

## SCRITTURA DELLA METAMORFOSI E METAMORFOSI DELLA SCRITTURA :

### ROSA ROSÀ E IL FUTURISMO

Quello della partecipazione femminile al movimento d'avanguardia futurista è un capitolo della storia letteraria, politica, e culturale italiana ancora relativamente poco studiato, benchè di notevole interesse.<sup>1</sup> In seguito alla prima guerra mondiale si verifica in Italia una fioritura di scrittura femminile nell'area futurista, che comprende opere di scrittrici di notevole talento come Enif Robert, Benedetta, e Rosa Rosà. Ciascuna di queste scrittrici reagisce in modo diverso alla crisi del dopoguerra e alle sfide ideologiche e stilistiche del futurismo, sviluppando moduli espressivi personali e interrogandosi sul ruolo della donna e sul problema di come realizzare un nuovo tipo di scrittura e di soggettività femminili. Rosa Rosà in particolare, nel romanzo breve *Una donna con tre anime*

---

<sup>1</sup> Se ne sono occupate principalmente Claudia Salaris, soprattutto nella sua preziosa antologia *Le futuriste : donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909-1944)* (Milano : Edizioni delle Donne, 1982) e nella sua riedizione del 1981 di *Una donna con tre anime* (Milano : Edizioni delle donne, 1981) ed Anna Nozzoli in *Tabù e coscienza : La condizione femminile nella letteratura italiana del novecento* (Firenze : La nuova Italia, 1978). Vedi anche M. Barry Katz, "The Women of Futurism," *Woman's Art Journal* Fall 1986/Winter 1987, pp. 3-13, Giovannella Desideri, "Alcuni modelli femminili futuristi," *Es*, 7, 1987, pp. 58-62 ed il mio "Futurism and Feminism," *Annali d'Italianistica*, 7 (1989), pp. 273-286. Le donne peraltro continuano a venire quasi del tutto ignorate negli studi complessivi sul futurismo, come per esempio il recente *Literary Futurism* di John J. White (Oxford : Clarendon Press, 1990).

(1919), offre una rappresentazione satirica della posizione della donna borghese nella società prefascista, e propone una visione utopico-futurista di metamorfosi della donna in un essere sensuale e intellettuale non più subordinato ma libero di esprimere se stesso attraverso un linguaggio radicalmente nuovo.

Per capire il senso dell'opera di Rosa Rosà bisogna inserirla non solo nel contesto del futurismo letterario come viene tradizionalmente inteso (cioè soprattutto in relazione all'opera di Marinetti), ma è necessario anche vederla nel contesto di quella che fu effettivamente una minitradizione di scrittura e un dibattito futurista femminili. La principale voce femminile ad emergere e a stabilire un dialogo agonistico con i leader, tutti di sesso maschile, del movimento futurista prima della prima guerra mondiale è quella non di un'italiana ma di una francese, Valentine de Saint-Point. Poeta, autrice di romanzi e di saggi, ballerina e coreografa d'avanguardia, oltre che donna estremamente elegante e seducente, Valentine fu brevemente attratta dal futurismo tra il 1912 e il 1914, quando fece circolare con molta pubblicità e risonanza due notevoli manifesti intitolati rispettivamente "Manifesto della donna futurista" e "Manifesto futurista della lussuria."<sup>2</sup> Anticipando un argomento che sarebbe poi diventato fondamentale in certa teoria femminista contemporanea,<sup>3</sup> Valentine si oppone all'essentialismo biologico, sostenendo che dividere l'umanità secondo il genere, cioè in base alla differenza sessuale, è assurdo, in quanto tale differenza non è assoluta e non costituisce un criterio valido per distinguere tra gli esseri umani. Sia gli uomini che le donne possono assumere in vari momenti e secondo le circostanze posizioni "maschili" e "femminili" in vario grado, disponendosi quindi lungo un continuum di ruoli ed atteggiamenti sessuali che non corrisponde ad alcuna definizione o divisione netta e rigida. Il femminile ed il maschile sono inoltre categorie relative, culturalmente e storicamente variabili piuttosto che fissate in un'opposizione binaria inalterabile. Per Valentine (come, molto più tardi, per Julia Kristeva), non è il sesso biologico di una persona, ma la posizione assunta dal soggetto in un determinato contesto sociale e culturale che ne definisce l'identità e il potenziale trasgressivo.

2 Pubblicati anche in francese, tedesco e russo, i manifesti di Valentine furono compresi nel volume *I manifesti del futurismo* del 1914 (Firenze: Lacerba) e poi in Marinetti, *Manifesti del futurismo*, vol II (Milano: Istituto Editoriale Italiano, 1919). Sono ristampati nella antologia della Salaris, da cui sono tratte tutte le mie citazioni.

3 Penso per esempio al geniale saggio di Adrienne Rich, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence," *Signs: A Journal of Women in Culture and Society* 5, 4 (1980): 631-660.

