

## **Femminilità utopiche nel futurismo italiano.** ***La donna con tre anime* di Edith von Haynau**

*Silvia Rodeschini*

Università degli Studi di Firenze

### **Riassunto**

Il futurismo italiano, con la sua visione del presente come spazio di transizione verso un modello di umanità e di società completamente nuovo, costituisce un esempio di movimento utopico che, pur non delineando uno spazio “altro” né un tempo “altro”, si impegna in un vasto esercizio di immaginazione politica, sociale e antropologica. In questo contesto la componente femminile del futurismo si dedica a immaginare un modello di donna nuova, reso possibile dallo sconvolgimento politico e culturale prodotto dalla Prima guerra mondiale. Le futuriste, pur non avendo una visione condivisa di che cosa debba essere la “donna futurista”, sviluppano una nuova semantica per interpretare la diade uomo-donna. In questo contesto la *Donna con tre anime* di Rosa Rosà costituisce un esempio di utopia che immagina una nuova visione del corpo femminile, una nuova relazione tra la donna e lo spazio urbano e un nuovo modello di relazione affettiva.

### **Parole chiave**

Futurismo, donna, Rosa Rosà, Edith von Haynau, emancipazione, utopia

*Silvia Rodeschini* è ricercatrice presso il DSPS- Dipartimento di Studi Politici e Sociali (Università di Firenze) e insegna Storia delle Dottrine Politiche presso la Scuola di Scienze Politiche “Cesare Alfieri” a Firenze. Ha pubblicato libri e saggi sulla storia della filosofia politica (*Costituzione e popolo. Lo Stato moderno nella filosofia della storia di Hegel*, Macerata, 2005; *Stati di natura. Saggio sul contrattualismo moderno e contemporaneo*, Roma, 2012; *Naturzustand*, in *Enzyklopädie Philosophie*, a cura di H.J. Sandkühler, Hamburg, 2010, pp. 1761b-1766a; *Le gouvernement du «metus» chez Thomas Hobbes*, in M.L. Lanzillo, M.V. D’Alfonso, *Gouverner la peur. Reflexions politiques et visions de l’Autre de l’époque moderne à l’âge globale*, Hildesheim, 2010, pp. 25-44; con Paola Persano, *Studi di genere e storia del pensiero politico*, «Storia del pensiero politico», 2, 2014, pp. 311-325). Dal 2011 lavora in un progetto sul concetto di popolo nell’opera di Wilhelm Wundt.

## **Utopian feminilities in Italian Futurism.**

### ***La donna con tre anime* by Edith von Haynau**

*Silvia Rodeschini*

Università degli Studi di Firenze

#### **Abstract**

Italian Futurism, with its vision of the present as a space of transition towards an entirely new model of humanity and society, is an example of utopian movement that, while not outlining an "other" space or an "other" time, is committed in a vast exercise of political, social, and anthropological imagination. In this context, the female component of futurism engages in imagining a new model for women, made possible by the political and cultural upheaval resulting from the First World War. The Futurists, despite not having a shared vision of what the new woman should be, develop a new semantics to interpret concepts such as man and woman. In this context, *The woman with three souls* by Rosa Rosà is an example of utopia that imagines a new vision of the female body, a new relationship between woman and the urban space and a new model for emotional relationship.

#### **Keywords**

Futurism, woman, Rosa Rosà, Edith von Heynau, emancipation, utopia

*Silvia Rodeschini* is research fellow at the DSPS-Dipartimento di Studi Politici e Sociali (Università di Firenze) and teaches History of Political Ideas at the Scuola di Scienze Politiche "Cesare Alfieri" in Florence. She has published books and essays on history of political philosophy (*Costituzione e popolo. Lo Stato moderno nella filosofia della storia di Hegel*, Macerata, 2005; *Stati di natura. Saggio sul contrattualismo moderno e contemporaneo*, Roma, 2012; *Naturzustand*, in *Enzyklopädie Philosophie*, edited by H.J. Sandkühler, Hamburg, 2010, pp. 1761b-1766a; *Le gouvernement du «metus» chez Thomas Hobbes*, in M.L. Lanzillo, M.V. D'Alfonso, *Gouverner la peur. Reflexions politiques et visions de l'Autre de l'époque moderne à l'âge globale*, Hildesheim, 2010, pp. 25-44; together with Paola Persano, *Studi di genere e storia del pensiero politico*, «Storia del pensiero politico», 2, 2014, pp. 311-325). Since 2011 she works on a project on the concept of people in the works of Wilhelm Wundt..



n una notte funestata da un temporale un gigantesco fulmine si abbatte su una città. Un biologo, intento a svolgere alcuni esperimenti nel laboratorio che si trova nel suo appartamento, nota che, allo scoccare del fulmine, alcune delle sue cavie vegetali e animali subiscono metamorfosi del tutto inaspettate: un vaso nel quale era stato da poco seminato del trifoglio si presenta improvvisamente “tutto scoppiettante di una vegetazione foltissima” (Rosà, 1981, p. 39)<sup>1</sup> con una morfologia diversa da quella del trifoglio comune, come se avesse “subito ipoteticamente una ulteriore evoluzione di secoli”(idem, p. 40); un porcellino d’India chiuso in uno sgabuzzino è cresciuto improvvisamente a dismisura. Anche il biologo non è esente da singolari mutazioni: i suoi capelli e le sue unghie sono cresciuti all’improvviso e la sua pressione sanguigna sembra aumentata, come se fosse invecchiato all’improvviso. *Last but not least*, allo scoccare del fulmine “le sfere dell’orologio erano letteralmente impazzite”. Nel campo elettrico del fulmine sembra essersi prodotta un’anomalia che ha anticipato un futuro remoto, superando il tempo lungo dell’evoluzione nel volgere di pochi istanti.

Preoccupato, il biologo convoca due colleghi e, dopo averli messi al corrente di questi fenomeni, suggerisce che potrebbero essersi prodotti effetti analoghi anche altrove nel raggio d’azione del fulmine, e i tre decidono di ingaggiare un investigatore privato che cerchi di scoprire se nella zona sia accaduto qualcosa di anomalo. E in effetti qualcosa di strano è successo: la mattina dopo il temporale Giorgina Rossi, una casalinga residente nella stessa zona in cui si trova il laboratorio, rientrando dal mercato aveva incontrato il suo vicino di casa sul pianerottolo ed era stata colta da una serie di sensazioni del tutto inusuali:

Un’intensificazione formidabile di tutta la sua vitalità, di tutta la sua personalità vivente e pensante. Poi, in modo particolarmente spiccato, una crescita vertiginosa di tutte le sue sensibilità femminili, un’esplosione improvvisa di caldo fascino sensuale, un rilevarsi di qualche cosa che fino a quel momento era stato per lei ignoto (idem, p. 45).

---

Un ringraziamento speciale alla dott.ssa Valentina Mosco – valente studiosa delle futuriste italiane – per le numerose osservazioni e i consigli di lettura, che non sempre sono stata in grado di recepire adeguatamente.

<sup>1</sup> L’edizione originale è stata pubblicata a Milano nel 1918 presso lo Studio Editoriale Lombardo di Gaetano Facchi. L’editore, che pubblica autori come Papini e Pirandello ma è anche promotore in Italia della poesia irlandese di Yeats, avrà un forte legame con gli ambienti futuristi: Gaetano Facchi pubblica nel 1919 *Democrazia futurista* di Marinetti e stringe una collaborazione con i marchesi Ginanni Corradini, meglio conosciuti con gli pseudonimi Corra e Ginna (Rosa Rosà realizza per lo Studio Editoriale Lombardo le copertine dei libri proprio di questi due autori), i quali illustreranno molte copertine dei libri stampati dall’editore (tra le quali quelle della *Metafisica dei costumi* di Kant, delle *Anime d’autunno* di Lorraine, de *L’amato* di Richepin e le tavole per i *Racconti Straordinari* di Poe). Su Gaetano Facchi v. Modena, 1999.

A partire da qui la protagonista, descritta in origine come una “giovane, ma di una gioventù quasi *polverosa*”,<sup>2</sup> in uno stato intermittente di semisonnambulismo, uscirà dall’invisibilità della vita domestica per accedere a esperienze del tutto nuove per una donna che, sino ad allora, aveva la casa e il matrimonio come unici orizzonti esistenziali. Trasformata dall’intensità del campo elettrico Giorgina, come gli esseri viventi del laboratorio investito dall’energia del fulmine, si è infatti trasformata in una donna del futuro.<sup>3</sup>

Questi eventi straordinari sono narrati in un racconto intitolato *La donna con tre anime*, scritto alla fine della Prima guerra mondiale da un’intellettuale di origini austriache, Edith von Haynau, nata nel 1884 a Vienna e vissuta per quasi tutta la vita in Italia, dove si trasferisce nel 1908 e dove pubblicherà buona parte delle sue opere redigendole in italiano con lo pseudonimo di Rosa Rosà.<sup>4</sup> Si tratta di un membro del movimento futurista che interviene su “L’Italia futurista” con articoli che riguardano la questione femminile, ma è soprattutto artista e illustratrice,<sup>5</sup> critica letteraria<sup>6</sup> e autrice di alcune opere di letteratura, tra le quali *La donna con tre anime* è certamente la più celebre.

Come accade nelle versioni cinematografiche delle vite dei supereroi – si pensi in particolare a film come *Spiderman* o *Hulk* –, quello di Giorgina Rossi è il caso di una donna del tutto ordinaria che, in seguito ad avvenimenti che la scienza riesce a spiegare solo parzialmente, assume capacità eccezionali: la protagonista di *La donna con tre anime*, in seguito a una potente scarica elettrica, si emancipa dall’orizzonte domestico, dal significato e dall’esperienza del proprio corpo caratteristica del matrimonio monogamico, per trasformarsi in una donna nuova i cui orizzonti

---

<sup>2</sup> L’associazione tra massaia e polvere sarà persistente nella letteratura che racconta la mancata emancipazione della donna di casa, si troverà anche in Masino (1970): “Da bambina la massaia era polverosa e sonnolente” (p. 13); “Ogni mattina le cameriere le spolveravano il capo, le spazzolavano i piedi, le sbattevano e ripiegavano i vestiti addosso” (p. 16).

<sup>3</sup> L’espressione “donna del futuro” è dell’autrice.

<sup>4</sup> Come fece anche Aaron Hector Schmitz, meglio noto come Italo Svevo, di una ventina d’anni più anziano di Edith von Haynau. Non esistono testi che ricostruiscono nel dettaglio la biografia di questa autrice, le notizie qui riportate sono prese da brevi cenni biografici presenti in Carpi (2009, p. 632-634); Vittori (2001); Verdone (1990). Lo pseudonimo sembra fare riferimento a un piccolo paese del Veneto, geograficamente in bilico tra Impero austro-ungarico e Regno d’Italia, trovatosi particolarmente vicino alla linea del fronte nel corso della Prima guerra mondiale.

