

DINO MENGOZZI

PER L'EDIZIONE DI «UGOLA IL FUTURISTA»
INEDITO DEL 1913 DI ANTONIO BELTRAMELLI

Il futurismo è grande,
ma l'amore è cane.

Ugola

A sessant'anni dalla scomparsa di Beltramelli è senz'altro da ripetere quanto scrisse Claudio Marabini un trentennio fa intorno all'«oblio totale» che circonda lo scrittore e la sua opera. La sola *Anna Perenna* ristampata nel 1950. «Del rimanente – continuava il critico e saggista faentino – più nulla. E si tratta di libri di novelle, almeno cinque o sei; di romanzi, altrettanti, di versi e prose liriche; e di libri per ragazzi, questi assolutamente introvabili, perché neppure le biblioteche li conservano»¹. Motivi ideologici, di sensibilità e di stile vengono subito alla mente per rispondere a tale osservazione. Basterà richiamare il rimprovero rimasto famoso di Renato Serra, secondo il quale le pose enfatiche, il lirismo oscuro, il romanticismo in ritardo del letterato forlivese, falsavano la realtà: «gli uomini sono fantocci e i paesi sono scenari di cartone»². Al che si è aggiunto nel recente dopoguerra il confinamento ideologico nella cultura fascista, nonostante la precoce scomparsa di Beltramelli, fino a eleggerlo rappresentante della retorica e del cattivo gusto di regime, su cui insisteva Manara Valgimigli³. Anche la revisione critica successiva non lo toglieva dalla compagnia dei «minori». Sor-

¹ C. MARABINI, *Carteggi beltramelliani: gli alberi della Sisa*, articolo proposto con titolo leggermente variato in «Nuova Antologia», febbraio 1964, poi raccolto in ID., *I bei giorni. Saggi, carteggi e incontri*, Milano 1971, p. 187.

² R. SERRA, *Antonio Beltramelli*, in *Scritti critici*, «Quaderni della Voce», Firenze 1910, p. 71.

³ M. VALGIMIGLI, *Gentilezza di Renato Serra*, in *Carducci Allegro*, Bologna 1955, pp. 82-83; lo scritto è stato riproposto, con altri dello stesso autore, nel volume omonimo curato da M.V. Ghezzi, con un fotoraconto di Casa Carducci di R. Renzi e A. Masotti, Bologna 1968, pp. 217-220.

ta di nemesi storica per chi ebbe celebrità e onori in vita, o meglio nell'ultima parte della sua vita. Con l'aggiunta d'una breve fama postuma durata fino alla guerra.

Beltramelli viene prevalentemente visto fra i molti dannunziani di provincia, regionalista ma privo d'autentico realismo, iperbolico e irrazionalista. Il che suona come una riconferma delle osservazioni di Serra, arricchite se mai dalla categoria gramsciana del brescianesimo letterario. Così Antonio Piromalli⁴ fa di Beltramelli la versione laica di quella tendenza e il precursore di certa ideologia antidemocratica sfociata nel fascismo. Non che a Beltramelli mancassero titoli in merito, ha certo buone ragioni Piromalli, ma probabilmente nella confusione ideologica dello scrittore della Sisa c'era anche dell'altro, e di non riconducibile obbligatoriamente a quello sbocco. Discorso che vale anche per Oriani, naturalmente, il capostipite per certi versi di quel filone letterario, secondo anche il paradigma valgimigliano, che approda alla retorica di regime, a cui pure viene ascritto Beltramelli. Prospettiva storica e critica ribadita, con ulteriori argomentazioni, anche in saggi recentissimi⁵.

Una interpretazione più benevola ruota, invece, attorno agli studi di Renato Bertacchini. Il quale, senza rinnegare le principali acquisizioni serriane, insiste sugli elementi soggettivi e originali dello scrittore; nota pagine piene d'una cronaca romagnola «densa e vivace», che ci conduce vicini al quadro d'una «lotta di classe trasferita nel novero degli interessi e delle vendette paesane». Pur senza assolvere l'intellettuale fascista, Bertacchini osserva, inoltre, che «una sincera passione per l'arte gli salvarono certa dignità e indipendenza letteraria»⁶. Da questo lato, con maggiore evidenza, l'opera di Beltramelli conserva spunti di notevole interesse, soprattutto per una storia attenta alle idee e ai dati della mentalità collettiva. Interesse che si amplia, stando con Marabini⁷, se si richiama infine quella non esaurita vena picaresca, di latente e «rattenuta follia», ma aggiungerei anche di fervore onirico, che a partire da certi

⁴ A. PIROMALLI, *Antonio Beltramelli*, in *Novecento: i contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, ideazione e direzione di G. Grana, Milano 1979, I, pp. 633-657.

⁵ G.M. ANSELMi — A. BERTONI, *L'Emilia e la Romagna*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, III: *L'età contemporanea*, opera diretta da A. Asor Rosa, Torino 1989, pp. 406-411; 444-447.

⁶ R. BERTACCHINI, *Beltramelli Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1966, vol. 8, pp. 56-60, *passim*.

⁷ MARABINI, *I bei giorni*, cit., pp. 23-24.

personaggi beltramelliani attraversa in modi diversi l'opera di Guerra, Baldini, Tombari, Volponi, fino al cinema di Fellini, per non citare che i maggiori.