Se le donne in questo momento storico sono intrappolate dai ruoli patriarcali tradizionali e dai valori denunciati da Marinetti, non è perché questi ruoli e questi valori appartengano loro per istinto o per natura, sostiene Valentine nel "Manifesto della donna futurista," infatti le donne sanno e possono anche essere virili "guerriere che combattono più ferocemente dei maschi" (Salaris 33). Tuttavia per Valentine il ruolo potenziale delle donne futuriste è quello di sovvertire l'ordine costituito proprio dall'interno stesso delle istituzioni chiave del patriarcato. All'interno della famiglia, la donna dovrebbe diventare la sola responsabile dei figli, e solo fino a quando i figli hanno bisogno della sua protezione. Ella dovrebbe inoltre abbandonare quelle qualità di passività e pazienza che le sono state tradizionalmente assegnate in quanto angelo del focolare. Il ruolo di moglie dovrebbe essere del tutto abolito, liberando la donna dalla sua soggezione all'uomo. Ciò che distingue più nettamente la posizione di Valentine da quella di Marinetti (che preferiva contatti sessuali casuali, "rapidi e disinvolti"), tuttavia, è la rivalutazione del desiderio sessuale e dell'eros (che Valentine chiama "lussuria"). L'eros è infatti, nella visione di Valentine (che in ciò anticipa quella di Rosa Rosà) la forza potenzialmente più trasgressiva nell'esistenza umana, e sia gli uomini che le donne devono divenirne coscienti liberandosi da ogni forma di mistificazione sentimentale o repressività moralistica.

Come nel caso del famoso scetticismo di Julia Kristeva nei confronti dei movimenti di liberazione della donna, Valentine è una femminista che non crede nel femminismo come movimento politico. Valentine è in effetti del tutto opposta al movimento delle donne perché--contrariamente a Marinetti--crede che dare diritti politici alle donne non avrebbe nessuno degli effetti positivamente distruttivi previsti da Marinetti, nè per le democrazie parlamentari nè per la definizione socio-politica dell'identità sessuale. Al contrario, secondo Valentine il suffragio femminile produrrebbe un eccesso di ordine, oscurando la questione dell'identità sessuale, reprimendo il potenziale trasgressivo della donna emarginata dal sistema politico, e incanalando le sue energie in direzioni in definitiva controproducenti e autodistruttive: "Il Femminismo è un errore politico. . . . Non bisogna dare alla donna nessuno dei diritti reclamati dal Femminismo. L'accordare loro questi diritti non produrrebbe nessuno dei disordini augurati dai futuristi, ma determinerebbe, anzi, un eccesso d'ordine" (Salaris 34).

Nonostante la loro a volte sorprendente modernità, tutte queste idee sono espresse in un linguaggio straordinariamente e stravagantemente

iperbolico e brutale che porta all'estremo la glorificazione futurista del coraggio fisico, della virilità, della violenza, dell'energia, e della guerra. La differenza tra Valentine e Marinetti è che l'ero/e/ina futurista per Valentine non è né uomo né donna ma un essere nuovo che sfida la nostra capacità di capire che cosa è un uomo e che cosa è una donna. Si presenta qui dunque per la prima volta quel tema della metamorfosi che verrà poi accolto ed elaborato in termini molto diversi da Rosa Rosà, ma che è anche un topos ricorrente di molta letteratura femminista, per esempio il romanzo utopico di Monique Wittig, *Le Guerilleres*, del 1969. Contrariamente al romanzo della Wittig, però, che peraltro offre interessanti paralleli con le strategie narrative futuriste oltre a sostanziali affinità con le idee di Valentine sulle donne, quella di Valentine non è un'esaltazione militante della supremazia delle donne. La nozione di Valentine di un essere bi- o sopraseduale ricorda piuttosto il topos dell'androgino che il classico *A Room of One's Own* di Virginia Woolf (1929) avrebbe reso un concetto fondamentale nel dibattito moderno e contemporaneo sulla differenza sessuale e di genere. A Valentine de Saint-Point interessa, come a Virginia Woolf, un nuovo tipo di soggetto superiore con una vasta capacità emotiva ed intellettuale che includa elementi sia maschili che femminili. E, come nel caso di Virginia Woolf, la natura aristocratica della sua decostruzione dell'identità sessuale tradizionale nel patriarcato le impedì--nonostante le sue implicazioni autenticamente femministe--di assumere una posizione progressista nel movimento delle donne del suo tempo. "L'umanità è mediocre," scrisse Valentine nel "Manifesto della donna futurista." "La maggioranza delle donne non è superiore né inferiore alla maggioranza degli uomini. Esse sono uguali. Tutte e due meritano lo stesso disprezzo" (Salaris 31).

Con la crescente politicizzazione del futurismo negli anni della guerra, e il tentativo presto sfumato di Marinetti di fondare un partito politico e di ottenere un largo consenso politico fra le masse con un programma definito di "democrazia futurista" che avrebbe dovuto eliminare tutte le istituzioni repressive della società italiana, la visione futurista delle donne cambia notevolmente, e le donne stesse assumono un ruolo più attivo di interlocutrici nel e con il movimento a vari livelli. Tra i piani di riforma radicale che facevano parte della piattaforma piuttosto utopica di Marinetti (egli si presentò alle elezioni nel 1919 come candidato nelle liste fasciste insieme a Benito Mussolini e ad Arturo Toscanini) vi erano progetti con conseguenze potenzialmente rivoluzionarie da un punto di vista femminista. Definendo il matrimonio "una prigionia" per la donna, e "barbara" la mancanza di diritti legali ed economici della donna,

Marinetti si fece propugnatore del divorzio, del libero amore, e dell'assistenza sociale per l'infanzia. Non è sorprendente che Marinetti non sia stato eletto, né, del resto, vinsero Mussolini e Toscanini. La sconfitta portò a una rottura nella difficile alleanza tra futurismo e fascismo, perlomeno per il momento. In questa seconda fase del futurismo, Marinetti guardò con interesse l'occupazione di Fiume da parte di D'Annunzio, e si interessò allo strano mélange di carnevale e utopia socio-estetica che emerse brevemente nella Fiume occupata, e fece inoltre attenzione alle idee di Malatesta e degli anarchici.<sup>4</sup>

È in questa seconda fase del futurismo, negli anni turbolenti della guerra e dell'immediato dopoguerra, e prima del cosiddetto "ritorno all'ordine" degli anni '20 e '30 (quando si tentò, inutilmente, di "popolarizzare" il futurismo rendendolo una componente culturale centrale del fascismo), che emergono le prime voci femminili di spicco intorno a *L'Italia futurista*, *Roma futurista* ed altre piccole riviste. La partecipazione delle donne a quello che era stato prima un fenomeno intellettuale quasi esclusivamente maschile fu dovuta in parte alla guerra stessa, un avvenimento che contribuì più di qualsiasi altro nella storia italiana a far assumere alle donne ruoli tradizionalmente maschili sul mercato del lavoro, nella famiglia, e nella società in generale.