<sup>5</sup> Tra i testi da lei illustrati è possibile ricordare: Bruno Corra, *Sam Dunn è morto*, Studio Editoriale Lombardo, Milano, 1917; Mario Carli, *Notti Filtrate*, Edizioni de “L’Italia Futurista”, Firenze, 1918; Bruno Corra, *Madrigali e grotteschi*, Facchi, Milano 1919; Arnaldo Ginna, *Le locomotive con le calze*, Facchi, Milano, 1919; Ernst Roenau, *Das Persische Papageienbuch* (una riduzione di una raccolta di favole risalenti al XII secolo originariamente scritte in sanscrito), Artur Wolf Verlag, Wien, 1922. Tra il 1920 e il 1922 lavora per il periodico “La donna”. Partecipa inoltre alla *Grande esposizione futurista* del 1919 e alla *Grande esposizione futurista internazionale* di Berlino del 1920. Una selezione delle opere di Rosà è stata esposta nel 2015 alla mostra *La grande madre* curata da Massimiliano Gioni (v. Gioni, 2015). Il catalogo purtroppo contiene la riproduzione di una sola opera dell’autrice).

<sup>6</sup> Rosà (1917a); Rosà (1917b).

erano stati descritti già l'anno precedente dall'autrice in un articolo pubblicato sull'"Italia futurista":

Le donne stanno per diventare uomini. Ed è un male fondamentale della nostra epoca di continuare a opporsi a questa constatazione e alla creazione di nuove possibilità e di nuove forme di vita, per queste donne nuove che vogliono la loro atmosfera da respirare, perché – oramai – le mura del gineceo sono saltate in aria (Rosà, 1917c).

Giorgina Rossi è, perciò, la donna del futuro, proiettata in un presente che viene visto come il tempo nel quale la soglia della definitiva trasformazione della femminilità appare già varcata. Secondo Rosà le donne degli anni Dieci del XX secolo si trovano perciò già dentro una crisi del modello della femminilità vincolata alla famiglia, ma quali sono le loro nuove prerogative? Qual è il posto delle donne, se il gineceo non esiste più? Che cosa significa il loro essere "diventate uomini"?

Certamente non significa che l'essere umano dotato di cromosomi XX si perfeziona mutando il proprio corredo in XY: non sarebbe stato impossibile, trattandosi di un libro di fantascienza, né anacronistico sul piano storico, dato che la scoperta da parte di Thomas Hunt Morgan del ruolo dei cromosomi nella trasmissione dei geni umani risale proprio al 1910, ma "essere donna" e "essere uomo" non hanno qui un riferimento biologico, sono piuttosto modi del comportamento, ruoli ascritti ai sessi rispetto ai quali le questioni di carattere biologico restano sullo sfondo. Spiegare il significato di questo passaggio, illustrare la nuova semantica di descrizione della femminilità proposta dall'autrice non è, tuttavia, semplice. Se, infatti, Edith von Haynau condivide con il movimento futurista una certa visione del tempo e della crisi nella quale si trova la società di questo periodo, che ne richiede una palingenesi, la sua visione della femminilità è meno semplice da inserire nel contesto del movimento futurista. E' noto, infatti, che il futurismo marinettiano aveva inteso *ab origine* glorificare "il disprezzo della donna" (Marinetti, 1909, art. 9) e "combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria" (idem, art. 10). E Marinetti aveva proseguito la propria opera di critica del ruolo riservato alle donne nel rinnovamento in corso con testi come *Contro l'amore e il parlamentarismo* (1910) e *Come si seducono le donne* (1917). Apparentemente, quindi, Marinetti si schiera contro il modello liberale di emancipazione della donna legato al riconoscimento dei diritti politici, contro il modello della moglie che irretisce il marito e lo vincola a sé nel matrimonio e contro quello dell'amante che indebolisce la forza dell'uomo: la richiesta

marinettiana di abolire il vincolo matrimoniale e ridurre il rapporto uomo/donna alla sola necessità di procreare sembra una proposta che va nella direzione di smantellare delle istituzioni che incatenano l'essere umano, che vincolano le sue passioni con le regole dell'amore romantico e della fedeltà coniugale. In questi testi la visione di Marinetti non sembra fare riferimento alla necessità di liberare l'essere umano da regole imposte dalla tradizione, ma alla necessità che l'uomo si svincoli da queste regole, di fronte a una donna mero oggetto di queste passioni. Ma la prospettiva marinettiana non è univoca sulla questione femminile: già nel 1918 nel *Manifesto del partito futurista italiano* si richiede il “suffragio universale uguale e diretto a tutti i cittadini, uomini e donne”, l’“abolizione dell'autorizzazione maritale”, e la “parificazione a eguale lavoro delle mercedi femminili con le mercedi maschili”.<sup>7</sup>

Gli anni nei quali Rosà arriva in Italia e inizia la sua collaborazione con il gruppo dei futuristi sono anni densi di avvenimenti sul fronte dell'emergere della questione femminile nella politica italiana: è in corso, infatti, il tentativo di includere le donne tra gli aventi diritto al voto e in molti partiti presenti in Italia sta prendendo forma un dibattito sul ruolo politico e sociale delle donne. Il rapporto tra i movimenti femminili e femministi e i partiti politici non è semplice e la visione di una prospettiva emancipazionista si articola su un fronte molto complesso a partire dal Congresso Nazionale delle Donne Italiane del 1908. Accanto alla compagine socialista – molto radicale nel richiedere una piena uguaglianza politica e sociale – hanno un vasto seguito anche posizioni molto più moderate o conservatrici, come quella espressa dall'Unione fra Donne cattoliche d'Italia fondata nel 1909. Il dibattito pubblico sul diritto di voto alle donne non è infatti un dibattito chiaramente polarizzato su un fronte favorevole e uno contrario, ma coinvolge questioni che eccedono l'ambito della politica e che riguardano la natura della donna, la maternità come scelta o come destino, lo statuto giuridico della donna dentro il matrimonio e che si correlano a proposte politiche molto diverse tra loro.<sup>8</sup>

Rosà rifiuta l'idea di Marinetti che le donne siano un mero oggetto delle passioni dell'uomo e, nella sua proposta che le donne “diventassero uomini” c'è qualcosa di più della richiesta di uguali prerogative politiche, sociali o sessuali.

Quello che si cercherà di mettere in rilievo nell'analisi che segue è il carattere del modello di trasformazione della donna proposto dall'autrice, lo specifico significato del gesto di situare l'avvento di questa trasformazione nell'imminenza, le affinità che lo legano al contesto del

---

<sup>7</sup> Pubblicato in “Roma futurista”, 1, 1, 20 settembre 1918, in particolare punto 6. L'itinerario intellettuale di Marinetti lo porterà infatti a cambiare opinione sul ruolo delle donne e ad includerle tra i protagonisti della società futurista, (Contarini, 2006).

<sup>8</sup> Galeotti (2006); Migliucci (2006); Sicari Ruffo (2009); D'Amelia (2006); Pieroni Bortolotti (1978).

movimento futurista nelle sue differenti sfaccettature, cercando di illustrare gli ambiti dell'emancipazione femminile identificati come centrali in questo ambiente culturale e in questa fase storica.

### 1. Cortocircuito temporale. Il futuro nel tempo della crisi

*La donna con tre anime* racconta la storia di una donna ordinaria, una donna del proprio tempo, che diventa una donna del futuro, oggetto di una trasformazione del carattere che la spinge a compiere azioni completamente diverse da quelle che contraddistinguono la sua *routine*: l'evoluzione improvvisa causata dalla scarica elettrica la rende una donna con una visione di sé e delle proprie prerogative che mostra quanto poco la sua vita ordinaria corrisponda alla natura femminile in quanto tale e sia piuttosto uno stato di cose che è possibile cambiare. L'esperienza è straniante soprattutto per la protagonista, che non ricerca questi cambiamenti ma che si trova a viverli, e per il lettore che intravede gli effetti sociali di donne che non sono più disposte a restare confinate nei luoghi e nei ruoli che sono stati loro assegnati.

Il romanzo è intanto un racconto di una nuova esperienza del corpo e dell'esplorazione di spazi nuovi. Giorgina Rossi, infatti, innanzitutto esce dallo spazio domestico, avverte la necessità di evadere dal luogo in cui svolge la sua funzione primaria: prendersi cura della dimora della coppia. Un altro confine che Giorgina Rossi varca più volte è quello della morale, non perché valichi il confine tra bene e male ma perché supera la morale come punto di vista rilevante per orientare le sue azioni. Anche se la risignificazione dei *topoi* della casa, del mercato, del matrimonio proposta dal racconto non articola un'immagine completa della vita in una società in cui tutte le donne saranno come Giorgina Rossi, resta che il racconto è segnato profondamente dall'elemento ucronico di un tipo umano che nei fatti esiste solo per un'anomalia, ma che l'autrice descrive come il destino di tutte le donne. La vicenda di Giorgina Rossi, infatti, non procede nella sua articolazione temporale secondo gli stilemi caratteristici dell'ucronia della fantascienza ottocentesca<sup>9</sup>, che disegnavano l'immagine di società alternative in mondi lontani (nel tempo o nello spazio). In questi *ucronoi* le donne potevano essere diverse dal presente o adottare modi di vita o modalità riproduttive diverse da quelle disponibili nel tempo in cui hanno vissuto le autrici

---

<sup>9</sup> Mary E. Bradley Lane, *Mizora* (1890); Annie Denton Cridge, *Man's Right* (1870); Alice Ilgenfritz Jones, Ella Merchant, *Unveiling A Parallel: A Romane* (1893); Elizabeth Burgoyne Corbett, *New Amazonia: A Foraestate Of the Future* (1899); Anna Adolph, *Arqtiq: A Story Of The Marvels At the North Pole* (1899); Florence Dixie, *Gloriana, Or the Revolution of 1900* (1890); Charlotte Perkins Gilman, *Herland* (1915).

che li hanno immaginati. Rosà, viceversa, proietta l'ucronia direttamente nel presente per una specifica visione del tempo che condivide con tutto il movimento futurista. Rosà, infatti, è convinta che la soglia del grande passaggio epocale che porterà a una radicale trasformazione della figura e del ruolo della donna sia molto vicina, addirittura che questo cambiamento sia già avvenuto con la guerra, la quale ha indotto una trasformazione tale nella condizione femminile, da avere definitivamente abolito la sua identificazione con quei ruoli dell'amante e della moglie, nei quali la definizione della femminilità è sempre gregaria rispetto a quella dell'uomo.

