

Ignazio Romeo

**Lei, Robot**

Note per uno studio sull'essere umano artificiale nell'immaginario del primo '900

1.

La differenza tra la fantascienza novecentesca e i suoi antecedenti nel campo del mito e del racconto fantastico non sta probabilmente tanto nella dimostrazione scientifica che il narratore moderno sarebbe in grado di dare alle sue invenzioni, mentre l'antico no. Va trovata piuttosto nella premessa che il lettore accetta: ciò che verrà raccontato, se pure non appartiene al regno del reale e dell'attuale, ha un posto in quello del probabile e dell'imminente. Appare più che mai appropriato il titolo della celebre antologia di Solmi e Fruttero, le "Meraviglie del possibile"<sup>1</sup>.

L'essere umano artificiale che si affacciava all'immaginazione e alla coscienza degli uomini all'inizio del secolo scorso non apparteneva più, come ai tempi di Hoffmann, al mondo delle fantasie diaboliche e notturne, al più scatenato immaginario romantico; sembrava invece prossimo a una qualche forma di avvento, il nunzio di un mondo nuovo.

Le più famose, almeno quanto al nome, fra tali creature fanno la loro comparsa in libreria a Praga verso la fine del 1920, e già nel gennaio del 1921 calcano le scene. Dove, se non nella città del Golem<sup>2</sup>, si potevano immaginare dei servitori non umani della specie umana? Il loro successo è rapido e mondiale. Da lì a tre anni, la *pièce* di Karel Čapek *R.U.R. Rossum's Universal Robots* sarà stata rappresentata in tutte le grandi capitali: Varsavia, Belgrado e New York nel 1922, Berlino, Vienna, Londra e Zurigo nel 1923, Parigi, Bruxelles, Stoccolma e Tokyo nel 1924<sup>3</sup>. La parola *robot* si impone immediatamente, come qualcosa che tutti avevano sulla punta della lingua e nessuno riusciva a dire. Ma le creature di Čapek subiscono anche un precoce e irreversibile travisamento, che non finirà di avvilire il loro creatore: i *robot* sono, per tutti, automi meccanici e metallici che si muovono grazie all'elettricità. Debitrice, in parte, degli esperimenti del Dottor Moreau di Wells<sup>4</sup>, l'invenzione dello scrittore ceco prevedeva invece esseri ottenuti con un procedimento biologico. I robot di *R.U.R.* sono di carne ed ossa come noi; e il dramma racconta l'estinzione della specie umana e la sua sostituzione ad opera delle copie, divenute però capaci di riprodursi come gli uomini.

Nelle storie di esseri umani artificiali o fantastici si immagina qualcosa che non c'è; ma spesso si descrive anche, a rovescio, l'essere umano com'è. I robot della fabbrica Rossum vengono prodotti, a milioni e tutti uguali, per sostituire i lavoratori umani: costano molto meno, le loro esigenze sono minime, non hanno grilli sindacali per il capo. In loro vediamo, esasperati, i tratti dell'uomo-massa del principio del XX secolo, quello che sta alla catena di montaggio nelle fabbriche fordiste, che ha combattuto la Grande guerra, che è asservito e sfruttato nei paesi coloniali, che abita i nuovi, immensi quartieri-dormitorio delle metropoli, che ha fatto la Rivoluzione d'ottobre; l'uomo come è o come sta diventando nel suo adeguarsi alle forme razionali e astratte delle nuove organizzazioni sociali e nel suo ridursi a compiti da macchina: senza volto, senza sentimenti, senza anima. Un individuo fungibile e anonimo, la cui vita e la cui morte personale non hanno senso e non interessano a nessuno.

2.

---

<sup>1</sup> *Le meraviglie del possibile: antologia della fantascienza*. A cura di Sergio Solmi e Carlo Fruttero; prefazione di Sergio Solmi. Torino: Einaudi, 1959.

<sup>2</sup> Il mito del Golem era stato recentemente evocato nel romanzo di Gustav Meyrink *Il Golem, Der Golem*, 1914 (che tuttavia, a dispetto del titolo, non ha l'antica leggenda per tema principale, come accade invece nel film muto *Il Golem - Come venne al mondo, Der Golem, wie er in die Welt kam* di Paul Wegener, 1920).

<sup>3</sup> Traiamo queste informazioni da: Alessandro Catalano. *Karel Čapek e i robot: cronaca di un tradimento annunciato*. In: Karel Čapek. *R.U.R. Rossum's Universal Robots*. A cura di Alessandro Catalano. 4. ed. Venezia: Marsilio, 2021 (1. ed. 2015), p. 26. Il documentato lavoro di Catalano è una preziosa fonte di informazione sui temi del presente saggio. Altrettanto può dirsi del libro di Gian Paolo Ceserani *I falsi Adami: storia e mito degli automi*. Milano: Feltrinelli, 1969.

<sup>4</sup> H.G. Wells. *L'isola del dottor Moreau (The Island of doctor Moreau)*, 1896. Come la fabbrica di *R.U.R.*, il laboratorio di Moreau, che trasforma chirurgicamente gli animali in esseri umani, si trova su un'isola.

Non s'era dovuto aspettare Čapek, tuttavia, per veder sulla scena degli uomini fabbricati. Precoce in tutto, ci aveva già pensato Filippo Tommaso Marinetti col suo dramma in tre atti *Poupées électriques*, pubblicato nel 1909 immediatamente prima del *Manifesto del Futurismo*. Tradotto col titolo *La donna è mobile*, esso fu rappresentato al Teatro Regio di Torino il 15 gennaio 1909, per una sola serata. Maggior fortuna arrivò alla sua riduzione a un solo atto (il secondo), che oggi si legge come *Elettricità sessuale*, ma che si intitolò anche *Elettricità* e, nell'allestimento di Anton Giulio Bragaglia del 1925, *Fantocci elettrici*<sup>5</sup>. “Scorrazzavamo per l'Italia alla testa di un eroico battaglione di comici che imponeva *Elettricità* e altre sintesi futuriste”: così, tra l'epico e il picaresco, ne parla il manifesto *Il teatro futurista sintetico*<sup>6</sup>.

In *Elettricità sessuale* Riccardo Marinetti, “ingegnere, costruttore di fantocci elettrici”<sup>7</sup> introduce due automi, *un vieux couple*, nel salotto di casa per rendere più sapido il proprio *ménage*. Il “Professor Matrimonio” e la “Signora Famiglia”, seduti in poltrona, lui col giornale, lei con l'uncinetto, fanno da testimoni inerti agli amoreggiamenti e ai diverbi di Riccardo e della moglie Maria. Gli automi non parlano. I loro interventi sono – si direbbe col linguaggio del Marinetti successivo – esclusivamente rumoristici: russi e colpi di tosse, che fanno da contrappunto comico all'azione.

I due coniugi non hanno tuttavia le medesime idee sulla eccitazione prodotta dalla presenza dei due pupazzi.

“RICCARDO *con disinvoltura, passeggiando pel salotto*: Eh! Via! È stato un piccolo scherzo, Maria... Niente di grave, diamine!... La verità è che non hai mai potuto assuefarti a vivere coi miei fantocci!... Avrei dovuto prevederlo!

MARIA Come puoi dire questo, Riccardo?... Li ho sempre trovati interessantissimi.

[...]

RICCARDO Non di questo si tratta, ma piuttosto della sua applicazione sentimentale... So che devi avere trovato bizzarra, assurda la mia idea di frammischiare i miei fantocci alla nostra vita intima e al nostro amore...”<sup>8</sup>

E, più sotto:

“MARIA Lo so... Ti eccita baciarmi dietro alle spalle di quelle brave persone.

RICCARDO E tu non provi la stessa cosa?

