

# Tragedie satiriche: da *Ubu roi* di Alfred Jarry a *Roi Bombance* di Filippo Tommaso Marinetti

Annalisa Carbone

La pubblicazione del *Roi Bombance* nel 1905 per le edizioni del *Mercure de France*, tradotto in italiano, nel 1910, da Decio Cinti con la revisione dello stesso Filippo Tommaso Marinetti il quale suggerisce il titolo di *Re Baldoria* o di *Re Gozzoviglia*, segna l'avvio della attività drammaturgica del fondatore del futurismo. La stesura del *Roi Bombance* è da retrodatare al 1901 quando il titolo originale è *Les Marmitons sacrés*. La scrittura antinaturalista di questo dramma a cui si può affiancare anche *Poupées Electriques*, rappresentata nel 1909 (ma anteriore alla prima rappresentazione del *Re Baldoria*)<sup>1</sup> e la forza immaginativa dell'autore annunciavano gli espedienti espressivi sperimentati dal futurismo a teatro. La tragedia satirica, di carattere epico-allegorico, e il dramma *Elettricità sessuale*, in cui Marinetti mette in scena inedite soluzioni come, ad esempio, quella del "doppio", anticipano il vero e proprio inizio dell'attività teatrale futurista. Fino a questa data Marinetti ha lavorato sostanzialmente su due fronti. Da un lato una ricerca stilistica tutta tesa alla costruzione di poemi ispirati al tardo simbolismo francese, con un'intensa attenzione per la sua corrente belga, sulla falsariga, in particolare, delle tematiche e delle

---

<sup>1</sup> Per quanto posteriore rispetto alla composizione di *Re Baldoria*, il lavoro teatrale in tre atti *Poupées électriques*, anteriore rispetto alla sua prima rappresentazione, fu messo in scena come *La donna è mobile* al Teatro Alfieri di Torino il 15 gennaio 1909, un mese prima della pubblicazione del primo manifesto futurista e diversi mesi prima del debutto parigino del *Re Baldoria*.

modalità stilistiche di Emile Verhaeren<sup>2</sup>: i frequenti viaggi a Parigi gli consentono di stringere nuove e stimolanti amicizie, e in particolare nel poeta belga egli riconosce un significativo modello della produzione di quegli anni (Cigliana 2002: 179). Dall'altro Marinetti porta avanti una cospicua attività di traduzione legata al lavoro di redattore in riviste letterarie italiane e francesi.

Nel 1899 esce in Francia per le edizioni Anthologie Revue una *Anthologie des poètes italiens contemporains* con una prefazione di Edward Sansot-Orland. Dello stesso anno è un saggio che suscita numerose polemiche: "Le Mouvement poétique en Italie", poi ripubblicato nel 1908. Da questo rapido e cursorio attraversamento emerge in maniera inequivocabile il fatto che l'insieme dell'esercizio poetico e teorico-critico di Marinetti, almeno fino al 1908, è, sostanzialmente, in lingua francese. È altresì piuttosto evidente lo sguardo attento dell'autore a tutto ciò che succede in Italia tanto da potersi affermare che il primo tempo del suo lavoro si svolge sotto il segno del bilinguismo. È del 1908 l'opinione di Gian Pietro Lucini, che per quanto ancorata a posizioni datate, conserva un indubbio valore storico-documentario:

Per quanto scrive in francese, è nostro per spirito, gagliardia, temperamento italiani, avendo scelto quella lingua come mezzo più acconcio e di più lunga portata, non come sostanza di pensiero. La leggenda del poeta italo-francese, giova ai gazzettieri a corto di indagini e schivi dalla fatica di una loro originale psicologia sopra di lui; Marinetti è tutto italiano, con de' lieviti orientali che gli aumentarono la foga e l'eccitazione entusiastica. (Lucini 1908: 313)

Lo stesso Marinetti, però, si esprime a favore della lingua francese «finalizzata all'ipotizzazione di un certo tipo di letteratura decadente

---

<sup>2</sup> Cito, ad esempio, alcuni lavori di Marinetti ispirati alle modalità compositive di Verhaeren come *Les vieux marins* del 1897, *La Filandière* del 1898, *La conquête des étoiles* del 1902. Nel 1908 Marinetti pubblica *La ville charnelle* che, in un certo senso, chiude questa fase di ricerca poetica in lingua francese.

che non troverebbe convincenti strumenti espressivi nella lingua italiana, inadeguata soprattutto nella ricerca di mezzi toni e dei chiaroscuri che il francese – e forse anche l'inglese – renderebbero con particolare funzionalità» (Mariani 1970: 55). Dunque l'assiduo e fecondo scambio tra le due culture (italiana e francese) segna la prima produzione marinettiana, conferendole una significativa oscillazione tematica e linguistica e, allo stesso tempo, un altrettanto esuberante tensione comunicativa.