Nei due articoli intitolati "Le donne del posdomani" pubblicati nel 1917 sull'*L'Italia futurista*, Rosà insiste sul fatto che gli uomini, tornando dalla guerra, troveranno delle "donne forti", "temprate dalla grandiosità del tempo". Ciò è potuto accadere perché, mentre gli uomini erano impegnati nell'esercito, le donne hanno avuto l'occasione di dimostrare di essere "utili", "utilissime" perché hanno saputo assumere "lavori che fin ora si credeva solo uomini potessero eseguire":

Dopo la guerra, quando milioni di uomini ritorneranno presso le loro compagne che hanno lasciate in lacrime, deboli come bimbe di fronte allo strazio delle separazioni, paurose come educande davanti alla vita che ora bisogna affrontare da sole. Gli uomini allora troveranno donne che la guerra ha scosse come ha scosso gli uomini (Rosà, 1917d).

Questo stato di cose renderà impossibile "riprendere l'esistenza di prima" (ibidem). Anche per Rosà, come per tutto il movimento futurista, la Prima guerra mondiale apre uno scenario di crisi rispetto al dibattito sulla questione femminile, perché l'importanza delle donne nella società indotta dalla guerra supera "da molto tutto ciò che le femministe più femministe potevano sperare" (ibidem).

Ciò che è rilevante qui non è tanto se davvero il ruolo sociale delle donne dopo la Grande Guerra fosse più riconosciuto di quanto non pretendessero le femministe più radicali,<sup>10</sup> ma la percezione che Rosà ha del conflitto bellico come evento che introduce un completo disorientamento dell'orizzonte di aspettativa rispetto al ruolo delle donne nella società. Rosà utilizza una semantica di rappresentazione dell'orizzonte d'attesa che sottolinea la discontinuità tra il prima e il dopo, nel quale le aspettative per come andranno le cose nei rapporti tra donna e uomo non corrisponde più al passato, proprio perché "la grandiosità del tempo" ha sconvolto il presente,

---

<sup>10</sup> Per un bilancio del peso della Prima guerra mondiale nel dibattito sulla donna nel futurismo v. Mosco (2009, pp. 135-168); per una ricostruzione storica più generale v. Thébaut (2003).



che ora attende di assumere una nuova forma. Il presente risulta perciò sospeso tra il non più e il non ancora.

Si tratta di una visione del tempo profondamente segnata dalla semantica tipicamente ottocentesca della crisi che si struttura nel delinarsi della nozione stessa di storia. Il termine crisi, infatti, viene utilizzato sin dall'inizio del XIX secolo per indicare questa discontinuità tra passato e futuro che non è oggetto di scelta, ma che designa un carattere del presente segnato da un'ineluttabilità, alla quale nessuno si può sottrarre. Già Arnold Ruge scriveva nel 1842: "Il nostro tempo è ora principalmente un tempo critico, e la crisi [...] non è nulla di meno che l'aspirazione a rompere e a buttare via l'involucro di tutto il passato, segno che un nuovo contenuto si è già formato" (Ruge, 1842, pp. 1-4).

L'idea di trovarsi sulla soglia di un passaggio epocale non è una caratteristica specifica dell'inizio del XX secolo, ma accompagna già il XIX secolo e l'affermarsi di concetti come progresso e storia, quali strumenti per interpretare le trasformazioni politiche e sociali.<sup>11</sup> Questa idea della crisi erode la distanza tra presente e futuro poiché fa apparire il passato come qualcosa che ha una consistenza solo apparente, e configura il futuro come qualcosa che è già presente e che è necessario saper interpretare.

La struttura temporale del racconto de *La donna con tre anime* corrisponde precisamente a questa visione nella quale il presente contiene già quegli elementi di novità, il cui avvento non è oggetto di scelta o risultato di un'intenzione. L'autrice condivide con tutto il futurismo proprio questa visione di un'assenza di separazione tra presente e futuro, rispetto alla quale il passato si presenta solo come un residuo di cui sbarazzarsi. Già nel *Manifesto del futurismo* del 1909, infatti, Marinetti annuncia la catastrofe delle tre ecstasi temporali: "Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!...Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'impossibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente" (Marinetti, 1909, art. 8).

In questo passo Marinetti innanzitutto, introduce una visione storica del rapporto con il passato: il presente è alla fine di un lungo percorso che gli sta alle spalle e per vedere qualcosa di nuovo è indispensabile guardare verso il futuro, che sarà, perciò nuovo almeno nel senso di diverso da ciò che è venuto prima. In questa prima affermazione si condensa una prospettiva sulla temporalità maturata tra il 1770 e il 1800 secondo la quale il passato è la premessa del futuro ma è certamente diverso da esso: i *topoi* della storia universale e della sua linearità, in contrapposizione

---

<sup>11</sup> Koselleck (2012); Imbriano (2016).

a una visione apocalittica o ciclica del tempo, aprono la possibilità che, proprio sulla scorta di una storia di lungo periodo, il futuro prepari novità assolute (Koselleck, 1986, pp. 258-299).

Certamente in questo passo c'è l'eco della fiducia nel futuro che si sedimenta in un concetto come quello di progresso (Koselleck, 2009, pp. 49-72). L'inizio del XX secolo debutta, infatti, sotto il segno tanto di un bilancio positivo del XIX secolo,<sup>12</sup> quanto di una grande fiducia nell'avvenire, come mostrano le immagini dell'Esposizione Universale di Parigi inaugurata nell'aprile del 1900, della quale Charles Peguy disse: "In questi ultimi trent'anni abbiamo visto e vissuto prodigi tali che non hanno riscontro in nessun'altra epoca della storia umana fin dalla nascita di Cristo".<sup>13</sup>

Ma il futurismo intende fare di più: non intende solo dare il benvenuto al nuovo secolo nella speranza che porti con sé novità destinate a migliorare la vita umana, esso vuole collaborare con la novità rappresentata dal futuro, eliminando attivamente tutto ciò che ostacola l'avvento del nuovo. Per il futurismo, infatti, futuro e nuovo si equivalgono, il futuro del futurismo non è quindi tanto quell'ecstasy temporale che è per definizione collocata in avanti sulla linea del tempo, esso è piuttosto la diversità, il capovolgimento di un presente che è necessario cambiare. Da questo punto di vista il futuro del futurismo non fa, dunque, riferimento a una nozione lineare del tempo, ma alla necessità che l'assetto politico, sociale e umano siano finalmente all'altezza del presente. Probabilmente è in questa chiave che bisogna intendere l'ultima parte del punto 8 del *Manifesto del futurismo*: la morte dello spazio e del tempo indicata dall'articolo rifiuta la visione progressiva del procedere lineare del tempo lungo e della velocità di questo procedere espressa secondo la formula della fisica classica che la definisce come relazione tra spazio e tempo. Non si tratta quindi tanto di accelerare il progresso, di agevolarlo, accoglierlo, alimentarlo, ma di definire il presente stesso come momento che si proietta direttamente nel futuro. Il futuro, nel futurismo, viene invocato come dimensione che definisce il presente non tanto come proiezione in avanti ma come proiezione all'indietro: il presente deve cedere le armi all'ineluttabilità di un futuro venuto per sconvolgere il presente.

Se consideriamo la funzione che gli "ismi" giocano nella storia della cultura a partire dall'inizio del XIX secolo, ci rendiamo conto che sin qui essi sono invalsi come modi per stabilire dei legami con il passato, per segnare una continuità con il presente necessaria a compensare l'effetto di disorientamento del progresso e dell'accelerazione: se pensiamo a termini come giusnaturalismo o repubblicanesimo constatiamo che si tratta di categorie che provano a costruire

---

<sup>12</sup> Si veda per esempio Wallace (1898).

<sup>13</sup> Una ricostruzione dell'atmosfera nella quale inizia il XX secolo si trova in Gentile (2008, pp. 3-32).

dei filoni della storia politica che servono precisamente per cercare di ordinare gli eventi del passato secondo una linea che li connette con il presente. Essi assumono una particolare importanza proprio laddove la produzione di un senso della storia diventa più difficile. Gli ismi della storia della cultura cercano di rimediare alla sensazione che il passato non sia più in grado di spiegare il presente e che il linguaggio di cui si dispone non costituisca un baluardo stabile rispetto alla mutevolezza delle cose. Gli ismi servono perciò da forma di collegamento, di convergenza. L'ironia dell'ismo del futurismo è che l'apparentamento non è più con un passato stabilizzante ma con un futuro destabilizzatore: si auspica la catastrofe del presente in vista della sua palingenesi.

Ma che cos'è "l'eterna velocità onnipresente"? Il tema della velocità del tempo storico è a sua volta un elemento chiave della formazione della semantica storica del XIX secolo: l'uso delle metafore spaziali per descrivere il dipanarsi della dimensione temporale si accompagna, infatti, a un uso metaforico della nozione di velocità e di quella di accelerazione. Tutta l'età moderna, infatti, è segnata dall'idea che i tempi moderni siano caratterizzati da un "cambiamento dei ritmi temporali dell'esperienza" (Koselleck, 1986, p. 283). L'orizzonte di senso che è possibile costruire sulla base di esperienze omogenee appare sempre più breve e sempre più instabile, come se conferire senso alle esperienze fosse sempre più difficile perché il ritmo del cambiamento è talmente incalzante da superare le capacità di comprensione di chi le osserva: "Il tempo è in fuga, i più saggi lo sanno da tempo. Sono accadute cose inaudite, immani, il mondo ha subito grandi trasformazioni tacite e rumorose, al passo silenzioso dei giorni e negli uragani e vulcani della rivoluzione. Accadranno cose clamorose, ci saranno trasformazioni ancora più grandi" (Arndt, 1807, p. 83).

Queste idee appartengono alla tradizione europea sin dall'inizio del XIX secolo. Rispetto a questa linea di riflessione sul tempo che avvicina il presente al futuro e lo porta lontano dal passato, le peculiarità del futurismo italiano, per come si annuncia nel *Manifesto* di Marinetti, risiedono per un verso nella centralità che il campo semantico della tecnologia e, per altro verso, nel giudizio di valore che Marinetti esprime su questi fenomeni.<sup>14</sup> La velocità dell'automobile e la potenza delle macchine mostrano come la velocità del cambiamento si realizzi nella velocità del movimento, rendendo proprio la frenesia dei moti fisici del mondo l'indice più tangibile di una velocità del tempo che non conosce rallentamenti.

