

LORENZA MIRETTI

*Escodamè. Un mistero futurista...
con risvolti carducciani*

RIASSUNTO · Partendo dalle ricerche decennali svolte dall'autrice sia sul futurismo sia sull'epistolario carducciano, l'intervento traccia sinteticamente l'attività svolta in seno al futurismo dal giovane udinese Michele Leskovic, noto col nome di Escodamè. Sebbene molto attivo all'interno del movimento avanguardista – tanto dal punto di vista creativo quanto culturale, ricoprendo anche il ruolo di segretario privato e stretto collaboratore di Marinetti –, di Escodamè si sono perse le tracce sin dalla fine degli anni Trenta e solamente il ritrovamento e lo studio, da parte dell'autrice, del suo intero archivio privato hanno permesso di ricostruire le tappe salienti del suo impegno futurista. Data la vicinanza e i rapporti con Marinetti, la vicenda del futurista udinese induce anche ad aprire una finestra su taluni legami tra il fondatore del movimento, il mondo classico e Carducci stesso, rivelando anche qualche inaspettato legame tra il giovane udinese e il poeta maremmano.

PAROLE CHIAVE · Leskovic, Marinetti, Carducci, poesie.

ABSTRACT · The paper provides a short Michele Leskovic's biography, thanks to the unpublished, and mostly unknown, materials discovered by the author and her research on Futurism over decades. Born in Udine and better known as Escodamè, he works with Marinetti and some of the protagonists of the second period of Futurism being very active for two decades in producing poems and papers of different kind. In the late Thirties, however, he suddenly leaves the Avand-garde and simply disappears so that friends have believed him dead. The closeness between Marinetti and Escodamè also allows the author to open a window on the relationship between Marinetti and Carducci but then to highlight unexpected ties which connect Escodamè and Carducci too.

KEYWORDS · Leskovic, Marinetti, Carducci, poems.

Il protagonista di questo studio, Escodamè, è un poeta futurista della seconda ‘generazione’ che abbraccia il credo avanguardista nel 1921, lanciando a Milano il manifesto *Svegliatevi studenti d’Italia!*¹ con Roberto Clerici e Piero Albrighi: ha appena sedici anni e non si chiama ancora Escodamè, bensì Michele Leskovic².

Il cognome Leskovic l’ha portato in Italia il nonno Francesco, lasciando Lubiana per trasferirsi a Udine, dove prima avvia un’attività di trasporti di carbone, poi, nel 1870, fonda «uno stabilimento per la lavorazione della latta, attivo nel campo dei trasporti e della vendita di autovetture»³. Francesco ha quattro figli: Noemi, Alberado, Sabino, Ismaele.

¹ M. LESKOVIC, R. CLERICI, P. ALBRIGHI, *Svegliatevi studenti d’Italia!*, Milano, ed. della Direzione artistica del Movimento Futurista, 1921, ora in L. MIRETTI, *Escodamè. Il ventennio futurista di Michele Leskovic*, Tesi di dottorato in *Italianistica*, Coordinatore Paola Vecchi Galli, Supervisore Paola Daniela Giovanelli, Co-supervisore Piero Pieri, *Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna, 2010, pp. 102-103.

² Durante una serata futurista alcuni spettatori presero di peso Leskovic per buttarlo fuori dalla scena ed egli, tentando di liberarsi, disse: «Esco da me» (cfr. MIRETTI, *Escodamè*, cit., p. 4).

³ Nell’Archivio privato di Michele Leskovic è conservato lo stralcio di un giornale udinese datato 17 settembre 1911 ma non ben identificato (forse il «Giornale di Udine») che, annunciandone la dipartita, ne traccia una brevissima biografia: «Ieri quasi improvvisamente è morto il Signor FRANCESCO LESKOVIC nella età di 82 anni. Era una delle più note e simpatiche figure della città. Giovane, pieno di coraggio, d’ingegno, di attività, venuto da Lubiana a Udine circa mezzo secolo fa. Egli si era messo nel commercio e rapidamente aveva fatto conoscere e saputo raccogliere il frutto delle Sue eccezionali qualità. FRANCESCO LESKOVIC è stato vero «self-made-man», un creatore di affari e un vigoroso operatore. Quando raggiunse la fortuna non imbaldanzò, né ristette. Come gli cresceva [sic] d’intorno la famiglia, pareva aumentare la Sua energia: ed Egli uno a uno, collocò tutti i figli, dando l’esempio del lavoro e soprattutto dando l’esempio di vita sobria, tutta materata di lavoro. Fino a pochissimi anni or sono Egli appariva uomo mirabile, per resistenza e tenacia: la Sua fibra pareva ringagliardire nelle lotte e più le difficoltà lo attorniavano, più sembrava rinnovarsi le Sue forze. Da qualche tempo la Sua bella espansione di vita parve affievolirsi e l’Uomo svelto e gioviale appariva stanco. Ma la mente era sempre pronta e serena. FRANCESCO LESKOVIC acquistò presto la stima degli Udinesi e la cittadinanza di Udine, non solo per la operosità e la rettitudine, ma con la fierezza dei sentimenti liberali, con l’amore della causa italiana. Negli ultimi giorni di febbraio 1861, il governo austriaco aveva fatto arrestare Aldo Morgante, Carlo Kechler, Girolamo Caiselli e parecchi altri cittadini udinesi e li aveva internati a Olmutz, la nuova Spielberg dei patrioti italiani. Ai deportati politici, nelle tristi, sudice e malsane prigioni, giungevano lente e tarde le notizie. Ad abbreviare la tormentosa attesa, il Morgante poté valersi dell’aiuto di FRANCESCO LESKOVIC, il quale da Udine, con amichevole costanza, gli scriveva lunghe lettere in tedesco le quali venivano lette e tradotte dal Kechler. “L’opera del Leskovic – scriveva Luigi Schiavi, commemorando Aldo Morgante – fu allora preziosa per molti fra i deportati. Carlo Kechler raccoglieva le loro lettere scritte in italiano, le traduceva in tedesco e le mandava al Leskovic, il quale, dopo averle restituite nella loro lingua originale, le distribuiva alle famiglie cui erano dirette”. L’opera del Leskovic, che oggi si racconta così semplicemente, rappresentava allora coraggio e patriottismo eccezionali e rappresentò il decreto di cittadinanza più fulgido per il giovane animoso, che sposava la nostra causa con sì bella audacia. L’audacia era nel Suo carattere, e come la fortuna lo assecondava, il patrimonio saliva a grandezza invidiata, per ridiscendere e risalire. Perché la mano dell’Uomo era salda e addestrata e sapeva affrontare e vincere le tempeste. Lo sanno coloro che hanno imparato da Lui, nel Suo studio e hanno conquistato belle posizioni, lo sanno i

Unico figlio di Alberado, Michele nasce il 24 maggio 1905⁴ a Udine, dove rimane fino al trasferimento della famiglia a Milano, tra il 1915 e il 1916: infatti dal 2 ottobre 1917, egli risulta effettivamente iscritto all'anagrafe milanese e il 25 settembre 1919 ottiene la licenza ginnasiale, presso il Ginnasio Alessandro Manzoni di Milano.

Intorno al 1920, il giovane udinese entra in contatto col futurismo, all'interno del quale è molto attivo negli anni Venti e Trenta: è attore, commediografo, poeta e organizzatore di eventi, nonché segretario privato di Filippo Tommaso Marinetti⁵, tant'è che, in una lettera del 1931, Paolo Buzzi lo definisce il «preferito» del fondatore del movimento⁶.