Queste peculiarità che investono temi e criteri compositivi confluiscono inevitabilmente nella stesura del *Roi Bombance* che va considerata, senza dubbio, la prima proposta scenica di Marinetti.

La fisionomia di «questa tragedia satirica in quattro atti, in prosa», come la definisce l'autore, è consegnata in maniera vistosa all'ipertrofia del gioco metaforico, radicalizzato sino alle estreme conseguenze, come dimostrano le battute finali di Santa Putredine, sublimi ed esemplari casi di debordante esplosione verbale:

Io sono il letame divino che ingrassa la terra...Io sono l'alito caldo che vapora dalle pianure, come da tini pieni d'un mosto infernale!... Io sono il sublime concime che feconda le valli ribollenti di bitume... Il mio gesto incendia le paludi e ne provoca l'ebollizione... Io presiedo al prodigioso parto delle terre grasse, gonfie di escrementi... Da una ovaia elastica, fetida e misteriosa, sorge il mio corpo formato di vapori pestilenziali... e la terra bruna dalle mille sfumature carbonose e lustreggianti... la terra grondante di zuccheri brucianti si screpola e scoppia sotto il mio passo vellutato di fuoco!... (Marinetti 2004: 167)

Sono io che riscaldo i fosfori del genio e della demenza poetica entro crani eletti, perché passino, portatori di fuoco astrale!... Perché passino vilipesi, schiaffeggiati, insultati dalla folla!... Sono io che li condanno ad un triplice inferno!... Il mio alito fetido dà il ritmo de' bei canti... le divine cadenze del genio! Il mio alito di letame dà vita alle rose ideali!... Il mio alito gonfia, solleva e lancia sul curvo dorso della terra, come cateratte di stelle, i meravigliosi poemi ebbri di lussuria, d'orgoglio, d'amore e di ambizione...

torrenzialmente, nell'infinito, dove il tempo e lo spazio perdono il loro nome! Viva, dunque, l'eterna fame d'impossibile infelicità!...  
(*Ibid.*: 171)

La forma e la stesura, essenzialmente ispirate ad una sorta di monologo lirico di natura drammatica, rendono del tutto inessenziali i dialoghi che appaiono come una semplice concessione formale dovuta alle convenzioni teatrali. Il testo risulta, nel suo insieme, una composizione poetica talora prolissa, intrisa di lirismo spinto ed esagitato a cui si contrappongono descrizioni iperrealistiche cariche di elementi macabri e rivoltanti, talmente insistenti da sconfinare nel ridicolo e nella parodia. Una delle numerose esemplificazioni presenti nel testo riguarda il soprintendente delle cantine reali, Pancotto, secondo consigliere di Re Baldoria, «imbottito di grasso e di flemma imperturbabile» (*ibid.*: 6). I suoi connotati («profilo pecorino, occhi timidi di vittima» (*ibid.*)) contrastano con la figura spudorata e viziosa che apparirà durante la narrazione:

Ecco... Ecco delle cifre abbaglianti che giova far rifulgere con gran pompa sulle moltitudini, per empir di stupore gli stomaci furibondi degli Affamati! (facendo schioccar la lingua) Ah! Com'era contenta, la folla, al vederci mangiare alla tavola reale! Ci contemplava attraverso le vetrate, e aveva sorrisi di profondo benessere! Vedo ancora, nella mia memoria, quegli'innumerabili volti, pallidi ma felici, che ammiravano in estasi la nostra sublime, la nostra incommensurabile ingordigia, seguendo cogli occhi l'andirivieni delle nostre forchette e le nostre bocche instancabili che masticavano senza posa, che sputavano lontano i noccioli delle frutta candite!... (*Ibid.*: 24)

Fra Trippa, cappellano di Re Baldoria, nasconde sotto la tonaca dei Domenicani, cinta da una lunghissima catena di sanguinacci, un corpo da damigiana, un appetito incontenibile e desideri tutt'altro che congrui al suo stato. I suoi discorsi, allusivi e talvolta untuosi, non escludono riferimenti cristologici declinati secondo tonalità irriverenti e volgari:

In verità, lo stomaco umano non credette mai che la sua fame presente fosse normale!... Egli sempre cercò, nel passato o nell'avvenire, un pranzo paradisiaco!... Una volta, pure immaginando aeree salse di cui ricordava o sognava il sapore divino, egli si adattava alla mediocrità delle pietanze terrene!... Era quella la civiltà dello stomaco pagano!... Cristo, che ignorò completamente l'igiene, abituato com'era a divorare cavallette, nel deserto, insieme con Giovanni Battista, sopraggiunse a sconvolgere la digestione universale, con certe sue ricette assai bizzarre!... E, per colmo di sventura, alla nozione della meraviglia spanciata già assaporata egli aggiunse la visione di un mirabolante pranzo futuro...Dapprima si fece credere agli uomini che codesto pranzo sarebbe stato imbandito sulla terra [...] Insomma, il progresso sognato dallo stomaco umano è vano, poiché il palato e la lingua, essendo dotati di una quantità infinita di appetiti e di attitudini, sono necessariamente insaziabili!... (*Ibid.*: 148)

La stessa struttura testuale viene, in questo modo, distrutta per dilatazione dei singoli elementi, in una sorta di implosiva dissoluzione.

