico e un'atmosfera che non celano l'Egitto nativo marinettiano: «Qua e là i grandi minareti che avevano in alto, sul loro balconcino circolare, dei grappoli dei frutti neri oscillavano come alberi, e accanto a loro le cupole di moschee si gonfiavano rosee, simili a vele fra gli ultimi raggi tesi come rosse gomene tirate, laggiù, dal gran sole bardotto». (Marinetti [1910] 2003: 92)

Ad entrare per prima in assoluto, se si analizza il *Mafarka* marinettiano dal punto di vista linguistico, è del resto l'onomastica araba o arabeggiante in riferimento a personaggi e toponimi, come ad esempio “Tell-el-Kibir” (Marinetti [1910] 2003: 96), “Bab-el-Futuk” (Marinetti [1910] 2003: 43, 47, 54, 59, 65, 69) e “Gazr-el-Hussin”. (Marinetti [1910] 2003: 116) I personaggi portano per lo più nomi come “Fatma”, “Habibi”, “Hassan”, “Abdalla”, “Mahmud”, “Mafarka-El-Bar”, “Muktar” e “Ras-El-Kibir”, che sono nomi “ritratto”, in quanto contenitori del significato e delle caratteristiche della loro personalità secondo «un procedimento tipico della letteratura mitologica e di quella sacra». (Musella 2013: 287) Non assenti sono anche significazioni

ficie può risultare in contrasto con l'inno alla civilizzazione moderna dell'era della macchina celebrata dall'avanguardia. Un altrove, almeno nella prima fase, utopico, con cui si tenta di recuperare l'archetipo e il gesto istintivo e la primordietà dell'esperienza per esaltare l'immediatezza dell'atto creativo contro un'Europa appesantita dalla Storia. Per quanto riguarda l'Africa nello sviluppo del pensiero marinettiano cfr., tra gli altri, anche Tomasello 2004.

8 Un'ulteriore declinazione di significato sarebbe contenuta nel completamento del nome, ossia in el-Bar (“del mare”), espressione nella quale sarebbe «intuibile un richiamo al cognome dell'autore». (Contini 2020: 56 e n. 11 e 12)

erotiche, come nel caso di “Zeb-El-Kibir”, da “kibir” = grande e “zubb” = membro virile. (Musella 2013: 288) E Marinetti stesso non nega il connubio tra onomastica e personaggio quando scrive: «Egli era stato soprannominato [così], per il suo membro gigantesco, e la sua inesauribile potenza genitale lo aveva reso celebre». (Marinetti [1910] 2003: 31) Il gioco linguistico non manca poi di essere relazionale, con una creazione ben precisa di nessi e reti di coesione e implicazioni, come avviene nel caso della coppia “Mahmud” e “Biba” in cui la semantica del predatore sessuale e della sua vittima, donna che dispone pure lei di abilità amatorie, sono presenti nella scelta nominale. (Marinetti [1910] 2003: 7, 45; cfr. poi Musella 2013: 288) Accanto a questa nomenclatura, riportata in modo diretto, l’influenza della cultura e della lingua araba si nota nella presenza di termini indicanti oggetti concreti legati al territorio africano, e nello specifico a quello egiziano, riguardanti ad esempio abbigliamento, piatti tipici e presenze che popolano il paesaggio antropologico narrato, compresi costumi e tradizioni della gente che abita lo spazio narrato: “galabieh” (Marinetti [1910] 2003: 124), “hallaua” (Marinetti [1910] 2003: 82), “karamendin” (Marinetti [1910] 2003: 9), quest’ultimo nome di un dolce che Marinetti citerà anche in *Sensibilità italiana nata in Egitto* (Marinetti 1969: 203-204),⁹ mentre dell’“hallaua”, legato in modo diretto all’Egitto dell’infanzia, Marinetti parla nell’introduzione alla traduzione da lui fatta della *Germania* di Tacito e pubblicata nel 1928 (Marinetti 1928: s.p.; cfr. anche Miretti 2005: 54-55)