Il nome Escodamè fa il suo ingresso nell'antologia *I nuovi poeti futuristi* (1925)⁷ in cui Michele è presente con nove liriche – *Poema della bicicletta* (con dedica a Girardengo)⁸, *Dinamismo plastico di un tram in corsa*⁹, *Galleria tè alle cinque*, *L'operaio e le sue sirene*, *Quarta dimensione di un'attesa di donna* (dedicata «a W. S.»), *Crocicchio plastico veloce di donne* («ad Azari»), *Mani d'autunno*¹⁰, *Veloci in pioggia* e infine *L'amore a*

figli tutti operosi e gagliardi. Alla memoria di FRANCESCO LESKOVIC, nostro concittadino di elezione e d'onore per l'ingegno, mandiamo un reverente affettuoso saluto. Alla Famiglia le più vive e sincere condoglianze».

⁴ Talune notizie su Michele Leskovic sono reperibili sul sito della Galleria d'arte moderna di Udine, Gamud, (<http://www.comune.udine.gamud.biografie.leskovic>).

⁵ Cfr. MIRETTI, *Escodamè*, cit., *passim*.

⁶ Cfr. Ivi, p. 29. Sicuramente vi era grande familiarità tra Marinetti e Leskovic come dimostra, per esempio, questo messaggio a Benedetta Cappa Marinetti: «Cara Peccerella mia Partirò oggi ore 1 per Bologna [...]. Ieri sera [...] Escodamè giunse agitato dopo una discussione colla fidanzata che aveva trovata vestita in camera di pensione, pronta ad uscire con un signore (della pensione) conosciuto due giorni prima! Escodamè fece – sembra – una grande scena alla civettissima! mentre il signore passeggiava nel corridoio! Escodamè si è confessato, poi ha declamato un bellissimo poema futurista (con declamazione speciale). La Signora Russolo è stata molto materna con Escodamè [20 Jan. 1927]». Lettera su carta con logo intestata «Hôtel Corso-Splendid Milano A. Zaccheo Prop. Telegrammi: Corsohotel Telefoni: 81-155, 81-156», con data di mano ignota «[20 Jan. 1927]». Busta con logo intestata «Hôtel Corso-Splendid Milano A. Zaccheo Prop.», sul retro: «Il Corso Hôtel di Milano è l'albergo frequentato dalle più spiccate personalità del mondo politico, industriale e finanziario», indirizzata «Signora Benedetta Marinetti Piazza Adriana 30 Roma», bolli postali: «Milano Bol 20. I. 1927», «Roma centro 21. I. 1927». Autografo in Beinecke, GEN MSS 130, s. 3, f. 39, cfr. ivi, p. 33.

⁷ *I nuovi poeti futuristi*, a cura di F. T. Marinetti, Roma, Edizioni futuriste di «Poesia», 1925.

⁸ Col titolo *La bicicletta* la lirica viene declamata nel maggio 1923.

⁹ Ripubblicata in «Futurismo», I, n. 11, 20 novembre 1932, p. 4.

¹⁰ Ripubblicata in «Dinamo futurista», I, n. 2, marzo 1933, p. 4; nel 1940, Carmine Guarino pubblica *Mani d'autunno* per canto e pianoforte, dalla lirica omonima di Michele Leskovic, Bongiovanni, Bologna. Nel febbraio di quell'anno, Guarino scrive all'amico: «Milano 11.2.40 XVIII. Caro Escodamè eccomi a te dopo un lunghissimo reciproco silenzio! Ho avuto oggi il tuo indirizzo da tua zia alla quale ho telefonato. Dunque: l'Editore Bongiovanni di Bologna pubblica - fra altre cose mie - la nostra lirica "Autunno". Ricordi? Per le pratiche presso la Società degli Autori occorre la tua firma sul modulo, che io ti manderò non appena avrò ricevuto una tua parola. Posso inviartelo subito? Occorrerà che tu lo firmi e che me lo rimandi con sollecitudine con una parola di cessione dei versi a me (come avevi del resto già fatto allora) - Tu capisci, in queste cose non si tratta di guadagno tanto più che i diritti d'autore per delle liriche si riscuotono a... centesimi ed è già bene che l'Editore si accolli la spesa della pubblicazione - A proposito: sulla copertina desideri che sia messo il tuo nome

macchina e le sue nostalgie («a Carlo Panseri e C. »)¹¹ – e dove Marinetti lo annovera tra gli otto poeti «parolibreri» dei quindici pubblicati¹².

Questa raccolta si richiama esplicitamente alla precedente, *I poeti futuristi* (1912)¹³, come ne fosse l'ideale continuazione¹⁴, mentre essa rappresenta un punto di svolta nella gestione del movimento da parte di Marinetti che proprio con quel volume sancisce l'allontanamento del futurismo dalla politica e quindi dal fascismo (scelta non condivisa da molti avanguardisti). Nella presentazione alla pubblicazione del 1912, infatti, Marinetti sottolinea la natura bellicista e rivoluzionaria della nuova forma poetica futurista (le parole in libertà) usata per la prima volta dagli autori futuristi antologizzati che, coi loro versi, 'silurano' e 'bombardano' le roccaforti dell'arte e della letteratura passatista¹⁵. Nell'introduzione del 1925, invece, afferma che, sì, le parole in libertà «spaccano in due nettamente la storia del pensiero e della poesia umana, da Omero all'ultimo fiato lirico della terra» ma, rettifica, «[esse] sono un nuovo modo di vedere l'universo, una valutazione essenziale dell'universo come somma di forze in moto che s'intersecano al traguardo cosciente del nostro *io* creatore, e vengono simultaneamente notate con tutti i mezzi espressivi che sono a

oppure "Escodamè"? Dimmi, ti prego, subito, qualche cosa - L'Editore attende. Stai bene? Che fai? Ciao, [...] tuo Carmine Guarino Corso Magenta 32 Milano» cfr. MIRETTI, *Escodamè*, cit., p. 164.

¹¹ *I nuovi poeti futuristi*, cit., pp. 75-97, ora in MIRETTI, *Escodamè*, cit., pp. 170-184.

¹² MARINETTI, *Introduzione a I nuovi poeti futuristi*, ora in ID., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1996³, p. 187.

¹³ *I poeti futuristi*, a cura di F. T. Marinetti, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1912.

¹⁴ Cfr. ID., *Introduzione a I nuovi poeti futuristi*, cit., p. 187: «Il volume *I poeti futuristi* pubblicato e lanciato da me l'11 luglio 1912, e giunto al 42° migliaio, rivelò al mondo i poeti futuristi Altomare, Betuda, Buzzi, Cardile, Carrieri, Cavacchioli, Auro D'Alba, Folgore, Govoni, Manzella Frontini, Armando Mazza, Palazzeschi. Questo volume *I nuovi poeti futuristi* rivelerà al mondo i poeti futuristi Loris Castrizzi, Silvio Cremonesi, Mario Dolfi, Escodamè, Farfa, Fillia, Alceo Folicaldi, Giovanni Gerbino, Giuseppe Guatteri, Angelo Maino, Enzo Mainardi, Oreste Marchesi, Giordano B. Sanzin, Cesare Simonetti, Alberto Vianello».