Tema dominante dell'opera è la fame, sovrana del mondo, che dilania orribilmente le viscere dei ricchi e dei poveri, determinando e governando con una logica implacabile la dinamica della fabula. La storia è calata in un Medioevo immaginario. Il regno dei Citrulli è stato scosso dalla improvvisa scomparsa di Pancotto, che ne era il gran cuiniere. Re Baldoria piange inconsolabile la morte del fido collaboratore, che con disinvolta abilità riusciva a garantire lautissimi pranzi ai potenti e a distrarre subdolamente la fame dei sudditi citrulli. Ancora una volta è affidata a Fra Trippa la lode destinata a chi ha saputo garantire la «Felicità Universale» (*Ibid.*: 157) compensando con abili manovre culinarie il disordine del mondo:

Siano lodate le divinità gastriche accoccolate sul sacro ombelico del mondo, nell'atto di palleggiare quelle arance divine e sugosissime che si chiamano soli!... Siano esse lodate per l'olio di giustizia benevola con cui hanno inaffiata la delicata cottura di questo processo riferentesi al preteso tradimento dei signori

Soffione, Torta e Béchamel [...] Noi, Re Baldoria, chiaroveggente intestino del mondo, pronunciamo sentenza assolutoria pei loro delitti passati, presenti e futuri! [...] Infatti, che colpa avete, se non quella di aver voluto cuocere a fuoco lento il banchetto della Felicità Universale? [...] Voglia ora la Maestà Vostra ratificare questa sentenza con tre esplosioni dei gas contenuti nell'intestino reale, a guisa di firme o di suggelli indelebili e sibillini!... (*Ibid.*: 157)

Mentre i vassalli del regno, stremati da un lungo digiuno, marciano sulla capitale, il tribuno Famone preannuncia la rivoluzione intestinale che renderà immortali i liberi stomaci degli Affamati: «Che la giustizia, l'eguaglianza e la libertà regnino finalmente su tutti gli stomaci e in tutti gl'intestini! Fulmini e baleni!... Ah! Eccoti qua, Baldoria! Uccidiamo il Re!...» (*Ibid.*: 168).

Della torbida situazione approfittano tre furbi sguatterri, Torta, Soffione e Béchamel, che riescono ad ottenere dal sovrano la consegna delle cucine reali. Ma i tre sguatterri si preoccupano soltanto di satollarsi. Il pantagruelico banchetto, promesso alla plebe, è continuamente procrastinato. L'exasperazione della plebe si accresce quando Re Baldoria muore fulminato dalla fame. Invano L'Idiota, figurazione donchisciottesca della poesia e del suo illusorio idealismo, invita a nutrirsi «di musiche soavi e di sogni»:

Nel paese dei Sogni Azzurri, dove trascorse felice la mia gioventù, ci si nutre di soavi musiche e di parole carezzevoli come velate di chiaror lunare, quali: Bellezza!... Speranza!... Ideale!... Stelle d'oro!... Anche noi dovremmo provare un simile sistema almeno per alcuni giorni! Io potrei cantare, per esempio, certe canzoni che hanno la virtù di sopire tutte le sofferenze morali e intestinali... (*Ibid.*: 47)

Egli, che non fu mai grasso, che ebbe soltanto la «fame dell'intangibile» (*Ibid.*: 101) che offende con i suoi canti tutte le leggi intestinali del buon senso, è soppresso a furor di popolo. La turba si raccoglie intorno a Famone, il quale in un comizio afferma che Re

Baldoria avendo sacrificato «l'orgoglio della sua forchetta d'oro» (*Ibid.*: 67) all'appetito dei Citrulli è divenuto l'emblema della loro riscossa. Il sentimento di pietà che la triste sorte di Re Baldoria aveva suscitato in un primo momento, svanisce quando Soffione sparge la voce della morte del sovrano per i postumi di una colossale indigestione subita un anno prima:

Citrulli! Citrulli miei! Ascoltatemi, prima di sacrificarmi all'ambizione di costui, che è un calunniatore!... Ascoltatemi!... [...] Dunque, voi credete che abbiamo soppresso il Re, col veleno o con la fame!... Infatti, tutto ci accusa!... Tutte le apparenze stanno contro di noi!... Ebbene, Citrulli... miei Citrulli amatissimi!... Ve lo giuro! Re Baldoria è morto per le conseguenze di una colossale indigestione... (pausa) che fece l'anno scorso affamando i suoi sudditi! (*Ibid.*)