In *Mafarka*, il lettore trova poi più volte nominate le “musciarabie” («piccole case, tutte abbellite di musciarabie e di arabeschi ridenti» (Marinetti [1910] 2003: 35; «le viuzze dei villaggi, le cui case fanno pancia, quasi toccandosi con le loro musciarabie», 51), le finestre sporgenti di legno intarsiato tipiche dell’arte islamica, visibili ancora oggi ad esempio in molte strade del capoluogo egiziano, dove è possibile osservare ma non essere osservati;¹⁰ i bagni di Ramleh, i suk del Cairo, dove si percepisce «l’ostinata pigiatura di odori colori sapori profumi e fetori che si difendono eroicamente contro la modernità europea» (Marinetti 1933: 27) colorano invece le pagine di *Il fascino dell’Egitto*, mentre altrove viene incontro al lettore il simun, il «vento avvelenatore [che] distrusse l’esercito di re Cambise» (Tomassi 1857: 311), in Marinetti «gemente [...] di malinchonìa». (Marinetti [1919] 1968: 763) Sensi e sensazioni sono quindi coinvolti, secondo la formula simultanea della poetica futurista: odori, profumi rievocano ricordi, così come suoni, gusti e immagini impresse nella mente.

⁹ Tra gli altri testi che contengono rievocazioni biografiche si contano anche *Scatole d’amore in conserva* e *La grande Milano tradizionale e futurista*.

¹⁰ Lo stesso elemento architettonico viene citato anche in altro contesto, ossia quello della Guerra d’Etiopia, come mostra il capitolo 13 del *Poema Africano* dove, dopo aver lasciato la «diabolica atmosfera» fatta di «mitragliatrici leggere», «profondi rupi e costoni rossastri a picco, ci si sofferma sulla descrizione del villaggio musulmano Scelicot, dove «si respira la profumata ombra sacra nell’aroma bruno di alti cedri ulivi selvatici frusciare di foglie si fonde col mormorio di ruscelli tubare delle tortore azzurre in gara coi merli metallici».

Le numerose sinestesie rafforzano nei testi marinettiani le sollecitazioni sensoriali. Non è infatti un caso che la voce e la memoria dell’Africa linguistica passi anche dai suonatori di “zommarak” (Marinetti [1910] 2013: 164), così come dai «tam tami, i piatti, le derbukah e le benjoh» che prorompono «insieme in uno scoppio di suoni diversi, e le solennità di una danza grave e languida, tutta di braccia e di polsi» che impongono il loro «terrore, rallentando a poco a poco le» loro «cadenze». (Marinetti [1910] 2003: 57) Si aggiunge inoltre la voce del Muezzin provenienti dai minareti delle moschee, la visione della carnagione scura degli autoctoni e del gran Nilo con il suo corso, le pianure desertiche che sono spazi che permettono di ampliare lo sguardo e di produrre echi infiniti, ecc. Il suono è persuasione, condivisione e creazione, anche ri-creazione: sembra interessare questo a Marinetti che, come sottolinea Musella, «[p]er molti [...] [nomi] adotta specifici procedimenti paretimologici, ricorrendo a parole oscure di lingue personalmente conosciute (ma ignote ai più) che accosta a nomi conosciuti, probabilmente per compiacere la sua fantasia acustica» (Musella 2013: 286), tanto che non sarebbe sbagliato affermare, sempre secondo Musella che, con *Mafarka*, Marinetti voglia offrire «al pubblico un primo saggio di quei giochi fonetici che sostanzieranno la sua grande invenzione letteraria delle *parole in libertà*» (Musella 2013: 286), una “sillabazione onomatopeica” ricorrente e rappresentativa del linguaggio futurista.

L’edizione Luigi Ballerini del 2003, accompagnata in appendice da un glossario dei termini arabi e pseudo-arabi a cura di Mario Casari, fornisce per un’analisi linguistica di quest’opera marinettiana certamente una sintesi e allo stesso tempo un essenziale punto di partenza per ulteriori riflessioni. Anche la parte intitolata *Osservazioni preliminari* merita qui un breve accenno, in quanto è in questa che ogni generalizzazione viene considerata artificio euristico per una possibile raccolta dati della presenza linguistica africana nelle pagine marinettiane. Suddividendo per punti Casari nota infatti come «[u]n inquadramento linguistico complessivo del sistema onomastico creato da Marinetti per *Mafarka* risult[] estremamente difficile» (Casari 2003: 321);

1) per via di termini «la cui matrice resta alquanto dubbia, se non totalmente enigmatica» (Casari 2003: 321);

2) perché «[g]li stessi nomi riconducibili a una forma araba, lo sono talvolta solo grazie ad alcune forzature e con un grande margine di incertezza» (Casari 2003: 321);

3) perché «basta cedere di poco sul criterio dell’identificazione esatta di un termine, toponimo, ecc., per trovare di tutto. [...] Inoltre lasciano ancora più perplessi certe associazioni ipotizzabili per gli antroponomi del romanzo [...]». (Casari 2003: 321-322)

Sulla base di tali premesse non si eludono nel glossario gli etimi non identificati o di difficile individuazione/interpretazione. Un primo rilevamento statistico fatto su tale raccolta di vocaboli fornisce come i seguenti risultati: etnonimi 1; nomi di cavalli 3; toponimi 19; nomi comuni 17. Gli altri, in totale 38, sono antroponomi.