1. Tanto più che il laboratorio di Beltramelli, sottratto alla scorrere del tempo dalla fulminea malattia dello scrittore, non può dirsi esaurito. Già Piromalli, che lo ha percorso attentamente, vi segnalava la presenza di numerosi inediti⁸, fra i quali spicca, a nostro avviso, un'opera futurista nel titolo e di dialogo coi futuristi nel contenuto. Di certo essa aveva bisogno della rinnovata fortuna editoriale del Movimento per essere promossa alla stampa. Invece, all'epoca della sua stesura, fra il 1913 e i primi dell'anno seguente, essa dovette scontare un insieme di difficoltà, che scoraggiarono Beltramelli fino a indurlo ad abbandonare il progetto. Si era allora in un periodo molto teso per lui: da anni a Roma come giornalista, aveva acquisito una certa risonanza, specie negli ambienti dell'alta borghesia liberal-moderata, ma si sentiva chiamato alle lettere, incontrando tutte le difficoltà di chi intende esercitare il solo mestiere della scrittura. Andava elaborando perciò diversi progetti, dalle novelle ai romanzi a un giornale per ragazzi, perfino una fabbrica di giocattoli; a soggetti per il cinema e il teatro; questi ultimi rimasti per lo più manoscritti. Ce ne informano le lettere ai genitori e alla sorella. Si diceva in contatto, ad esempio, con la Cines «per guadagnare con minor fatica», mentre pensava a un'avviata compagnia teatrale per il soggetto che qui, in particolare, interessa: «scriverò poi rapidamente per la Galli – annunciava Beltramelli – *Ugola, il futurista*, commedia in tre atti che ho già immaginata»⁹. Eppure, dopo averla stesa, egli la lasciava fuori dalle luci della ribalta, per via della scarsa attenzione dei produttori e forse anche del pubblico potenziale. Con autocritica egli ammetteva, infatti: «per *Ugola* è stato un errore di prospettiva. Questo maledetto futurismo nelle grandi città non è considerato un baiocco. Lasciamolo stare per ora»¹⁰.

⁸ PIROMALLI, *Antonio Beltramelli*, cit., p. 655.

⁹ Lettera ai genitori su carta intestata dell'Hotel regina di Viareggio, datata 31 marzo 1913 (dal timbro postale), conservata nel Fondo Beltramelli presso la Biblioteca comunale di Forlì, *Autografi e documenti*, Carteggio Antonio Beltramelli, busta *Lettere ai genitori*, fasc. 18, c. n. 432.

¹⁰ Lettera alla sorella, senza data, nella cit. busta *Lettere ai genitori*. fasc. 18, c. n. 633.

Non è da escludere, tuttavia, un estremo tentativo di riproporre il soggetto sotto altro nome: lo lascerebbe credere la cancellatura sul dattiloscritto che lo ribattezzava *L'uomo che non parla*. Una mossa senza fortuna. Successivamente, a quanto se ne sa, la sorte del testo non mutò a motivo probabilmente della volontà mussoliniana di mettere anche un futurismo ufficializzato e «rieducato» nel retroterra culturale del fascismo. Allora la garbata ironia beltramelliana verso Marinetti e i suoi adepti, che richiamava i tempi scapigliati dell'avanguardia, si trovò certo gravata da improvvisa inattualità. E poi anche un Beltramelli aspirante alla «feluca» poteva aver qualcosa da ripudiare. Lo si vede nel 1923 quando scrive la vita di Mussolini. L'«anima» romagnola sovversiva degli *Uomini rossi* viene ricondotta a misura. Non c'è dunque più albergo per *Ugola*, simbolo d'una crisi, d'una «moda» avanguardistica, a suo modo apertura al rinnovamento (di cui Beltramelli si era fatto interprete) di quella romagnolità da ricondurre ormai a schemi «classici».

Ma la commedia-saggio è significativa anche per altri elementi. Testimonia se non altro dei rapporti col futurismo di quell'ala della cultura italiana più prossima ai nazionalisti, cui pure Beltramelli aveva dato un contributo e non da semplice gregario. Rapporti quanto mai contraddittori, com'è noto¹¹. La stessa gestazione di *Ugola* potrebbe servire da indice, sia dal lato stilistico, sia per il contenuto culturale e politico, come si vedrà. Beltramelli vi ha lavorato piuttosto a lungo, come testimoniano le lettere ai familiari, anche se non in modo esclusivo. Comunque, almeno dal marzo 1913, quando avvertiva di aver «già immaginato» il soggetto (come si è visto), al 7 gennaio 1914, data che chiude il manoscritto precisando anche il luogo, la Sisa, cioè la sua villa di campagna. Due le stesure conservate nel Fondo Beltramelli, presso la Biblioteca comunale di Forlì. La prima, manoscritta, è costituita senz'altro dal testo originario, come suggeriscono cancellature, pentimenti, aggiunte, scarti. La seconda, dattiloscritta, è ritoccata a penna in più punti dall'autore, e può considerarsi la lezione ultima. Quella qui esaminata di seguito. Entrambe suddivise in quattro capitoli, quattro atti, uno in più di quanto fosse stato «immaginato» nel 1913, si differenziano per numerose varianti, di cui si dà ragione in nota, ma soprattutto nell'ultimo atto, che nel manoscritto compare in doppia trama, avendo il quarto bis un finale del tutto proprio.

¹¹ Cfr. E. GENTILE, *Il futurismo e la politica. Dal nazionalismo modernista al fascismo (1909-1920)*, in R. DE FELICE (a cura), *Futurismo, cultura e politica*, Torino 1988, pp. 105-159.