Re Baldoria è portato, così, in tavola stufato ed è ingordamente divorato dai suoi sudditi:

Citrulli amatissimi! Eccovi anzitutto carne reale in istufato! È il corpo augusto di Baldoria!... Un piatto raro, unico al mondo! Inaudito!... Un piatto dai sapori inimmaginabili!... Non ne mangerete mai più!... Necessariamente le porzioni saranno piccolissime!... Vi raccomando, poi, di centellinare devotamente il sugo e di premere ogni boccone, con la lingua, contro la volta del palato... Come sapete, infatti, il senso del gusto è diverso in ognuna delle parti della bocca... (*Ibid.*: 99)

Il castello di Re Baldoria è soffocato dai graveolenti effluvi dei non lontani Stagni del Passato. In questi Stagni, dominati dal fantasma di Santa Putredine, finiscono tutti i cadaveri e la forza perenne della decomposizione alimenta il misterioso processo attraverso il quale le esistenze consumate si ricostituiscono. Il fantasma di Santa Putredine restituisce alla vita i cadaveri di Re Baldoria e dei suoi ministri che emergono faticosamente dalle pance dei loro divoratori. Re Baldoria risale sul trono. Anche i tre vili sguatterri sono liberati dagli intestini per

essere sottoposti ad un processo sommario. Fra Trippa è incaricato di istituire il processo. Ma la storia non ha per questo termine. La governa infatti Santa Putredine che risveglia nuovamente gli Affamati e li invita a rimasticare Re Baldoria:

Calva Giustizia dal naso adunco sotto gli occhiali!... Libertà di desiderare invano e di morire, come spighe, sotto la falce della morte! Olà! «Giustizia», «Libertà», «Uguaglianza», grandi parole sonore!... Olà, vecchi don Chisciotte dall'elmo di sangue, che passate con stivali infangati e mantello turchino, caracollando sui vostri corsieri d'apoteosi!... Olà! Don Chisciotte morenti! Alla riscossa!... Se i mulini a vento dell'Impossibile non vi hanno consumato le braccia che spazzano gli orizzonti, sguainate dunque un'altra volta le vostre spade azzurre fiorite di speranza, per trinciare carni siderali, sulla tavola del cielo, al festino dei festini di tutti gli Affamati!... (*Ibid.*: 172)

Gli elementi che compongono questo dramma ambiscono a costruire un affresco spettacolare e metafisico della storia umana. Il testo è carico di riferimenti letterari, di citazioni, tutti a confermare l'attrezzatissimo bagaglio culturale di Marinetti. Gli Stagni del Passato, Santa Putredine e suo figlio, il vampiro Ptiokarum, sono indubbiamente ispirati al senso del macabro. Il figlio di Santa Putredine rifiuta, ad esempio, di cibarsi del «bianco cervello impregnato d'azzurro» (*Ibid.*: 173) del Poeta divorato dal cannibalismo distruttivo della folla. Nell'Idiota Ptiokarum riconosce il pericolo di un illusione ingannatrice che ha l'unico scopo di distrarre il popolo. È evidente il pessimismo distruttivo di certo decadentismo tardo romantico, che già aveva ispirato due poemetti del 1904: *La Momie sanglante* e *Destructions*<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> In un agile libretto pubblicato nel 2000 da Marzorati, Antonio Saccone illustra le implicazioni storiche e teoriche appartenenti alla stagione futurista analizzando modi e mondi espressivi del fondatore del movimento nato nel 1909. Qui il critico descrive il breve poema in prosa, *La Momie sanglante*, come «delirante monologo di una mummia che, riportata in vita dalla Luna

Il personaggio di Re Baldoria è ispirato dal *Ubu roi* di Alfred Jarry soprattutto nella sua monumentale apparizione scenica. Sulle pagine della *Revue Blanche* nell'anno della prima dell'*Ubu Re*, 1896, Padre Ubu viene illustrato come un mostro sotto forma di pupazzo, dotato di un grande ventre tubiforme, una testa piriforme, occhi porcini, un naso somigliante alla mascella di un cocodrillo e un bastone nella tasca destra. Ubu si presenta come un orrido fantoccio, asimmetrico, imperfetto la cui peculiarità più vistosa è l'enorme pancia, figurazione simbolica della capacità di accumulo di cibo e non solo. Quell'enormità fa riferimento all'insaziabilità degli appetiti più bassi, alla beccera volgarità, al criminale arrivismo di quello che potremmo definire un moderno 'uomo senza qualità'. Il linguaggio si disarticola in frasi sincopate, irte di bizzarre distorsioni puerili, di vocaboli e di sgraziati neologismi (basti citarne solo alcuni: «rixdales» (Jarry 2013: 56), «onecchia» (*Ibid.*), «gibornia» (*Ibid.*: 57)). Tutto appare sotto il segno della deformità: da quella fisica a quella morale fino a quella lessicale e linguistica. Con i suoi aberranti atteggiamenti Ubu diventa l'archetipo del male. Della maschera violenta e cinica di Jarry non rimane nulla nella versione marionettiana e il riferimento è più teatrale che letterario. Prima di Marinetti, Jarry interviene con provocatorio disprezzo a ribaltare le intoccabili convenzioni teatrali: sono soprattutto il linguaggio inusuale, le volgarità esplicite, le scenografie surreali ad innervosire pubblico e critica: lo spettacolo invade la platea e il pubblico si lascia andare ad un'atmosfera di dionisiaco disordine.