¹⁵ «Giovani Italiani, Prima di partire per la Tripolitania nell'ottobre dell'anno, io vi gridai il seguente manifesto: "Noi Futuristi, che da più di due anni glorifichiamo, tra i fischi dei Podagrosi e dei Paralitici, l'amore del pericolo e della violenza, il patriottismo e la guerra, sola igiene del mondo e la sola morale educatrice, siamo felici di vivere finalmente questa grande ora futurista d'Italia, mentre agonizza l'immonda genia dei pacifisti [...]. L'Italia ha oggi per noi la forma e la potenza di una bella dreadnought con la sua squadriglia di isole torpediniere. Orgogliosi di sentire uguale al nostro il fervore bellicoso che anima tutto il Paese, incitiamo il Governo italiano, divenuto finalmente futurista, ad ingigantire tutte le ambizioni nazionali [...] Noi Futuristi vogliamo [...] favorire ed eccitare l'orgoglio nazionale [...]. Nell'arte e nella letteratura, noi combattiamo tutta la sconcia eredità delle passate generazioni italiane, la stupidissima ossessione della cultura, il tradizionalismo accademico, pedante e pauroso, il senilismo sotto tutte le sue forme, la tirannia dei professori e degli archeologi, il culto dei musei e delle biblioteche [...] mi piace ora gridare a gran voce i nomi dei nuovissimi poeti futuristi [...]. L'Italia retorica, professorale, greco-romana e medioevale di Carducci, l'Italia georgica, piagnucolosa e nostalgica di Pascoli, l'Italia bigotta del piccolissimo Fogazzaro, l'Italia erotomane e rigattiera di d'Annunzio, tutto il passatismo italiano, insomma, è definitivamente morto e sepolto. Essi [i poeti futuristi] cantano in versi liberi, con veemenza, precisione e allegrezza, come si silura una nave o come si cosparge di bombe un esercito nemico dall'alto di un dirigibile! Bombe, infatti, o meglio siluri sono i loro versi liberi» in *I poeti futuristi*, cit., pp. 7-11.

nostra disposizione»¹⁶, circoscrivendone l'effetto entro ben delimitati confini artistici ed eliminando ogni riferimento alla loro forza rivoluzionaria e rinnovatrice così da ridimensionare la capacità di incidere concretamente sulla trasformazione politica e sociale dell'Italia, fortemente rimarcata nella prima antologia. Le parole in libertà, chiarisce Marinetti,

orchestrano i colori, i rumori e i suoni, combinano i materiali della lingua e dei dialetti, le formole [sic] aritmetiche e geometriche, i segni musicali, le parole vecchie deformate o nuove, i gridi degli animali, delle belve e dei motori¹⁷.

Il verso libero non è più, come nel 1912, «il solo mezzo per esprimere l'effimero, instabile e sinfonico universo che si fucina in noi e con noi»¹⁸ (cioè l'universo che si sta forgiando nel crogiolo futurista), ma solo «un modo di vedere l'universo» esistente: esso fornisce unicamente

una valutazione essenziale dell'universo come somma di forze in moto che s'intersecano al traguardo cosciente del nostro *io* creatore, e vengono simultaneamente notate con tutti i mezzi espressivi che sono a nostra disposizione¹⁹.

A loro volta, le parole in libertà cessano di essere le «bombe [e] siluri» dei futuristi combattenti tanto in arte quanto in guerra e divengono «tentativi eroici dello spirito che si proietta al difuori [sic] di tutte le sue norme di logica e di comodità»²⁰.

Se i *poeti futuristi* cantavano «in versi liberi, con veemenza, precisione e allegrezza, come si silura una nave o come si cosparge di bombe un esercito nemico dall'alto di un dirigibile! Bombe, infatti, o meglio siluri sono i loro versi liberi», ora i *nuovi poeti futuristi*, amano, anzi *devono amare* «ciò che gli uomini hanno inventato e inventano di più meraviglioso: la macchina [...] sintesi dei maggiori sforzi cerebrali dell'umanità [...], equivalente meccanico organico del globo terracqueo [...] nuovo corpo vivo quasi umano che moltiplica il nostro»²¹.

Parole che solo in parte si adattano ad Escodamè. Il macchinismo,

¹⁶ ID., *Introduzione a I poeti futuristi*, cit., p. 8.

¹⁷ ID., *Introduzione a I nuovi poeti futuristi*, cit., p. 187.

¹⁸ ID., *Introduzione a I poeti futuristi*, cit., p. 11.

¹⁹ ID., *Introduzione a I nuovi poeti futuristi*, cit., p. 188.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ I nuovi poeti futuristi «sono quasi tutti della nuova estetica volitiva della macchina, e credono fermamente che il poeta futurista deve avere una originalità naturale intensificata da una volontà tenace di opere originali. Il poeta futurista deve avere quella tipica passione per la vita di oggi che Boccioni chiamò *modernolatria*. Egli deve amare ciò che gli uomini hanno inventato e inventano di più meraviglioso: la macchina [...] sintesi dei maggiori sforzi cerebrali dell'umanità [...], equivalente meccanico organico del globo terracqueo [...] nuovo corpo vivo quasi umano che moltiplica il nostro», *ivi*, p. 191.

infatti, è sicuramente una tematica molto forte e vitale nel suo pensiero²², tanto da motivare anche la sua adesione alla “Società per la protezione delle macchine”²³, ma le liriche pubblicate possono essere giudicate, da un punto vista formale, fedeli alle oramai decennali norme del paroliberoismo solamente perché qui l’autore evita, in maniera apparentemente deliberata, di mettere in pratica la sua idea del «testo-partitura», anello essenziale della *Declamazione politimbrica*²⁴ leskoviciano volta ad accentuare gli aspetti declamatori e musicali considerati parte integrante del testo poetico. Pubblicata nel 1927, questa teoria viene ripresa dal suo ideatore nel 1933 quando recensisce la *Mostra di tavole parolibere futuriste ideata dal gruppo ligure* (10 aprile, teatro-galleria «Bragaglia fuori commercio» - Roma), scrivendo l’articolo-manifesto *Immensificare la poesia* (1933)²⁵.

Già argomento di altro studio²⁶, l’originalità della ricerca poetica di Escodamè pertiene a questo intervento soprattutto perché evidenzia la distanza tra l’epoca delle battaglie per destabilizzare l’ordine costituito, con la conquista dell’indipendenza dall’egemonia passatista, tipicamente del primo futurismo, e quel secondo futurismo oramai ‘disarmato’ e più attento, potremmo dire, a ‘perfezionare’ quella conquista.

In altre parole: la mutata prospettiva di Marinetti è chiaramente effetto del concorrere di più fenomeni a partire dalla sua rinuncia alla partecipazione politica del 1924 (con il *Manifesto al Governo Fascista. I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani*²⁷) e dal trasformato panorama culturale

²² Basti notare che il tema compare già nel manifesto *Svegliatevi studenti d’Italia!*: «Fu il canto di una macchina che ci ispirò; fu l’urlo di un blocco di ferro all’inevitabile dilaniare dell’utensile d’acciaio, nella vasta officina: policromia di vita-rumore, fontana di genialità. Qualche cosa bolliva in noi da tanto tempo: e il troc-troc, cadenzato della trasmissione ci sciolse le idee, il friggere incessante del lubrificante le ordinò, e le nostre macchine frementi nel loro sforzo continuo di distruzione creazione, gridarono con noi le parole vive ai compagni di scuola», LESKOVIC, CLERICI, ALBRIGHI, *Svegliatevi studenti d’Italia!*, in MIRETTI, *Escodamè*, cit., p. 103.

²³ Leskovic è tra i fondatori della «Società per la protezione delle macchine», nata da un’idea di Fedele Azari e presieduta da Filippo T. Marinetti, e ne sottoscrive il manifesto di fondazione redatto da Fedele Azari (14 aprile 1927): cfr. *ivi*, p. 68.

²⁴ ESCODAMÈ, *La declamazione politimbrica futurista*, «La fiera letteraria», III, n. 2 (22 maggio 1927), poi riprodotto nell’«Osservatore politico letterario», XX, n. 6 (giugno 1974), pp. 58-59. Qui Leskovic sviluppa in maniera assolutamente originale le idee marinettiane sulla declamazione (1916) che trasforma da *dinamica e sintetica* a *politimbrica*: cioè una declamazione contraddistinta da una molteplicità di effetti differenti poiché prodotti da *timbri* distinti in base alla profondità dei registri canori (soprano, mezzo soprano, contralto, tenore, baritono, basso): MIRETTI, *Escodamè*, cit., pp. 14 ss.; cfr. anche F. T. MARINETTI, *La declamazione dinamica e sinottica*, ora in *Id.*, *Teoria e invenzione futurista*, cit. pp. 123-125.

²⁵ M. LESKOVIC, *Immensificare la poesia*, «Futurismo», II, 32 (16 aprile 1933), p. 1, ora in MIRETTI, *Escodamè*, cit., pp. 148 ss.