2. *Ugola, il futurista*, al di là del suo discutibile valore letterario, è però singolare documento rivelatore dell'avanguardia italiana, quando le sue proposte di rottura e cambiamento raggiungono la periferia. È noto, infatti, come il futurismo in quello scorcio del 1913, momento natale del personaggio beltramelliano, si stesse espandendo dalle grandi città (essenzialmente Milano e Roma) verso Sud (Napoli e Messina) coinvolgendo una capitale culturale come Firenze, che con «Lacerba» (1913-1915) e poi con «L'Italia futurista» (1916-1918) darà voce alla cosiddetta ala non marinettiana, agricola e mezzadrile¹². In questo senso Firenze può essere considerata il punto di raccordo e d'interpretazione dei primi segnali di modernizzazione dell'Italia centro-settentrionale, di cui la Romagna avverte l'influsso. Alludo a fenomeni economico-sociali e culturali. Si pensi all'agitazione esplosa nell'estate del 1910 con la cosiddetta «battaglia delle aie» tra contadini e braccianti, incentrata sull'introduzione delle macchine nelle campagne, di cui Beltramelli si fece acuto e preoccupato testimone¹³. Si pensi alle inquietudini culturali date dalla rivisitazione del folclore o dalla conversione futurista. Fin dal 1910, infatti, Marinetti aveva trovato nel musicista lughese Francesco Balilla Pratella un testimone di primo piano. Per suo tramite giungeranno poi alla centrale milanese le adesioni di Ginna, Corra, Malmeremdi, De Nardis, per non citare che i maggiori¹⁴. Che infine costoro siano di fatto più vicini per sensibilità a un futurismo teosofico, ben poco macchinistico e d'ascendenza papiniana o «fiorentina», è un altro discorso¹⁵.

Tuttavia, va subito detto, che non è questa la strada privilegiata per la quale passa il rapporto culturale e personale di Beltramelli coi futuristi. Lo scrittore disponeva di relazioni autonome, risalenti al suo periodo giornalistico nella capitale, come testimoniano le dediche affettuose e confidenziali su libri conservati nella biblioteca privata, da Marinetti a Boccioni a Buzzi a Lucini alla Saint-Point; relazioni risalenti addirittura al periodo antecedente la fondazione del futurismo. Da *La conquête des*

¹² La definizione proposta da U. CARPI, *Giornali vociani*, Roma 1979, p. 14, è stata via via ripresa dagli studi successivi. Cfr. fra gli altri, F. BAGATTI – G. MANGHETTI – S. PORTO (a cura), *Futurismo e Firenze, 1910-1920*, Firenze 1984.

¹³ Cfr. A. BELTRAMELLI, *All'assalto delle aie*, in «Corriere della sera», 27 luglio 1910.

¹⁴ Cfr. E. CRISPOLTI (a cura), *Il futurismo in Romagna*, Rimini 1986, ed E. GRASSI, *Romagna futurista. Storia e testi dei futuristi romagnoli*, Rimini 1986.

¹⁵ Ne ho trattato nel mio *L'avanguardia «deviata»: alcuni rapporti fra teosofia e futurismo*, «Studi urbinati», BLXI (1988), pp. 87-106.

étoiles (1902) Marinetti non mancherà d'invargli ogni sua nuova produzione: «hommage d'admiration et d'amitié»¹⁶ e Beltramelli finirà col lasciare una traccia, sebbene icastica, sui *Taccuini* del capo del futurismo¹⁷.

Si tratta di corrispondenze da non trascurare, non solo perché designano comuni simpatie, ad esempio verso un certo patriottismo in politica (tolto Lucini, naturalmente) e un romanticismo utopistico in arte, ma perché esse fanno parte delle fonti «fisiche» utilizzate da Beltramelli, essendo la sua commedia orchestrata sull'attualità, non meno delle riviste e dei testi di cui si dirà. I personaggi adombrati sotto vari pseudonimi, ancorché non troppo caratterizzati psicologicamente, fanno parte d'una cerchia piuttosto ristretta: e cioè la Saint-Point (Giorgetta) per il tema della donna futurista, Marinetti (Rolando) guida e animatore di tutti i seguaci, Papini (Pietro No) l'antifilosofo, Palazzeschi (Martinetto) coi suoi versi «infantili» e dissacratori. In mezzo a loro Ugola, col quale Beltramelli raffigura l'insoddisfazione giovanile, vaga e indeterminata, oscillante fra slancio eroico e rientro nel proprio sé, quando le ipotesi più ardite oltrepassano un certo orizzonte utopico. Il quale restava, per Beltramelli, confinato essenzialmente ai miti un po' adolescenziali, a ideali colorati d'indefinito ma freschi, lontani ma necessari. Una lettera confidenziale è rivelatrice circa i moventi. La commedia avrebbe dovuto essere, secondo lo scrittore, «una satira del futurismo concepito nel suo aspetto vario e dinamico di donchisciottismo, una satira garbata