Un testo pubblicato su *Roma futurista* nel 1919 e firmato da una donna col nome di Futurluce dà il senso dell'impatto enorme della guerra sull'atteggiamento futurista nei confronti dell'emancipazione femminile: "La guerra attuale," scrive Futurluce, "centuplicazione di forze; riconoscimento di nuove energie . . . ribellione a tutti i sistemi vecchi . . . è stata la principale forza motrice del progresso femminile. Il sesso debole ha saputo essere forte. E dalle case, dove regnavano le donne-bambole, sono balzate fuori . . . le donne operaie, donne tramviere, donne-carrettiere, donne spazzine, donne-infermiere, donne-contadine, donne-ferrovie, donne-impiegate" (Salaris 139).

Il desiderio di sperimentare con le forme e il linguaggio poetico secondo criteri futuristi e allo stesso tempo di dare alla propria produzione poetica una forte impronta femminile/femminista emerge

---

4 Nonostante le dichiarazioni anti-socialiste dei futuristi, Gramsci scrisse in *L'Ordine Nuovo* il 5 gennaio 1921: "[I futuristi] hanno distrutto, distrutto, distrutto . . . hanno avuto la concezione netta e chiara che l'epoca nostra, l'epoca della grande industria, della grande città operaia, della vita intensa e tumultuosa, doveva avere nuove forme di arte, di filosofia, di costume, di linguaggio: hanno avuta questa concezione nettamente rivoluzionaria, assolutamente marxista, quando i socialisti non si occupavano neppure lontanamente di simile questione."

nettamente nei testi di alcune autrici nell'immediato dopoguerra. Ne è un esempio il seguente testo poetico<sup>5</sup> di Mina Della Pergola (autrice inoltre di molte sintesi teatrali pubblicate su *Italia futurista*), con il suo gioco quasi derridiano con il significante e la disseminazione ironica della lettera F :

IL TRIONFO DELL'F  
parole in libertà

Incubo di questa notte afosissima con tanti f  
f f F F f F

peso di tutti gli f di questa AFA sulla gola ffffffffff  
Sofffffoocamento  
Balzar dal letto agilmente  
nonostante gli ffff  
Ma è il trionfo dell'F  
Fuumare

FUMO = grigio inconsistente + armonia soffice proffumo  
vizioso ora notturna  
Auuffffff = Trionfo trionffo F  
+ incubo insonnia  
Impazzire improvvisamente

Sostituire a tutte le lettere dell'alfabeto l' F f f f Ffffff  
Vestirei il mio corpo di F  
e andrei all'inFiniiiiito girare girare ore notturne delizia  
Notte Fffiorentina + fanali  
+ Fanali = Frescoesterno  
Esiste ancora il FRESCOESTERNO

e lucciole lucciole lucciole nelle tenebre ffffinalmente senza F  
Ferire la mia Fissazione  
Fenditura su tutto il mio corpo Femmineo  
(comincia la pazzia ?)  
Impossibile Fffioritura  
nell'Io

<sup>5</sup> Pubblicato su *Dinamo* 1, 2, Roma, Marzo 1919 e riprodotto in *Salaris* 157.

Nell'atto sognato di sostituire a tutte le lettere dell'alfabeto la lettera F e quindi, in effetti, di inventare un nuovo linguaggio appropriandosi di un significante di per se arbitrario ma asservito al codice dominante maschile (dove, secondo Lacan, il Fallo si impone come significante assoluto), si può vedere il segno ironico di un desiderio femminile di liberazione da una condizione di oppressione (le immagini iniziali di incubo, afa e soffocamento) e l'affermazione della necessità di un'autoespressione ed autocreazione femminili, che però sono significativamente paragonati ad una forma di follia o comunque ad un' "impossibilità." Troviamo quindi anche qui il tema della metamorfosi, ma questa volta si tratta di metamorfosi del linguaggio e della scrittura.

Quella dell'arbitrarietà del linguaggio e quindi della sua potenziale trasformazione in direzioni trasgressive ed inaudite è indubbiamente una delle lezioni più profonde delle parole in libertà futuriste, e ne spiega in parte l'interesse e il fascino per donne come Mina della Pergola e Rosa Rosà che si avvicinarono entusiasticamente al futurismo sperando di trovarvi quelle possibilità espressive liberatorie che altri codici non permettevano. È però importante constatare che la metamorfosi del linguaggio e la sua trasformazione in un linguaggio che possa finalmente esprimere anche l'io femminile è qui, come anche nell'opera di Rosa Rosà, presentata come un'ipotesi, una fantasia probabilmente irrealizzabile. Il linguaggio poetico femminile, pur avendo accesso alle strategie liberatorie del parolibertismo, rimane tuttavia ancorato inevitabilmente al retaggio linguistico di una cultura profondamente patriarcale e, nel caso del futurismo stesso, profondamente virilista. A questo proposito è interessante notare come l'autrice si riferisca alla sessualità femminile in modo indiretto e perifrastico--come avviene perlopiù nel linguaggio futurista maschile--servendosi per di più di metafore negative ("Ferire la mia Fissazione," "Fenditura") tipiche di un punto di vista maschile. Contrariamente alla retorica virilista caratteristica del futurismo maschile, dove le immagini falliche predominano e il fallo eretto e dominatore è ossessivamente esaltato come protagonista assoluto, troviamo in questo testo quindi solo un'allusione nascosta alla sessualità femminile, che rimane come un anagramma segreto e celato dietro al gioco ironico delle F.