Il problema dell'assenza di senso – suscitata dalla rapidità del mutamento storico in un autore conservatore come Arndt – viene interpretata dal Futurismo nella chiave di una possibile rigenerazione. Se, infatti, crisi rimanda a una condizione di incertezza gravida di futuro che

<sup>14</sup> Sull'importanza della tecnologia nella definizione dell'accelerazione v. Rosa (2015).

pretende una decisione e che segna un punto di discontinuità forte ciò che la precede e ciò che la segue, la visione marinettiana non intende affatto rimpiangere ciò che si lascia, ma piuttosto accogliere con fiducia tutti gli effetti della catastrofe del presente. Ci troviamo senz'altro vicini alla sensibilità di Nietzsche che nel 1888 interpretava il concetto di crisi in chiave positiva, come superamento delle “menzogne” della morale: “Un giorno sarà legato al mio nome il ricordo di qualcosa di enorme – una crisi, quale mai si era vista sulla terra, la più profonda collisione della coscienza, una decisione evocata contro tutto ciò che fino a oggi è stato creduto, preteso, consacrato. Non sono uomo, sono dinamite” (Nietzsche, 1964, p. 375).

Proprio questo smascheramento “farà saltare in aria tutte le forme di potere della vecchia società” (ibidem).

Nella visione di Marinetti l'idea di vivere una fase di crisi e il fenomeno dell'accelerazione si coappartengono, tanto che l'idea di velocità viene condotta al suo limite paradossale: la velocità non è più una funzione dello spazio e del tempo, ma una condizione permanente che pervade ogni cosa, così che il mutamento non è qualcosa che attende un presente in sé stabile, ma una condizione onnipresente.

Osserviamo, per esempio, il modo in cui Marinetti associa “parlamentarismo” e “amore” nel volantino del 1910 intitolato *Contro l'amore e il parlamentarismo*. Qui Marinetti individua un elemento strutturale del paradosso della rappresentanza politica:<sup>15</sup>

Il parlamentarismo è quasi dappertutto una forma sciupata. Esso diede qualche buon risultato: creò l'illusoria partecipazione delle maggioranze al governo. Dico *illusoria*, poiché s'è constatato che il popolo non può, né potrà mai essere rappresentato da mandatari che esso non sa scegliere. [...] Ma d'altra parte è appunto al parlamentarismo che il popolo deve la sua esistenza.

La sua crisi scaturirebbe dal fatto che

[l]'orgoglio delle folle è stato accresciuto dal regime elettivo. La statura dell'individuo è stata rialzata dalla rappresentanza. Quest'idea, invece, ha completamente falsata la valutazione delle intelligenze, esaurendo oltre misura il regio dell'eloquenza. Questo inconveniente va aggravandosi di giorno in giorno.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> L'idea che le società europee soffrissero di una crisi che le avrebbe condotte all'autoritarismo e alla guerra è molto diffusa negli autori dell'inizio del XX secolo, si veda per esempio Pareto. Nella fantascienza anche la *Guerra dei Mondi* di Wells del 1901 sembra indicare questo approdo inevitabile.

<sup>16</sup> Marinetti (1910), poi ripubblicato in Marinetti (1915, pp. 87-93).

L'elemento di crisi strutturale della rappresentanza politica, la sua condizione di "corruzione e banalità" (Marinetti, 1910) deriva dalla centralità della persuasione nei processi elettorali. Il diritto di voto alle donne, da questo punto di vista, non risolverebbe affatto l'elemento di crisi proprio del sistema parlamentare, anzi, consegnerebbe ancor di più la politica alla banalità, poiché "la donna, com'è stata formata dalla nostra società contemporanea" è un essere "puramente animale e assolutamente privo di utilità" (ibidem). Le suffragette, secondo Marinetti, contribuiranno a portare inconsapevolmente a termine il processo di crisi della rappresentanza parlamentare, accelereranno una catastrofe che grava già sul presente: "Affrettiamoci dunque ad accordare alle donne il diritto di voto. E' questa, d'altronde, la conclusione estrema ed assolutamente logica dell'idea di democrazia e di suffragio universale" (ibidem).

La crisi delle istituzioni parlamentari va dunque accelerata affinché scompaiano anche le sue ultime rovine, lasciando il campo libero a un nuovo modello di politica.<sup>17</sup>

Anche *La donna con tre anime* è percorsa da queste nozioni di accelerazione e crisi. In questa chiave la modificazione della sfera della temporalità proposta dal romanzo di Edith von Heynau è perfettamente futurista sia nella concezione del tempo, sia nel campo metaforico al quale attingere per immaginare la rottura della continuità del tempo. Anche nella *Donna con tre anime*, infatti, la lacerazione della soglia che separa il presente dal futuro porta direttamente nel presente i risultati di un'evoluzione che avrebbe dovuto richiedere un tempo lungo. Inoltre, al di là dello sconcerto che pervade la protagonista, anch'ella è sempre descritta, nei momenti in cui si presentano in lei i caratteri della donna del futuro, come se si sentisse spinta ad agire in modo diverso da quello previsto dalle sue routine: nel romanzo la sua incapacità di trattenersi dal mutare il proprio modo di comportarsi, è frutto dell'imporsi su di lei di un cambiamento cui è impossibile resistere.

Inoltre nell'idea che questa rottura avvenga grazie all'energia elettrica riecheggia un altro tema tipicamente futurista: questo tipo di energia costituisce uno dei fattori dell'innovazione tecnologica quale vettore di trasformazione materiale ed estetica del paesaggio antropico ed è – insieme all'automobile – uno dei campi metaforici più cari al movimento futurista. Ne *Il canto dei motori* del 1912, infatti, Luciano Folgore (*alias* Omero Cinti) aveva inserito una poesia dedicata all'*Elettricità* in cui si legge:

---

<sup>17</sup> Mosse (1987, pp. 13-32). La ricerca dell'uomo nuovo fa parte della cultura politica di tutta l'Europa del periodo. Si vedano a questo proposito modelli del barbaro di Oswald Spengler o dell'operaio di Ernst Jünger.

Strumenti di forza, arnesi di lavoro,/manovrati da questa volontà,/traini pesanti,/divoranti con bramosia/lo spazio, il tempo, e la velocità,/o braccia dell'Elettrico/distese in ogni luogo,/a prendere la vita, a trasformarla,/ad impastarla,/con rapidi elementi,/o ingranaggi potenti,/superbi figli dell'Elettrico/che stritolate il sogno e la materia,/odo le vostre sibilanti note/concorrere da tutte le fabbriche,/da tutti i cantieri,/per le strade robuste di suoni,/con l'inno dei carrozzoni,/e magnificare/divinamente/la volontà/che ogni prodigio fa/la libera Elettricità.<sup>18</sup>

Oltre a costituire una forza in grado di cambiare radicalmente l'aspetto del mondo, l'elettricità è presente nella poetica futurista e, in particolare in quella di Marinetti, sia come oggetto di venerazione sinonimo di velocità ("Io prego ogni sera, la mia lampadina elettrica; poiché una velocità vi si agita furiosamente")<sup>19</sup> sia come ambito semantico per descrivere l'energia che percorre i rapporti affettivi. Nel maggio del 1909, infatti, l'autore aveva già pubblicato un testo teatrale dal titolo *Poupées électrique*, riprendendo il testo di un lavoro già messo in scena a Torino presso il Teatro Alfieri con il titolo *La donna è mobile*,<sup>20</sup> e che verrà ripreso – con profonde modifiche – in una versione pubblicata nel 1920 con il titolo di *Elettricità sessuale*. Il testo racconta un dramma amoroso nel quale da un lato l'attrazione tra i protagonisti viene raccontata come un campo elettrico e, dall'altra, due fantocci meccanici animati elettricamente – che si chiamavano "matrimonio" e "famiglia" – fanno da spettatori ai loro giochi erotici.

Il mutamento invocato dal futurismo marinettiano, infatti, attiene sia la sfera della vita pubblica sia quella della vita privata. Questi ambiti sono profondamente legati nella prospettiva dell'autore e la loro rivoluzione in chiave futurista ne richiede una palingenesi simultanea. E' cioè necessario non solo che la politica smetta di essere una politica tesa alla conservazione, ma anche che la vita affettiva, sessuale e familiare venga interpretata in modo futurista.

## 2. "Uccidiamo il chiar di luna"

Per comprendere la portata della rivoluzione delineata da Marinetti è indispensabile procedere alla distinzione di alcuni ambiti della vita umana che, la tradizione liberale riteneva

---

<sup>18</sup> De Maria (1973, p. 445). L'interesse del futurismo per l'elettrico si ritrova anche in Govoni (2008).

<sup>19</sup> Marinetti (1916).

<sup>20</sup> La rappresentazione costituisce la prima occasione di lettura pubblica – come prologo dello spettacolo – del *Manifesto del futurismo*.

estranei al contesto politico. In primo luogo c'è quello della vita familiare come designata dal matrimonio monogamico nell'ambito del quale l'uomo è padre e marito, la donna moglie e madre. Il secondo ambito è quello della vita affettiva, della vita amorosa, nel quale a partire dal XIX secolo<sup>21</sup> la relazione tra uomo e donna è codificata in termini di passione amorosa. Il terzo è quello sessuale, ovvero quello delle relazioni in cui la questione in gioco non è necessariamente né il sentimento, né la procreazione ma, a partire dall'inizio del XIX secolo, il desiderio.

La visione marinettiana inquadra questi ambiti della vita individuale come una dimensione che ha un carattere importante nel suo progetto di costruzione del tipo umano futurista e ritiene necessario distinguerli e riformulare il linguaggio attraverso il quale descriverli: il matrimonio non deve più essere un vincolo eterno e inscindibile; l'amore non accompagna necessariamente questo ambito delle relazioni poiché è una passione che sottrae al maschio l'energia che egli può utilmente utilizzare in altro modo; la sessualità è rivista in termini di conquista, di appagamento di un desiderio che percorre strade del tutto estranee a quelle segnate dal matrimonio e dall'amore.<sup>22</sup> La visione marinettiana è dunque una visione nella quale la sessualità – come dimensione espressiva – deve sciogliersi dal vincolo dell'amore e da quello del matrimonio, per diventare pura espressività per l'individuo e capacità generatrice per la collettività.<sup>23</sup>

La polemica contro “il chiar di luna”, è una polemica contro l'idea che la sessualità, come sessualità espressiva, debba risolversi integralmente dentro un legame come quello matrimoniale e richieda necessariamente la cornice dell'amore romantico: la sfera dell'autenticità risiede unicamente nel desiderio, rispetto al quale l'amore e il matrimonio – insieme a tutte le passioni che di norma vi sono associate come la vanità e la gelosia – costituiscono vincoli superflui capaci solo di mascherare la forza primaria della sessualità.<sup>24</sup>

Nella fase della sua produzione che precede la guerra tale visione del piacere come ambito di esercizio della libertà si accompagna a una radicale differenziazione tra uomo e donna: l'uomo conquista, la donna è conquistata, l'uomo è forte, la donna debole. La relazione uomo donna è perciò una relazione squilibrata nella quale l'uomo è destinato a perdere la sua forza, perché

<sup>21</sup> Luhmann (2008); Giddens (2008).