¹⁶ Mi riferisco a *La ville charnelle*, Paris 1908; *Mafarka le futuriste*, Paris 1910; *Le monoplan du pape*, Paris 1912; *D'Annunzio intimo*, Milano, [s.d.]; Buzzi, invece, gli inviava i suoi *Aeroplani* (1909) e *Boccioni, Pittura e scultura futuriste* (1914), con la dedica: «Ad Antonio Beltramelli con fede italiana e viva simpatia». Da non dimenticare che Valentine de Saint-Point aveva tradotto in francese la novella di Beltramelli *La cloche de l'amour* per la «Nouvelle revue», n. 154 (1 mars 1906): Con Marinetti, inoltre, sono documentabili rapporti epistolari risalenti ai primi del secolo. Una sola lettera non datata, ma senz'altro del 1902, anno d'edizione dell'opera di cui si dirà, rivela già toni di stima e di quasi affabilità. Scriveva Marinetti da Milano a Beltramelli: «Mon chere confrère une assez grave indisposition m'empêcha de répondre à votre toute aimable lettre du 15 octobre. Veuillez donc, je vous prie, être assez aimable pour excuser mon apparente impolitesse. Je tiens beaucoup à connaître votre jugement critique sur mon poème épique *La conquête des Etoiles*, et vous serais aussi, très reconnaissant de vouloir bien lui consacrer un de vos profonds et brillants articles de "La Patria". Veuillez, me croire en attendant, cher confrère, entièrement à votre disposition pour tout ce qui peut vous être utile à Paris, où je me rendrai dans une 10.e de jours, et agréer l'expression de mes sentiments très distingués». La lettera, inedita, è conservata nel Fondo Beltramelli della Biblioteca comunale di Forlì, busta *Corrispondenze*.

¹⁷ Lo definiva «uno dei più buffi provinciali d'Italia», cfr. F.T. MARINETTI, *Taccuini, 1915-1921*, a cura di A. Bertoni, Bologna 1987, p. 362.

perché è quanto di più bello abbiamo in noi, è anelito verso un sogno, una stella»¹⁸. Piuttosto confusa, dunque.

Più precise le fonti letterarie: Beltramelli attinge essenzialmente dal manifesto del futurismo¹⁹, dalle pagine di «Lacerba» e «Poesia», dall'antologia marinettiana dei poeti futuristi²⁰ e dall'*Incendiario* di Palazzeschi²¹, vale a dire dai testi ufficiali, perché lo scrittore è ben lungi dall'accogliere quell'eguaglianza corrente sulla stampa giornalistica del tempo (o in Prezzolini) tra futurismo e stramberia. Piuttosto egli intende discutere certi enunciati o supposti eccessi del Movimento, come pure facevano in quello stesso periodo alcuni opuscoli di critica benevola, usciti per lo più in ambito fiorentino, o uno studente universitario ancora oscuro come Antonio Gramsci²². La struttura tematica e l'ambientazione della commedia costituiscono già un indice di ciò che preme a Beltramelli. Da un lato il confronto fra «campagna», focolare delle tradizioni arcaiche, del silenzio, e «città», luogo della contestazione delle gerarchie, dei costumi, dei rumori del mondo moderno. In questo senso i quattro atti della commedia sono simmetricamente distribuiti: i due di centro mostrano il gruppo futurista all'attacco delle convenzioni nel cuore di città-simbolo: Roma la «grande mantenuta» e Venezia sentimentale e passatista, sommando motivi artistici e politici ricorrenti, questi ultimi, sulla coeva stampa antigiolittiana. Il primo e ultimo atto, invece, muovono la trama tirando i fili del cuore e della mente dei due principali protagonisti, Ugola e la donna futurista. Questa rivoluzionata dai manifesti di Valentine de Saint-Point, quello rampollo d'un proprietario terriero, con una fattoria albergo sull'alta collina romagnola (topos beltramelliano di costumi tradizionali e mitici). Rapito alle attenzioni premu-

¹⁸ Passo cit. da MARABINI, *I bei giorni*, cit., p. 219.

¹⁹ Mi riferisco alla raccolta *I manifesti del futurismo*, Edizioni di «Lacerba», Firenze 1914 (volume presente nella biblioteca privata di Beltramelli, annessa al Fondo Beltramelli presso la Biblioteca comunale di Forlì), ma quei testi erano già comparsi sui principali fogli del Movimento e singolarmente come pieghevoli.

²⁰ Cioè *I poeti del futurismo*, «Edizioni futuriste di "Poesia"», Milano 1912 (volume presente nella biblioteca privata di Beltramelli).

²¹ A. PALAZZESCHI, *L'incendiario*, «Edizioni futuriste di "Poesia"», Milano 1910 (volume presente nella biblioteca privata di Beltramelli).

²² Alludo ad A. FORTUNA, *Contro il cosiddetto futurismo*, Firenze 1914 (volumetto presente nella biblioteca privata di Beltramelli), ma non fu il solo, come ricorda C. SALARIS, *Storia del futurismo. Libri giornali manifesti*, Roma 1985, p. 87; cfr. D. MENGOZZI, *Gramsci e il futurismo*, Roma, Quaderni della Fiap, 1981.

rose della zia e ai sospiri dell'innamorata dal fascino intellettuale (e fisico) di Giorgetta, futurista in villeggiatura, che dà un primo senso all'irrequietezza di lui, l'estroversione futurista non risolve la confusa inquietudine di Ugola, che si trascina fino in fondo col suo dubbio di vita: seguire i futuristi, di cui però non condivide interamente certe poetiche, o cercare un accomodamento col mondo nel quale è cresciuto. Dubbio irrisolvibile e perciò consegnato da Beltramelli a una doppia soluzione, come si può constatare scorrendo il quarto atto e il quarto atto bis della commedia.