Il rapporto di filiazione tra *Ubu Roi*, 'burattinesca' farsa di Alfred Jarry (che Marinetti ha conosciuto nella redazione de «La Revue Blanche») e la «tragedia satirica», di specie rabelaisiana, *Roi Bombance*, è, tuttavia, piuttosto esplicito ed è rintracciabile nelle procedure formali e nelle motivazioni intellettuali e politiche con cui quella che è

---

penetrata nel suo sarcofago, implora l'astro di trovare ed aprire anche la tomba dell'uomo da lei amato», mentre, a proposito della raccolta *Destruction*, fa riferimento al filone celebrativo della vita contemporanea che trova la sua espressione nei «modi di un lirismo debordante» (Saccone 2000: 10).

stata definita «una truculenta metafora gastronomica» rideclina il grottesco favolismo di Jarry. Le tonalità ilaro-tragiche del carnevalesco «dramma» allestito dall'ideatore della patafisica («scienza delle soluzioni immaginarie») si riconfigurano nel testo marinettiano come pessimismo sociale e metafisico, consegnato ad un'ipertrofica, caricaturale espressività. Vi si ritrova vorticosamente coinvolto, assieme alle masse affamate, pronte a divorare il proprio sovrano per poi vomitarlo e restituirlo alla vita in una sorta di rigenerazione intestinale, il velleitario, donchisciottesco utopismo della figura del Poeta-Idiota: a conferma del grandguignolesco disincanto storico e antropologico che sostiene l'ottimistico, pragmatico volontarismo del futurismo prossimo a venire. Il «pessimismo cosmico di derivazione schopenhaueriana» (Salaris 1997: 27) che segnerà il movimento futurista è in questa tragedia anticipato dalle parole del figlio di Santa Putredine, il vampiro Ptiokarum, improntate ad un ossessivo disincanto. Egli esorta a masticare il futuro, a mordere la vita, senza voltarsi indietro: «Il divenire! [...] Ecco l'unica religione! [...] Quando rimpiangerete qualche cosa, avete già in voi il germe della morte [...]» (Marinetti 2004: 171). Tornando a Jarry, la presenza del dramma francese è confermata non solo dal titolo ma anche dalla cura maniacale di Marinetti nel tentare di fare della messa in scena del *Roi Bombance* una copia perfetta della serata in cui era stato presentato *Ubu Roi* per la prima volta: stesso teatro, il Théâtre de l'Oeuvre, stessa direzione artistica, quella del famoso Lugné-Poe. Nella costruzione del *Roi Bombance* ritroviamo, approfondito e usato con maggiore coerenza, l'elemento della folla, dei movimenti di masse sulla scena e il nuovo significato storico che esse vanno assumendo. L'edizione francese porta non a caso questa dedica: «A mon cher maître et ami/ Paul Adam/ F.T.M.». Adam, infatti, celebra la psicologia della folla (basti tenere a mente *Mystère des foules*), la città tumultuosa nel suo aspetto angoscioso e grottesco, la vita moderna esaltata come Azione multipla (si ricordi *La cité prochaine* (1908) e *La ville inconnue* (1911)<sup>4</sup>. Non va senza dubbio

---

<sup>4</sup> È all'inizio del Novecento che la folla inizia ad essere percepita come fenomeno degno di attenzione come dimostrano i numerosi studi ad essa

trascurato il fatto che nel proclama programmatico del *Manifesto di Fondazione del Futurismo* Marinetti incita il pubblico ad aderire al suo nuovo 'verbo'. Nel segmento finale della sezione progettuale del Manifesto, il poeta si rivolge esplicitamente all'idea di folla intesa come massa eterogenea, che ambisce a farsi soggetto e destinatario della sua voce poetica:

Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori o polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole come un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scintillante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta. (Marinetti 1996: 11)

Nell'edizione italiana il *Re Baldoria* reca, invece, la seguente dedica: «Ai grandi cuochi della Felicità Universale: Filippo Turati, Enrico Ferri, Antonio Labriola» (Marinetti 2004: 9).