Benchè dunque Marinetti e i futuristi cominciassero dopo la guerra ad antologizzare testi di donne e a sponsorizzare artiste e scrittrici, le donne rimasero tuttavia una piccola minoranza nel vasto e variegato gruppo futurista, e, pur nella varietà delle loro espressioni, le donne futuriste

rimasero, forse inevitabilmente, spesso legate a una visione maschilista della sessualità.

Un esempio di tale visione è riscontrabile nell'opera di Maria Ginanni, moglie del pittore e scrittore futurista Ginna ed ella stessa poeta di spicco e figura centrale nel circolo futurista che crebbe intorno a *Italia Futurista*. La sua poesia introspettiva e di sensazioni liriche si avvale spesso di cortocircuiti sintattici e allegorizza le emozioni trasformandole in immagini oniriche astratte o geometriche, ma non fa uso delle innovazioni formali più audaci dei paroliberisti nella grammatica, nella punteggiatura e nel gioco con gli elementi tipografici. Le parole della Ginanni, si può dire, non godono della stessa libertà di quella dei futuristi maschi; non sono, o non sono ancora, "parole in libertà." Ciò che colpisce tuttavia nella sua poesia e prosa poetica è la presenza continua di temi sessuali e di immagini imperniate, come nel brano che segue, sulla venerazione quasi totemica del fallo, il significante maschile privilegiato del desiderio:

*Ricordo che un enorme tronco nero gettato a traverso e dentro di me è stato il mio idolo per intere settimane. Mi avvicinavo a lui tremando, lo toccavo appena e la punta fragile delle mie dita accanto a quella rozzezza enorme creava la musica più strana per i miei orecchi incantati. Non ardivo di avvicinarmi di più temendo che qualcosa di improvvisamente gigantesco mi atterrasse se avessi osato.<sup>6</sup>*

Benchè vi sia una notevole ingenuità stilistica e ideologica in questo brano e in generale nell'opera della Ginanni, non si deve però trascurarne l'ambiguità e la portata culturale per la storia e la codificazione della condizione femminile in Italia. Sia che si voglia vedervi un'immagine di sottomissione femminile al regime lacaniano del fallo, o, al contrario, una fantasia di furto del fallo, le immagini usate rappresentano di per se stesse un atto di trasgressione rispetto alle convenzioni borghesi tradizionali della letteratura delle e per le donne in Italia.<sup>7</sup>

L'unica scrittrice futurista che si opponga decisamente alle opinioni misogine di Marinetti e prenda una posizione femminista sia nel suo

<sup>6</sup> *Montagne trasparenti* (Firenze: Edizioni dell' *Italia futurista*, 1917), pp. 99-100.

<sup>7</sup> Nozzoli 50-51 interpreta questa ed altre immagini nell'opera della Ginanni come l'espressione di un pansessualismo maniacale che finisce per porre nuovamente la donna nella posizione di oggetto sessuale, e non ha perciò alcun valore trasgressivo o femminista, servendo piuttosto a reiterare la mitologia virilista e violenta del futurismo.



lavoro critico che nel suo lavoro creativo è Rosa Rosà.<sup>8</sup> In una serie di articoli pubblicati su *L'Italia futurista* nel 1917, parte di un coro di reazioni polemiche nei confronti della violenta misoginia del volume *Come si seducono le donne* di Marinetti--che apparve corredato da una prefazione agiografica e celebrativa del virilismo Marinettiano scritta da Bruno Corra e Mario Settimesti, la Rosà fa notare i cambiamenti positivi nei ruoli delle donne portati dalla guerra, e sostiene che questi cambiamenti avrebbero inevitabilmente portato alla formazione di un nuovo senso di identità per le donne: "Se anche dopo la guerra [le donne] dovranno ricedere agli uomini molte delle possibilità che ora amministrano come un capitale in prestito," scrive in un articolo intitolato "Le donne del posdomani," "il campo ristretto loro si è in tutti modi allargato e non diventerà mai più unilaterale come prima" (*Una donna con tre anime* 113). Ed in un altro articolo, "Le donne cambiano finalmente," lancia finalmente la sua sfida:

*Bene. La donna-oggetto . . . La donna illogica, inconsistente, irresponsabile. La donna stupidità--la donna bambola, con contorno di vizio e salsa di amoralità. Consecutiva constatazione della sua inferiorità spregevole. Oppure: la donna--indipendente, affrancata, brutta, intelligente, acre, sgradevole perché non desidera di piacere. Consecutiva accusa di ermafroditismo, perversione di istinti, incapacità sentimentali, egoismo ecc. ecc. Insomma: chi mi può dire come bisogna essere? Ma intanto, aspettando una risposta, le donne avvertono gli uomini che . . . esse stanno per*