Molti dei vocaboli listati da Casari sono termini riferentesi ad armi da guerra e a segni di riconoscimento del rango dei protagonisti con parallelismi non casuali (v. corrispondenze tra zoonomi e tre degli eroi). La somma totale degli etimi analizzati è dunque pari a 78 unità, di cui 18 sono etimi non identificati e 24 di derivazione o di contiguità incerta. Vengono rilevate inoltre parole provenienti ad esempio dal persiano. Adiacenze sono presenti poi con etimi usati nella lingua etiope: è il caso di Pilau, da Pilaw, «pietanza di riso variamente condito, diffusa [...] in tutto il Medio Oriente e [...] [in] Nordafrica» (Casari 2003: 327); similmente succede per Dellaloo, di cui si riconosce forse una relazione con il termine etiope Dallòl (Casari 2003: 323), e per Uarabelli-Ciarciar associato all'etiope Uarabili e Cercer (Casari 2003: 324). La sconfitta di Adua, uno degli eventi che insieme a quella di Dogali fanno sì che «[l]a letteratura coloniale italiana inizi[...] con un trauma» (Tomasello 2004: quarta di copertina), lascia del resto profondi segni in tutto il primo decennio del nuovo secolo, e nondimeno negli anni del colonialismo fascista.

La conoscenza della lingua araba appare dunque nel padre indiscusso dell'avanguardia mostrare la sua principale forza in qualità di introiezione a livello uditivo, ossia di *voce avvolgente* nel vissuto locale quotidiano. Ricordiamo la balia sudanese, ma anche i momenti ludici insieme a «compagni arabi, greci, negri, olandesi del collegio gesuita» (Marinetti 1929b) e non da ultimo l'assimilazione quotidiana – quindi ripetuta e rinnovata – dell'arabo, esperienze che sembrano forse in un primo momento giustificare l'assunto di Contini quando afferma che Marinetti dà «prova di conoscere non soltanto l'arabo standard, ma anche parole dialettali egiziane sia della zona urbana sia dell'area del Delta del Nilo». (Contini 2020: 21) Nell'appendice a *La battaglia di Tripoli*, raccolta di reportage poetici dalla guerra di Libia, Marinetti stesso non omette di informare quali siano le sue presunte conoscenze dell'arabo: «Ho vissuto in mezzo agli arabi, e parlo bastantemente la loro lingua». (Marinetti 1912: 80) Quale significato reale abbia l'avverbio aggiunto in tale frase non ci è dato sapere con certezza. Come alcune onomatopее e altrettante analogie e metafore i singoli lemmi arabi, che Marinetti conosce, «si ripetono quasi in tutte le tre opere», osserva con ragione Sedrak (Sedrak 2013/2014: 116) che analizza, insieme a *Mafarka*, *Gli Indomabili* e *Il fascino dell'Egitto*; un repertorio di immagini, quindi, tratte dal bacino della memoria marinettiana e che sarebbero vocaboli selezionati ad hoc, manipolati e alterati in questa e in quella o addirittura in più direzioni (Sedrak 2013/2014: 286) e che vengono fatti passare per un processo di translitterazione. Si tratta di epifanie del momento, stimoli “uditivi” e “visivi” che diventano rivelazioni e intermittenze: annota Marinetti in incipit allo scritto del 1933 che bastano «[i]l nome e il rullio della nave “Helouan”» per evocare «il languido ritmo navigante delle sabbie e le grandi ali di tela dei molini a vento del Mex che avevano protetto dal sole i miei giuochi infantili» (Marinetti 1933: 13-14), mentre un brevissimo scambio di battute in lingua araba viene riprodotto in *A caccia di quaglie e donne arabe*, ..., nel momento in cui Marinetti, insieme al mezzano dello Stato Maggiore inglese ivi ritratto, si reca a casa

del fratello di quest'ultimo:

- *Saidi Abdul*, - gridò la nostra guida.