MARIA No. Preferisco che nessuno sia presente, quando mi abbracci. Il mio cuore, grazie a Dio, non ha bisogno di eccitanti!”<sup>9</sup>)

I due automi appaiono come una versione elettrificata del Vecchio e della Vecchia del Carnevale, evocati per essere bruciati - e in effetti a un certo punto saranno buttati in mare senza troppi complimenti. Sono i doppi negativi dei due sposi, e anche quei genitori a cui i giovani in amore sogliono farla in barba:

“RICCARDO [...] (*Indicando ancora i fantocci*) Ecco i simboli di tutto ciò che esiste fuori dal nostro amore, ecco i simboli di tutta l'orribile realtà: dovere, denaro, virtù, vecchiaia, monotonia, noia del cuore, stanchezza della carne, stupidità del sangue, leggi sociali... e che so altro!...”<sup>10</sup>

Da un lato, la funzione dei fantocci è schiettamente satirica. Le figure umane che rappresentano – marito e moglie attempati e conformisti – sono ritenute talmente prevedibili e ripetitive da poter essere replicate con un congegno meccanico. Il pieno sfruttamento teatrale di questo genere di effetti si avrà col “teatro dell'assurdo”: il Professor Matrimonio e la Signora Famiglia ci appaiono oggi come precursori del Signore e della Signora Smith nella *Cantatrice calva* di Ionesco. D'altra parte, la perfezione della loro fattura è tale da suscitare nei marinai e nei pescatori, che li vedono cadere giù dal balcone, una buffa accusa di omicidio.

<sup>5</sup> Cfr. le note di Giovanni Calendoli a *Teatro F.T. Marinetti*. A cura di Giovanni Calendoli. Roma: Vito Bianco, 1960. V. 2, p. 480-481.

<sup>6</sup> Il manifesto, firmato Marinetti, Settimelli, Corra, è datato “11 gennaio 1915 – 18 febbraio 1915”. Si cita da: *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*. A cura di Luciano De Maria. Milano: Mondadori, 1973 (Gli Oscar; L96), p. 169.

<sup>7</sup> Filippo Tommaso Marinetti. *Elettricità sessuale, 1914*. In: *Teatro F.T. Marinetti*, cit. p. 419. L'autore evidentemente si diverte a dare al personaggio il proprio cognome.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 442-443.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 444.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 445-446.

Si crea insomma un'inquietante equivalenza fra personaggi supposti in carne e ossa e personaggi supposti mossi dall'elettricità. La nozione di "umano" ne esce scossa e indebolita. E sebbene questo non fosse nei pensieri di Marinetti, non si può neppure negare alle due figure anche un alone psicanalitico: frammenti di psiche che si sono emancipati e fatti corpo, e ora reclamano spazio, impongono la propria presenza. Non ci vorrebbe molto, in fondo, per scivolare nel surrealismo.

3.

Non c'è bisogno di spiegare che l'uomo meccanico, nel mondo immaginario di Marinetti, non ha solo i tratti della caricatura, ma anche l'aspetto ottimista ed entusiasta di un illimitato potenziamento dell'umano per mezzo della tecnica.

In *Contro i professori*, del 1910, si legge: "Noi opponiamo a questo Superuomo greco, nato nella polvere delle biblioteche [qui il riferimento è a Nietzsche], l'Uomo moltiplicato per opera propria, nemico del libro, amico dell'esperienza personale, allievo della Macchina, coltivatore accanito della propria volontà, lucido nel lampo della sua ispirazione, munito di fiuto felino di fulminei calcoli, d'istinto selvaggio, d'intuizione, di astuzia e di temerità.

I figli della generazione attuale, che vivono fra il cosmopolitismo, la marea sindacalista e il volo degli aviatori sono come abbozzi dell'uomo moltiplicato che noi prepariamo."<sup>11</sup>

E, ne *L'Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina*, ancora del 1910: "noi aspiriamo alla creazione di un tipo non umano nel quale saranno aboliti il dolore morale, la bontà, l'affetto e l'amore, soli veleni corrosivi dell'inesauribile energia vitale, soli interruttori della nostra possente elettricità fisiologica.

Noi crediamo alla possibilità di un numero incalcolabile di trasformazioni umane, e dichiariamo senza sorridere che nella carne dell'uomo dormono delle ali.

Il giorno in cui sarà possibile all'uomo di esteriorizzare la sua volontà in modo che essa si prolunghi fuori di lui come un immenso braccio invisibile il Sogno e il Desiderio, che oggi sono vane parole, regneranno sovrani sullo Spazio e sul tempo domati.

Il tipo non umano e meccanico, costruito per una velocità onnipresente, sarà naturalmente crudele, onnisciente e combattivo.

Sarà dotato di organi inaspettati: organi adattati alle esigenze di un ambiente fatto di urti continui."<sup>12</sup>

E ancora nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, la cui premessa era di "**Distruggere nella letteratura l'«io»**, cioè tutta la psicologia"<sup>13</sup>, si legge: "Dopo il regno animale, ecco iniziarsi il regno meccanico. Con la conoscenza e l'amicizia della materia, della quale gli scienziati non possono conoscere che le reazioni fisico-chimiche, noi prepariamo la creazione dell'**uomo meccanico dalle parti cambiabili**. Noi lo libereremo dall'idea della morte, e quindi dalla morte stessa, suprema definizione dell'intelligenza logica."<sup>14</sup>

In nome della volontà di potenza, Marinetti assume come positiva l'alienazione dell'essere umano nella macchina. Mentre a noi si presentano davanti agli occhi le stragi della prima guerra mondiale, gli uomini ridotti a robot nelle fabbriche, la totale mancanza di sentimenti degli sterminatori nazisti, egli è inebriato (con una sorta di dionisismo meccanico) dalla percezione della "inesauribile energia vitale", dalla "possente elettricità fisiologica".

La differenza tra noi e lui è che le stesse cose noi le vediamo dal lato della fine, e lui da quello dell'inizio. Marinetti sentì come pochi, e in termini accesamente lirici, la voragine che separava i tempi vecchi e i tempi nuovi. All'inizio degli anni '10 gli esseri umani (quelli di città, gli istruiti, i maschi giovani soprattutto) avvertivano come un formicolio il desiderio di scavalcare quella voragine. Tra il 1914 e il 1918 avrebbero poi sperimentato di cosa era fatta. Nessuno come Marinetti cantò lo slancio dionisiaco del salto.

Rimane la questione, per queste affermazioni - e per quasi ogni altra del fondatore del futurismo -, se esse debbano, o possano, essere prese sul serio. Vi è infatti sempre, in Marinetti, nella sua pettoruta perentorietà, nell'inesauribile *verve* linguistica, un sospetto di impostura e ciarlataneria.

<sup>11</sup> Per conoscere Marinetti e il Futurismo, cit., p. 35.

<sup>12</sup> Per conoscere Marinetti e il Futurismo, cit., p. 40.

<sup>13</sup> Per conoscere Marinetti e il Futurismo, cit., p. 81. Il manifesto è datato "11 maggio 1912".

<sup>14</sup> Ibidem, p. 84. I grassetti sono di Marinetti.

Certo, non si può non prender atto che egli non si limitò a proclamare la guerra “sola igiene del mondo”; fu attivamente bellicista e interventista, visitò come giornalista i teatri di guerra, combatté e scrisse – da entusiasta dello “splendore tecnico e meccanico” delle armi - cose che a noi suonano raccapriccianti come questa:

“Notai infatti nella batteria De Suni, a Sidi-Messri, nell’ottobre 1911, come la volata lucente e aggressiva di un cannone arroventato dal sole e dal fuoco accelerato renda quasi trascurabile lo spettacolo della carne umana straziata e morente.”<sup>15</sup>

Questo può essere indicato come uno dei punti estremi dell’infantilismo e dell’irresponsabilità di Marinetti: mentre si combatte sul serio e la gente muore veramente, egli si entusiasma come se fosse tutto un bel gioco.