---

8 Per una breve biografia e bibliografia di Rosa Rosà (pseudonimo di Edyth von Haynau-Arnaldi), cfr. Salaris 264, *Una donna con tre anime* 27-30, e Katz, 4-5. Nata a Vienna nel 1884, e sposata con un italiano, Ulrico Arnaldi, la Rosà scelse come pseudonimo (raddoppiandolo con un gioco di assonanze che ricorda Gertrude Stein: "A rose is a rose is a rose . . .") il nome di un villaggio del nord d'Italia. Nella sua lunga carriera artistica, che durò, pare, fino agli anni '80, si occupò non solo di letteratura e di critica d'arte, ma anche di pittura, disegno, ceramica, tessuti, ed illustrazioni. Quasi tutta la sua opera artistica è andata persa o non se ne conosce l'ubicazione, tranne che per molte delle illustrazioni, tra cui quelle visionarie e pre-surrealiste per la seconda edizione di *Sam Dunn è morto* di Bruno Corra (1917), e per altre opere futuriste quali *Le locomotive con le calze* di Ginna (1919), e *Notti filtrate* di Mario Carli (1918). Nel 1919 partecipò con cinque opere (probabilmente su carta) alla Grande Esposizione Nazionale Futurista. Nella sua lunga carriera, la Rosà sembra aver subito, come la protagonista della sua *Donna con tre anime*, parecchie metamorfosi. Si sa poco della sua attività durante il fascismo e nel dopoguerra, ma secondo Katz, cit., ebbe un periodo di interesse critico per le culture preistoriche e classiche del mediterraneo e pubblicò con il nome di Edyth Arnaldi *Eterno mediterraneo* (Roma: Sepa 1964) e *Il fenomeno Bisanzio* (Milano: Pan, 1970). Nel 1980 fu protagonista di una notevole mostra, sempre secondo Katz, di trentadue quadri ispirati a forme plastiche etrusche e romane presso la galleria La Feluca di Roma. Secondo La Salaris, d'altro canto, la Rosà sarebbe morta nel 1978 all'età di novantaquattro anni.

*conquistare la coscienza di un libero Io . . . che non si dà a nessuno e a nulla.*  
(*Una donna con tre anime* 120)

Dimostrando un notevole acume storico e sociologico, la Rosà mette qui il dito sul fenomeno di crescente misoginia e risentimento che accompagnarono e seguirono la parziale emancipazione delle donne durante e immediatamente dopo la prima guerra mondiale non solo in Italia ma in tutta l'Europa occidentale. Come ha fatto vedere la storica della cultura Mary Louise Roberts in particolare per la Francia, nel suo *Civilization Without Sexes : Reconstructing Gender in Postwar France, 1917-1927* (Chicago : The University of Chicago Press, 1994), la prima guerra mondiale abbattè le strutture, le convenzioni e le immagini che regolavano il genere. Parallelamente alla confusione dei generi--interpretata paranoicamente spesso come il sintomo del collasso di ogni ordine civile e morale--si sviluppa nella economia culturale francese e europea la tendenza difensiva (rilevata da Rosa Rosà anche per l'Italia) a polarizzare la rappresentazione culturale delle donne secondo modelli stereotipati per cui la donna buona è la madre, mentre la donna "moderna" che rifiuta la maternità come ruolo primario o esclusivo è considerata una perversione, come se ogni donna che vuole *avere* una vita rifiutasse necessariamente di *dare* vita.

Sul tema cruciale della maternità, Rosà afferma polemicamente (nella seconda parte del suo intervento intitolato "Le donne del posdomani") che "i temperamenti materni, epicentricamente incatenati all'utilità della famiglia, altruisticamente esistenti più per gli altri che per se stessi, non arrivano a quelle forme libere di *Io* cosciente e autonomo, e indipendentemente intelligibile, che unicamente sanno penetrare il mondo, capendolo perfettamente" (*Una donna con tre anime* 123). Questa polemica, tuttavia, non comporta un rifiuto totale della maternità, ma intende piuttosto contribuire a forgiare una nozione di un nuovo modo di essere madre che non sia repressivo né per la madre né per il bambino : "Certamente stanno per sparire quelle figure materne invecchiate sfinite e logorate a forza di aver vissuto per gli altri . . . Abbiamo bisogno di madri che magari saranno meno materne ma che ci capiranno di più" (124). Nei suoi interventi giornalistici dunque, non meno che nei suoi testi creativi, Rosa Rosà auspica una metamorfosi non solo dei ruoli effettivamente svolti dalle donne nel contesto sociale, ma anche la metamorfosi del modo stesso in cui le donne percepiscono i propri ruoli tradizionali o no, e soprattutto del modo in cui tali ruoli vengono codificati.