Si è già notato fin d'ora, tuttavia, che la «lettura» beltramelliana del futurismo è affatto settoriale. La dichiarava anche Ugola ai compagni: «Pensate ch'io non vengo a voi dal tumulto di una metropoli, ma da un silenzio di monti»²³. Il che certificava una carta d'identità relativa, in primo luogo, all'ambiente e ai suoi costumi. Vale a dire, tenuto conto delle opere di Beltramelli di questo periodo, una comunità stretta per gran parte nelle sue tradizioni patriarcali e mezzadrili, il cui trattamento, sia riforma o rinnovamento radicale, risiedeva non tanto in una estetica, bensì in una morale. Ugola accennerà addirittura a una nuova religiosità²⁴; parola quanto meno strana sulla bocca di un laico come Beltramelli, ma certo meno strana se pensata come rimando ai nessi comunitari (un legame «etnico») e non solo religiosi in senso stretto. Non si sbaglierebbe a dire, perciò, che il confronto col futurismo veniva a coincidere in Beltramelli col tema della modernizzazione della regione, dei suoi costumi e della sua cultura. Un processo da cogliere sotto specie «antropologica», secondo quella politicità propria dell'avanguardia storica, che Mosse e De Felice hanno indicato come «atteggiamento verso la vita»²⁵. Ma con una divaricazione, in questo caso: da un lato il futurismo che con Marinetti marcia per una sociabilità nazionale basata su individui in evoluzione, accostati in una rete d'interessi agricoli, commerciali e industriali; per un patriottismo che non costituisca, si badi, «un prolungamento ideale del sentimento di famiglia»; anzi, volendone rappresentare la distruzione, perché da ritenere perfino dannoso per l'in-

²³ Cfr. atto primo, scena quarta.

²⁴ Cfr. atto primo, scena seconda.

²⁵ R. DE FELICE, *L'avanguardia futurista*, in MARINETTI, *Taccuini*, cit., pp. VII-XXXV.

dividuo²⁶; dall'altro invece un nazionalismo beltramelliano piuttosto paternalistico e vagamente mazziniano, che nella famiglia prefigura la patria, non dimentico dei vincoli affettivi e comunitari, e nel «popolo» un'anima aristocratica, antica e dunque a suo modo nobile. Quel popolo che Beltramelli aveva ammirato per le virtù di sacrificio nel deserto libico durante la campagna del 1911. Quel popolo che avrebbe conservato sotto la pelle, al dire dello scrittore forlivese, i geni degli avi antichi, sempre pronti a rivelarsi, anche in mezzo all'«egoismo» e all'«interesse» del momento, solo che lo Stato avesse avuto il coraggio di farsi buon pedagogo²⁷.

Se questa è allora la cornice del confronto, il futurismo appariva a Beltramelli come il semplificatore del vecchio comunitarismo, come la prefigurazione d'una nuova socialità d'individui legati da rapporti impersonali, formalizzati; giuste le indicazioni in proposito d'un Tönnies e d'un Polanyi, ormai classiche. Ma lo scrittore della Sisa non è un reazionario. Lo metteremmo su di una linea di compromesso: egli pensava a una comunità d'individui, di soggetti singoli, che non abbandonassero però certi codici «antropologici» (dal cameratismo all'onestà, dall'onore alla generosità); se qui una riforma era auspicabile, questa doveva riguardare piuttosto la foggia di certe consuetudini e riti, non la loro supposta sostanza «eterna». Perciò alcune scelte quasi obbligate: Beltramelli vedeva nella polemica marinettiana contro il sentimentalismo letterario una minaccia contro la complessità dell'animo umano; vedeva nell'intellettuale imprenditore di cultura la caduta del «maestro» e della «guida»; nella riduzione dell'amore a lussuria, secondo il dettato della Saint-Point, la spersonalizzazione più intollerabile. Diversità di radici e di formazione. Marinetti poteva ben scrivere a Mac Delmarle che il futurismo «semplifica i dubbi, distrugge gli scetticismi»²⁸, ma per la cultura provinciale nella quale Beltramelli è immerso, dubbi e scetticismi costituivano talvolta una conquista, un affrancamento da certe si-

²⁶ Cfr. MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*. (11 maggio 1913) al punto 9 e *Democrazia futurista* (1919), al punto 11, entrambi in Id., *Teoria e invenzione futurista*, introduzione, testo e note di L. De Maria, Milano 1968.

²⁷ BELTRAMELLI, *Il gregge senza pastore*, Forlì 1913, p. 185. Nel volumetto l'autore raccoglie anche diversi articoli sull'occupazione italiana della Libia nel 1911-1912, da lui vissuta in prima persona.

²⁸ MARINETTI, *Lettera aperta al futurista Mac Delmarle*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 81.

curezze d'una politicità fondamentalmente religiosa, per non dire d'un comunitarismo antindividualista persistente, coi suoi valori familistici e totalizzanti. Si sa che Beltramelli ha giocato su questi dati lasciando anche credere che egli stesse sognando antichi rapporti interindividuali inalienati, «prenatali», ma lo ha fatto in dimensione astorica, perché – a ben vedere – nella figurazione delle «memorie» non ha rinunciato agli schemi delle libertà coeve. Sicché non andrebbe lontano dal vero chi osservasse che proprio i suoi «dubbi» e gli «scetticismi» fossero parte del gran fiume della modernizzazione. Lo aveva ben inteso l'amico Lucini, quando annotava di lui: «vuole apparire un conservatore, mentre [...] si fa conoscere un individualista insofferente»²⁹.