- *Saidi ya Mohamed!* – rispose una voce dall'interno. (Marinetti 1927: 57).

Insieme a “Saidi” compaiono anche un vocabolo, “Shouff” (Marinetti 1927: 59), usato nel testo come onomatopea e un lemma, “Ilai”, che introduce un canto intonato di fronte alle «vaste acque oleose», «acque [che] sembravano sontuosi velluti addentati dalle fibbie d'argento della luna» del Nilo. (Marinetti 1927: 64, 65) Quella che viene offerta al lettore è quindi la mediazione di un preciso ambiente attraverso una sorta di perlustrazione sonora, in cui la lingua araba o pseudo-araba è eletta ad espressione svincolata alla scrittura originaria e ridotta – se di riduzione si può parlare – a registro narrativo e formula magica, dove suono e echi di memoria sono un tutt'uno.

Vengono alla mente, fuori dal contesto futurista, le coincidenze con l'approccio sensoriale alla realtà di Canetti, «poeta dell'intelligenza, che ignora il confine tra scienza e poesia e trasforma la letteratura in una decifrazione del mondo» (Magris 1984: 258) e che «[n]el 1976 scrive che nel suo caso c'è da considerare “l'orecchio, non il cervello, come sede dello spirito”». (Canetti 2018b: 218) Coincidenze che corrispondono tuttavia ad altrettante differenze. Per Canetti le orecchie «sono il filtro che gli consente di interpretare la realtà, di approcciarsi alle cose e soprattutto agli uomini e alle vicende del proprio tempo» (Cerulo 2021: 35-36). Come Canetti, Marinetti «si pone *all'ascolto*», «accoglie la specificità» delle cose, è in grado di riconsegnare ambienti e personaggi, immagini, e di farlo con una lingua che, sebbene voluta spuria, è «in grado di restituirle a loro stesse» (Cerulo 2021: 36, fr. Ishaghpour 2005: 36) e che mostra «una capacità [...] di cui l'ultimo custode è lo scrittore». (Cerulo 2021: 36) Si tratta della creazione di una poetica in cui entrano gli idiomi e le sfumature linguistiche di cui Marinetti si è fatto in maniera diretta o meno testimone e in cui rientrano volti e cose di cui egli ha inteso le voci; voci che possono essere spontanee, contraddittorie; voci che intrecciano esperienze personali e incontri; voci che sono registrate nella mente dello scrittore; voci ‘materiale’ e voci ‘pura astrazione’. Sono etimi, quelli usati da Marinetti e qui analizzati, che conservano e innovano, ripetono e trasformano, «in un movimento dialettico nel quale il nuovo nasce dal passato ma, lungi dal ridursi ad esso, lo investe di una luce inedita» (Raimondi 1997: 548); un sistema di sonorità grafiche, lontano da cadenze monotone, che non sarà molto diverso da quella di molti altri testi dell'avanguardia. Sono tuttavia anche lemmi che non possono non essere denominati diversamente da quello che sono volendo mediare Marinetti oggetti e quant'altro che, inediti ai più in Europa, in territorio europeo non trovano un corrispettivo linguistico né immediato né tantomeno esauriente, se non forse con parafrasi o commenti a piè di pagina.

Non vengono inseriti in nessuno dei testi citati, e per ovvie ragioni, termini scritti

in alfabeto arabo, cosa che avrebbe reso difficoltosa (se non impossibile) per il pubblico europeo, eccetto per i conoscitori ed esperti, la lettura e la comprensione del passaggio di volta in volta coinvolto, o comunque la sensorialità in esso contenuta. Siamo di fronte, come già rilevato, a varietà e continuità nelle scelte operate che fanno parlare nel caso delle pagine di Marinetti di “immigrazione linguistica” o, meglio, di “poliedricità lessicale”. Lo stesso ripropone nelle sue pagine, così come aveva del resto fatto nel *Manifesto*, «il richiamo “all’ordine” futurista, alla polifonia stilistica, al disprezzo per il sentimentalismo, alla glorificazione della guerra». (Salama 2009: 58) La creazione di una poetica dell’ascolto sarà portata avanti da Marinetti e i “suoi” nei testi successivi con l’inserimento dell’onomatopea «diretta, imitativa, elementare, realista» e quella «indiretta, complessa e analogica» (Marinetti 1914), una distinzione che il capo indiscusso del Futurismo fa «in relazione al [...] grado di astrazione dal reale, di percezione imitativa e di complessità figurativa» (Fantasia 2004: 174) di questa figura retorica.