²⁶ Per un’analisi della poetica leskoviciano: *ivi*, in part. pp. 133-206.

²⁷ Cfr. T. F. MARINETTI, *Manifesto al Governo Fascista. I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani*, «Il Futurismo», II, n. 5 (1° marzo 1923), pp. 1-4, firmato in calce da Marinetti e da numerosi futuristi tra i quali Leskovic, Prampolini, Jannelli, Russolo, Carli, Depero, Somenzi, Azari, Marasco, Dottori, Illari. Tanto nell’introduzione quanto nella conclusione Marinetti tenta, scrive Claudia Salaris, di sottolineare il successo raggiunto dal futurismo entro e fuori i confini nazionali, cercando di «far capire che in Italia il merito

(con il progressivo ritorno all'ordine promosso, soprattutto, dalle riviste «La Ronda» e «Valori plastici»²⁸); inoltre, la guerra ha privato Marinetti e l'avanguardia italiana di due figure cardine del primo futurismo, Boccioni e Sant'Elia, mentre Palazzeschi, Papini, Carrà, Soffici, Corra e Cangiullo ne hanno preso le distanze. Osserva Giovanni Lista nel 1980:

si dovrebbe [...] capire che quasi tutti gli attriti e le polemiche che si svolgono negli anni '20 e '30 tra futurismo e regime fascista non procedono da una battaglia di avanguardia, ma di retroguardia. Sono gli anni in cui Marinetti crede ormai di aver conquistato il museo con tutto ciò che esso comporta di onori, di potere e di egemonia di mercato. Il futurismo marinettiano contesta allora chi si oppone al sacrosanto diritto, rivendicato dall'arte futurista, di essere l'arte ufficiale del regime. Il secondo futurismo non lotta contro il museo, ma per il museo. La sua non è una battaglia di contestazione e di opposizione, ma di integrazione [...]. L'avvento del fascismo al potere viene solo a problematizzare questo processo di integrazione. L'elezione di Marinetti all'Accademia d'Italia non è che il più vistoso coronamento di un'evoluzione intrapresa dieci anni prima²⁹.

Anche talune annotazioni del poeta udinese, ancora leggibili tra le carte del suo Archivio privato, lasciano trapelare la presenza di un netto sostrato ideologico marinettiano:

delle innovazioni artistiche spettava al futurismo e non già al novecentismo sarfattiano, che Mussolini invece proteggeva. Nella doppia veste di capo d'un movimento giovanile sì, ma dalla lunga tradizione alle spalle, e al tempo stesso di patriota-cosmopolita, Marinetti s'accingeva dunque a presentare le credenziali al regime con la speranza di poter far riconoscere il futurismo come espressione artistica dello spirito originario e 'rivoluzionario' del fascismo. Pur abbandonando la politica in proprio e dando ampie dimostrazioni di volersi ormai occupare solo di questioni culturali, Marinetti [...] non rinunciava a presentarsi come l'anticipatore del clima fascista» (C. SALARIS, *Marinetti editore*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 303-304). È indiscutibile che la questione politica abbia molto influito non tanto sulla genesi quanto sulla fortuna dell'opera che «ebbe una circolazione limitata e fu poco pubblicizzata forse proprio per motivi politici, dato che la sua uscita coincise in pieno con l'affare Matteotti» (ivi, p. 302). Argomentazioni che Claudia Salaris riprende da Ruggero Jacobbi che, in *Poesia futurista italiana*, aveva evidenziato come gli autori fossero dei «ribelli italiani» per lo più di tendenze anarchiche (R. JACOBBI, *Poesia futurista italiana*, Parma, Guanda, 1968, pp. 58-59) e che, nel 1976, aveva ribadito i medesimi concetti sottolineando le differenze tra le prefazioni della prima e della seconda antologia (cfr. ID., *Il secondo futurismo*, in I. GHERADUCCI, *Il futurismo italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 208-211).

²⁸ Riviste dagli anni Venti agguerrite oppositrici dello sperimentalismo rivoluzionario del futurismo eroico e a favore di un secondo futurismo più moderato e 'regolamentato'.

²⁹ G. LISTA, *Arte e politica. Il futurismo di sinistra in Italia*, Milano, Multhipla, 1980, pp. 19-20. Cfr. anche A. BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 335: «L'antologia *I nuovi poeti futuristi*, apparsa a Milano per le Edizioni di "Poesia" nel 1912, voleva essere nelle intenzioni del suo promotore una sorta di sistemazione prospettica della fase poetica dei versi liberi, già in giudizio di "passatismo". E ad essa infatti avrebbe dovuto seguire, subito dopo, un'altra raccolta, dedicata invece ai campioni del nuovo verbo futurista [...]. Senonché, a testimoniare come il verso libero fosse una necessità della nuova poesia indipendente dall'adesione al movimento futurista, la seconda antologia – *I nuovi poeti futuristi* – avrebbe visto la luce soltanto nel 1925, collezionando insieme versi liberi e parole in libertà: quando, ormai, il momento davvero creativo del futurismo era archiviato».

I ritmi di Omero erano perfettamente aderenti alla vita di allora, perché anche l'imitazione del ritmo di una battaglia, di una tempesta, di una quiete sotto l'ombra di un albero, fa parte della meraviglia, della suggestione, della vita [...]. Così è nata la poesia al tempo di Omero. L'esametro omerico era infatti un accordo tra il ritmo del mare e della voce del cantautore, sulle navi dondolanti nell'Egeo [...]. Le parole in libertà hanno il ritmo delle macchine e delle velocità che subiamo anche in stato di quiete, in campagna, sia perché ricordiamo continuamente la macchina sia perché non vi è campagna o deserto sfornito di macchine auto [...]. Le velocità costruttive del tempo fascista sono incompatibili con le antiche cadenze eroiche che affiorano qua e là sul mare della Poesia³⁰,

ma in esse manca quell'aggressività che era stata il segno distintivo del fondatore del movimento e degli avanguardisti della prima ora, anche se l'atteggiamento di Marinetti in quegli anni presenta ombre non trascurabili. È incontrovertibile il fatto che il padre del futurismo si sia sempre posto nell'ottica prioritaria di un totale rinnovamento dell'Italia, puntando ad una trasformazione all'interno della quale la creazione poetica o, per meglio dire, la cultura è sempre percepita come strettamente connessa a problematiche politiche, economiche e militari. Egli persegue l'obiettivo di risollevarle le sorti dell'Italia³¹, ma per farlo deve emanciparsi da un passato non più fecondo, in vista di un futuro glorioso che il movimento avanguardista pretende di essere già in grado di realizzare nel presente.

Così la tradizione, intesa come eredità del passato, non è più percepita nemmeno come fonte sempre viva d'ispirazione, divenendo, al contrario, una zavorra non solo inutile, ma anche depauperante. Nel ricordare il periodo di gestazione del movimento, il poeta scrive:

Il mio sangue italiano balzò più forte quando le mie labbra inventarono ad alta voce la parola *Futurismo* [...]. Era una giovane bandiera rinnovatrice, antitradizionale, ottimistica, eroica e dinamica, che si doveva inalberare sulle rovine del passatismo (stato d'animo statico, tradizionale, professorale, pessimistico, pacifista, nostalgico, decorativo ed esteta)³²

ed in seguito afferma che, «dopo averli immensamente amati», ora lui ed i futuristi odiano «i [...] gloriosi padri intellettuali: i grandi genî simbolisti»³³ e che il «passato è necessariamente inferiore al futuro»³⁴, chiedendosi, infine: «Chi negherà che la *Divina Commedia* altro non sia che un immondo verminaio di glossatori?»³⁵.

³⁰ Cfr. MIRETTI, *Escodamè*, cit., pp. 126-127.

³¹ F. T. MARINETTI, *Lettera futurista ai cittadini di Parma*, in ID., *Guerra sola igiene del mondo*, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 244.

³² ID., *Prime battaglie futuriste*, in ID., *Guerra sola igiene del mondo*, cit., p. 235.