<sup>22</sup> Molti dei testi raccolti in *Democrazia futurista, dinamismo politico* (Milano, Facchi, 1919) ruotano intorno alla critica del matrimonio, alla visione della casa come luogo di pace e benessere. Anche il *Manifesto del partito futurista italiano* (Marinetti, 1918, art. VI) si esprime in modo analogo.

<sup>23</sup> Buona parte del dibattito sul ruolo della donna nella società e sulla revisione dell'istituto del matrimonio in seno al futurismo è percorso da argomenti che legano la maternità alla prosperità politica e che fa dei nuovi nati un elemento essenziale di una politica di potenza nazionale, v. Mosco, Rogari (2009, pp. 119-144). Il punto di riferimento su questi temi resta Foucault (2005).

<sup>24</sup> Nella polemica sul “chiar di Luna” Marinetti si scaglia in particolar modo contro Gabriele D'Annunzio perché “ha raffinato, con tutto il suo ingegno, i quattro veleni intellettuali che noi vogliamo assolutamente abolire” (v. Marinetti, 1917).

contagiato dalla debolezza femminile. Questa visione separa uomo e donna a tal punto che l'autore ritiene necessario illustrare le possibili novità futuriste solo nella prospettiva maschile. La donna, nella sua visione, rimane ancora alla debolezza di quel passato che non è più possibile redimere. Ed è per questo che nel *Manifesto del futurismo* Marinetti inneggia alla morte e “al disprezzo della donna” come gesti di libertà: si tratta di abbandonare definitivamente alcuni tratti distintivi di una vecchia idea dell'uomo necessariamente spaventato dalla morte e avvinto dai legami sentimentali, verso una nuova idea di virilità combattiva e che trova la propria libertà non tanto nel risultato della lotta quanto nel gesto stesso di lottare. Il modello dell'uomo futurista è perciò performativo e non riflessivo, in esso conta di più il gesto dell'idea:<sup>25</sup> non a caso l'articolo 3 del *Manifesto del futurismo* incitava a mettere da parte “l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno” per “esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno” (Marinetti, 1909).

La polemica che divampa in seno al futurismo su queste questioni attiene l'idea che la donna possa essere la protagonista di una rivoluzione altrettanto radicale quanto quella che si prospetta per l'uomo. La risposta alla vena misogina che percorre il *Manifesto* del 1909 da parte della compagine femminile del movimento non si fa infatti attendere: nel 1912 Valentine de Saint Point scrive il *Manifesto della Donna futurista* e poi il *Manifesto futurista della lussuria* per affermare che, accanto all'uomo nuovo descritto da Marinetti, ci può essere una donna altrettanto nuova che poco o nulla ha a che vedere con il femminismo cui Marinetti faceva polemicamente riferimento. Qui l'autrice afferma che la distinzione uomo donna è insensata, perché le donne sono mediocri esattamente come lo sono la maggior parte degli uomini.<sup>26</sup> Perciò essi, tutt'al più, sono uguali, perché ugualmente mediocri. Il criterio di distinzione è invece la contrapposizione tra femminilità e mascolinità o virilità. Femminilità e mascolinità non si acquistano con la nascita, non sono un attributo biologico, sono invece attributi del carattere. Ci sono, si potrebbe dire, uomini femminili e donne maschili:

Ogni superuomo, ogni eroe, per quanto sia epoca, ogni genio per quanto sia possente, è l'espressione prodigiosa di una razza e di un'epoca solo perché è

---

<sup>25</sup> E' questa soggettività performativa che determina la particolare accezione assunta nella sua opera da termini come “militarismo” e “patriottismo”: questi, infatti, sono campi specifici di esercizio della lotta che non fanno tanto riferimento alla patria come progetto politico o alla militanza nell'esercito come forma di disciplina di gruppo. Per Marinetti questi sono, infatti, terreni di esercizio dell'azione distruttrice e liberatoria (come del resto anche la guerra) in cui la politica non è linguaggio ma azione. Queste riflessioni risultano particolarmente chiare nell'articolo 9 del *Manifesto del futurismo* (cit.) che recita: “Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna”.

<sup>26</sup> Per un'analisi di questi temi nella più complessiva opera di V. de Saint-Point v. Sina (2015).



composto, ad un tempo, di elementi femminili e di elementi maschili, di femminilità e mascolinità: cioè un essere completo.

Un individuo esclusivamente virile non è altro che un bruto; un individuo esclusivamente femminile non è altro che una femmina (Saint Point, 1912).

L'appartenenza a un genere non definisce gli attributi del carattere di un individuo, è il carattere di ciascuno a essere composto di mascolinità e femminilità. Ne risulta così una semantica di descrizione dell'essere umano in cui i termini tradizionali uomo-donna mutano di senso: essere una donna, essere cioè un individuo di sesso femminile della specie umana non significa necessariamente avere gli attributi della femminilità, non esiste cioè un determinismo del carattere nell'avere un corpo di donna.

Per comprendere meglio questo mutamento semantico è utile fare riferimento a un'opera del 1903 che solo molto di recente è stata ripresa dalla critica: si tratta del trattato dedicato a *Sesso e carattere* di Otto Weininger. Questo saggio – in larga misura dimenticato dopo il successo dell'opera freudiana nell'ambito degli studi di psicologia – ha costituito infatti un'opera di enorme successo proprio all'inizio del XX secolo, conoscendo ventotto edizioni nel breve lasso di tempo che va dalla sua pubblicazione allo scoppio della prima guerra mondiale.<sup>27</sup> Si tratta di un saggio molto complesso alla cui base, tuttavia, si trova una visione molto vicina a quella di Saint Point:

L'uomo e la donna sono [...] due sostanze che, in dosi diverse, ma senza che il coefficiente di una sostanza diventi mai uguale a zero, sono divise negli individui viventi. Nella pratica non si dà né l'uomo né la donna, ma soltanto l'essere maschile e l'essere femminile. Non si può dunque dire senz'altro che A o B sia un uomo e una donna, ma si deve descriverli secondo i componenti che ciascuno ha.

Ne consegue quella che, nel linguaggio della storia della sessualità, prende il nome di fine dell'individuo monosessuale. Scrive Weininger: “[...] [N]on esistono esseri viventi che si possono definire monosessuali o di sesso determinato, al contrario la realtà ci mostra un'oscillazione tra due punti nei quali non si trova nessun individuo reale, ma tra i quali si trovano tutti gli individui” (Weininger, 2012, pp. 48-49).

L'idea di Weininger della presenza dell'elemento maschile e dell'elemento femminile in tutti gli individui della specie comporta che, per comprendere un individuo determinato, sia necessario valutare la commistione di queste due sostanze presente in esso per poi, eventualmente, formulare delle ipotesi sul tipo specifico di partner che più si attaglia a ciascuno. L'idea si basa su

<sup>27</sup> La prima traduzione italiana risale al 1912, tradotta da Giulio Fenoglio per l'editore Bocca.

un gioco di proporzioni, in base al quale, per esempio, un individuo che è per tre quarti uomo e per un quarto donna, cercherà una partner per tre quarti donna e per un quarto uomo, in modo che la coppia contenga un'unità completa di donna e un'unità completa di uomo. Senza addentrarsi eccessivamente nell'aritmetica sessuale di Weininger – che per l'autore è una vera e propria “legge dell'attrazione sessuale” – ciò che risulta più interessante per chiarire la posizione di Saint Point è gettare uno sguardo sulle caratterizzazioni che l'autore fornisce delle differenze tra le due sostanze. Nella sua forma pura la donna, infatti, “si consuma tutta nella vita sessuale, nella sfera dell'accoppiamento e della procreazione, nella relazione, cioè di moglie e di madre” (Weininger, 2012, p. 112).

Ne consegue che la questione dell'emancipazione femminile si ponga in una chiave del tutto nuova. Nel capitolo dedicato a questo argomento Weininger specifica che l'emancipazione femminile non è

né il fatto che in casa sua è lei che tiene le redini, mentre il marito non s'azzarda più a contraddirla, né il coraggio di passare di notte per rioni poco sicuri senz'essere accompagnata, né la noncuranza di convenzioni sociali, le quali quasi proibiscono a una donna di vivere sola, di far visita a un uomo, di toccare argomenti sessuali o per sua iniziativa o in sua presenza; né infine la ricerca di un'occupazione indipendente, sia che si scelga come mezzo per arrivarvi la scuola di commercio, l'università, il conservatorio di musica o la scuola magistrale [...]. L'emancipazione, secondo me, non è neppure il desiderio di equiparazione esteriore all'uomo, ma per il presente tentativo di arrivare a porre in chiaro la questione della donna il problema è dato dalla sua volontà di divenire interiormente eguale all'uomo, d'arrivare alla sua libertà spirituale, di far suoi gli interessi di lui e la sua produttività (Weininger, 2012, p. 91).

Nell'ottica di Weininger, quindi, il punto nodale dell'emancipazione femminile non attiene dei diritti ma la volontà da parte degli individui di sesso femminile di assumere interiormente quei caratteri della mascolinità che solo incidentalmente si esprimono in questa serie di prerogative. Essa sarebbe perciò *in primis* una questione di carattere psichico, rispetto alla quale le richieste di diritti sono del tutto accessorie.

Nella logica del discorso di questo autore la donna come sostanza, non come individuo, “non ha né bisogno, né conseguentemente la capacità di questa emancipazione”. Sono solo le donne in quanto individui che eventualmente manifestano questa necessità, e ciò non in virtù del loro essere donne, ma in virtù della presenza determinante di una componente maschile nel loro

carattere.<sup>28</sup> E', dunque, ciò che c'è in loro di maschile che le rende inclini a rivendicare la possibilità di agire come uomini, e non il loro essere donne. Da qui l'affermazione secondo la quale "Il grande, l'unico nemico dell'emancipazione della donna è la donna stessa" (Weininger, 2012, p. 99).

La visione di Weininger è perciò segnata da tre elementi essenziali: in primo luogo la rinuncia a una definizione monosessuale dell'individuo, in secondo luogo l'associazione a un principio maschile astratto della capacità di agire autonomamente, di coltivare interessi che vadano al di là della relazione con il partner, e, in terzo luogo, la centralità dell'individualità nel determinare la relazione tra sesso e carattere, la quale porta su un piano di assoluta contingenza le ragioni e i moventi dell'inclinazione ad affermarsi sul piano pubblico. Queste tre caratteristiche destituiscono di fondamento ogni richiesta di emancipazione politica basata sul sesso, poiché vincolano le prerogative dell'azione a specificità individuali che non sono in grado di costituire la base per la formazione di un soggetto collettivo socialmente riconosciuto, la cui identità sia basata sul genere.