Un lavoro come quello fatto da Casari spinge ad estendere l’ascolto anche sugli altri testi e a un’indagine più ampia, anche a livello di dato empirico, sulla presenza araba o pseudo-araba (o addirittura qualcosa di più) nella pagina marinettiana nella logica di un’istanza equitativa che permetta di misurare uso e significato di etimi come quelli oggi indagati, non dimenticando che, come nota Luigi Ballerini «*Mafarka* contiene [...] i germi essenziali della poetica marinettiana e deve accogliersi non tanto come complemento del *Manifesto*, ma come sua anticipazione» (Ballerini 2003: xxii); un’istanza, che dovrebbe anche tenere in considerazione l’avanguardia futurista in un contesto di tipo transnazionale, in dialogo anche con gli altri -ismi in terra araba, non da ultimi quelli locali, certamente su di lei, seppur in diversa misura e forse anche in modo sommerso, influenti.

BIBLIOGRAFIA

- Ballerini 2003 = Luigi Ballerini, *Introduzione* [a], in Filippo Tommaso Marinetti, *Mafarka il futurista*, a cura di Luigi Ballerini, Milano, Mondadori, pp. VII-XLVIII.
- Barrera 2008 = Giulia Barrera, *Sessualità e segregazione nelle terre dell'Impero*, in Riccardo Bottoni (a cura di), *L'Impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Bologna, il Mulino, pp. 393-414.
- Boccioni et al. [1912] 1971 = Umberto Boccioni et al., *Prefazione al Catalogo della 1ª Esposizione di Pittura futurista*, febbraio 1912, in Zeno Birolli (a cura di), *Umberto Boccioni. Gli scritti editi e inediti*, Milano, Feltrinelli, pp. 13-21.
- Canetti 2018 = Elias Canetti, *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972* (1973), tr. it. di F. Jesi: *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti 1942-1972*, Milano, Adelphi.
- Casari 2003 = Mario Casari, *Glossario dei termini arabi e pseudoarabi*, in Filippo Tommaso Marinetti, *Mafarka il futurista*, a cura di Luigi Ballerini, Milano, Mondadori, pp. 321-327.
- Cerulo 2021 = Claudia Cerulo, «Malato di voci». *L'archivio dei suoni di Elias Canetti*, in Miriam Carcione et alii (a cura di), *Lo scaffale degli scrittori: la letteratura e gli altri saperi*, Roma, Sapienza Università Editrice, pp. 33-49.
- Coen 2012 = Ester Coen, *Futurismo tra modernità e primitivismo*, in Sabine Schrader / Barbara Tasser (Hg.), *Futurismo al 100% = 100% Futurismus*, Innsbruck, Innsbruck University Press, pp. 23-27.
- Colangelo 2000 = Stefano Colangelo, *L'Africa delle avanguardie: esplorazioni e riflessi*, in Gian Mario Anselmi (a cura di), *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, vol. 3, introduzione di A. Prete, Milano, Mondadori, pp. 173-187.
- Contini 2020 = Milena Contini, *Le Afriche di Marinetti. Viaggio nelle pagine africane del "barbaro" futurista*, Roma, Aracne.
- D'Ambrosio 2013 = Matteo D'Ambrosio, *Écriture manifestaire de Marinetti (1936-39). Pour une littérature corporatiste coloniale autarcique et synthétique*, in «Cahiers de Narratologie» 24, pp. 1-17, online al link <https://journals.openedition.org/narratologie/6731?lang=it#ftn58> (ultimo accesso: 24/02/2022).
- Fantasia 2004 = Rita Fantasia, *Il Futurismo. La macchina e l'arte*, in Rita Fantasia / Gennaro Tallini, *Poesia e Rivoluzione. Simbolismo, crepuscolarismo, futurismo*, Milano, FrancoAngeli, pp. 153-187.
- Gabrielli 1997 = Gianluca Gabrielli, *La persecuzione delle unioni miste (1937-1940) nei testi delle sentenze pubblicate e nel dibattito giuridico*, in «Studi piacentini» 20, pp. 83-140.
- Ishaghpour 2005 = Youself Ishaghpour, *Elias Canetti. Métamorphose et identité* (1990), tr. it. di S. Pietri: *Elias Canetti. Metamorfosi e identità* di Ishaghpour Youself, a cura di A. Borsari, Torino, Bollati Boringhieri.
- Magris 1984 = Claudio Magris, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi.
- Marinetti 1909 = Filippo Tommaso Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo (Pubblicato dal «Figaro» di Parigi il 20 Febbraio 1909)*, prima ed. completa in volantino, Milano, Poligrafia italiana; ristampato in Marinetti 1968, pp. 7-14.
- Marinetti 1910 = Filippo Tommaso Marinetti: *Mafarka il futurista. Romanzo africano*, tr. it. di D. Cinti, Milano, Ed. Futuriste di "Poesia".
- Marinetti 1911 = Filippo Tommaso Marinetti, *Distruzione. Poema futurista. Col Processo e l'Assoluzione di "Mafarka il futurista"*, Milano, Ed. Futuriste di "Poesia".
- Marinetti 1912 = Filippo Tommaso Marinetti, *La battaglia di Tripoli vissuta e cantata da F.T. Marinetti*, tr. it. di D. Cinti, Milano, Ed. Futuriste di "Poesia".
- Marinetti 1914 = Filippo Tommaso Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità*