Ma d’altra parte è forte la tentazione di leggere in controtelaio, in molti suoi testi, la presenza di un elemento allegramente paranoide. Si prenda, per esempio, il celeberrimo *Uccidiamo il Chiaro di luna!*, dell’aprile 1909<sup>16</sup>, resoconto lirico di una specie di conquista del mondo che procede verso oriente (sulle tracce di Alessandro Magno?) e giunge fino all’Himalaya. Le forze che operano questa conquista sono: i “grandi poeti incendiari, fratelli miei futuristi”<sup>17</sup>; i matti del manicomio, fatti evadere previa soppressione a colpi di fanale d’automobile (i nuovi lumi!) di due medici; le belve feroci liberate dallo zoo; l’Oceano Indiano, che va sommergendo le terre al seguito delle schiere futuriste. I nemici sono gli abitanti passatisti delle allegoriche città di Podagra e di Paralisi. L’obiettivo dell’impresa è di stendere il “grande binario futurista”. Qui tutte le immagini sembrano provenire da un immane delirio di potenza paranoico, i cui protagonisti assurgono a proporzioni colossali – come già, nel *Manifesto*, lo sterzo di automobile che manovra la Terra: “Noi vogliamo inneggiare all’uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita”<sup>18</sup>. Un delirio in cui vigono esclusivamente, per usare i termini di *Le strutture antropologiche dell’immaginario* di Gilbert Durand<sup>19</sup>, immagini del mondo diurno e maschile: la divisione antitetica dei campi in lotta, l’esaltazione della luce, del combattimento, dell’eroismo, della conquista; e, d’altra parte, il ripetuto rigetto della donna, del “Chiaro di Luna”, del femminile; il tutto sintetizzato nell’immagine del “grande binario futurista”, col suo carattere dominante razional-rettilineo<sup>20</sup>. Come accade nelle più accese fantasie paranoiche quando si esprimono soprattutto attraverso il linguaggio (e non si pietrificano nella realtà delle dittature: il dittatore, alla fin fine, fu Mussolini, non Marinetti), sopravvive anche qui un elemento paradossale, che tende all’autoparodia e che tiene in vita una segreta fiammella d’umorismo – fino a dove, naturalmente, è ancora possibile sorridere.

In coda, va messo in evidenza che il dominio meccanico sulla realtà (di cui persino la letteratura diventa funzione<sup>21</sup>) non mira solo al mondo esterno; ma anche a quello interiore.

<sup>15</sup> Filippo Tommaso Marinetti. *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, 14 marzo 1914. In: *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, cit., p. 142. Un controcanto a questa esaltazione si può leggere in quanto dichiarato da Pirandello nel 1915, in risposta a un questionario sulla guerra: “Assistevamo prima, nei serragli, al pasto delle belve. Assistiamo ora a un pasto più mostruoso: al pasto delle macchine impazzite. Io vedo così questa immane guerra, sotto questa specie. Guerra di macchine, guerra di mercato. L’uomo che prima, poeta, deificava i suoi sentimenti e li adorava, buttati via i sentimenti, come ingombro non solo inutile ma anche dannoso, e divenuto saggio e industriale, doveva fabbricarsi di ferro, d’acciaio le sue nuove divinità e divenir servo e schiavo di esse. Ma non basta fabbricarle, le macchine: perché agiscano e si muovano debbono per forza ingoiarsi la nostra anima, divorarsi la nostra vita. Ed ecco, non più soltanto idealmente, ma ora anche materialmente, se la divorano.” In: Luigi Pirandello. *Saggi e interventi*. A cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e una testimonianza di Andrea Pirandello. Milano: Mondadori, 2006, p. 1112

<sup>16</sup> In: *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, cit., p. 9-20.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>18</sup> Filippo Tommaso Marinetti. *Manifesto del Futurismo*. In: *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, cit., p. 6.

<sup>19</sup> Gilbert Durand. *Le strutture antropologiche dell’immaginario: introduzione all’archetipologia generale*. 2. ed. Bari: Dedalo, 1987. L’ed. orig. francese è del 1960.

<sup>20</sup> Sull’ossessione di Marinetti per la linea retta si potrebbe scrivere un trattato. Mi limito a citare, da *La nuova religione-morale della velocità*, manifesto datato 11 maggio 1916: “La velocità dà finalmente alla vita umana uno dei caratteri della divinità: la linea retta” (*Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, cit., p. 183).

<sup>21</sup> “[...] dicendo «campana rintocco ampiezza 20 kmq.» [...] esco dall’impreciso, dal banale, e m’impadronisco della realtà con un atto volitivo che soggioga e deforma originalmente la vibrazione stessa del metallo” (Filippo Tommaso Marinetti. *Lo splendore geometrico...*, cit., p. 146-147). L’idea che “dire” costituisca un “atto volitivo” col quale ci si “impadronisce della realtà” mi pare esemplarmente marinettiana.



Ciò si può leggere nella diuturna lotta di Marinetti contro la psicologia<sup>22</sup>; ma anche, a esempio, in un passaggio dalle risonanze inattese di *La nuova religione-morale della velocità*<sup>23</sup>: “Io sono un uomo che spesso mangia alla stazione tra due treni diretti; il mio sguardo a spola va dall’orologio murale al piatto fumante; la vite-angoscia-ricordo penetra girando nel cuore. Bisogna subito nutrirlo di velocità. Bisogna credere soltanto nella solidità-resistenza creata dalla velocità.”<sup>24</sup>

Qui la meccanizzazione della vita ha la funzione di corazzare l’essere umano dinanzi a ogni sospetto di fragilità personale. La velocità serve a fuggire da sé stessi.

4.

Gli analoghi del moderno essere umano artificiale semovente li troviamo, nei campi dell’immaginario tradizionale e della mitologia, da un lato nella statua che prende vita, dall’altro nel morto che ritorna.

I precedenti letterari più famosi di simulacri viventi (in epoca di magia e non ancora di automi) sono la favola di Pigmalione raccontata nelle *Metamorfosi* di Ovidio<sup>25</sup> e il rianimarsi della statua di Hermione nel *Racconto d’inverno* di Shakespeare.

Queste immagini hanno a che fare anche con le origini del teatro. I personaggi mascherati della primissima tragedia greca, come – secoli dopo – quelli del Teatro Nō giapponese, sono eroi morti che tornano a presentarsi fra i vivi, gli spettatori. Vengono da luoghi e sono in contatto con forze che stanno oltre l’ordinaria esperienza umana. Il non appartenere alla vita li connota, nello stesso tempo, come defunti e come segretamente potenti. E vanno verso un’ignota vita *altra*, che può essere tanto un surrogato crepuscolare dell’esistenza umana, quanto una sua versione più alta.

Lo spazio rappresentativo della fine dell’800 e del primo ‘900 – che è innanzitutto uno spazio teatrale e poi, poco alla volta, anche cinematografico – è ripetutamente attraversato da questa figura duplice, da questo *chiasmo*: uomini vivi che si rivelano creature defunte; figure morte che si trasformano in esseri che respirano.

La reviviscenza dei morti è così, da una parte, una riapparizione degli dèi e un ritorno del rimosso, e quindi un recupero di forze dimenticate (e questo è il senso in cui l’ha inteso prevalentemente l’avanguardia teatrale del ‘900); ma, in altro senso, può rappresentare anche l’incubo di uno sterminio, di una mortificazione del genere umano.

Il teatro, che mostra fisicamente presente l’essere umano in azione, costituisce un luogo privilegiato per l’apparizione delle sue copie artificiali.

La mimèsis teatrale ci dà una rappresentazione, prima che di una singola specifica vicenda, di come ciascun’epoca concepisca l’uomo. Questo dato è rimasto a lungo implicito: fino a quasi tutto il XIX secolo una sorta di accordo preliminare e spontaneo tra gente del teatro e pubblico fissava i modi in cui l’uomo poteva essere mostrato sulla scena risultando credibile.

Dalla fine dell’800, invece, drammaturghi e registi cominciano a mettere in discussione questo assunto. Vogliono renderlo esplicito e tematizzarlo. La rappresentazione del teatro, passata fino a quel momento come “naturale”, viene descritta ora come un consapevole artificio.

“Vi sono due teatri di marionette” scriveva nel 1912 il maggiore regista russo d’avanguardia Vsevolod Emil’evič Mejerchol’d. “Il direttore dell’uno vuole che la sua marionetta somigli all’uomo in tutte le sue caratteristiche e peculiarità, così come il pagano ha bisogno che il suo idolo muova la testa e il costruttore di balocchi desidera che la bambola pianga, o chiami mamma. Nella sua tendenza a copiare la realtà «così

<sup>22</sup> Ancora ne *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, egli scrive: “I miei sensi futuristi percepirono per la prima volta questo splendore geometrico sul ponte di una *dreadnought*.” [La *dreadnought* è un particolare tipo di corazzata. Segue nel testo una descrizione dei meccanismi di caricamento dei suoi cannoni e degli effetti dello sparo. Quindi F.T.M. prosegue:] “Questo nuovo dramma pieno d’imprevisto futurista e di splendore geometrico, è per noi centomila volte più interessante della psicologia dell’uomo, con le sue combinazioni limitatissime” (op. cit., p. 141-142).