³³ ID., *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna*, in ID., *Guerra sola igiene del mondo*, cit., p. 302.

³⁴ Ivi, p. 303.

³⁵ ID., *La «Divina Commedia» è un verminaio di glossatori*, in ID., *Guerra sola igiene del mondo*, cit. p. 267.

Il futurismo non riconosce più ai grandi della tradizione letteraria il potere di educare i giovani artisti poiché, contrariamente ai simbolisti, non crede nell'immortalità dell'opera d'arte³⁶. Eppure, dietro la propaganda del rifiuto, si celano altre verità.

Intanto, nel 1928, il padre del futurismo accetta di tradurre *La Germania* di Tacito per la Collezione Romana di Ettore Romagnoli con l'intento – si legge nella quarta di copertina – di adeguare la conoscenza della «prima luminosa giornata della letteratura italiana [...] all'incalzare fulmineo della vita moderna», precisando, nella *Prefazione*, di aver voluto «dimostrare che la creazione delle parole in libertà non proviene da ignoranza delle origini della nostra lingua» e che

la nostra passione futurista per la sintesi ci permette di gustare ancora Tacito senza essere soffocati dalla ripugnante polvere del passato [...]; Tacito, maestro di concisione sintesi e intensificazione verbale, è lo scrittore latino più futurista e molto più futurista dei maggiori scrittori moderni. Ad esempio: Gabriele D'Annunzio [...]; la visione imperiale della Germania fissata da Tacito è tuttora politicamente istruttiva e ammonitrice [...]; la brevità dell'opera mi permetteva di realizzare una traduzione precisa e viva;

per cui è necessario che gli scrittori italiani

ammirino la virile concisione Tacitiana, sorella di quella sintesi plastica della lingua italiana da noi propagandata e realizzata colla rivoluzione futurista delle parole in libertà e dello stile parolibero, contro la prolissità decorativa del verso e del periodo³⁷.

Poi, in maniera repentina e significativa, il traduttore sposta l'attenzione dal latino in quanto lingua, al latino in quanto materia d'insegnamento e quindi alla pratica scolastica, affermando che è necessario

venga dimostrata l'assurdità dell'insegnamento scolastico, basato su traduzioni scialbe, errate e su cretinissime spiegazioni di professori abbruttiti [sic], tarli di testi e teste [e che] un efficace insegnamento della letteratura latina esige traduttori ispirati quanto i latini tradotti, e interpreti sensibili capaci di trasfondere la vita del genio. Se ciò non è possibile, urge rimpiazzare le ore di Latino idiotizzato con ore di Meccanica e Estetica della Macchina, questa essendo oggi l'ideale maestra di ogni veloce intelligenza sintetica e di ogni vita potentemente patriottica³⁸.

³⁶ ID., *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti*, cit., p. 302.

³⁷ ID., *Prefazione a TACITO, La Germania*, traduzione di F. T. Marinetti, Palermo, Sellerio, 1993, pp. 9-10.

³⁸ Ivi, p. 10. Cfr. anche: ESCODAMÈ, *Tacito, Marinetti e il teatro sintetico*, «La fiera letteraria», III, n. 47 (20 novembre 1927), p. 6, ora in MIRETTI, *Escodamè*, cit., pp. 122, in cui Leskovic mette in relazione la traduzione tacitiana con due testi teatrali di Marinetti (*I prigionieri* e *L'oceano del cuore*), evidenziando come essi condividano la medesima ricerca di sintesi.

Latini «ispirati» da un lato e un «Latino idiotizzato» dall'altro. Latini maestri di sintesi – come Tacito, molto più futurista di tanti scrittori contemporanei – contro, riassumendo: la nostalgia e «il culto ossessionante del nostro passato»³⁹, «la passione professorale del passato»⁴⁰ e gli insegnanti passatisti «che vogliono soffocare in fetidi canali sotterranei l'indomabile energia della gioventù [...] l'abbrutente adorazione di un passato insuperabile»⁴¹ come se «sulle facciate dei Musei, delle Accademie, delle Biblioteche e delle Università» si leggessero

questi principî infami, scritti col gesso dell'imbecillità: Voi non penserete più! Voi non dipingerete più! Voi non costruirete più! Nessuno potrà mai superare i maestri! Qualsiasi originalità è vietata! Bando alle follie e alle stravaganze! Bisogna copiare copiare copiare!⁴²

Sicché l'«Italia non si dovrebbe chiamare la Terra dei Morti, bensì la *Banca dei Morti!*» con un «esercito immenso [di] genî morti, ormai indiscussi, che avviluppa da ogni parte e schiaccia inesorabilmente l'esiguo battaglione dei genî vivi»⁴³.

La verità è che Marinetti non condanna il passato, ma il «passatismo», non l'eredità classica, ma il «classicume»⁴⁴, secondo un'equazione in cui i primi termini possono essere fonte alla quale attingere per alimentare le individualità del presente, mentre i secondi le depauperano in termini di genialità e originalità. Gli uni sono esemplificati dal Tacito della traduzione marinettiana, gli altri dall'insegnamento classico nelle scuole.

Inoltre, arretrando di quasi una ventina d'anni, va ricordato che Marinetti non ha nemmeno disdegnato di fare un uso sotterraneo della tradizione, della classicità e del passato ponendoli a fondamento e quale piattaforma di lancio del pensiero avanguardista, come dimostra il romanzo del 1909, *Mafarka il futurista*.

Nel 2005⁴⁵, infatti, un'analisi contenutistica e filologica del romanzo ha rivelato che l'opera è una *trasposizione* (mutuando terminologia e significati dal Genette di *Palinsesti*) dell'epos omerico, con particolare riferimento alla tradizione ulissiaca, e ha palesato la volontà dell'autore (inequivocabile, ma mai dichiarata) di assorbire e porre come fondamenta al romanzo la tradizione classica per eccellenza, quella omerica, contravvenendo palesemente a quanto affermato nei testi teorici. Inoltre, è emerso che la stessa struttura su cui si regge il *Mafarka* è alla base anche

³⁹ ID., *Contro Roma passatista*, in ID., *Guerra sola igiene del mondo*, cit., p. 286.

⁴⁰ ID., *Contro i professori*, in ID., *Guerra sola igiene del mondo*, cit., p. 306.

⁴¹ Ivi, p. 308.

⁴² Ivi, p. 307.

⁴³ ID., *Discorso ai Triestini*, in ID., *Guerra sola igiene del mondo*, cit., p. 247.

⁴⁴ Ivi, p. 249.

⁴⁵ Cfr. L. MIRETTI, *Mafarka il futurista. Epos e avanguardia*, Bologna, Gedit, 2005, in cui emerge un legame strettissimo (da un punto di vista sia contenutistico sia filologico) del *Mafarka* con l'*Odissea* soprattutto, ma anche con alcuni passi dell'*Iliade*, sempre relativi alle vicende di Ulisse.

del coevo *Manifesto di fondazione del futurismo*⁴⁶ così da poter affermare che romanzo e manifesto, l'uno sul piano estetico, l'altro su quello etico, rivelano come le finalità di fondazione dell'avanguardia novecentesca poggino su una medesima impalcatura di origine omerica. E se è sull'eredità classica che viene plasmato l'eroe futurista, non può essere quest'ultima ad essere messa veramente in discussione da Marinetti.