Beltramelli restava in fondo troppo legato agli orizzonti della sua Romagna, per la quale immaginava, nel primo quindicennio del secolo, un'evoluzione graduale, rispettosa dei tempi lunghi mezzadrili, affinché non venissero snaturati i «caratteri originali» della regione. Un disegno forse in ritardo sui ritmi della grande politica, ma certo efficace in quest'Italia del centro-nord, se a distanza di quasi un secolo quel compromesso fra «arretratezza» e «sviluppo», «permanenza» e «innovazione», sembra ancora caratterizzare gran parte della società e della cultura più diffusa³⁰. Un compromesso che ebbe un'eco anche nel futurismo inducendovi perfino una scissione, con l'ala cosiddetta fiorentina, quella di «Lacerba», e una dissidenza interna, quella dell'«Italia futurista»³¹. Componenti piuttosto simili fra loro, che hanno in comune col futurismo di Ugola la vena vitalistica e fantastica, il furore nichilista che però non rinnega tutto il passato, che preferisce la fantasia alla macchina, la scienzarte alla scienza, l'occultismo alla tecnologia, il tempo ciclico al tempo lineare; che non baratta la «psicologia dell'uomo» con l'«ossessione della materia»; che sta dalla parte della «libertà sessuale» più che

²⁹ G.P. LUCINI, *Ragion poetica e programma del verso libero*, Edizioni di «Poesia», Milano 1908, p. 636. E ancora in una nota Lucini aveva insistito scrivendo: «Beltramelli è troppo inquieto per volersi far credere un conservatore, come desidererebbe» (ivi, p. 256). Il volume è conservato nella biblioteca privata di Beltramelli e contiene una dedica autografa che suona così «A Beltramelli perché leggendo tutto, bene e con calma si persuade che non l'ho diminuito: con affetto» (30 gennaio 1909).

³⁰ Cfr. C. BARBERIS, *Aristide Merloni. Storia di un uomo e di un'industria di montagna*, Bologna 1987 e S. LANARO, *L'Italia nuova. Identità e sviluppo, 1861-1988*, Torino 1988.

³¹ Cfr. M.C. PAPINI, *Introduzione a L'Italia futurista (1916-1918)*, a cura di M.C. Papini, Roma 1977, pp. 29-55, e M. CARRA, *Convergenze e difficoltà fra Milano e Firenze*, in BAGATTI – MANGHETTI – PORTO (a cura), *Futurismo a Firenze*, cit., pp. 9-16.

con la «donna futurista»³². Basterà leggere il finale «alternativo» proposto da Beltramelli nel quarto atto bis del suo *Ugola* per ritrovare molti di tali spunti e una base ideologico filosofica di riferimento, certo non esclusiva, che comprende vitalismo e nichilismo, Nietzsche e Oriani.

Tuttavia, cultura ed esigenze diverse non congiuravano a una soluzione unica. I differenti finali scritti per *Ugola* indicavano, anche visivamente, oscillazioni e incertezze sul modo di stringere un contatto fra «vecchio» e «nuovo», sul fascino e il timore di scaldarsi alla fiamma futurista, nel momento in cui questa gettava riverberi sugli intellettuali dell'Italia cosiddetta mezzadrile. Nel caso di Beltramelli si tratta d'un paradigma con molti verbi difettivi. Effetto delle fonti da lui utilizzate. Fonti ufficiali, come si diceva. Ma che lo scrittore sia mosso all'esame di tali temi, a scapito di altri, non è meno significativo in proposito. Anzi, per la sincerità con cui egli si confrontava col futurismo ufficiale, è da ritenere in molti casi più lungimirante di tanti critici coevi. E mi riferisco alla «lettura» del problema che costituisce la spina dorsale della commedia: cioè la donna e l'amore.

Tutto prendeva l'abbrivo dal celebre *Manifesto della donna futurista* (1912) col quale Valentine de Saint-Point³³ correggeva il proclamato «disprezzo della donna» del manifesto di fondazione del futurismo. La poetessa francese disegnava un ideale di superfemmina dai comportamenti spregiudicati e non vincolati, tanto quanto si dichiaravano – a parole – quelli del maschio tradizionale. Di qui l'esaltazione delle virago storiche, da Giovanna D'Arco a Carlotta Corday a Caterina Sforza, guerriera e indipendenti; di qui l'eccitamento della lussuria nei rapporti intersessuali e la rivalutazione del desiderio in quanto forza primaria e creativa, a cui la Saint-Point consacrava un secondo manifesto, nel 1913³⁴. Sulle pagine di «Lacerba» Tavolato ne prendeva le difese contro i benpensanti (beccandosi una denuncia dall'autorità giudi-

³² In questo senso è sempre utile rileggere l'articolo polemico di A. PALAZZESCHI – G. PAPINI – A. SOFFICI, *Futurismo e marinettismo*, «Lacerba», III (1915), n. 7, pp. 49-51. La ristampa anastatica della rivista: Milano, Mazzotta, 1980.

³³ Cfr. la biografia a lei dedicata da C. SALARIS, in P. HULTEN, (a cura), *Futurismo & futurismi*, Milano 1986, e della stessa studiosa l'antologia *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909-1944)*, Milano 1982, pp. 31-42.

³⁴ Cfr. G. CELANT, *Erotismo e lussuria*, in HULTEN, *Futurismo & futurismi*, cit., ai piedi dell'articolo anche la riproduzione del *Manifesto della donna futurista* (Parigi, 11 gennaio 1913). Lo scritto era incluso anche nella citata raccolta del 1914, *I manifesti del futurismo*.

ziaria), travisandone in parte il senso. Egli di fatti insisteva più nella constatazione della morale sessuale che sulla libertà della donna. Baloc-candosi da immoralista proponeva, insomma, una sessualità sganciata dagli imperativi morali, ma sui canoni d'un erotismo tutto maschile³⁵, lasciando rispuntare tra le righe quel destinatario che voleva con Papini il «massacro delle donne»³⁶.