E qui siamo davvero nel pieno di un delirio in cui alla fragilità dell’essere umano, col suo corpo molle e i suoi sentimenti ondine, si vuole sostituire la rigidità e la durezza proprie dell’oggetto metallico. Ma perché la *cosa* possa essere preferita all’uomo, l’uomo dev’essere stato prima pensato, immaginato e rappresentato come *cosa*.

<sup>23</sup> Nel sottotitolo: “Manifesto futurista pubblicato nel primo numero del giornale «L’Italia Futurista», 11 maggio 1916”.

<sup>24</sup> *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, cit., p. 189.

<sup>25</sup> La versione più nota del mito di Pigmalione è narrata ai vv. 243-297 del libro X delle *Metamorfosi* di Ovidio.

com'è», il direttore del teatro perfeziona la sua marionetta finché non gli viene in mente una soluzione più semplice del complesso problema: sostituire la marionetta con l'uomo.

L'altro direttore scopre che il pubblico non si diverte nel suo teatro soltanto per i soggetti spiritosi recitati dalle sue marionette, ma anche (e forse soprattutto) perché nei movimenti e nelle posizioni dei fantocci, nonostante il desiderio di riprodurre sulla scena la vita, non vi è alcuna somiglianza con quello che il pubblico vede nella vita reale.”<sup>26</sup>

Nient'altro che marionette, quindi, tanto nel teatro realistico quanto in quello convenzionale e fantastico; e dei due l'unico verace è il secondo<sup>27</sup>.

Mejerchol'd è uno straordinario interprete e reinventore di tutto ciò che nel suo tempo si agita intorno al teatro. In questo passo riecheggia palesemente le teorie del britannico Edward Gordon Craig, uno dei più decisi e radicali riformatori della scena del '900. In un suo testo del 1907, *L'attore e la supermarionetta*<sup>28</sup>, questi aveva affermato:

“Recitare non è un'arte; è quindi inesatto parlare dell'attore come di un artista. Perché tutto ciò che è accidentale è nemico dell'artista, l'arte è in antitesi assoluta con il caos, e il caos è creato dall'accozzaglia di molti fatti accidentali. All'arte si giunge unicamente di proposito. Quindi è chiaro che per produrre un'opera d'arte qualsiasi, possiamo lavorare soltanto con quei materiali che siamo in grado di controllare. L'uomo non è uno di questi materiali. [...] Nel teatro moderno, poiché ci si serve *come materiale* del corpo di uomini e donne, tutto quel che si rappresenta è di natura accidentale: le azioni fisiche dell'attore, l'espressione del suo volto, il suono della voce, tutto è in balia dei venti delle sue emozioni [...]. L'attore [...] diviene succubo dell'emozione; essa gli invade le membra, le scuote come vuole. Egli è completamente in suo potere, si muove come uno in preda al delirio, o come un pazzo, barcollando qua e là”<sup>29</sup>.

“Chiede l'artista: «Ma c'è mai stato un attore, che abbia educato il suo corpo dalla testa ai piedi al punto da ottenere una totale sottomissione al lavoro della mente senza il benché minimo intervento delle emozioni? Senza dubbio, ci deve essere stato un attore, diciamo uno su dieci milioni, che l'ha fatto...»”<sup>30</sup>

“Non dovrebbe più esserci una figura viva atta solo a confonderci, facendo tutt'uno di quotidiano e arte; non una figura viva nella quale siano percettibili le debolezze e i tremiti della carne.

L'attore deve andarsene, e al suo posto deve intervenire la figura inanimata – possiamo chiamarla la Supermarionetta, in attesa di un termine adeguato. [...] Oggi, che la marionetta attraversa il suo periodo meno felice, molta gente la considera come una bambola di tipo un po' superiore – e pensa che sia una derivazione di quest'ultima. Il che è inesatto. La marionetta discende dalle immagini di pietra dei templi antichi – e attualmente è una figura di Dio alquanto degenerata.”<sup>31</sup>

“To prego assiduamente per il ritorno dell'immagine – la Supermarionetta – nel teatro; e quando essa tornerà, non appena essa verrà veduta, sarà amata a tal segno, che ancora una volta sarà possibile ai popoli ritrovare nelle cerimonie l'antica gioia – ancora una volta la Creazione sarà celebrata – sarà tributato omaggio all'esistenza – e sarà fatta divina e felice intercessione alla Morte.”<sup>32</sup>

In uno scritto posteriore alla Rivoluzione d'ottobre, *L'attore del futuro*, “da una relazione del 12 giugno 1922”, Mejerchol'd esprime riserve analoghe a quelle di Craig sull'effetto negativo dell'emozione nell'arte del teatro:

<sup>26</sup> Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd. *Vi sono due teatri di marionette*. In: Id. *La rivoluzione teatrale*. A cura di Giovanni Crino. Roma: Editori riuniti, 1962, p. 111.

<sup>27</sup> Come ricorda Francesco Bartoli nel penetrante articolo *Teorie della marionetta* (in: *Enciclopedia del teatro del '900*. A cura di Antonio Attisani. Milano: Feltrinelli, 1980, p. 446), uno dei primi, esplosivi tentativi di sostituzione sulla scena dell'uomo col *pantin*, il burattino, si ebbe con l'*Ubu roi* di Alfred Jarry del 1896, il cui protagonista in carne e ossa, Firmin Gémier, recitava infagottato e ingigantito in un costume da pupazzo.

<sup>28</sup> Edward Gordon Craig. *L'attore e la supermarionetta*. In: Id. *L'arte del teatro (On the Art of the Theatre)*, 1911. Si cita l'ed.: Edward Gordon Craig. *L'arte del teatro. Il mio teatro*. A cura di Giovanni Ferruccio Marotti. Imola: Cuepress, 2021. Craig scrive *Über-Marionette* sulla falsariga dell'*Über-Mensch* di Nietzsche, cfr. nota a p. 145.

<sup>29</sup> Edward Gordon Craig. *L'attore e la supermarionetta*, cit., p. 56. Nelle parole del teorico inglese si risentono quelle sull'attore “tutto sensibilità” del *Paradosso* di Diderot.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 60.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 72.

“Solo alcuni attori eccezionalmente dotati hanno intuito il metodo giusto di recitazione, quello, cioè, che quando si costruisce un personaggio, non parte dall'interno verso l'esterno, ma esattamente al contrario, dall'esterno verso l'interno, il che, naturalmente, ha contribuito a sviluppare in loro una straordinaria abilità tecnica creativa. [...] La psicologia non è in grado di risolvere tutta una serie di problemi. Costruire il teatro partendo dalla psicologia è come costruire una casa sulla sabbia”<sup>33</sup>.

Ma il modello a cui pensa, quello con cui intende sostituire sulla scena l'*uomo psicologico* (per chiamarlo così), è una versione evoluta e resa ludica dell'operaio impegnato nella fabbrica tayloristica. Assumendo la “produzione” come fatto strutturante della realtà moderna e aderendo ai miti dell'operaiismo sovietico, Mejerchol'd si fa ora promotore della “biomeccanica”.

“In campo artistico bisogna sempre saper organizzare il materiale.

Il costruttivismo esige che l'artista diventi anche ingegnere. L'arte deve avere basi scientifiche, tutto il lavoro creativo di un artista deve diventare cosciente. L'arte dell'attore consiste nell'organizzare il proprio materiale, cioè nella capacità di utilizzare in maniera giusta i mezzi espressivi del proprio corpo.

L'attore riunisce in sé sia colui che organizza, sia ciò che viene organizzato (cioè l'artista e il materiale). La formula dell'attore consisterà nella seguente espressione:  $N = A1 + A2$ , dove N è l'attore, A1 è il costruttore, che elabora nella mente l'idea e impartisce l'ordine per la sua realizzazione e A2 è il corpo dell'attore, l'esecutore, che realizza la volontà del costruttore (A1). L'attore N deve allenare il proprio materiale, cioè il proprio corpo, affinché possa eseguire istantaneamente gli ordini che riceve dall'esterno (da lui stesso, in quanto A1, e dal regista).

Poiché la recitazione dell'attore è la realizzazione di una determinata volontà, bisogna che l'attore sappia economizzare i propri mezzi espressivi, in modo da assicurare quella precisione di movimenti che *garantisca la realizzazione di questa volontà nel più breve tempo possibile*.