Si deve considerare anche un altro aspetto (non trascurabile, sebbene in seguito rigettato dallo stesso) della creatività marinettiana che, diversamente dai precedenti menzionati, è legato al periodo di formazione del poeta (tra la fine dell'Ottocento e gli anni antecedenti alla fondazione dell'avanguardia⁴⁷, 1897-1908), quando il suo pensiero va costruendosi attraverso una conoscenza e una frequentazione letteraria di ampio respiro. In quel periodo, egli

affina la sua preparazione tecnica e dimensiona il suo estro letterario in un progressivo acquisto formale attraverso un'attenta sensibilizzazione alle voci poetiche del simbolismo francese ma anche attraverso [...] un'acuta interpretazione del simbolismo come fatto culturale⁴⁸;

ma l'*humus* francese si fonde in lui con quello italiano, grazie anche alla frequentazione dell'«Anthologie-Revue de France et d'Italie» (dal marzo 1898 al gennaio 1900),

nella cui compagine Marinetti svolse un ruolo primario e dalla cui organizzazione editoriale doveva uscire quell'*Anthologie des poètes italiens contemporains* pubblicata per le edizioni di Anthologie-Revue nel 1899, nella quale [...] sono raccolte liriche di quarantacinque poeti italiani delle cui poesie, ivi antologizzate, sono offerte traduzioni in francese⁴⁹.

Tra gli autori scelti: Gabriele D'Annunzio, Arrigo Boito, Giosue Carducci, Giuseppe Chiarini, Severino Ferrari, Elda Giannelli, Arturo Graf, Gian Pietro Lucini, Domenico Milelli, Ettore Moschino, Ada Negri, Enrico

⁴⁶ Il personaggio principale del romanzo nei primi sei capitoli è presentato come un eroe protagonista delle stesse gesta epico-avventurose tradizionalmente attribuite ad Ulisse, mentre nei tre capitoli centrali è sottoposto dall'autore ad un rito di rinascita dalle viscere della madre terra – egli discende nel mondo dei morti dove incontra l'ombra materna – dalla quale riemerge trasformato; è un uomo nuovo, colui che proclama il primo discorso futurista e che, nella parte finale, dà origine ad una progenie superiore, l'umanità futurista. Ben note le vicende narrate nel manifesto che possiamo pertanto così sintetizzare: un giovane eroe – gonfia il petto d'«un immenso orgoglio» e ritto come una sentinella davanti all'«esercito delle stelle nemiche» – finisce con la sua automobile in un «materno fossato» dal quale riemerge rigenerato pronto a gridare le prime volontà del manifesto futurista per dare vita ad una nuova umanità.

⁴⁷ Sancita dalla pubblicazione del manifesto di fondazione del Futurismo, intitolato *Le futurisme*, nella prima pagina del quotidiano parigino «Le Figaro» il 20 febbraio 1909, anche se, si ricordi, nei giorni precedenti lo scritto era comparso in vari quotidiani italiani, compresa «La Gazzetta dell'Emilia» di Bologna, il 5 febbraio.

⁴⁸ G. MARIANI, *Il primo Marinetti*, Firenze, Le Monnier, 1970, p. 1.

⁴⁹ Ivi, pp. 41-42.

Panzacchi, Giovanni Pascoli, Mario Rapisardi, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Lorenzo Stecchetti e Domenico Tumiati. Marinetti traduce *Le foglie* di A. Boito, *Il vascello fantasma* di A. Graf, *Eliana* di G. P. Lucini, *La vendemmia* di C. Roccatagliata Ceccardi, ma nulla di Carducci o di Pascoli. Di due loro poesie (rispettivamente *Su Monte Mario* e *La madre*) stende, invece, una versione francese per la rivista «Vers et prose» tra il 1905 e il 1906⁵⁰. Osserva Gaetano Mariani:

la lettura di alcune di queste traduzioni va condotta parallelamente alla lettura del Marinetti francese proprio ad illuminare quegli atteggiamenti [...] e quella ricerca di un linguaggio poetico nuovo, al di fuori delle strutture tradizionali, che appunto attraverso le traduzioni poteva meglio sperimentare nella sua resilienza e nelle sue possibilità di durata espressiva: andrà altresì sottolineato che, non di rado, la lirica tradotta è per Marinetti soltanto un'occasione per questa sperimentazione di un linguaggio innovatore [...]. Qualunque sia il risultato raggiunto [...] nelle singole traduzioni non va in ogni caso dimenticato che egli compone – nell'ambito di queste sollecitazioni – alcune tra le sue più aperte prose liriche: e tale predilezione non è senza significato ai fini di una storicizzazione delle forme poetiche del primo Novecento nel cui quadro – proprio per [la] ricerca di una poesia che è prosa ma che rimane fundamentalmente legata a un'intima suggestione lirica – il Marinetti si apparenta alle voci primarie della nostra poesia tardottocentesca e del primissimo Novecento: nel vivo, insomma, [della] storia del simbolismo italiano [...]. E proprio nel vivo di tale storia si sistema [...] quell'articolo pubblicato dal Marinetti su *La Vogue* dell'aprile 1899 intitolato *Le Mouvement poétique en Italie* [in cui la sua interpretazione] batte su due momenti fondamentali: da un lato l'assoluta freddezza spirituale dei poeti italiani e la loro estraneità alle crisi spirituali del secolo [...], dall'altro la tenace persistenza [...] di un raggelante accademismo⁵¹.

In questo panorama poetico, Marinetti, sicuramente, non può non fare i conti con le tre corone della poesia italiana, preferendo Carducci e Pascoli a D'Annunzio. Al primo, il vate nazionale, Marinetti eloquentemente dedica nel 1905 la rivista «Poesia»⁵². A Pascoli – «le plus grand poète italien vivant, qui ne tardera pas à être consacré poète national de l'Italie contemporaine»⁵³ –, benché lo ritenga 'colpevole' di non riconoscere nella città il fulcro della modernità, cadendo nella rete incantata della vita agreste, Marinetti attribuisce il merito di essersi liberato dal decorativismo imperante nella poesia italiana e di aver aperto la strada al rumorismo parolibero con le sue onomatopee, facendone in questo modo un anticipatore del futurismo. (Va ricordato, però, che è proprio Pascoli a prendere posizione contro il verso libero in occasione dell'inchiesta

⁵⁰ Ivi, pp. 42-43.

⁵¹ Ivi, pp. 42-47; cfr. anche G. MARIANI, *Preistoria del futurismo. La formazione letteraria di F. T. Marinetti 1897-1908*, Roma, La Gogliardica, 1970, in part. capp. I e III.

⁵² «A Giosuè Carducci / "Poesia" / è dedicata»: «Poesia», febbraio 1905.

⁵³ F. T. MARINETTI, *Carducci commémoré par d'Annunzio à Milan*, in ID., *Le dieux s'en vont, D'Annunzio reste*, Paris, E. Sansot & C., 1908, p. 200.

internazionale sul *verslibrisme* indetta da «Poesia» nello stesso anno di fondazione⁵⁴).

Su D'Annunzio, il fondatore del futurismo mantiene, negli anni, un'opinione fortemente negativa che vede l'apice in *Le dieux s'en vont, D'Annunzio reste*⁵⁵, trasposizione nero su bianco dell'indignazione marinettiana per la sua assenza ai funerali di Carducci a Bologna, ai quali invece Marinetti, inviato del parigino «Gil Blas», è presente insieme ad altri collaboratori della rivista «Poesia» come Paolo Buzzi, Enrico Cavacchioli ed Ugo Notari. Dell'evento Marinetti

ha lasciato un interessante resoconto, *Les Funérailles d'un dieu: Giosuè Carducci*, poi raccolto col nuovo titolo *Les Gardiens du Tombeau* nel polemico libretto *Le dieux s'en vont, D'Annunzio reste* (1908): in esso, diversamente da quanto ci si sarebbe potuto aspettare, non si trovano attacchi al 'poeta professore' o polemiche contro il classicismo carducciano, ma una sorta di apoteosi dello scrittore maremmano, considerato alla stregua di un Dio e polemicamente contrapposto al rivale d'Annunzio. Carducci, «le plus grand et le plus adoré des poètes», è stato colpito «par la Gloire même, car la Mort ne le connaissait pas», ed è pronto – almeno nell'immaginazione dello scrittore – per «l'éclat foudroyant de la résurrection», come un novello Cristo, posto in croce da indegni «grammairiens, savants et professeurs» [...] Carducci è insomma percepito – [secondo Elena Rampazzo] – come «il profeta che annuncia l'inizio di una nuova era», «l'artista dell'avanguardia», «l'ultimo degli dei e dei sacerdoti della poesia». Egli rappresenta per quello che diventerà il gruppo futurista un nume tutelare, appartenente sì al passato, ma sul quale costruire un futuro diverso da quello proposto dal concorrente d'Annunzio. [E Marinetti non è solo, poiché] di quei funerali [...] ha lasciato una testimonianza commossa anche Paolo Buzzi: usando toni meno enfatici e misticheggianti di quelli marinettiani, egli parla infatti come il suo sodale di «religiosa malinconia», di «impressione profonda», di «immortalità»⁵⁶.