Marinetti e la lingua araba

- numerica*, Milano, Direzione del Movimento Futurista / Stab. Tip. Taveggia (18 marzo 1914).
- Marinetti 1919 = Filippo Tommaso Marinetti, *8 anime in una bomba. Romanzo esplosivo*, Milano, Ed. Futuriste di "Poesia"; ristampato in Marinetti 1968, pp. 715-838.
- Marinetti 1922 = Filippo Tommaso Marinetti, *Gli Indomabili*, Milano, Ed. Futuriste di "Poesia".
- Marinetti 1927 = Filippo Tommaso Marinetti, *Scatole d'amore in conserva*, Roma, Ed. d'arte Fauno.
- Marinetti 1928 = Filippo Tommaso Marinetti, *Prefazione [a]*, Tacito, *La Germania*, pref. e versione di F.T. Marinetti, Milano, Istituto Editoriale Italiano, s.p.
- Marinetti 1929a = Filippo Tommaso Marinetti, *Luci veloci. Drama futurista in sei sintesi*, in «Comœdia» a. XI, n. 3 (15 marzo/15 aprile 1929).
- Marinetti 1929b = Filippo Tommaso Marinetti, *Perché Marinetti ha tradotto Tacito*, in «Arte Futurista Italiana», nr. unico, Palermo.
- Marinetti 1933 = Filippo Tommaso Marinetti, *Il fascino dell'Egitto*, Milano, Mondadori, 1933.
- Marinetti 30/07/1935 = Filippo Tommaso Marinetti, *Invito alla guerra africana. Manifesto agli scrittori e agli artisti d'Italia*, in «Gazzetta del Popolo», p. 3.
- Marinetti 27/10/1935 = Filippo Tommaso Marinetti, *Estetica futurista della guerra*, in «Gazzetta del Popolo», p. 3.
- Marinetti 1937 = Filippo Tommaso Marinetti, *Il Poema Africano della Divisione «28 Ottobre»*, Milano, Mondadori.
- Marinetti 1938 = Filippo Tommaso Marinetti, *L'Africa generatrice e ispiratrice di Poesia e Arti*. Relazione di F. T. Marinetti all'ottavo Convegno Volta. Autori e Scrittori, 3:10 (ottobre 1938), pp. 3-4.
- Marinetti 1968 = Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori.
- Marinetti 1969 = Filippo Tommaso Marinetti, *La grande Milano tradizionale e futurista; Una sensibilità italiana nata in Egitto*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori.
- Marinetti 2003 = Filippo Tommaso Marinetti, *Mafarka il futurista*, a cura di L. Ballerini, Milano, Mondadori.
- Melosi 2013 = Laura Melosi, *Futurismo e colonialismo: tracce letterarie*, in Diego Poli / Laura Melosi (a cura di), *I linguaggi del futurismo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Macerata, 15-17 dicembre 2010, Macerata, Edizioni Università di Macerata, pp. 175-188.
- Mikkonen 2009 = Kai Mikkonen, *Artificial Africa in the European Avant-Garde: Marinetti and Tzara*, in Jan Baetens et alii, *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Berlin/Boston, De Gruyter, pp. 391-407.
- Millefiorini 2014 = Federica Millefiorini, *L'Africa di Marinetti: dall' «Egitto natale» al paesaggio futurista*, in *L'Africa secondo voi*. Atti del Seminario internazionale 11 novembre 2013, Il Cairo, Helwan University, 11-11 novembre 2013, Il Cairo, Università di Helwan - Edizione Ensemble, pp. 125-140.
- Miretti 2005 = Lorenza Miretti, *Mafarka il futurista. Epos e avanguardia*, Bologna, Gedit.
- Musella 2013 = Mario Musella, *L'eroica onomastica Africana del Mafarka il Futurismo*, in «Il Nome del testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», XV, pp. 285-293.
- Orestano 1939 = Francesco Orestano, *Prefazione*, in *Convegno di Scienze Morali e Storiche, 4-11 Ottobre 1938 - XVI*, vol. 1, Roma, Reale Accademia d'Italia, pp. 5-7.
- Palmieri 2015 = Mario Palmieri, *L'ora solenne. Gli italiani e la guerra d'Etiopia*, Milano, Baldini & Castoldi.
- Panteo 1908 = Tullio Panteo, *Il poeta Marinetti*, Milano, Società Editoriale Milanese.
- Raimondi 1997 = Ezio Raimondi, *Voci e intertestualità*, in «Lettere Italiane» XLIX, pp. 545-554.
- Salama 2009 = Rabie Salama, *Aspetti di cultura alessandrina in «Mafarka il futurista»*, in «Il Veltro», 53, 3-4, pp. 53-59.
- Santangelo 2020 = Thea Santangelo, *L'Egitto e la produzione afro-mediterranea di F.T. Marinetti - immagini chiave della concezione artistica, letteraria e politica del Futurismo italiano*, in Wafaa El Beih / Monica Biasiolo (a cura di), *Intersezioni tra Oriente e Occidente. La Via della*