Il metodo della ‘taylorizzazione’ può essere applicato al lavoro dell'attore proprio come a qualsiasi altro lavoro in cui si voglia raggiungere il massimo della produzione.”<sup>34</sup>

Craig e Mejerchol'd convergono sull'idea dell'attore come “materiale” dello spettacolo, cioè cosa di cui si dispone. L'essere umano diventa per loro una macchina esecutrice. Che a comandare sia la sua stessa volontà, come sostiene Mejerchol'd, conta relativamente. Il fatto principale è che la creatura viene separata da sé stessa, non forma più una unità organica: una parte ordina, l'altra obbedisce.

Craig, al contrario di Mejerchol'd, considera l'essere umano un pessimo esecutore – dove il regista russo aspira invece, attraverso l'allenamento biomeccanico, a ottenerne uno ottimo. Ma l'idea del rapporto tra un soggetto dominante e un subietto che deve eseguire, è la medesima. E la stessa è pure la diffidenza verso coloro in cui si manifesta, varia, sottile, esitante e inafferrabile, l'emozione personale. Di questo genere di individui, diversi per vocazione gli uni dagli altri, l'epoca non sa che farsene<sup>35</sup>.

5.

Il paragone tra esistenza e teatro dei burattini, secondo il quale la supposta serietà dell'uomo non sarebbe nient'altro che artificio e meccanismo, circolava come moneta corrente fra gli artisti e gli scrittori del

<sup>33</sup> Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd. *L'attore del futuro*. In: Id. *L'ottobre teatrale, 1918-39*. A cura di Fausto Malcovati; traduzione di Silvana De Vidovich. Imola: Cuepress, 2020, p. 63.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 61-62. I corsivi sono di Mejerchol'd.

<sup>35</sup> “Attraverso lo sviluppo delle dottrine e delle tecniche psicologiche e psicopatologiche (teoria delle personalità multiple, ipnotismo, isteria, psicologia delle folle [il testo si riferisce a studi e teorie della fine dell'800 e dell'inizio del '900]), l'io è, dapprima, smembrato nelle sue componenti ed esibito nel suo sfinimento, poi consegnato alla politica per una pubblica terapia d'urgenza. La disarticolazione della sua unità fornisce il cavallo di Troia a interventi tesi al controllo, per linee interne, della coscienza e della volontà dei cittadini. Questa peculiare scissione dell'atomo (nella doppia specie dell'anima-sostanza e dell'individuo) rende infatti pensabile e possibile la costruzione artificiale dell'«uomo nuovo». Nel corso di meno di un secolo, con un netto slittamento dalla dimensione psichica a quella fisica, si passa così dai ciclopici programmi miranti a fabbricarlo industrialmente con gli strumenti standardizzanti della «metallica» disciplina, del terrore e dell'ortodossia ideologica, tipici di alcuni regimi novecenteschi, all'attuale prospettiva *post-human* di connetterlo a un corpo geneticamente modificato, in grado di varcare i confini tra l'organico e l'inorganico, tra il biologico e il macchinico [...]” (Remo Bodei. *Destini personali: l'età della colonizzazione delle coscienze*. Milano: Feltrinelli, 2009, p. 13-14. La prima ed. dell'opera è del 2002). Il libro di Bodei costituisce un imprescindibile riferimento generale per il presente lavoro.

primo '900, non necessariamente di stretta avanguardia<sup>36</sup>. Nel testo del 1912 citato sopra, per esempio, Mejerchol'd appare singolarmente vicino a Pirandello. Oggi probabilmente noi troviamo nel raffronto uomo-marionetta un che di intellettuale, una consapevole intenzione demistificatrice e provocatoria; ma la frequenza con cui lo si incontra dà piuttosto l'idea di una percezione immediata e incoercibile della falsità delle convenzioni e del decoro fino ad allora rispettati: la spia di un'epoca nuova divenuta mortalmente insofferente alla vecchia.

Questa scissione, che ha in sé elementi comici ed elementi tragici, apre naturalmente al genere misto. Mejerchol'd lo definisce "grottesco"; lo scrittore italiano parla di "umorismo".

Uno dei testi più famosi, e più a portata di mano, di Pirandello sulla condizione burattinesca dell'essere umano è il veemente sfogo dello scrivano Ciampa ne *Il berretto a sonagli* del 1918:

"Pupi siamo, caro signor Fifi! Lo spirito divino entra in noi e si fa pupo. Pupo io, pupo lei, pupi tutti. Dovrebbe bastare, santo Dio, esser nati pupi così per volontà divina. Nossignori! Ognuno poi si fa pupo per conto suo: quel pupo che può essere o che si crede d'essere. E allora cominciano le liti! Perché ogni pupo, signora mia, vuole portato il suo rispetto, non tanto per quello che dentro di sé si crede, quanto per la parte che deve rappresentare fuori. A quattr'occhi, non è contento nessuno della sua parte: ognuno, ponendosi davanti il proprio pupo, gli tirerebbe magari uno sputo in faccia. Ma dagli altri, no; dagli altri lo vuole rispettato."<sup>37</sup>

Il singolo essere umano costituisce una temporanea cristallizzazione dell'energia che muove il cosmo, di quel "flusso continuo" che è la vita<sup>38</sup>. In quanto cristallizzazione, è soggetto a impoverimento e irrigidimento: l'uomo sta al divino, come la marionetta all'uomo quale di solito ce lo rappresentiamo.

Nell'esser *pupi* non c'è solo legnosità e fissità; c'è l'essere appesi a dei fili, forze esterne che trasformano in un movimento meccanicamente costretto l'immaginaria libertà del volere.

A questa marionettitudine ontologica se ne aggiunge un'altra di ordine psicologico-sociale: la necessità o il desiderio di recitare un personaggio pubblico capace di imporsi agli occhi degli altri. E qui i fili stanno da due parti: ci son quelli con cui l'io guida sé stesso, e quelli a cui è soggetto per il potere o l'influenza che gli altri esercitano su di lui.

Tutte queste minime corde che si intersecano e si ingarbugliano fanno pensare alla ragnatela, e quindi a un irretimento senza scampo.

L'essere umano, che l'opinione comune ritiene naturale e vivo, si va rivelando, sotto la lente di una minuziosa analisi (la cui capziosità ricorda l'andamento del pensiero in Kafka), come artificiale e, quindi, non vivente. Per invertire il percorso, Pirandello immagina, com'è noto, un processo di svestizione.

"«L'uomo è un animale vestito» dice il Carlyle nel suo *Sartor Resartus*, «la società ha per base il vestiario». E il vestiario *compone* anch'esso, *compone e nasconde*: due cose che l'umorismo non può soffrire."<sup>39</sup>

E invece, l'umorista, "il mondo, lui, se non propriamente nudo, lo vede, per così dire, in camicia"<sup>40</sup>.

La nudità è l'immagine della verità della creatura, che coincide con l'esposta vulnerabilità della sua carne e, in senso morale, con la rivelazione della sua sofferenza.

Persino nella morte l'uomo può trovare serietà e autenticità solo liberandosi di ogni orpello formale:

"Morto, non mi si vesta. Mi s'avvolga, nudo, in un lenzuolo. E niente fiori sul letto e nessun cero acceso. Carro d'infima classe, quello dei poveri. Nudo. E nessuno m'accompagna, né parenti né amici. Il carro, il cavallo, il cocchiere e basta."<sup>41</sup>

<sup>36</sup> La memoria corre subito al dramma del 1918 di Pier Maria Rosso di San Secondo *Marionette, che passione!*, in cui il titolo si riferisce alla condizione tragicomica dei protagonisti, succubi consapevoli delle proprie passioni amorose, e incapaci tanto di governarsi autonomamente, quanto di liberarsene. Si fa riferimento all'edizione contenuta in: *Teatro italiano. 5: Il Novecento*. A cura di Eligio Possenti. Milano: Nuova Accademia, 1961.

<sup>37</sup> Luigi Pirandello. *Il berretto a sonagli*. In: *Maschere nude*. A cura di Alessandro d'Amico. Milano: Mondadori, 2007. Vol. 1, 8. ed., p. 649.