La partecipazione è enorme. Popolani, cattedratici, politici, tutti sono scesi in piazza, uniti nel cordoglio, tutti eccetto il re Vittorio Emanuele III (rappresentato però dal Conte di Torino) e Gabriele D'Annunzio (la cui assenza è inaccettabile per Marinetti) che, però, il 24 marzo 1907 celebra il vate al Teatro Lirico di Milano, tracciandone un ritratto irricognoscibile, poiché lo trasforma in un nazionalista estremista fanatico del progresso e della tecnica⁵⁷. Marinetti risponde con un articolo, *Carducci commémoré*

⁵⁴ Cfr. C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, Roma, Editori Riuniti, 1997, in part. capp. *Milano e Parigi* (pp. 15-57) e *Sfida alle stelle* (pp. 58-116).

⁵⁵ MARINETTI, *Le dieux s'en vont*, cit.

⁵⁶ A. MERCI, *Carducci nella cultura primonovecentesca*, Tesi di dottorato in *Culture letterarie, filologiche, storiche*, Coordinatore Luisa Avellini, Supervisore Vittorio Roda, *Alma Mater Studiorum – Università di Bologna*, 2015, p. 16.

⁵⁷ G. D'ANNUNZIO, *Giosue Carducci commemorato da Gabriele d'Annunzio*, in ID., *Scritti giornalistici*, Mondadori, Milano, 2003, 2 voll., vol. II, pp. 613-615.

*par d'Annunzio à Milan*⁵⁸, in cui, con estro poetico e raffinata ironia, disvela l'operazione mistificatoria dello scrittore abruzzese, restituendo, come effetto collaterale, dignità critica al poeta vate.

Siamo oramai alle soglie dell'esplosione della fase più rivoluzionaria dell'avanguardia futurista, quella eroica, accompagnata dall'attesa del conflitto divampato pochi anni dopo con, a seguire, l'ascesa al potere di Mussolini: è il periodo in cui le ragioni politiche predominano su quelle dell'arte, finché, nel 1925, al contrario, è la politica ad essere accantonata da Marinetti a favore dell'arte.

Della presenza, più o meno occulta, di echi classici nell'opera marinettiana, con grande probabilità Escodamè non è consapevole o interessato perché, da un punto di vista temporale, è lontano dalla battaglia menzionata da Giovanni Lista; inoltre, poco dopo la partecipazione di Marinetti alla guerra in Etiopia (ottobre 1935-primavera 1936)⁵⁹, il futurista udinese interrompe ogni rapporto con lui e prende le distanze dal futurismo: da questo momento, le pochissime notizie su Escodamè sono totalmente estranee all'universo avanguardista.

Michele semplicemente sparisce, tant'è che c'è chi lo dice emigrato in Argentina e chi morto improvvisamente intorno agli anni Quaranta⁶⁰. In un articolo della metà degli anni Settanta, il poeta futurista Bruno Giordano Sanzin scrive che Escodamè è un

nome che purtroppo non dice niente a chi non è vissuto nel clima futurista degli anni Venti e Trenta. Escodamè era – e quando preciso <era> penso con tristezza a quell'esistenza precocemente troncata – era, lo ripeto, lo pseudonimo di un giovane e valente poeta futurista friulano. Giovane, rimasto giovane, in quanto non ha conosciuto il naturale destino dell'invecchiare [...]. Anagraficamente rispondeva al nome di Michele Leskovic [...]. Lo incontrai la prima volta [...] al Congresso che ebbe inizio a Milano il 23 novembre del 1924 [...]. Trovai in Escodamè un compagno simpatico, cordialissimo, comunicativo, di intelligenza vivissima, di carattere allegro. Aveva un aspetto distinto, come si dice; capelli biondi, statura piuttosto alta. Con questi particolari lo inquadro nella mia memoria e pur dopo tanti anni passati dai nostri sporadici incontri [...]. Purtroppo i cinquant'anni sfilati da allora non hanno aggiunto un granché alle notizie che già conoscevo, soprattutto perché un'esistenza si è conclusa troppo presto e ben poche tracce ci sono rimaste per poter rifare un itinerario spezzettato tra varie località e frammentario nelle iniziative. È mancato prestissimo e non

⁵⁸ F. T. MARINETTI, *Carducci commémoré par d'Annunzio à Milan*, in ID., *Le dieux s'en vont*, cit. pp. 181-201, scritto per il «Gil Blas» e poi collocato alla fine de *Le dieux s'en vont*, *D'Annunzio reste*.

⁵⁹ Sebbene non siano ancora chiare le ragioni di tale rottura, è sicuro che vi fu una netta incrinatura evidente, per esempio, in un botta e risposta tra i due comparsa in un articolo di giornale non identificato: «*Carissimi discepoli*, nell'Accademia dovranno entrare, con me, i miei poeti, escluso Escodamè che mi ha fatto fare una pessima figura. F. T. Marinetti»; «*Signori*, Marinetti non mi ci vuole? Ebbene, io c'entro da me. Escodamè»: MIRETTI, *Escodamè*, cit., p. 52.

⁶⁰ Cfr. B. G. SANZIN, *Escodamè. Poeta futurista friulano*, «Ce fastu?», 50-51, gennaio-dicembre 1974-1975, pp. 148-153, ora in MIRETTI, *Escodamè*, cit., pp. 18-21.

so nemmeno questo dato conclusivo: forse non ha nemmeno superato la prima metà degli anni Trenta. Non ho saputo più nulla di lui, né avuto indicazioni da alcuno. Niente da meravigliarsi se in una recentissima elencazione dei futuristi d'ogni tempo il nome di Escodamè è disgiunto da quello di Michele Leskovic, come se si trattasse di persone diverse. E niente che qualificasse la sua opera e la sua attività (né dell'uno né dell'altro), come si fosse volatilizzato anche dalla memoria di quanti lo avrebbero dovuto conoscere. Eppure è stato un poeta di notevole rilievo, una vera fucina d'idee e un declamatore di eccezionale qualità. Lo affermo con convinzione, onestamente, nulla concedendo al sentimentalismo.

Poi, nel 1977, lo stesso Sanzin annuncia con un articolo: *Ho ritrovato Escodamè!*⁶¹.

Se è dunque evidente che Escodamè 'non esisteva più' sin dalla rottura con Marinetti⁶², Michele Leskovic si spegne, invece, solo l'11 giugno 1979. E Carducci? I casi della vita... e, in questo caso, anche della morte...

Il 9 novembre 1939, Michele sposa l'attrice Camilla Orlandini⁶³,

⁶¹ B. G. SANZIN, *Ho ritrovato Escodamè*, «Il ragguaglio letterario», XLIV, n. 12 (12 dicembre 1977), p. 381. Il medesimo articolo è pubblicato anche col titolo *Lettera per Escodamè*, in *Almanacco futurista 1978*, a cura di E. Benedetto, Roma, Arteviva, 1977, pp. 141-145.

⁶² Cfr. MIRETTI, *Escodamè*, cit., pp. 45-53.