Beltramelli, invece, non si lasciava prendere dal gusto della sfida paradossale, ma poneva sulla scena il contrasto lacerante fra sentimenti, comportamenti di un giovane inquieto e normative futuriste sull'amore, badando nel contempo alle loro conseguenze prevedibili sull'economia libidinale. Vale a dire le psicodinamiche proposte dalla Saint-Point (*Giorgetta*), che secondo Beltramelli rischiavano di essere, infine, solo un gioco, nel quale le persone si riducevano a pura «varietà della specie»³⁷. Ne diveniva rivelatore il passionale *Ugola* col suo irrefrenabile sentimento d'amore per una donna, non una qualsiasi bensì una futurista coerente; e da lei desiderava essere riamato. Allora l'intreccio si complica di rimandi, fra ammiccamenti e aperte ammissioni. Compare intanto un'oscillazione nelle convinzioni di Beltramelli: in un primo tempo pensa che l'impeto d'amore possa far ricredere *Giorgetta*, confinare cioè fra le astrattezze i principi e nelle verità profonde i comportamenti (così nel manoscritto)³⁸, successivamente (nel dattiloscritto) lascia invece irrisolta tale dialettica e proclama la sua fede per bocca di *Ugola*: «La lussuria è futurista, non l'amore»³⁹. Che segna il punto di compromesso fra Beltramelli e il futurismo, sul piano artistico e anche personale. Molteplici ragioni vi sono incluse. Con quella formula anche la rivoluzione della Saint-Point trovava una misura. La minaccia di *Giorgetta* poteva rappresentare in arte ciò che Beltramelli osservava con sgomento in certi fenomeni di proletarizzazione: le antiche e gaie spigolatrici della sua Romagna diventavano braccianti, seguivano i loro uomini

³⁵ Cfr. I. TAVOLATO, *Glossa sopra il Manifesto futurista della lussuria*, «Lacerba», I (1913), n. 6, pp. 58-59, e *Elogio della prostituzione*, ivi, n. 9, pp. 89-92. Su queste vicende si legga il gustosissimo romanzo ma anche cronaca puntuale di S. VASSALLI, *L'alcova elettrica. 1913: il futurismo italiano processato per oltraggio al pudore*, Torino 1986.

³⁶ PAPINI, *Il massacro delle donne*, «Lacerba», II (1914), n. 7, pp. 97-99.

³⁷ Cfr. scena ottava, atto secondo.

³⁸ Cfr. la lezione manoscritta.

³⁹ Cfr. scena tredicesima, atto secondo.

mascolinizandosi, cambiando d'abito e di costumi. Una liberalizzazione dei rapporti di subordinazione anche sessuale. Ora Beltramelli poteva concedere il tema della lussuria, ma all'interno d'una morale della famiglia, oppure come fenomeno estremo, ma di marginali, per povertà o per scelta ideologica, oppure con Tavolato equiparandolo a una sorta d'esercizio per donne libertine o eleganti etère. Ma non poteva fare altrettanto con l'amore, inteso come oggettivazione del sentimento, e premessa del matrimonio. In questo senso psicologico *Ugola* ammetteva, con sorprendente chiarezza introspettiva, che una mancata scelta d'oggetto avrebbe fatto ripiegare la pulsione d'amore sul soggetto, confinandolo nella solitudine e «in un orgoglio insensato»⁴⁰. Per altro l'amore includeva, per Beltramelli, tutte le sfumature dei sentimenti irrinunciabili ed era prova della loro autenticità. Il che sembrava venire messo in gioco dalla futurista *Giorgetta*, che si sottraeva alla sostanza dell'innamoramento e infine alla «scelta», alla scelta della «casa», della fedeltà e dell'onore. Canoni d'un'antropologia ancora viva nella Romagna d'allora.

La minaccia di *Giorgetta* giungeva dunque al centro delle regole societarie, contrastando quel dovere che sovrasta gli individui beltramelliani, l'accasarsi. Ecco, la semplificazione sentimentale proclamata polemicamente dai futuristi viene intesa nel suo esito estremo, come negazione – nei fatti – del matrimonio. L'istituto che nella Romagna di Beltramelli, divisa per grandi «famiglie», costituiva uno dei principali vettori socializzanti, capace di saltare gli steccati politici⁴¹. Beltramelli ne aveva intesa la forza «esogama» e individualistica negli *Uomini rossi*, il suo primo romanzo del 1904, e di nuovo a quello faceva lo sberleffo in una nota in margine a *Ugola*, quando chiedeva agli ipotetici lettori: «che cosa volevate che sposasse Giorgetta, eh?»⁴². Non per questo egli è chiuso a ogni novità, come si è detto. Beltramelli lascia intravedere una donna emancipata ma non mascolinizzata. Vorrebbe che la sua compagna andasse in bicicletta⁴³, esalta certe libertà dell'amore criticando costumi ritenuti insinceri e innaturali, come il fidanzamento, da lui defi-

⁴⁰ Cfr. scena quarta, atto quarto.

⁴¹ Si cfr. la serie di riflessioni di antropologia storica, molte delle quali riscontrabili nella Romagna otto-novecentesca di Beltramelli, avanzate da M. PERROT, *Figure e compiti*, in *La vita privata. L'Ottocento*, Roma-Bari 1988, pp. 99 e sg.

⁴² Cfr. atto quarto bis.