<sup>38</sup> Luigi Pirandello. *L'umorismo*. In: Id. *Saggi e interventi*. A cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e una testimonianza di Andrea Pirandello. Milano: Mondadori, 2006, p. 938

<sup>39</sup> Luigi Pirandello. *L'umorismo*, cit., p. 946.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Luigi Pirandello. "Mie ultime volontà da rispettare". In: Id. *Saggi, poesie, scritti vari*. A cura di Manlio Lo Vecchio-Musti. Milano: Mondadori, 1960, p. 1249.



6.

La fabbricazione di esseri umani artificiali sembra essere una faccenda riservata agli uomini. Le donne non solo ne *sono* escluse, ma *vanno* escluse, come pericoloso fattore di disturbo. In *R.U.R.* l'isola sede della Russum è abitata, oltre che da robot in gran numero, da un manipolo di scienziati, direttori commerciali, ingegneri e dirigenti tutti rigorosamente maschi. L'arrivo di una donna, Helena Glory<sup>42</sup>, non solo suscita lo scompiglio sentimentale nella *équipe* che manda avanti l'impresa; ma sarà proprio Helena a convincere un ingegnere (che ne è perduto innamorado) a introdurre la modifica evolutiva che porterà i robot a emanciparsi dagli esseri umani e a sopraffarli<sup>43</sup>.

Nel singolare dramma fantascientifico ed espressionista di Ruggero Vasari *L'angoscia delle macchine*<sup>44</sup>, piuttosto naïf nello svolgimento ma estremamente ricco e interessante dal punto di vista dell'immaginario, la lotta fra i maschi, creatori del "regno delle macchine" e contrari alla riproduzione della specie umana, e le femmine, isolate in un continente a parte, costituisce un preciso motivo narrativo.

In questo testo non ci sono propriamente robot; ma i "condannati alle macchine", che costituiscono la quasi totalità della popolazione di una società, come dire, neo-egizia, gli somigliano molto. E il triumvirato al potere (un capo supremo, uno scienziato-sacerdote, un comandante militare) vive in simbiosi con una macchina-cervello che governa tutto e la cui distruzione segnerà la fine del "regno delle macchine". Una didascalia:

"La scena è dominata dalla Macchina-cervello, sintesi del pensiero dei tre despoti Bacal, Singar e Tonchir. Uomini, Condannati e macchine operano secondo gli ordini impartiti da questa macchina, che intercetta la volontà dei capi. All'alzarsi del sipario, un gruppo di Condannati alle Macchine si aggira sulla scena. Portano in testa un casco sul quale brilla una piccola antenna. Vanno in tutti i sensi; ora corrono, ora si fermano, ora accelerano l'andatura. Ogni movimento è assolutamente automatico. Sono come esseri inanimati, sospesi nello spazio, che ubbidiscono a fili invisibili."<sup>45</sup>

Una relazione stretta unisce macchine e volontà di potenza, in una proiezione che è cosmica: "Uomini e macchine tendono le anime verso questa volontà insaziabile di dominio"; "Domani muoveremo all'assalto del cielo!"<sup>46</sup>

Questo mondo tutto al maschile, da cui la donna è stata allontanata perché fonte di debolezza, è proteso verso l'alto e verso la guerra:

"BACAL [...] Vinceremo. Vinceremo ancora!  
 SINGAR Ti ho sempre seguito – ti seguirò...  
 BACAL Vincere è necessario!"<sup>47</sup>

E nella inflessibile persecuzione dell'obiettivo affiora l'elemento omosessuale del patto di alleanza fra maschi:

<sup>42</sup> Nome e cognome del personaggio, e riferimento all'eroina per cui si combatté la guerra di Troia, non sono ovviamente casuali. Anche nel *Supermaschio* (*Le surmâle*) di Alfred Jarry, del 1902, la partner dell'inesauribile amatore si chiama Ellen. A margine: chi sa se pure il personaggio di Jarry non vada incluso nella nostra piccola rassegna? Si legge infatti nel romanzo: "Bathybius, disarmato da quel che aveva visto, contribuì a suggerire a William Elson questa idea: «Non è un uomo, è una macchina»." E, più avanti: "«Non l'avrei mai creduto possibile... mai... ma, a pensarci bene, è perfettamente naturale!» mormorò il dottore. «In questi tempi in cui il metallo e i meccanismi sono onnipotenti, l'uomo, per sopravvivere, deve diventare più forte delle macchine, come è stato più forte delle belve... Semplice adattamento all'ambiente... Ma quest'uomo è il primo uomo dell'avvenire...»" (Alfred Jarry. *Il supermaschio*. Traduzione e postfazione di Giorgio Agamben. Prefazione di Sebastiano Vassalli. Milano: Bompiani, 2012 [1. ed. 1967], p. 128 e 132-133).

<sup>43</sup> Per quanto *R.U.R.* abbia molti aspetti dell'utopia negativa, si conclude su una nota idillica, che fa dei robot Primus ed Helena dei novelli Adamo ed Eva, i fondatori di una nuova stirpe che rigenera l'anima e riattiva i sentimenti umani, a partire dall'amore.

<sup>44</sup> *L'angoscia delle macchine*, del 1923, è posteriore a *RUR*, così come l'altro dramma di Vasari, *Raum*, pur datato 1926-1927, fu pubblicato nel 1932, e quindi dopo l'uscita del film di Lang *Metropolis* (1927). Su queste basi, non è facile stabilire se Vasari abbia rubato a modelli più famosi qualche parte delle sue invenzioni; ma è più probabile che, vivendo nel cuore degli eventi (da un lato "megafono" all'estero del futurismo per il quale militava, dall'altro gallerista a Berlino immerso nella vita delle avanguardie europee), abbia colto i suoi temi nell'aria del tempo.

<sup>45</sup> Ruggero Vasari. *L'angoscia delle macchine*. In: Id. *L'angoscia delle macchine e altre sintesi futuriste*. A cura di Maria Elena Versari. Palermo: duepunti, 2009, p. 27.

<sup>46</sup> Ruggero Vasari. *L'angoscia delle macchine*, cit., rispettivamente p. 10 e 18.

<sup>47</sup> Op. cit., p. 30.

“BACAL [...] Oso tutto. Voglio essere tutto. È mai possibile che tu – Singar – voglia abbandonarmi? No. Abbracciami! (*si abbracciano*) Fondi la tua anima mai sconfitta con la mia.”<sup>48</sup>

Ma questa costruzione delirante (in cui si vedono operare molte delle parole d'ordine di Marinetti) finirà per crollare, resa debole dal suo stesso tentativo di cancellare l'elemento umano. Ne *L'angoscia delle macchine* (come anche nel successivo *Raun*) si confrontano e si scontrano un genuino entusiasmo futurista per la meccanizzazione del mondo, e una altrettanto genuina angoscia espressionista per la perdita dell'anima<sup>49</sup>.

Restando fra gli autori italiani di teatro, il raccapriccio dinanzi alla disumanizzazione meccanica si ritrova in *Minnie la candida* di Massimo Bontempelli, che deve il suo motivo iniziale alla scena di *R.U.R.* in cui Helena, appena giunta sull'isola, prende i segretari-robot per dei veri esseri umani, e i veri ingegneri per dei robot<sup>50</sup>.

Nel dramma di Bontempelli del 1928<sup>51</sup>, la protagonista eponima, di un'assoluta ingenuità e vulnerabilità, si convince per un equivoco che gli esseri umani non sono altro che creature artificiali, ed è colta da un panico cosmico. Questo spunto, che oggi appare forzato<sup>52</sup>, non manca tuttavia di una sua suggestione; e precorre (le terre del fantastico confinano tutte) interrogativi che sarebbero stati propri della fantascienza successiva, quali la coscienza dei robot e la difficoltà a distinguere fra uomini e androidi: lo spaesamento interiore dei personaggi di *Blade Runner* (1982) è già in Minnie.

La sostanza del dramma è allegorica. Due giovani uomini, amici fra loro, si accingono a cambiare vita, passando all'età adulta. Uno, Tirreno, sta per sposare la ricca Adelaide e per trasferirsi a Berlino; l'altro, Skagerrak, è in procinto di partire con la sua amante Minnie per l'America, dove erediterà una posizione di capitano d'industria.

Ma tutti e due rinunciano a viaggi, matrimoni e sistemazione, per assistere Minnie nella sua crisi, terrorizzata all'idea di trovarsi di fronte a uomini “fabbricati”. I tre restano così asserragliati per quattro giorni nella *garçonnière* di Skagerrak, in un singolare *ménage* in cui respingono ogni contatto con l'esterno per non turbare la giovane amica; fino a che Minnie si convince di non essere “vera” neppure lei, ma “fabbricata”<sup>53</sup>, e, fatti uscire i due con uno stratagemma, si uccide buttandosi dalla finestra.