⁶³ Circa l'attività di Camilla Orlandini si può fare riferimento a un curriculum scritto dallo stesso Leskovic e inviato ad Alessandro Blasetti – che lo aveva richiesto il 14 marzo 1976 e per il quale ringrazia Leskovic il seguente 4 aprile (cfr. lettere di A. Blasetti a M. Leskovic in ACLB, *LO, Corrispondenza, Carteggio*, fasc. 23 <Blasetti Alessandro>) in occasione della commemorazione dell'attrice, nel I anniversario della morte, con una Messa celebrata a Roma l'11 aprile 1976: «LIA ORLANDINI nacque a Milano il 12 gennaio 1896 in una casa di Via S. Redegonda, l'unica tuttora esistente in quell'epoca, tra il Duomo e la Galleria; e quindi fu battezzata in Duomo, sua parrocchia: cosa di cui, da buona milanese, andava fiera. Non era "figlia d'arte", come alcuni credono, perché figlia dell'attore Giulio Orlandini e nipote del più noto attore Leo Orlandini. Ma non conobbe né il padre, morto giovane, né lo zio. La madre, Claudine Bruyère, era figlia di un ingegnere francese, e risposandosi ebbe numerosi figli, ai quali toccò a Lina dapprima accudire, trascurando gli studi che amava, e che sempre rimpianse, e più tardi sovvenire. Fu nel 1915 che mise piede per la prima volta sul palcoscenico, scritturata, appena vista, da Virgilio Talli. Con simile maestro, capostipite dei futuri registi teatrali italiani, e in una Compagnia che annoverava Maria Melato, Sergio Tofano, con il quale disse le sue prime battute, e Ruggero Lupi, che poi fu il primo marito, la sua carriera non poteva avere inizio migliore; e ben presto Talli le affidò il ruolo di seconda donna. Non so se con Talli rimase più di due trienni, partecipò all'ultima tournée fatta in Italia da Eleonora Duse, con *La donna del mare*, *La porta chiusa*, *La città morta*, e il "Cosi sia" di Gallarati-Scotti. La Duse la ebbe cara, e lasciò una profonda impronta nella sensibilità di Lia. Ma probabilmente già nel 1921 (altra data da controllare) Lia era entrata a far parte di quella che, formatasi allora, fu negli Anni Venti la più prestigiosa compagnia del teatro italiano: la Compagnia di Dario Niccodemi. E fu a fianco di Vera Vergani e di Luigi Cimara e di altri ottimi attori, che durante otto anni consecutivi, trascorsi ognuno per la metà in Italia e per l'altra metà in America del Sud, essa conseguì i suoi maggiori successi di attrice, e anche di donna, per la sua bellezza e raffinata eleganza molto apprezzata dalla élite di Buenos Ayres, Rio, San Paolo, Santiago, ma anche di Roma Venezia Firenze Milano; e anzi a Milano, nelle recite speciali per i lavoratori, date dal Teatro del Popolo, alla fine dello spettacolo le operaie e le artigiane la colmavano di fiori e di regali non sempre umili. Scioltasi la Compagnia Niccodemi nel 1928, andò per la nona e ultima volta in America, con la Compagnia Menichelli-Migliari. Al ritorno prese parte alla Compagnia di Sem Benelli, organizzata da Remigio Paone, il quale formò poi una Compagnia con lei e Febo Mari, di breve durata. Ebbe allora l'offerta di Ruggero Ruggeri, che era rimasto senza la

conosciuta negli anni della militanza futurista e nel 1970 i coniugi Leskovic decidono di entrare nella Casa di Riposo Lyda Borelli per Artisti Drammatici Italiani in via Saragozza, a Bologna.

Camilla, Lia, muore il 9 aprile 1975, Michele quattro anni dopo. I due vengono tumulati nel Cinerario – Corsia principale del Cimitero della Certosa, non tanto distanti, dunque, dal monumento e dalla cripta di Giosue Carducci e della sua famiglia, situati in fondo al viale di fronte al Chiostro VI o dei Caduti della Grande Guerra.

Nella Loggia del Colombario, sul lato ovest, invece, è sepolta Carolina Cristofori Piva: la Lidia delle *Barbare*, la Lina destinataria delle centinaia di lettere che Carducci le scrisse tra il 1871 e il 1881, ma alle quali noi possiamo solo alcune decine di risposte di lei.

Di queste, quarantatré sono rimaste per anni chiuse in uno stanzone, ben ordinate entro ad un imponente armadio di legno, circondato da un'infinità di scatoloni malmessi e abbandonati, alcuni dei quali contenenti autografi, opuscoli, documenti e carte di varia natura, ma anche tantissime cianfrusaglie.

Oggi, tutto è stato riordinato ed inventariato. Le lettere di Lina sono uscite dall'armadio e pubblicate ed è stata ricostruita anche la vicenda che le ha portate in quel luogo e che è iniziata con un'allieva di Carducci per concludersi col testamento di uno dei primi direttori di Casa Borelli, l'avvocato e commediografo Lorenzo Ruggi, che le ha avute in dono dalla figlia del poeta, Libertà, e, a sua volta, le ha trasmesse in eredità alla Casa, preservando così quel piccolo tesoro di mano femminile⁶⁴.

Anche i cartoni sono stati aperti tutti e da questi, tra abiti usati e vecchi

prima attrice, e tutti dicevano che Lia sarebbe stata per lui la partner ideale; ma proprio perché lo considerava il più grande attore italiano, oltre che l'attore suo prediletto, e anche perché non si sentiva di sopportare il carattere rifiuto; non senza poi pentirsi. Era intanto venuto il momento (1930) della Compagnia "Za-Bum" con i grandi successi di cassetta della "Mary Dugan" e di "Broadway", e Lia prese parte a entrambi i lavori. L'anno seguente (1931) fu "Simultanina" nel lavoro omonimo di F. T. Marinetti, portato in tournée in tutta l'Italia, e in tale occasione conobbe il suo secondo e ultimo marito. Fu ancora in una tournée di "gialli" con Romano Calò; e questa fu forse l'ultima sua scrittura regolare. (1932) Infatti, trasferitasi a Roma, vi trovò da poco iniziato il "doppiaggio"; e in questo lavoro, che le consentiva di rimanere ferma accanto al marito, e dimostratasi subito bravissima, si occupò fino al 1958. Di lei si ricordano in particolare i doppiaggi della Carole Lombard, della Jeannette Mac Donald, della Jean Arthur, e della Billie Burke, tutte attrici, oltre a molte altre, riservate alla sua voce. Al doppiaggio alternò la partecipazione a sei o sette film, il primo dei quali diretto da Alessandro Blasetti. Alla prosa ritornò, negli anni 1945 e '46, in singoli lavori come "La Famiglia Conway" e "La Signora non è da bruciare". Nel 1958, abbandonato il doppiaggio, si dedicò al marito accompagnandolo nei suoi viaggi d'affari, in giro per l'Italia, sempre in macchina, felici. Finché nel 1970, sopraggiunte ad entrambi le inevitabili infermità degli anni, con tutte le conseguenze e considerazioni relative, si presentò l'occasione, per iniziativa di un amico presa a nostra insaputa, di entrare assieme ospiti della casa di Riposo per gli artisti drammatici di Bologna. Dove, la sera del 9 aprile 1975, dopo una lunga degenza per frattura del collo del femore, e pochi giorni dopo aver ricevuto la visita del Cardinale Poma, arcivescovo di Bologna, venne, nel suo letto, accanto a me, improvvisamente a mancare».

⁶⁴ Cfr. L. MIRETTI, *Introduzione*, in F. FLORIMBII, L. MIRETTI, *Lidia a Giosue. Frammenti di un epistolario*, Bologna, Archetipolibri, 2010, pp. 19-57.

documenti d'identità, è venuto alla luce tutto l'Archivio privato di un giovane futurista, dimenticato troppo presto, di nome Escodamè, lasciato nella Casa da un vecchio ospite di nome Michele Leskovic...

Forse Escodamè non si sarà occupato di Carducci durante la sua militanza avanguardista, ma la Storia ha incredibilmente, e per sempre, intrecciato i loro destini.