Nei suoi due romanzi brevi, *Non c'è che te!* e *Una donna con tre anime*, Rosà ritrae personaggi femminili intrappolati nelle strutture coercitive della società patriarcale italiana dei primi del secolo: il matrimonio e la famiglia. Benchè i dispositivi narrativi usati per costruire i romanzi della Rosà non siano in apparenza particolarmente originali e si impernino sui temi tradizionali dell'adulterio, dell'infedeltà e del tradimento all'interno delle triangolazioni borghesi del desiderio che dominano il romanzo fin da *Madame Bovary* e *Anna Karenina*, Rosà dà loro un'inflessione particolare e connotazioni diverse, facendone i veicoli narrativi attraverso cui le donne cercano la propria liberazione ed esprimono la dilemmaticità della propria posizione di donne moderne, invece che il marchio della loro riprovevole infrazione delle regole sociali. "Mi sentivo spostata nella vita," dice Edvige, la protagonista di *Non c'è che te!*, dopo aver deciso finalmente di lasciare suo marito, "come un pesce fuor d'acqua: non ero identica al mio proprio destino.--Ed è questa una sensazione terribile. Ma la colpa non è mia: la colpa è delle circostanze del mio matrimonio... Vi è un'incompatibilità insuperabile fra i due concetti 'donna di oggi' e 'donna che ha marito'." <sup>9</sup> *Non c'è che te!* è un'accusa amara e severa contro il matrimonio e la famiglia in quanto soffocanti istituzioni borghesi che non riescono a soddisfare le necessità e i desideri dell'emergente "donna moderna" nell'Italia del primo dopoguerra. Tuttavia, questo romanzo non offre alcuna prospettiva di cambiamento possibile al di là di quello banale (e prescritto dal codice patriarcale come ruolo alternativo a quello della buona moglie e madre) dischiuso dalla decisione finale di Edvige di cercare di fare carriera come attrice del cinema. Il mondo relativamente nuovo del cinema (in opposizione al teatro), con il suo apparato tecnologico e la sua capacità di decomporre e ricomporre il tempo, lo spazio, e la figura umana, era molto attraente per la sensibilità futurista, che vi vedeva un'arte essenzialmente futurista di velocità, ritmo, e simultaneità. <sup>10</sup> Certo il riferimento al cinema alla fine di *Non c'è che te!* è inteso come icona del potenziale trasformativo e liberatorio di una modernità orientata verso il futuro, ma l'efficacia di questo riferimento è inficiata in fondo dal persistere del cliché dell'attrice come prototipo della donna libera perchè "facile."

<sup>9</sup> Cito dalla seconda edizione, *Non c'è che te! Una donna con tre anime e altre novelle* (Milano: Facchi, 1919), p. 69.

<sup>10</sup> Cfr. il manifesto intitolato "La cinematografia futurista," firmato da Marinetti con Bruno Corra, E. Settemelli, Arnaldo Ginna, G. Balla e Remo Chiti pubblicato l'11 settembre 1916 in *Italia futurista (Teoria e invenzione futurista)*, a c. di Lucia De Maria, Milano, Mondadori, 1983, pp. 138-144).

Solo col romanzo breve del 1918 intitolato *Una donna con tre anime* la Rosà raggiunge un'originalità che può essere definita visionaria. Questo testo futuristico più che futurista è un tentativo di immaginare come "un'altra donna," una donna veramente futurista, potrebbe prendere corpo. Racconta la storia della metamorfosi di una giovane donna dal nome molto banale e poco futurista di Giorgina Rossi in una donna del futuro attraverso un processo di liberazione sessuale ed intellettuale in cui si colgono i termini di una radicale revisione femminista delle idee di Marinetti. Ma lo stile di Rosa Rosà, la sua scrittura, non hanno nessuna delle esuberanze di Marinetti. Il suo svolgimento del tema della metamorfosi suggerisce piuttosto una combinazione di Kafka (*Die Verwandlung* fu pubblicato nel 1916, e Rosà, nata in Austria, lo lesse probabilmente nell'originale) e Pirandello: Kafka per il rendimento severo, fenomenologicamente realistico (e quindi crescentemente allucinatorio) della straordinaria trasformazione del protagonista nel contesto dell'ambiente squallido, oppressivo ed assolutamente mediocre in cui vive; Pirandello per la natura improvvisa, quasi epifanica della metamorfosi la cui doppia funzione è sia quella di rivelare la falsità ed inconsistenza dell'io "normale," felicemente socializzato, che quella di segnare un momento di sdoppiamento (di "vedersi vivere") che dischiude la possibilità di configurazioni diverse per l'io. Contrariamente a sia Kafka che Pirandello, però, Rosà usa il tema della metamorfosi dell'io come veicolo simbolico per alludere alla possibilità di un'autentica (anche se utopica) liberazione a venire, invece che per allegorizzare l'alienazione come destino ineludibile della modernità.

Giorgina Rossi è la moglie piacente, modesta, noiosa ed obbediente di un commesso viaggiatore: una casalinga piccoloborghese le cui preoccupazioni principali sono i prezzi delle verdure e la maglia. Il primo stadio della sua metamorfosi si svolge sul pianerottolo davanti al suo appartamento mentre sta per rientrare dopo aver fatto la spesa. Un povero studente che abita nell'appartamento di fronte è testimone dell'avvenimento:

*Allora, nell'atmosfera grigia, misera, di quel pianerottolo male illuminato dalla luce povera di un lucernario pieno di ragnatele, si diffuse la sensazione dello sbocciare imminente di un avvenimento inaspettato. Durante i pochi istanti in cui lo studente tranquillamente metteva la chiave nella serratura e si disponeva ad aprire la porta, Giorgina Rossi, con le mani tremanti e il cervello preso da una specie di tumultuosa vertigine, divenne ad un tratto*

*cosciente di una serie di mutamenti radicali svolgentesi nei suoi nervi con rapidità folgorante . . . una crescita vertiginosa di tutte le sue sensibilità femminili, un'esplosione improvvisa di un caldo fascino sensuale . . . Il giovane Alberto Boni, come sfiorato da una forza ipnotica, esitava nei movimenti della mano che stava per girare la chiave nella serratura . . . Giorgina Rossi aveva mutato tipo. I suoi lineamenti erano quelli di prima, però la sua faccia era un'altra. (45-46)*

Da questo primo segno di trasformazione in un essere pieno di vitalità e sensualità, Giorgina procede a diventare uno specie di *flâneur* al femminile : lascia la casa squallida che è il suo abituale rifugio (tranne che per le puntate giornaliera a fare la spesa o dalla sarta) e comincia a vagare per la città, vedendola con occhi nuovi. La città ora le appare come un groviglio di energia instancabile e di desiderio--l'energia e il desiderio stessi della modernità, secondo la topologia futurista--di cui prima ella era stata ignara : "Cammina 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" (52). Nella sua nuova libertà e vitalità, Giorgina scopre di aver perso tutti gli scrupoli borghesi che la legavano alla mentalità del suo tempo : "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" (54). Quando tuttavia, dopo meno di un giorno con il suo nuovo io, Giorgina improvvisamente ritorna alla sua solita routine e al suo vecchio modo di essere senza alcun senso di ciò che le è successo, la metamorfosi sembra essere stata solo un avvenimento passeggero ed inspiegabile. Si scopre invece che questa non è che la prima in una serie di tre metamorfosi, o la prima fase di una triplice metamorfosi, ciascuna delle quali sorprende l'eroina durante una delle sue commissioni giornaliera e rinnova l'effetto shock della prima.