È di scena qui l'antinomia tra la vita conformistica e la libertà della giovinezza e della coscienza. La capacità di sentire l'autenticità e l'amore si concentra in un'anima allo stato nascente, la *candida* Minnie. Ma la situazione è senza sbocco. Il rifiuto ad adeguarsi conduce Tirreno e Skagerrak a una condizione di solipsismo e scacco, nella quale noi leggiamo facilmente anche i caratteri di una non confessata (e all'epoca non tematizzabile) omosessualità: Minnie, cioè l'eros nello stato più naïf, è il tramite per cui i due amici si ritrovano soli e uniti, e buttano a mare il mondo pur di poter restare insieme.

Il dramma si risolve in una sorta di sconsolata contemplazione metafisica della vita come falso.

7.

Nella sua origine, nella storia di Pigmalione, l'essere umano artificiale è femmina. Il mito riproduce così, ma capovolto, il processo che fa della donna un *oggetto* del desiderio maschile: la statua si trasforma in creatura in carne ed ossa.

Il fantasma della creazione della donna accompagna le fantasie sulla fabbricazione d'esseri umani sin dal prototipo dell'*Eva futura* di Villiers de l'Isle-Adam<sup>54</sup>. Nella donna artificiale l'uomo ricerca, insieme, la perfezione e l'assoggettamento. Sono due delle ossessioni di fondo di quella che si chiamava la *conquista* amorosa – destinate fortunatamente a venire frustrate dalla realtà: nessun essere, femmina o maschio, è

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Per un confronto con la trattazione espressionista del tema delle macchine si veda il dramma di Ernst Toller del 1922 *I distruttori di macchine, Die Maschinenstürmer, ein Drama aus der Zeit der Ludditenbewegung*.

<sup>50</sup> Cfr. Alessandro Catalano. *Karel Čapek e i robot: cronaca di un tradimento annunciato*, cit., p. 30.

<sup>51</sup> Per questa, e per le altre opere di Bontempelli che vengono citate, si fa riferimento all'edizione: Massimo Bontempelli. *Opere scelte*. A cura di Luigi Baldacci. Milano: Mondadori (I meridiani), 1978.

<sup>52</sup> Come pure il linguaggio, tra il forestiero e il bambinesco, con cui si esprime il candore di Minnie.

<sup>53</sup> Massimo Bontempelli. *Minnie la candida*. In: Id. *Opere scelte*, cit., p. 744.

<sup>54</sup> Il romanzo *L'Ève future* di Auguste de Villiers de l'Isle-Adam è del 1886. In esso si immagina che l'inventore Edison costruisca per l'inglese Lord Ewald una *andréide*, che dovrebbe costituire l'agognata donna ideale.

*perfetto* (cioè rispondente a un modello astratto) e nessuno è totalmente assoggettabile. Ma la donna artificiale *sembra* possedere questi requisiti – o almeno è ciò che l'inventore (e meglio sarebbe chiamarlo con l'espressione inglese *mad doctor*) insegue in lei.

Il maschilismo di Marinetti, in questo, è molto esplicito:

“MARIA Lo so, che disprezzi le donne!... (*Esagerando la sua malinconia*) E mi consideri come uno dei tuoi fantocci!...”

RICCARDO Come il più bello di tutti! (*Scherzando*) Infatti, i vostri meccanismi sono identici!... L'elettricità fa vibrare i nostri nervi come fili buoni-conduttori di voluttà...”<sup>55</sup>

Una super-marionetta è Dea, la protagonista della commedia *Nostra Dea* di Massimo Bontempelli del 1925, che non possiede un carattere proprio, ma assume – con conseguenze da *vaudeville* -quello dell'abito che di volta in volta indossa. Ciò la rende insieme del tutto imprevedibile e del tutto assoggettabile.

In queste fantasie maschili sul femminile, proprio la disponibilità alla soggezione finirebbe per rendere la donna sfuggente:

“RICCARDO *pensieroso*: No, non ti tradisco... Ma penso alla tua piccola anima senza difesa che si dà soltanto se vien presa colla violenza... E il tuo corpo, lo stesso!... Strano! Mi pare che sia alla mercé di chiunque voglia impadronirsene brutalmente!”<sup>56</sup>

Evandro, il protagonista della “favola metafisica” *Eva ultima* (1923), ancora di Bontempelli, cerca di manipolare Eva, la donna che ha attratto nella sua villa, per mezzo di una marionetta a grandezza naturale che si muove e parla prodigiosamente. Ma in questa novella la dialettica fra lui e lei si perde in un labirinto, in cui è la donna, alla fine, a trovare un partner preferibile (anche se non carnale) nella marionetta viva anziché nell'amante umano: “Confusamente intravide in memoria tutte le persone che aveva incontrate nel mondo. E dichiarò che Bululù era la persona più chiara e umana e naturale che aveva incontrata.”<sup>57</sup>

Le due più affascinanti e sorprendenti donne artificiali dei primi decenni del '900 tuttavia non si incontrano in letteratura, ma al cinema.

Celeberrima e molto iconica è la donna macchina, der Maschinen-Mensch, o die Mensch-Maschine<sup>58</sup>, di *Metropolis* di Fritz Lang (1927).

Lo scienziato Rotwang l'aveva pensata come simulacro di Hel (=elle, Lei per antonomasia), colei che lui aveva amato e che poi gli aveva preferito Joh Fredersen, il capo della futuribile città di Metropolis. Hel era morta nel dare alla luce il figlio di Joh, Freder.

Ma l'idea malsana di Joh Fredersen di fare dell'essere artificiale una controfigura malvagia di Maria, l'apostola dei diseredati, per controllare le minacce di sommossa degli operai-schiavi, suggerirà a Rotwang il piano per rovinare il suo antico rivale e distruggere, apocalitticamente, la città. La finta Maria, infatti, dovrà guidare il popolo dei sotterranei a una catastrofica rivolta contro le macchine.

Prima che venga rivestita dell'aspetto umano di Maria, la Mensch-Maschine si presenta e si muove come un automa di metallo: un folgorante manufatto in puro stile *Art déco*, una presenza aliena ed enigmatica, pronta ad assumere qualsiasi identità: il perfetto essere complementare, la parte mancante finalmente ritrovata. La sua superficie, lucente e neutra, riflette ogni genere di desideri, i nobili e gli ignobili. Il suo peccato originale, tuttavia, è di nascere per essere copia; e le copie hanno tutte, per loro natura, un tratto diabolico.

<sup>55</sup> Filippo Tommaso Marinetti. *Elettricità sessuale*, cit., p. 444. Per onestà va però ricordato che Marinetti espresse anche posizioni non retrive sul ruolo della donna nella società. Nel *Manifesto del partito futurista italiano* del 1918, per esempio, si pronunziò per il suffragio femminile e per la “parificazione ad eguale lavoro delle mercedi femminili con le mercedi maschili”. In: *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, cit., p. 197.

<sup>56</sup> Filippo Tommaso Marinetti. *Elettricità sessuale*, cit., p. 440. “Il corpo umano, come ciò che è inferiore e asservito, viene ancora deriso e maltrattato, e insieme desiderato come ciò che è vietato, reificato, estraniato” (Max Horkheimer e Theodor W. Adorno. *Dialettica dell'illuminismo*. Citato in: Remo Bodei. *Destini personali*, cit., p. 84).

<sup>57</sup> Massimo Bontempelli. *Eva ultima*. In: Id. *Opere scelte*, cit., p. 410. Bululù è il nome della marionetta.

<sup>58</sup> “Macchina umana” o “Essere umano-macchina”: così la chiamano le didascalie del film. Non vengono usate le parole Robot, forse ancora troppo nuova, né Automat, automa. Si cita l'ed. del film restaurata nel 2010 dalla Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung e dalla Deutsche Kinemathek-Museum für Film und Fernsehen ed edita nel 2018 dalla Universum Film GmbH.