La consonanza degli argomenti di Weininger con l'antifemminismo di Saint Point e di Marinetti appare qui del tutto evidente, proprio sulla scorta della centralità che entrambi questi autori riconoscono all'individuo particolare. Non a caso, infatti, anche Saint Point scrive: "Non bisogna dare alla donna nessuno dei diritti reclamati dal Femminismo. L'accordar loro questi diritti non produrrebbe alcuno dei disordini augurati dai futuristi, ma determinerebbe, anzi, un eccesso d'ordine" (Saint Point, 1912).

Ma nel *Manifesto della lussuria* Valentine de Saint Point contesta direttamente l'idea di Marinetti secondo la quale la lussuria sarebbe una pulsione contro natura, decadente, che depotenzia l'uomo per sottrazione di energie. Saint Point tenta, invece, di trasformare la lussuria in una passione espressiva, come Marinetti aveva fatto con l'ira e con la superbia. "Come l'orgoglio, la lussuria è una virtù incitatrice, un focolare al quale si alimentano le energie" (Saint Point, 1913).

Ma come si fa a trasformare il desiderio sessuale in lussuria?

Cessiamo di schernire il desiderio, questa attrazione ad un tempo sottile e brutale di due carni, qualunque sia il loro sesso, di due carni che si vogliono, tendendo verso l'unità. Cessiamo di schernire il Desiderio, camuffandolo con le vesti compassionevoli delle vecchie e sterili sentimentalità.

Non è la lussuria, che disgrega e dissolve ed annichila: sono piuttosto le ipnotizzanti complicazioni della sentimentalità, le gelosie artificiali, le parole ce

<sup>28</sup> Weininger (2012, p. 91): "Il bisogno e la capacità di emancipazione d'una donna si basa puramente sulla parte di U da essa posseduta".

inebriano e ingannano, il patetico delle separazioni e delle fedeltà eterne, le nostalgie letterarie: tutto l'istrionismo dell'amore (ibidem).

Il *Manifesto della lussuria* cerca perciò di riconcettualizzare la sessualità non come abito legato alla riproduzione, né come luogo di abbandono passivo alle pulsioni carnali, ma come ambito performativo: “Nel sentimentalismo ci si riposa, quindi ci si diminuisce” mentre la lussuria è “un'opera d'arte”, il risultato di un lavoro in cui non si cede a un desiderio, ma ci si esprime realizzandolo. La sessualità è quindi innanzitutto espressione di sé, non è matrimonio, non è procreazione, non è patire ma agire.<sup>29</sup>

### 3. Le trasformazioni di Giorgina

L'idea che la donna potesse diventare uomo espressa da Rosà, assume così un significato più chiaro: lo sfondo teorico di questa riflessione non è quello del femminismo come movimento per la richiesta di emancipazione politica, ma una nuova visione della relazione tra sesso e ruolo sociale in cui femminilità e mascolinità non sono più attributi del carattere e del corpo. Anche in Rosà, inoltre, è chiaro come il ruolo della donna e la sua capacità di collocarsi fuori dall'orizzonte della famiglia e del matrimonio non costituiscono elementi di una lotta politica ma di una rivoluzione individuale, nell'ambito della quale anche le donne possono avere le stesse prerogative degli uomini, ma non in quanto membri di un soggetto collettivo.

Cosa residua di questi dibattiti – che certamente Rosà conosceva – ne *La Donna con tre anime*?

Innanzitutto la descrizione della condizione di partenza di Giorgina Rossi, della condizione di profonda ripetitività della sua vita e del suo confinamento nel microcosmo della casa e della famiglia, che è di per sé separato dal vasto orizzonte del mondo:

La vita tra i coniugi Rossi si sgomitola con semplicità perfetta, sopra un unico piano, senza ramificazioni e senza prospettive in profondità. Ogni cosa appare ad essi così com'è, unilaterale e trasparente, priva di ogni significato remoto.

---

<sup>29</sup> Nel *Manifesto della Lussuria*, l'esaltazione della sessualità come ambito espressivo arriva ad ammettere anche la violenza sessuale: “La lussuria è pei conquistatori un tributo che è loro dovuto. Dopo una battaglia nella quale sono morti degli uomini, è normale che i vincitori, selezionati dalla guerra, giungano fino allo stupro, nel paese conquistato, per ricreare la vita” (Saint Point, 1913).

I loro spiriti semplici ignorano la moltitudine poliedrica degli aspetti che si cela sotto gli avvenimenti (Rosà, 1981, p. 33 ).

Giorgina è poi descritta come un personaggio quasi trasparente agli occhi degli altri, talmente insignificante da non lasciare tracce in coloro che la incontrano:

Giorgina Rossi è giovane, ma di una gioventù quasi *polverosa*. Anche per chi la conosce bene, non è facile ricordare un qualsiasi particolare della sua persona. [...] Le ha creato un corpo che non ha mai destato in alcuno un interessamento erotico [...]. Quanto alla sua mentalità, in ventisei anni, non ha mai pronunciata una sola parola che abbia saputo interessare chicchessia. Chi le sta vicino dimentica, meccanicamente quasi, che ad essa qualche cosa possa riuscire troppo faticosa, troppo pesante, troppo noiosa. E' buona, è mite e timida (ibidem).

Per Giorgina la casa e il matrimonio sono due ambiti nettamente separati dal mondo esterno, e a esso contrapposti: luoghi di un'alterità che è dominata da leggi proprie, da una sua atmosfera diversa da quella del mondo esterno.<sup>30</sup> Dopo lo scoccare del fulmine, tuttavia, si manifesta il primo barlume della trasformazione, che avviene sul pianerottolo di casa rientrando dal mercato:

[I]o stranissimo fenomeno le riusciva addirittura pauroso: tanto era inesplicabile per lei essendo essa ben sicura che quel turbamento non poteva provenire dalla presenza del giovane Boni, che anche ora, le era perfettamente indifferente. Era proprio un'energia nuova che nasceva dentro di lei. Prima di tutto una strana impazienza, fatta di irrequietezza e di robustezza nel medesimo tempo, che le dà il bisogno di fare qualche cosa di diverso, di prendere ad ogni costo e subito qualche decisione *interessante e ardita* (Rosà, 1981, p. 45).

Giorgina sente che le sue azioni obbediscono all'imperio dell'istinto nuovo. Non si chiede affatto se fa bene o se fa male, se agisce onestamente o no. Ogni criterio morale è svanito dal suo spirito. "Era avvenuto in lei veramente uno sgretolamento della coscienza borghese" (Rosà, 1981, p. 46).

Non è quindi una trasformazione che trae origine dalla seduzione, ma una forza che richiede di rompere le *routine*, la presenza di un'inclinazione che porta con sé il coraggio di superare le barriere della morale caratteristica della "coscienza borghese". E' chiaro che Rosà individua nella morale borghese proprio quei criteri di rispettabilità che il futurismo intendeva rifiutare nella sua polemica sul matrimonio: una forma di rispettabilità che conferiva alla donna il

<sup>30</sup> Sull'uso del concetto di eterotopia per connotare l'alterità dello spazio domestico v. Preciado (2011).

compito di portare pace e tranquillità nella vita privata – laddove l’uomo esplorava e combatteva nel mondo (Mosse, 1996, pp. 101-128) –, che vedeva nella casa un luogo di pace e felicità contrapposto al mondo della metropoli affollato di pericoli e di vizi. Per Giorgina invece

la realtà, che fino ad allora le era parsa come un grande blocco unico grigio indifferente, si rivela ora di un colpo come un vasto multiforme agitarsi di aspetti diversi, una corsa affannata e frettolosa di volontà avida di sorpassarsi. Un turbine di desideri e di passioni diverse e contraddittorie che si urtano, si combattono, si annullano, ansiose di precipitarsi allo scopo.

Osserva nel fiume umano che le rumoreggia intorno le facce violette degli uomini d’azione, e quelle scialbe degli oziosi, il lusso appariscente delle signore che escono dai negozi per salire in automobile e i vestiti multicolori delle innumerevoli donne che aspettano la sosta di un desiderio. Le apparenze del vizio non svegliano in lei alcun moto di riprovazione. Ella osserva con interesse e curiosità, senza ripugnanza (Rosà 1981, p. 53-54).<sup>31</sup>

Ma questa mutazione è anche basata su una diversa esperienza del corpo: se la donna seduttrice utilizza il suo corpo per suscitare emozioni in colui che la guarda, se le emozioni descritte da Marinetti in *Come si seducono le donne* sono tutte legate allo sguardo e alla presenza dell’uomo, Rosà descrive questa trasformazione come un evento di fronte al quale l’uomo è mero spettatore.

Il secondo episodio in cui la nuova coscienza si presenta in Giorgina accade verso sera, l’ora nella quale la casa è il luogo al quale tornare, mentre lei esce di casa in preda a un impeto incontrollabile. Proprio lei che poteva stare in casa per ore a cucire o cucinare, va di notte per le strade di una città fatta di lampioni, automobili e luoghi segreti. Per queste strade Giorgina “[c]ammina agilmente in mezzo alla folla che parla, si muove, ride, compra i giornali, si affretta verso mille mete, ondeggiando nella larghezza rumorosa delle strade come un fiume vivente in un mosaico colorato” (Rosà, 1981, p. 52).

La città, come luogo di possibili avventure, è infatti il nuovo teatro delle esperienze di Giorgina Rossi che, dopo avere camminato per strada, stupita di quanto le risultasse interessante questo nuovo panorama urbano, entra in un locale e si dedica a parlare con un uno sconosciuto (idem, p. 54). Dopo le avventure della notte, Giorgina Rossi si trova davanti alla porta di casa, “non ricordandosi bene se fosse sua intenzione di rientrare oppure se stesse uscendo” (idem, p. 57).

---

<sup>31</sup> Sulla centralità della città e dello spazio urbano nel futurismo v. Godoli, Capalbo (1999).

Seguendo le sue abitudini Giorgina si reca in ogni caso al mercato dove, tra i banchi dei venditori, subisce una nuova metamorfosi: “Non era più la buona e mite moglie di Umberto Rossi, non era più la donna magneticamente sensuale e amorale della notte scorsa. Il suo profilo era diventato energico e duro. I suoi gesti erano violenti, angolosi, precisi, la sua voce tagliente e volontaria” (idem, p. 59).