I sintomi della seconda metamorfosi si manifestano nuovamente mentre Giorgina si trova su una soglia--questa volta è la soglia dello stabile in cui vive. Il tema della soglia nel romanzo è chiaramente simbolico dell'attraversamento di un confine metaforico tra uno stato e un altro, e serve a sottolineare la posizione di Giorgina--per parafrasare il titolo del romanzo famoso di Marge Percy--sull'orlo del tempo :

*La mattina presto Giorgina Rossi si trovò davanti al portone di casa sua. Sulla soglia esitò un momento non ricordandosi bene se fosse sua intenzione di rientrare in casa oppure se stesse uscendo. Era l'ora in cui ogni mattina era abituata a uscire per la spesa. Però, constatò con meraviglia di aver dimenticata la sporta. Salì le scale, entrò in casa, prese la sporta e uscì di nuovo. Mentre che scendeva i primi gradini, la signora Boni uscì di casa sua. "Oh, signora Gina, come va?"--e senza darle il tempo di rispondere aggiunse: "Mi hanno detto che le patate son salite a sessanta centesimi al chilo." "A me invece hanno detto che è crollato il tunnel di ferro sotto il Pacifico!" La signora Boni scoppiò in una grande risata credendo che la sua amica volesse scherzare. Quelle parole invece erano i primi sintomi di una nuova fase delle trasformazioni inspiegabili che andavano svolgendosi meraviglio-samente nello spirito di Giorgina. (57)*

Il riferimento futuristico al tunnel sotto al Pacifico è la chiave alla natura della seconda trasformazione di Giorgina: ella sviluppa una mente superiore capace di decifrare segnali provenienti da tempi futuri in una complessa simultaneità di percezioni e di pensiero (la simultaneità è naturalmente un tema chiaro all'immaginario futurista), ed un'acuta coscienza di scoperte scientifiche rivoluzionarie che, in una parodia comica dello stile del discorso scientifico, ella procede ad inventariare durante un discorso improvvisato al mercato davanti a un pubblico stupefatto di casalinghe e venditori di frutta e verdura. L'acquisizione di questa nuova coscienza coincide con la sovrapposizione di tratti maschili-compreso quello di saper usare un tipo di discorso tradizionalmente "maschile," quello scientifico--a quelli femminili, sviluppati durante la precedente mutazione: "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 e precisi, la sua voce tagliente e volontaria" (59). È qui implicito ancora una volta--come negli scritti di Valentine de Saint-Point--l'ideale dell'androgino come essere superiore che possa trascendere le differenze di genere tradizionali codificate dalla cultura occidentale.

La terza metamorfosi complementa la seconda, dotando Giorgina di un prodigioso talento poetico--un talento che chiaramente per Rosa Rosà non è legato al genere, ma riflette piuttosto il trionfo più alto di un essere umano la cui capacità di amare è senza confine. È da notare che in questo Rosa Rosà si oppone recisamente all'ethos futurista che predica la necessità benefica di una universale ostilità e violenza, facendone anche la

ragione della distruzione della sintassi e della "esplosività" espressiva delle parole in libertà. La metamorfosi si svolge mentre Giorgina scrive una delle solite lettere al marito in viaggio per lavoro. Al racconto puntuale e piatto dei piccoli avvenimenti della sua giornata e della casa, improvvisamente fa seguito nella lettera di Giorgina una squisita fantasia poetica in cui la donna si vede trasformata in corpo cosmico (un corpo che corrisponde alla potente mente sintetica acquisita nella metamorfosi precedente). Anche la sua scrittura subisce una metamorfosi, e diventa una specie di scrittura spaziale, l'espressione di sensazioni ultraterrestri, e la stessa Giorgina si trasforma in effetti in poeta futurista :

*Mi sento evadere dall'involucro ermetico soffocante dell'atmosfera terrestre. Percorro spazi riempiti di punti di temporali astrali e di tensioni elettriche inaudite, abbattendo ostacoli e distruggendo lontananze di velocità opalescenti. Pianeti polverizzati rimangono dietro la mia corsa come la scia aperta a ventaglio delle scintille sospese nell'oscurità, dopo il passaggio di un treno. Sono alleggerita totalmente dai torbidi pesi umani, aeronave astratta filante verso tinte ignote al prisma dei colori spettrali. (64)*

Pur nella sua poeticità e visionarietà, il linguaggio di Giorgina, che si suppone sia l'espressione finalmente autentica di una soggettività futurista, conserva intatti i valori della sintassi, ed è lontana dallo sperimentalismo paroliberto. In implicita polemica con la violenza straniante di certe strategie della scrittura futurista soprattutto maschile (ma, come abbiamo visto, il paroliberto fu un fenomeno anche femminile, pur con forme e significati diversi),<sup>11</sup> Rosa Rosà propone una metamorfosi della scrittura non come eversione delle sue regole grammaticali, ma come allargamento e arricchimento del suo campo semantico e tematico, affinché essa riesca ad abbracciare sfere sempre più vaste dell'esperienza, della percezione, e della sessualità.