⁴³ Particolari raccontati da Barbara Zaccari Jacobi, ricca vedova pisana, che fu legata sentimentalmente a Beltramelli per una decina d'anni, in una lettera alla sorella dello scrittore, in data

nito «ginnastica sessuale»⁴⁴. Purché l'approdo non muti: la formazione della coppia fissa, unita, stabile e chiusa. Evidente che *Giorgetta* sia meno affidabile di *Isa*, in proposito. La giovane contadina, altro polo della femminilità che attrae *Ugola*, sembra rappresentare quell'insieme di tradizione e modernità che può rassicurare un provinciale inquieto. Florida e canterina non nasconde improvvisi incupimenti e tristezze. Capace di sedurre e di farsi conquistare, è anche letterata, se vuole. Sommersa in un piantoriso, è in fondo disposta a transigere, maternamente, su certe esigenze della mascolinità cacciatrice. Questi alcuni effetti del vento marinettiano su certo regionalismo. Sintomi d'un insieme di inquietudini femminili e d'un mutamento di costume che poi la guerra generalizzerà, come osservava Ezio Raimondi⁴⁵. Che uno scrittore dai trascorsi futuristi come Corra trasformerà in un genere di successo, da *La famiglia innamorata* a *I matrimoni gialli*.

Meno brillante, invece, un ulteriore momento del dialogo beltramelliano coi futuristi. Il rimprovero di *Ugola* ai compagni: «Per essere con voi all'avanguardia, bisogna aver soppressa ogni discordia interiore»⁴⁶, prefigurava un intellettuale legato a schemi piuttosto tradizionali. Nella sottesa illusione di ritagliarsi un'intangibile libertà interiore, Beltramelli riproponeva, in verità, un modulo piuttosto provinciale, più vicino a Papini che a Marinetti. Mentre quest'ultimo già si poneva nuovi strumenti di collegamento e d'intervento sulla cittadella della cultura, beltramelli propendeva per il genio isolato, un po' profeta e tortuoso, esposto al pozzo del Nulla: «un tessitore di tele di ragno»⁴⁷, come *Ugola* diceva di sé. Solo nel 1919-1920 si noterà localmente un cambiamento d'indirizzo. Con gli amici Spallicci e Pratella, Beltramelli fonderà una rivista d'illustrazione romagnola («La piè», la piada, il pane azimo) per «camminare tra la nostra gente»⁴⁸.

Anche il tipo di teatro che *Ugola* lascia intravedere resta d'impianto

17 marzo 1913 (dal timbro postale); il documento in *Carteggio Antonio Beltramelli*, cit., b. *Corrispondenti H-Z*.

⁴⁴ BELTRAMELLI, *L'ombra del mandorlo*, Milano 1921, p. 351.

⁴⁵ E. RAIMONDI, *Il testimone come attore*, in MARINETTI, *Taccuini*, cit., p. LI.

⁴⁶ Cfr. scena tredicesima, atto secondo.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ «La Piè», Forlì, gennaio 1920.

fondamentalmente tradizionale. Solo nella versione manoscritta, come si nota leggendo il quarto atto bis, si notano alcuni spunti d'irriverenza verso il pubblico, che fanno pensare alla lezione dei manifesti futuristi. Ma si tratta di spunti non confortati dalla versione licenziata. È anche vero, però, che la commedia non rientra del tutto neppure nei canoni del vecchio teatro psicologico a sfondo borghese, prolisso, sul quale si esercitava l'ironia dei futuristi. Anzi, quasi assecondandoli Beltramelli sembra cercare la radice dell'arte nei «costumi moderni»⁴⁹, facendo una «sintesi della vita», per dirla coi marinettiani. I quali, se mai, avrebbero potuto rimproverargli una certa riproposizione fotografica della vita quotidiana⁵⁰. Ma si trattava, dopo tutto, d'una realtà d'eccezione. Forse più pertinente una critica d'ordine stilistico. Beltramelli ha finito col mettere seriamente in caricatura la beffarda e dissacrante poetica dei futuristi senza coglierne la forza eversiva sul terreno specifico del teatro allora corrente. Ha insomma privilegiato i contenuti dell'antropologia sentimentale e politica a danno delle forme rappresentative. In questo senso si riconferma quanto notava Mario Verdone circa l'incomprensione d'una delle maggiori proposte innovatrici avanzate dai futuristi col *Manifesto del teatro di Varietà*. Scriveva, infatti, lo studioso: «Gli autori italiani del grottesco non lo comprenderanno e non lo supereranno, tentando un rinnovamento del teatro borghese con mezzi borghesi»⁵¹.

Da questo lato *Ugola* contiene alcuni spunti interessanti verso quella che potrebbe definirsi la crisi o l'assenza del dialogo. Non che i suoi personaggi rinuncino a interloquire, tutt'altro, però si nota come essi intimamente non si misurino affatto, isolati in frasi singole, quasi proverbiali o seminterrogative. Come se ognuno rispondesse più a sé che agli altri. Come se ognuno volesse ritrovarsi nella parola, dal fondo della propria solitudine, incomunicabile e nebulosa: «una parola per questa solitudine»⁵², che è quanto invocava *Ugola*, non trovando un interlocutore, né una risposta.

⁴⁹ Così scriveva Beltramelli ai genitori circa i suoi progetti di lavoro, da Roma, 9 marzo 1913 (dal timbro postale), in *Carteggio Antonio Beltramelli*, cit., b. *Lettere ai genitori*, c. n. 429.

⁵⁰ Alludo essenzialmente al manifesto di MARINETTI, *IL teatro di varietà* del 29 settembre 1913, in *I manifesti del futurismo*, cit., pp. 158-166.

⁵¹ M. VERDONE, *Teatro*, in HULTEN, *Futurismo & futurismi*, cit., p. 593.

⁵² Cfr. scena quinta, atto quarto.