La protagonista, ormai uscita definitivamente all’orizzonte d’invisibilità della casa, non è quindi solo protagonista di un cambiamento legato alla sfera dei sensi ma ha ora gli strumenti per rendersi visibile agli altri: prende la parola in mezzo a persone sconosciute per parlare di argomenti del tutto estranei alla vita domestica. In un discorso che Rosà non descrive nei dettagli, Giorgina parla di scienza – un argomento considerato a esclusivo appannaggio degli uomini – a cui corrisponde un atteggiamento del corpo nuovo, descritto secondo quei caratteri che Weininger aveva associato alla mascolinità: energia, creatività, forza di volontà, precisione. Non si tratta qui tanto di una forma di androginia, ma propriamente dell’emergere nella donna di quel tratto di mascolinità che le avrebbe consentito di accedere a spazi d’azione tradizionalmente riservati ai maschi.

Nella prosa di Rosà le trasformazioni del carattere che avvengono nella protagonista del suo romanzo percorrono sempre il doppio piano dell’azione e della morfologia del corpo: nel racconto l’accesso a nuovi spazi corrisponde all’iscrizione sul suo corpo di mutamenti che segnalano come l’accesso a nuovi modi di agire corrisponda essenzialmente, più che a una necessità di esprimersi o di uscire dal confine delle mura domestiche, un tratto del carattere.

Questa prospettiva spiega uno dei tratti più enigmatici del libro per chi lo legga nella chiave di una prospettiva emancipativa: la protagonista della *Donna con tre anime* non agisce in maniera del tutto consapevole, non è una nuova consapevolezza di sé e delle sue capacità che muove la sua esplorazione di ambiti che prima le erano del tutto sconosciuti. Ella agisce piuttosto in preda a una sorta di sonnambulismo dal quale, in tutti gli episodi descritti dal romanzo, in qualche modo si risveglia. Si tratta di uno stato che Rosà aveva già descritto un anno prima in una novella pubblicata su “L’Italia futurista”: “Ieri notte mi svegliai di soprassalto forzata da una volontà estranea alla mia a alzarmi e a mettermi alla mia scrivania. Scrisi a lungo in uno stile non mio senza esitare, senza cancellare una parola, come se ci fosse qualcuno a dettarmi: me ne rammento perfettamente” (Rosà, 1917e).<sup>32</sup>

Si noti che la volontà che guida il sonnambulo non lo sprofonda in un stato di incoscienza ma lo sveglia, portandolo a uno stato di vegli più vigile di quello naturale in cui si ritiene che

---

<sup>32</sup> Rosà, 1917e.

ciascuno sia padrone di sé. Se intendiamo l'emancipazione dalla sfera domestica e dalla morale borghese unicamente come una trasgressione consapevole di alcune norme e di alcune aspettative, bisognerebbe dire che in Giorgina Rossi non c'è emancipazione vera e propria. Ella accoglie con spavento tutte le sue trasformazioni, come se non ne comprendesse l'origine. Esse vengono sempre descritte come trasformazioni che discendono da lei stessa ma, contemporaneamente, come se non fossero intenzionali<sup>33</sup>. Anche la metamorfosi che prelude la sua notte di avventure urbane si presenta con i tratti di una possessione:

Nel momento preciso in cui suonano le sei a un orologio lontano, per la seconda volta, in uno scoscendimento improvviso di tutte le sue sensibilità, si apre in lei la rivelazione di una personalità nuova. Però, diversa dalla prima, questa volta la trasformazione avviene, sebbene rapidamente, in modo graduale (Rosà, 1981, p. 50).

E prosegue:

La transizione non dura più di un minuto. Ma durante questo breve spazio di tempo Giorgina ha la sensazione precisa della *coesistenza in sé di due nature*. La Giorgina Rossi di tutti i giorni non scompare in lei così rapidamente da non avere la coscienza della nuova personalità che sta per sopraffare. Essa scompare in uno sbiadimento di fantasma che si dilegua conservando però sino all'ultimo la coscienza di se stesso con tutto il pauroso stupore provocato dall'aggressione della nuova individualità. E davvero, per la sua mentalità semplice e buona, v'ha di che spaventarsi. Quell'anima estranea che con tanta prepotenza invade il suo essere, è formata da un insieme di qualità e di tendenze che non potrebbero essere più difforni da quelle abituali di Giorgina (Rosà, 1981, p. 51).

Qualcosa di analogo accade anche nel terzo e ultimo episodio descritto dal romanzo. La protagonista sta scrivendo una lettera al marito, come spesso accade quand'egli è lontano da casa per impegni di lavoro. Giorgina scrive in queste lettere – di norma – fatti della vita quotidiana legati alla vita domestica, e anche questa lettera documenta, con il repentino cambio di registro che la caratterizza, come in Giorgina i cambiamenti che la identificano come donna del futuro intervengano introducendo una discontinuità straniante nel flusso dei suoi pensieri e delle sue azioni. Anche in questo caso, infatti, prima di mettersi a discorrere del prezzo e del colore di una stoffa particolarmente adatta a confezionare un abito, Giorgina si descrive come un astro errante,

---

<sup>33</sup> Rosà (1981, p. 45-46): “Lo stranissimo fenomeno le riusciva addirittura pauroso: tanto era inesplicabile per lei essendo essa ben sicura che quel turbamento non poteva provenire dalla presenza del giovane Boni, che anche ora, le era perfettamente indifferente”.



“un’astronave astratta” che evade dall’atmosfera terrestre, come preda degli istinti,<sup>34</sup> con un linguaggio che allarga il campo semantico delle autodescrizioni della protagonista a forze cosmiche.<sup>35</sup> La nuova Giorgina accede così allo spazio più ampio possibile rispetto a quella casa che ha costituito il teatro della sua relazione con il marito fino ad allora.

Ciò che qui appare più rilevante è la ridefinizione del rapporto d’amore con il marito che Giorgina tratteggia nella lettera: “Ti amo ancora di più, perché so che questo mio amore non tenterà mai di infrangere quest’estremo lembo di Libertà che deve rimanere mio perché io sento di doverlo dedicare ad un lontananza mille volte più lontana della tua stessa lontananza” (Rosà, 1981, p. 65).

Qui l’amore non è visto come una forma di fusione, di rinuncia a sé, ma come una forma di unione che non è incompatibile con la necessità di conservare una quota di libertà individuale. Questa libertà individuale non è tuttavia una libertà corredata da ambiti precisi d’azione, essa è piuttosto una forma di autonomia che stabilisce che il microcosmo domestico è un luogo nel quale è possibile scegliere di stare, il quale tuttavia non preclude di riconoscere la propria posizione in uno spazio più allargato.

Il problema della ridefinizione delle relazioni affettive alla luce di un nuovo modello di femminilità è molto caro a Rosà che crede che la libertà delle donne non sia necessariamente antitetica alle relazioni affettive, tuttavia queste relazioni devono assumere nuove forme. Secondo Rosà, infatti, “stanno per sparire quelle figure di mamme invecchiate sfinite e logorate a forza di aver vissuto per gli altri, e che non arrivano in fondo alla via del figlio, perché la loro devota bontà si cancella muta sul fondo silenzioso della casa senza straripare nel mondo”. Ciò accade perché

Non è più l’amore che forma il perno principale attorno al quale gira la vita muliebre ma vi sono subentrati mille elementi che navigano ancora sempre sotto la bandiera dell’amore e che in fondo non hanno più nulla a che fare con quel sentimento sublime che tra non molto diventerà leggendario (Rosà, 1917f).

Il concetto di amore appare a Rosà troppo connotato per essere recuperato: amare significa “sentirsi nulla senza l’altro”, e “le donne future non sapranno più sentirsi nulla né sole, né con altri” (ibidem). Perciò tutte le relazioni dell’ambito familiare risultano percorse da una tensione tra appartenenza e libertà. Gli stessi concetti di madre e libera personalità appaiono all’autrice come antitetici: la madre protegge, la libera personalità conosce; la madre agisce da barriera, la libera

<sup>34</sup> Rosà (1981, p. 65): “[I] peso degli eterni germi fecondati di peccato e di lussuria, carcere esasperatamente fatto dalle braccia materne della Natura, che mi imbavagliano con la violenza degli istinti incessanti”.

<sup>35</sup> Sul significato di questo linguaggio v. Re (1994).

personalità esplora. Nel futuro, infatti “ci saranno madri che magari saranno meno materne ma che ci capiranno di più” (ibidem). Si tratta dell’inquadramento di una tensione avvertita molto chiaramente da Rosà ma che l’autrice stessa non risolve: la maternità resta un legame affettivo che Rosà non propone di negare – come invece suggeriva Marinetti con l’idea che la socializzazione dei figli avrebbe liberato le donne –, che le sembra possibile interpretare come una forma di amicizia tra madre e figlio.

Tra le futuriste la visione della relazione tra il ruolo di amanti e il ruolo di madri non è univoca. In alcuni passi del *Manifesto della donna futurista* Saint Point suggerisce che “le vere madri saranno sempre amanti mediocri, e le amanti saranno madri insufficienti per eccesso” – forse con l’idea che tali ruoli non possano essere ricoperti contemporaneamente – mentre un’autrice come Mina Loy ritiene che “se la donna è una cattiva amante, sarà anche una madre incompetente, avrà una mentalità inferiore e non saprà imparare a vivere in modo adeguato”.<sup>36</sup> Anche se la compagine femminile del Movimento futurista non condivide una visione di questi temi, ciò che queste autrici hanno in comune è l’individuazione di una profonda tensione tra maternità, libertà e vita affettiva destinata a costituire uno snodo centrale nella riflessione sulla femminilità di tutto il secolo (Re, 2015).

## Conclusione

La donna del futuro di quest’autrice appare, dunque, come una donna mossa da un’energia potente e del tutto amorale, come una donna che può esplorare il mondo guidata da questa energia, che può prendere la parola sulla pubblica piazza ed avere la forza necessaria a farsi ascoltare e, infine, una donna che ama senza rinunciare a una prerogativa di libertà nell’identificare il proprio posto nel mondo.

Si tratta di una descrizione della donna che codifica i ruoli di madre, moglie e amante in modo autonomo e che – conformemente al dibattito di questo periodo – sviluppa un linguaggio per descrivere la molteplicità dei ruoli della donna. Tra i tratti comuni di queste posizioni, così

---

<sup>36</sup> Mina Loy, *Feminist Manifesto* (1914): “The first illusion it is to your interest to demolish of women into two classes the mistress, & the mother every well-balanced & developed woman knows that is not true. Nature has endowed the complete functions – there are no restrictions on the woman who is so incompletely evolved as to be un-self-conscious in sex, will prove a restrictive influence on the temperamental expansion of the next generation; the woman who is a poor mistress will be an incompetent mother – an inferior mentality – & will enjoy an inadequate apprehension of Life”. Mina Loy è una scrittrice anglo-americana che negli anni del futurismo ha vissuto a Firenze. Sulla sua opera v. Shreiber, Tuma (1998).

fortemente differenziate tra loro – c'è senza dubbio l'idea che il cambiamento di posizione delle donne nella società non costituisca un riconoscimento di ciò che esse sono, ma piuttosto il progetto di una revisione di ciò che le donne pensano di sé, delle loro aspettative come individui e dell'esperienza che fanno del proprio corpo.