Per dare conto delle metamorfosi di Giorgina in termini razionali piuttosto che mistici--un'interpretazione quest'ultima che la terza

<sup>11</sup> La stessa Rosà fu brevemente attratta dal paroliberto, come dimostra il suo ironico componimento intitolato "Ricevimento-thé-signore-nessun uomo" pubblicato in *L'Italia Futurista* 2, 35 (Dicembre 1917), p. 3. Si tratta in realtà di una poesia visiva, interessante soprattutto per le sottili linee sinuose della composizione (in netto contrasto, per esempio, con gli angoli retti, i triangoli e l'aggressiva geometricità di una composizione paroliberta proverbiale come "La sintesi futurista della guerra" di Carlo Carrà del 1915), per l'uso della scrittura a mano (rapida e sottile) invece che quella più tipica del paroliberto che gioca con i caratteri a stampa o dattiloscritti, per l'apparenza quasi di appunto casuale, di trascrizione della topografia e della polifonia di una conversazione salottiera fra sole donne, con i suoi fili interrotti, i frammenti di pettegolezzi, di chiacchiere e di slogan polemicamente antimaschilisti.

metamorfosi potrebbe incoraggiare--Rosà ci dà una spiegazione a metà strada tra una lettura creativa della teoria della relatività (allora relativamente nuova : Einstein l'aveva pubblicata nel 1905), e la fantascienza. Per puro caso, spiega l'autrice, Giorgina si era trovata sull'orlo di un'onda di campi magnetici che portavano con sé frammenti di altre dimensioni temporali : *"Astrazioni materializzate del tempo : --schegge astrali, diafane, strappate al blocco rotante del tempo : frammenti di epoche destinati a spazi futuri. Lembi di svolgimenti cronologici--anticipati al proprio passato. Conseguenze, per così dire, preposte alle cause"* (67).<sup>12</sup> Mentre Giorgina è destinata a riprendere la sua solita vita e ridiventare il suo vecchio io, il romanzo si chiude su una nota che suggerisce la possibilità di una soggettività multipla, de-centrata, cioè la soggettività rivoluzionaria del futuro : una liberazione--sia per gli uomini che per le donne--dalle costrizioni del concetto borghese, e dalla realtà borghese, dell'individuo. Una completa rivoluzione nei codici che governano l'interazione sociale viene presentata infine come sia inevitabile che desiderabile se l'umanità deve abituarsi a nuove forme di individualità che non sono definite né dal genere né dalla singolarità o la continuità della coscienza, cioè dall'ideologia borghese :

*Noi andiamo avvicinandoci rapidamente ad un avvenire in cui il raddoppiamento, la moltiplicazione e l'alternazione della personalità saranno considerati come fenomeni usuali--e queste schegge capitate nella nostra epoca costituiscono un fenomeno continuativo progressivo, che andrà svolgendosi nel futuro . . . Ora come la coesistenza di più personalità nello stesso organismo causerebbe l'abolizione della continuità della coscienza e quindi di tutte le responsabilità etiche e legali, bisognerà in questo avvenire forse prossimo, provvedere ad un cambiamento completo di tutti i codici morali e legali, che da tanti secoli reggono la Società. (70)*

Il piccolo libro di Rosà Rosà segna in realtà un capitolo fondamentale anche se poco conosciuto in quella che Alice Jardine ha chiamato--parlando dell'opera di Luce Irigaray-- "le battaglie femministe contro l'economia libidinale maschile del nostro retaggio metafisico."<sup>13</sup> Benchè

<sup>12</sup> Nella sua prefazione del 1981 al romanzo, Claudia Salaris sostiene che si tratta di un romanzo dell'esoterismo e dell'occulto, influenzato dallo spiritismo. Il testo tuttavia non sembra motivare questa interpretazione, che appare alquanto forzata. È piuttosto da collegare a quel curioso "Manifesto della scienza futurista" pubblicato nel 1916 su *Italia Futurista* senza la firma di Marinetti, in cui si auspica l'avvento di una scienza vivace e capricciosa, intuitiva ed immaginativa, non più ossessionata dalla logica e dalla precisione.

<sup>13</sup> *Gynesis : Configurations of Woman and Modernity* (Ithaca e Londra : Cornell University Press, 1985), p. 262.



il suo pubblico fosse quello circoscritto dell' *Italia futurista* e la sua area di intervento fosse quella del futurismo e dell'economia libidinale maschile italiana, i temi affrontati in forma narrativa e ironica nel testo della Rosà sono infatti di notevole interesse per il dibattito contemporaneo sulla rappresentazione e amministrazione politica del genere e della soggettività. Nonostante che la carriera letteraria di Rosa Rosà sia stata poco più di una parentesi nella sua vita (fu attiva per molti anni soprattutto come artista grafica, illustratrice e pittrice),<sup>14</sup> *Una donna con tre anime* rimane sia per le sue qualità letterarie che per la sua politica visionaria un'opera chiave (ed unica) sia del futurismo che del femminismo in Italia. Dopo Rosa Rosà le tendenze femministe nell'opera delle futuriste vanno via via diminuendo, o tendono ad emergere, come nell'opera di Enif Robert e di Benedetta, in contraddittoria tensione con l'ethos misogino dominante tipico di Marinetti.

Lucia RE

---

14 Alcuni dei disegni della Rosà sono riprodotti in appendice alla riedizione del 1981 *Una donna con tre anime*. Nessuno dei dipinti, però, è stato rintracciato, secondo la Salaris.