Con le due Marie, la “Erdgeborene” (“figlia della terra”<sup>59</sup>) e la “Maschine” (ottenuta durante il sonno inconsapevole di quella vera), Lang ci conduce nel pieno di un meccanismo dicotomico; e anche, stranamente, in una sorta di mitologia cattolica: Eva-serpente, la prima peccatrice (Maria la finta), opposta alla Madonna (Maria la vera).

In tutte e due le figure (interpretate dalla stessa attrice, Brigitte Helm) c'è la genitrice/generatrice, colei che ha il potere di dar vita a un mondo nuovo. Quale esso sarà, se la novella Babilonia o una città ritornata alla fratellanza e all'infanzia, lo dirà lo scioglimento dell'intreccio.

Sia nel progetto originario di Rotwang come Hel, sia in quella di falsa Maria, la Mensch-Maschine è una figura del desiderio - fatto confermato dalla sua serpentina abilità nel sedurre le folle, tanto nelle vesti di profetessa del quarto stato, quanto in quelle di regina del popolo dei night-club<sup>60</sup>.

Il tocco geniale della caratterizzazione (sarà stata la Helm a inventarlo, o Lang a suggerirlo?) è l'ammicciare del suo occhio sinistro: un po' fa intenzionalmente l'occholino, un po' è un tic che rivela malizia ma anche l'imperfetta padronanza di sé del congegno meccanico rispetto alla viva creatura umana: in ogni caso, indica la sua non totale sudditanza al controllo esterno.

Un po' meno nota, almeno da noi, è l'altra donna artificiale, *La moglie di Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*), nel film di James Whale del 1935. In questo stravagante e fantasioso *sequel* del *Frankenstein* del 1931, un secondo scienziato pazzo, il dottor Septimus Pretorius, costringe con la minaccia Frankenstein, che non ne vorrebbe sapere, a riprendere i suoi esperimenti e a dar vita a una nuova creatura. In tale progetto, Pretorius ha un alleato nel mostro originario, che si è salvato dall'incendio in cui credevamo di averlo visto morire nel primo film e che ora aspira ad avere una compagna.

Come già in *Frankenstein*, ma qui in modo più dichiarato, l'esperimento scientifico si pone in antitesi col matrimonio e col sesso: o si studia o ci si sposa, o si parte con la moglie o si lavora con Pretorius.

Questo dato è enfatizzato da una delle scelte più curiose del film, quella in cui Pretorius (di cui già la cameriera ha segnalato l'effeminatezza) si introduce nella camera nuziale e strappa l'ancora provato Henry Frankenstein all'intimità con la moglie, per condurlo con sé.

*La moglie di Frankenstein* dà per scontato che Pretorius sia in preda a un'idea fissa. Non si cura di trovare, a beneficio del pubblico, particolari motivazioni per il comportamento del *mad doctor*: esso è tutto spiegato dal fatto che si tratta di *mad*. Ma cosa diavolo voglia poi fare di questa creatura tanto desiderata, non è chiaro; o meglio, sembra di capire che con l'uomo e la donna artificiali voglia far nascere una nuova specie, come una sorta di empio (ma sempre un po' risibile) anti-Dio, con un anti-Adamo, un'anti-Eva e un anti-Eden.

E veniamo quindi alle scene-*clou* del film, in cui due uomini in preda alla libidine della creazione e un terzo in ansiosa attesa della propria partner sessuale presiedono alla nascita, o al risveglio alla vita, di questa donna così agognata. Con grande sorpresa dei personaggi e del pubblico, la “sposa” non risponde alle aspettative. Lo spettatore immaginava una creatura massiccia e informe come il maschio. Si trova invece davanti una figura assai più minuta, e più strana che mostruosa, con una mimica rigida e atonale, imprevedibili movimenti del capo e improvvise grida a bocca spalancata (brava Elsa Lanchester!). Ci si aspettava una succube obbediente, pronta a prendere per mano il marito di questo matrimonio combinato scientificamente, e invece la nuova Eva rifiuta con decisione il goffo Adamo a cui era destinata, allontanandolo con urla laceranti. Il mostro respinto provoca allora una catastrofe in cui tutti, tranne Henry Frankenstein, trovano la morte.

Resta viva, invece, l'immagine del *tradimento* di lei: il soggetto tanto ostinatamente progettato che si sottrae alla propria soggezione.

8.

Un posticino, anche se decisamente eccentrico, in questa rapida galleria primo-novecentesca di copie non umane dell'essere umano, andrebbe forse riservato, da ultimo, all'uomo di fumo di Palazzeschi, protagonista de *Il codice di Perelà* (1911)<sup>61</sup>.

<sup>59</sup> Così la definisce una didascalia in cui si contrappongono gli esseri artificiali agli umani.

<sup>60</sup> Occorre ricordare che alcune delle movenze con cui incanta le masse sembrano sinistramente precorrere quelle di Hitler?

<sup>61</sup> Si fa riferimento all'ed.: Aldo Palazzeschi. *Il codice di Perelà*. Milano: Mondadori (Oscar classici moderni), 1997.



Il romanzo, una sorta di parodia/imitazione della vicenda di Cristo, racconta la discesa, fra gli abitanti di un immaginario (ma molto toscano) reame da fiaba, di questa creatura vissuta fino all'età di trentatré anni nel camino della casa di tre vecchie (le Parche?). Dapprima accolto come un Salvatore, colmato di onori e investito di cariche<sup>62</sup>, Perelà viene poi respinto, ingiuriato, condannato, recluso. Sia nell'entusiasmo, sia nel rigetto, nessuno però si cura di ascoltarlo o comprenderlo, ad eccezione del servitore Alloro, che si dà fuoco per diventare come lui, e della marchesa Bellonda, che per amor suo muore di dolore. L'ironico Codice di cui fa dono al regno che l'ha ospitato saranno, alla fine, le sue scarpe, i lucidi stivali che lo tenevano ancorato al terreno. Senza quelli, potrà abbandonarsi alla sua natura di nuvola e sfilare via dal camino del carcere.

Nessun romanzo scritto fino a quella data si regge, come questo, su una tanto fitta mimèsi della chiacchiera: per le prime cento e rotti pagine, il testo è fatto solo di battute di dialogo. Da lì in poi, vi si innestano anche elementi narrativi e descrittivi, e la classica "voce del narratore", ma la ciarla continua a farla da padrona. Nell'incessante e velocissimo scambio di battute, la voce di Perelà (che non parla poi molto, più che altro ascolta e suscita i discorsi spontanei degli altri) si distingue sempre, ma le altre sono per lo più anonime, e comunque non sempre facilmente individuabili.

Il risultato è vertiginoso: questa favola paradossale è come se fosse raccontata con parole raccolte per strada in una città toscana abitata da gente di lingua lunga e piena di *verve*. Ciò dà brio, ritmo e corpo<sup>63</sup>, ma stabilisce anche lo sdruciolevole piano su cui il narrato si muove: senza un punto di vista stabile, senza fatti certi, ogni cosa soggetta all'umore mutevole della folla; con quel senso di appartenenza al gruppo, da un lato, e di cannibalismo ilare, dall'altro, implicati dalla chiacchiera collettiva.

In questa mimèsi (che evidentemente discende dalle straordinarie capacità dell'orecchio di Palazzeschi nel captare lo spirito della gente nel luogo in cui è vissuto) si esalta l'elemento ironico e futile. Non vi è, in tutto il libro, praticamente nessuna possibilità per un discorso solenne o ponderato. I soli a parlare (o ad agire) con serietà, nel *Codice di Perelà*, sono gli stravaganti – ma è appunto una serietà paradossale.

Il tema del romanzo è quello di una diversità che non può trovare accoglienza o conciliazione con alcuna norma; e che tuttavia – a differenza delle avanguardie che volevano mettere il mondo a ferro e fuoco (a volte solo ironicamente) – si limita a passare inafferrabile e indomata attraverso la realtà, sfuggendo a ogni definizione e a ogni cattura. La sua arma (ed evidentemente anche il suo limite) è la leggerezza: "Sono leggero... leggero..." è tutto ciò che l'uomo di fumo sa dire a giustificazione del proprio agire.

---

<sup>62</sup> Tra queste, l'incarico di redigere il nuovo codice del regno.

<sup>63</sup> Sorge spontaneo il confronto con Bontempelli, del quale non solo è intenzionalmente artificiale il mondo rappresentato, ma risulta artificiale (anche se assai nitido e puntiglioso) anche il linguaggio.