---

dedicati. Mi riferisco, ad esempio, a quelli più ricchi di implicazioni etiche, culturali e politiche scatenate dall'interesse per questo nuovo oggetto di indagine, che sono gli studi di Angelo Oliviero Olivetti. L'autore ferma la propria attenzione sugli aspetti patologici del fenomeno seguendone le evoluzioni: da caotica e magmatica a massa ordinata e cosciente (Olivetti 1903). Studi più recenti analizzano il fenomeno ad ampio raggio, non trascurando l'azione pervasiva delle riviste, «nuovi luoghi di aggregazione e di organizzazione del lavoro intellettuale»: (Laforgia 2003). Gli animatori delle riviste, pur disprezzando le folle, finiscono per aspirare ad essere gli agitatori di una moltitudine di uomini, mobilitandole, irreggimentandole, controllandole con nuove e laiche liturgie (*ibid.*).

La nuova dedica assume, dunque, una valenza politica. Nel 1898 a Milano c'era stata la rivolta operaia schiacciata dai cannoni di Bava Beccaris e ai moti milanesi lo stesso Marinetti, che frequentava i circoli socialisti milanesi, aveva dedicato l'articolo «Les Emeutes milanaises de mai 1898» pubblicato nel n. 173 de *La Revue Blanche* dell'agosto 1900. L'interesse di Marinetti per la politica e per i problemi sociali nasce dal suo bisogno di chiarire la funzione del poeta, in quella che sta divenendo la società del grande numero, che sfugge al controllo a causa di nuovi elementi in gioco, tra questi, particolarmente imponenti, le nuove masse urbane e proletarie che sono attive nella produzione, nelle fabbriche, a contatto diretto con quelle macchine che stanno velocemente mutando il mondo, le modalità di percepirlo e che, perciò, richiedono nuove tecniche di rappresentazione. L'autore mostra nel *Manifesto di Fondazione* come sia possibile una poesia che abbia come soggetto operai, arsenali, cantieri, stazioni, officine, ponti, piroscafi, locomotive ed aeroplani. Non è un linguaggio prosastico e informativo quello che percorre il manifesto. C'è in esso una tensione lirica che lo eleva ad opera d'arte. Il coraggio, l'audacia, la temerità, l'ardore, la munificenza sono tutte categorie etiche e, precipuamente, virtù del mondo antico, pagano, eroico e sono le stesse qualità richiamate dall'opera marinettiana. Così come un'istanza etica è la critica contro «ogni viltà opportunistica e utilitaria» (Marinetti 1996). Con il *Roi Bombance* Marinetti dimostra di avere già preso in considerazione tali questioni a cui vorrebbe dare una risposta plateale e spettacolare. La risposta è assolutamente pessimistica: all'intellettuale, sembra suggerire Marinetti, non spetta alcun posto. L'autore arriva, infatti, a negare anche l'ultimo sogno, quello estremo: il sogno poetico inteso come possibile fuga da una realtà decomposta. È, dunque, pessimistico il fondo che regge la nascita del futurismo.

Non c'è via d'uscita nella società cannibalica e fatiscente descritta nel *Roi Bombance*. L'interrogazione sul proprio ruolo sociale porta il Poeta/Idiota ad un suicidio che è la constatazione dell'inutilità del suo personaggio. A lui non resta che accettare una autovanificazione, la resa all'avversione della folla. Il gusto con cui viene divorato e, in ultimo, il rifiuto del vampiro a mangiare il suo cervello non sono che la

declinazione parodica della sua insignificanza. Al Poeta-Idiota, tuttavia, Marinetti affida il compito di lanciare una breccia nella logica autodistruttiva in cui anche il progresso è incarnato dalla crescente abilità dei Citrulli di divorarsi a vicenda. Marinetti prefigura nella violenta e truculenta dinamica inscenata nella tragedia e cioè nel «rapporto vita-morte, distruzione-vitalità, le fondamenta del vitalismo futurista, quell'idea di inarrestabile flusso distruttivo-creativo che sta alla base pure dell'idea "metafisica" del dinamismo» (Cigliana 2002: 183). Prima di consumare il suicidio il Poeta/Idiota proclama il suo vangelo:

La libertà?... Essa è inafferrabile, poiché ha l'elastica ampiezza del vostro desiderio sempre crescente... Come l'orizzonte ha l'ampiezza dei vostri sguardi aperti a ventaglio!... Colui che grida, ritto su una vetta «Finalmente respiro!» sta per soffocare! La libertà?... É il nostro slancio, a rapido volo, verso un azzurro sempre più vasto e più dissetante! (Marinetti 2004: 61)

Il tentativo di Marinetti di uscire dal vicolo cieco di passività lo porterà a formulare le teorie futuriste e soprattutto il nuovo stile di vita e di comportamento intellettuale futurista. A tal proposito sarebbe indispensabile aprire uno scorcio su alcune modalità di espressione e rappresentazione messe in campo dall'avanguardia futurista. Valga per tutte, in primo luogo, «l'antagonismo avanguardia-pubblico messo in atto nelle "serate futuriste" come aggressiva forma di propaganda delle nuove idee di una minoranza artistica in un ambiente ostile, quello costituito dalla maggioranza dei passatisti» (Saccone 2000: 72)