- Seta dal (e verso il) Mediterraneo e altri itinerari*. Atti del Convegno Internazionale, Il Cairo, 6-7 luglio 2019, Il Cairo, Osiris, pp. 261-274.
- Sedrak 2013/2014 = Peter Saad Haron Sedrak, *Marinetti e l'Africa: i principi del Futurismo sullo sfondo dell'ambiente africano*, Tesi di laurea Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2013/2014.
- Ševčenko 1913 = Aleksandr Ševčenko, *Neo-primitivism. Ego teorija. Ego vozmožnosti. Ego dostiženija*, Moskva [trad. it.: *Il neoprimitivismo, la sua teoria, le sue possibilità, le sue conquiste*, in «Rassegna sovietica», 1 (1977), pp. 107-116.
- Sorgoni 1998 = Barbara Sorgoni, *Parole e corpi: Antropologia, discorso giuridico e politiche sessuali interrazziali nella colonia Eritrea, 1890-1941*, Napoli, Liguori.
- Spignoli 2012 = Teresa Spignoli, «L'Africa» di Giuseppe Ungaretti, tra prosa, poesia e musica, in «Bollettino '900» 1-2 (giugno-dicembre 2012), online al link <https://boll900.it/2012-i/W-bol/Spignoli/Spignolitest.html> (ultimo accesso: 24/02/2022).
- Stoler 2002 = Ann Laura Stoler, *Carnal Knowledge and Imperial Power. Race and the Intimate in Colonial Rule*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Tomasello 2004 = Giovanna Tomasello, *L'Africa tra mito e realtà*. Storia della letteratura coloniale italiana, Palermo, Sellerio.
- Tomassi 1857 = Giovanni Tomassi, *Un viaggio da Rieti a Costantinopoli, alla Siria, all'Egitto*, Rieti, S. Trinchi.
- Treccani online = "Primitivismo", online al link <https://www.treccani.it/enciclopedia/primitivismo/> (ultimo accesso: 14/02/2022).
- Ungaretti 1982 = Giuseppe Ungaretti, *Nota introduttiva*, in Id., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, pp. 497-515.
- Vander 2001 = Filippo Vander, *L'estetizzazione della politica. Il fascismo come anti-Italia*, postfazione di P. Barcellona, Bari, Ed. Dedalo.
- White 1990 = John J. White, *Literary futurism. Aspects of the first avant-garde*, Oxford, Clarendon Press.
- Zingone 2012 = Alexandra Zingone, *Affricana. Altri studi per Ungaretti*, Caltanissetta/Roma, Salvatore Sciascia Editore.