Ed è proprio la sospensione del presente tra il non-più e il non-ancora – che caratterizza la critica tipica della modernità – quella in cui si apre lo spazio della critica del ruolo che le donne rivestono. Ma la critica non è l'unico strumento di genesi del nuovo, non è indispensabile una coscienza piena della propria condizione e del proprio progetto, la figura di Giorgina dà corpo a un progetto di trasformazione della donna del suo tempo attraverso l'esperienza, agendo come una donna nuova pur non avendone la consapevolezza. Nel romanzo *Giorgina* – che “non conserva alcun ricordo” (Rosà, 1981, p. 68) delle tre personalità che si sono manifestate in lei – non è né vittima né eroina: nella sua figura si rappresenta tanto la potenza quanto l'effetto di straniamento di questi nuovi modi del comportamento femminile e della percezione di sé. Ciò che le accade non viene mai descritto come buono o cattivo ma sempre come un ampliamento dell'orizzonte di esperienza che produce entusiasmo ma anche sconcerto. Uno sconcerto che deriva tanto dalla completa sospensione del giudizio morale quanto dalla radicale novità che queste esperienze comportano. Rosà, in questa chiave, non descrive tanto la protagonista di un processo di emancipazione ma una personalità alle prese con lo scatenarsi di trasformazioni che è chiamata a interpretare più che a promuovere. In questa chiave *Giorgina Rossi* non è una paladina, ma una donna che – suo malgrado – accoglie trasformazioni già in atto. In questa prospettiva la matrice fantascientifica del racconto riflette ancora una volta la visione futurista del futuro, che vuole il nuovo come una forza alla quale non è possibile sottrarsi, uno stato di cose imminente che non resta che fronteggiare.

La riflessione di Rosà – anche se lo spazio della donna nuova si situa nel presente – ha un proprio potenziale utopico. E' l'idea stessa dell'indeterminatezza del presente, il suo darsi come bivio tra il riconoscimento di ciò che le donne hanno mostrato di essere durante la guerra e la possibilità di riportare tutto al punto di partenza (come accade a *Giorgina* che – da ultimo – viene sottoposta a “un'azione elettromagnetica intensa e prolungata” (idem, p. 69), in seguito alla quale ella sembra non manifestare più i sintomi osservati in precedenza) a fare in modo che il presente possa essere il luogo di esercizio di un'immaginazione sfrenata, lo spazio dell'ucronia: l'ucronia non è, così, necessariamente fuori dal presente, ma si può presentare anche nel cuore di un presente sospeso, che attende di prendere una direzione. Perché è proprio in un presente indeterminato che tutte le possibilità appaiono suscettibili di realizzarsi.

Così l'eterotopia della casa – un luogo di reclusione volontaria della donna, moglie, madre e casalinga, con le sue leggi e i suoi codici morali – viene fatto esplodere e lascia il campo libero a quelle finzioni e a quei futuri alternativi che sono caratteristici dell'utopia. Fuggita di casa la donna di Rosa Rosà cerca una strada che non la costringa a farci ritorno.

### Riferimenti bibliografici

ARNDT, Ernst Moritz. *Geist der Zeit*. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1807.

CARPI, Giancarlo. *Futuriste. Letteratura, arte, vita*. Roma: Castelvechi, 2009.

CONTARINI, Silvia. *La Femme futuriste. Mythes, modale et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuriste*. Paris: Presses Universitaires de Paris, 2006.

D'AMELIA, Marina. *Donne alle urne. La conquista del voto. Documenti 1864-1946*. Roma: Biblink, 2006.

DE MARIA, Luciano (a cura di). *Marinetti e il Futurismo*. Milano: Mondadori, 1973.

FOUCAULT, Michel. *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1978-1979)*. Milano: Feltrinelli, 2005.

GALEOTTI, Giulia. *Storia del voto alle donne in Italia. Alle radici del difficile rapporto tra donne e politica*. Roma: Biblink, 2006.

GENTILE, Emilio. "Inizia il secolo". In: *Il Novecento italiano*. Roma-Bari: Laterza 2008.

GIDDENS, Anthony. *La trasformazione dell'intimità. Sessualità, amore ed erotismo nelle società moderne*. Bologna: Il mulino, 2008.

GIONI, Massimiliano (a cura di). *La Grande Madre. Donne, maternità e potere nell'arte e nella cultura visiva. 1900-2015*. Milano: Skira, 2015.

GODOLI, Ezio. CAPALBO, Vincenzo. *La metropoli futurista : progetti im-possibili*. Palestrina (Roma): Le Officine del Novecento, 1999.

GOVONI, Corrado. *Poesie elettriche (1911)*. Macerata: Quodlibet, 2008.

IMBRIANO, Gennaro. *Le due modernità. Critica, crisi e utopia in Reinhart Koselleck*. Roma: Manifestolibri, 2016.

KOSELLECK, Reinhart. *Il futuro passato*. Casale Monferrato: Marietti, 1986.

KOSELLECK, Reinhart. "Progresso e decadenza". In: *Il vocabolario della modernità*. Bologna: Il mulino, 2009.

- KOSELLECK, Reinhart. *Crisi. Per un lessico della modernità*. Verona: Ombre Corte, 2012.
- LUHMANN, Niklas. *L'amore come passione*. Milano: Bruno Mondadori, 2008.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. "Orgoglio italiano rivoluzionario e libero amore". In: *Democrazia futurista. Dinamismo politico*. Milano: Facchi, 1919.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. "Manifesto del futurismo". In *Le Figaro*, 20 febbraio 1909.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. *Contro l'amore e il parlamentarismo*. Milano: Direzione del Movimento Futurista, 1910.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. *Guerra sola igiene del mondo*. Milano: Edizioni futuriste di "Poesia", 1915.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. *La nuova religione morale della velocità*. Milano: Direzione del Movimento Futurista, 1916.
- MARINETTI, Tommaso Filippo. "Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna". In: *L'Italia futurista* 2, 25, 5 agosto 1917.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. "Manifesto del partito futurista italiano". In: *Roma futurista* 1,1, 20 settembre 1918.
- MASINO, Paola. *Nascita e morte della massaia (1940)*. Milano: Bompiani, 1970.
- MIGLIUCCI, Debora. *Per il voto alle donne: dieci anni di battaglie suffragiste in Italia (1903-1913)*. Milano: B. Mondadori, 2006.
- MODENA, Anna (a cura di). *Gaetano Facchi. Un editore di cultura alle origini del tascabile popolare*. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori; Istituto Lombardo per la storia della Resistenza e dell'Età Contemporanea, 1999.
- MOSCO, Valentina. ROGARI, Sandro. *Le amazzoni del futurismo*. Città di Castello: Academia Universa Press, 2009.
- MOSCO, Valentina, *Donne e futurismo, fra virilismo e riscatto*, Firenze: Centro editoriale toscano, 2009.
- MOSSE, George. "Futurismo e culture politiche in Europa. Una proposta globale". In: R. De Felice (a cura di). *Futurismo, cultura e politica*. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1987.
- MOSSE, George. *Sessualità e nazionalismo*. Roma-Bari: Laterza, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich. "Ecce homo". In: *Opere* vol. 6, tomo 3. Milano: Adelphi, 1964.
- PIERONI BORTOLOTTI, Franca. *Femminismo e partiti politici in Italia. 1919-1926*. Roma: Editori Riuniti, 1978.
- PRECIADO, Beatriz: *Pornotopia. Playboy. Architettura e sessualità*. Roma: Fandango, 2011.

- RE, Lucia. “Scrittura della metamorfosi e metamorfosi della scrittura. Rosa Rosà e il futurismo”.  
In: *Chronique Italienne* 39-40, 1994, pp. 311-327.
- RE, Lucia. “Mater materia. Il potere materno e l’avanguardia futurista”, in GIONI, 2015, pp. 49-59.
- ROSA, Hartmut. *Accelerazione e alienazione*. Torino: Einaudi, 2015.
- ROSÀ, Rosa. “Le poetesse italiane e l’ultimo libro di Settemelli”. In: *L’Italia Futurista* 2, 31, 1917a.
- ROSÀ, Rosa. *Il trionfo dei Fuochi di Bengala*. In: *L’Italia Futurista* 2, 33, 1917b
- ROSÀ, Rosa. “Come si seducono le donne (pro e contro il libro di Marinetti)”. In: *L’Italia Futurista* 2, 30, 1917c.
- ROSÀ, Rosa. “Le donne del posdomani I”. In: *L’Italia Futurista* 2, 18, 17 giugno 1917d.
- ROSÀ, Rosa. “Romanticismo sonnambulo”. In: *L’Italia Futurista* 2, 17, 1917e pp. 3-4.
- ROSÀ, Rosa. “Le donne del posdomani II”. In: *L’Italia Futurista* 2, 30, 7 ottobre 1917f.
- ROSÀ, Rosa. *Una donna con tre anime*. Milano: Edizioni delle donne 1981.
- RUGE, Arnold, “Die Zeit und die Zeitschrift“. In: *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst* 1, 1842, pp. 1-4.
- SAINT POINT, Valentine de. *Manifesto della donna futurista. Risposta a F.T. Marinetti*. Milano: Direzione del Movimento Futurista, 1912.
- SAINT POINT, Valentine de. *Manifesto futurista della Lussuria*. Milano: Direzione del Movimento Futurista, 1913.
- SHREIBER, Maera. TUMA, Keith (eds.). *Mina Loy: Woman and Poet*. Orono, ME: National Poetry Foundation, 1998.
- SICARI RUFFO, Gaetanina. *Il voto alle donne: la lunga lotta per il suffragio femminile tra l'Ottocento e il Novecento*. Roma: Mondeditori, 2009.
- SINA, Adrien. “Valentine de Saint-Point. L’arte carnale: lussuria e politica”. In: Gioni, 2015, pp. 77-102.
- THÉBAUT, Françoise. “La Grande Guerra. Età della donna o trionfo della differenza sessuale?”. In: Duby, George. Perrot, Michelle. *Storia delle donne. Il Novecento*. Roma-Bari: Laterza, 2003.
- VERDONE, Mario. “Rosà Rosa”. In: *Diario para futurista*. Roma: Lucarini, 1990.
- VITTORI, Maria Vittoria. “Edith von Haynau”. In: Ezio Godoli (a cura di). *Il dizionario del futurismo*. Vol. I. Firenze: Vallecchi, 2001.

WALLACE, Alfred Russel. *The wonderful Century. Its successes and its failures*. New York: Dodd Mead, 1898.

WEININGER, Otto. *Sesso e carattere*. Milano, Mimesis, 2012.