Protagonista nel *Roi Bombance* è, come si è detto, la folla, con i suoi sentimenti e movimenti inconsulti. Il suo destino è di essere manipolata da agitatori e demagoghi che dietro le parole celano solo i loro privati interessi e la soddisfazione di bisogni personali; su tutti, gli stagni del Passato stendono i loro miasmi: la decomposizione, come morte/prosecuzione della vita, domina i destini di tutti. I personaggi del dramma, nelle loro grottesche figurazioni, sono solo delle personificazioni simboliche del potere: Roi Bombance rappresenta il

potere civile, Fra Trippa il potere religioso e poi tutti i gradi intermedi delle funzioni amministrative e giuridiche (i vassalli, i dignitari). La rivoluzione è solo movimento di beffarda disillusione, redistribuzione di un potere immobile, che subito viene distrutto prima di ricostituirsi in un ordine, in un processo infinito di decomposizione e ricomposizione metaforicamente rappresentato dal continuo essere divorati per poi riemergere dagli stomaci divoratori pronti a ricominciare il medesimo processo:

Santa Putredine ( indicando gli Affamati) Io sono l'autrice della resurrezione!... Io sono la dea della fecondazione e della distruzione!... La dea dalle mille braccia e dalla duplice testa!... Tutti questi spettri vivono e danzano nel mio alito fetido, come atomi dorati in un raggio di sole!... Sono io, che creo e faccio crescere splendide le piante viscoso dai pistilli erettili come minuscoli falli!... Sono io, che accoppio i fiori osceni, più caldi e più bramosi delle vulve!... Davanti alla eterna realtà della natura, io sono la forza assoluta ed unica, che resta sempre identica a se stessa!... E mi manifesto nello sbocciar di una rosa, nella decomposizione di un cadavere, nel sorriso di un fanciullo e nell'urlo di una tigre in foia! [...] Questo tridente rappresenta la mia triplice forza. Creazione! Distruzione! Rigenerazione! Ciò che voi chiamate «la morte» non è che uno degli innumerevoli mutamenti la cui successione costituisce la vita! (Marinetti 2004: 168-169)

Sparito il superuomo, scomparsi gli ideali che ne sorreggevano la pur unilaterale struttura psicologica, ci troviamo qui di fronte ad una immensa e gargantuesca consumazione del potere, riportato alla sua fondamentale indivisibilità, appunto in un «medioevo immaginario» come le didascalie suggeriscono. Unico oppositore è il sognatore, l'emarginato, chi non accetta la logica dei rapporti di potere e se ne pone al di fuori, con la forza dell'utopia. Ma anch'egli è schiacciato non dal potere, bensì dalla folla, dalla sua necessità di essere conforme, di espellere il diverso. Personaggio-chiave è Santa Putredine che non apparirà prima del quarto atto:

Gran fantasma spiraleico di bruma azzurrognola, la cui faccia camusa rosseggia, di giorno come un sole al tramonto e inverdisce di notte, apparendo tenue e lustreggiante come la faccia della luna riflessa da uno stagno. Le sue smisurate, braccia, flosce, simili a sciarpe di fumo, accarezzano gli orizzonti. (*Ibid.*: 5)

Sebbene essa non compaia prima del quarto atto la sua presenza è, tuttavia, evidente sin dalle prime battute del dramma: essa è al centro dei terrori e dei rituali messi in atto per allontanare l'orrore di tutto il microcosmo del regno dei Citrulli. Santa Putredine non solo compare sulla scena, ma parla, distruggendo così l'effetto che nei primi tre atti era stato ottenuto.

Da una parte osannata come Dea della Putrefazione, quindi del mutamento, nella sua continuità, lunare e solare allo stesso tempo, dall'altra cacciata dalla realtà storica, dalla comunità ove si svolge il dramma dell'esistenza e del potere, la donna viene negata. Ad avviso di Marinetti la donna non appartiene alla Storia. La donna è di fatto estranea allo svolgersi storico.

Il *Roi Bombance*, dunque, sgombra il terreno dall'elemento superfluo, cioè la donna e le passioni che essa suscita. L'allontanamento della passione spinge ad affermare l'identità del potere che, non cambiando natura sebbene possa passare di mano in mano, inevitabilmente porta con sé la putrefazione.

Il testo del *Roi Bombance* è costruito su un avvicinarsi di idee, pervase da uno smisurato simbolismo allegorico. Un'idea indubbiamente di grande efficacia dal punto di vista spettacolare, anche se qui è applicata al macabro e al repellente, è quella che troviamo al quarto atto: il banchetto dei banchetti, celebrazione grandiosa del cannibalismo del potere. La sequenza è dominata dalla metafora rabelaisiana dell' 'appetitus' che domina incontrastata e che ossessivamente regge insieme questo microcosmo dal movimento a spirale, rappresentato attraverso il meccanismo ingestione/digestione/espulsione (prevalentemente orale) delle persone fisiche in veste simbolica, che lo compongono:

Re Baldoria: [...] Che ne dici Anguilla?... Nessuno dei miei armaiuoli saprà mai fondere e cesellare una guaina così regale!... Ah! Perché non sono abbastanza alto e muscoloso per portare appeso al fianco questo fodero dolorante e moribondo?... Animo! Presto! Anguilla!... Tu, afferralo alla cintola, e voi, Masticafiele, Pancotto, tenete ben ferme contro il pavimento le gambe di costui!... Attenti! Ora sguainerò la mia spada!... Uno... Due... Tre!... Ah! Che dente!...[...] Ed ora ritorniamo a Fra Trippa! (*Ibid.*: 131)

Per quanto riguarda l'accostamento a Rabelais resta ancora calzante, il giudizio di Gian Pietro Lucini che sulla metafora gastronomica fonda il più significativo punto di contatto tra Marinetti e Rabelais:

Il poeta vuole il mistero ed il trionfo delle antinomie. Le ricercò, pel *Roi Bombance*, dalla società e le mise di fronte. Rabelais gli prestò i suoi ghiottoni feroci e mostruosi, la folla moderna i propri appetiti. (Lucini 1908: 617)

La spirale delle vicende è infinita e riporta sempre al punto di partenza con un atto finale che è principio di rinnovamento in un processo immutabile, sempre uguale a se stesso: è il problema stesso dell'esistenza che è affermato e negato allo stesso tempo, dato che oltre il disfacimento si sente la presenza del Nulla.

Se esiste un tentativo di rottura con la tradizione nel *Roi Bombance*, questa è presente nella più o meno cosciente amplificazione della struttura drammatica che sollecita un'autodistruzione dall'interno per asfissia, per sovrabbondanza di temi, per eccesso di parola.

## Bibliografia

- Bani, Luca, *Grottesco e ideologia nel «Re Baldoria» di Marinetti, Palazzeschi e i territori del comico: atti del Convegno di studi, Bergamo, 9-11 dicembre 2004*, Eds. Matilde Dillon Wanke – Gino Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006.
- Cigliana, Simona, *Futurismo Esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2002.
- Jarry, Alfred, *Ubu roi* (1896), Milano, Adelphi, 2013.
- Lucini, Gian Pietro, *Il verso libero*, Milano, Poesia, 1908.
- Mariani, Gaetano, *Il primo Marinetti*, Le Monnier, Firenze, 1970.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Fondazione e Manifesto di Fondazione del Futurismo (1909)*, Id., *Teoria e invenzione futurista*, Ed. L. De Maria, Milano, Mondadori, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Teatro*, Ed. J.T. Schnapp, Milano, Mondadori, 2004, I.
- Olivetti, Angelo Oliviero, "Il problema della folla", *Nuova Antologia*, 16.09.1903.
- Saccone, Antonio, *Futurismo*, Roma, Marzorati-Editalia, 2000.
- Salaris, Claudia, *Marinetti. Arte e vita futurista*, Roma, Editori Riuniti, 1997.

## Sitografia

- Laforgia, Enzo R., "Come addomesticare il mostro. Il problema della folla e la cultura reazionaria tra Otto e Novecento", *Laboratoire Italien*, 4 (2003), <https://laboratoireitalien.revues.org/327>, online (ultimo accesso 20/11/2016).

## L'autrice

### **Annalisa Carbone**

Annalisa Carbone ha conseguito il dottorato in Filologia Moderna nell'Università di Napoli Federico II. È professoressa a contratto di Letteratura Italiana presso l'Università degli studi di Napoli L'Orientale. Il suo ambito di ricerca riguarda la scrittura critica e la letteratura italiana del secondo Novecento. Ha scritto saggi e articoli su riviste letterarie quali «Filologia e critica», «Critica letteraria», «Otto/Novecento», «Esperienze letterarie», «Annali dell'Istituto Universitario Orientale». Ha pubblicato i volumi *“L'indomabile furore”*. *Sondaggi su Domenico Rea* (Liguori, 2010) e *Dipingere e scrivere per me sono la stessa cosa. Dino Buzzati tra parola e immagine* (Rubbettino, 2016).

Email: [annalisa.carbone@unina.it](mailto:annalisa.carbone@unina.it)

## L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

### **Come citare questo articolo**

Carbone, Annalisa, “Tragedie satiriche: da *Ubu roi* di A. Jarry a *Roi Bombance* di F.T. Marinetti”, *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente – F. Cattani – F. de Cristofaro – G. Maffei – U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <https://www.betweenjournal.it/>