

Dal delirio delle donne: profili modernisti del sé nel segno della depersonalizzazione

ANNETTE KECK*

Il saggio mette a confronto Alfred Döblin e Marinetti a partire dalla posizione dell'artista rispetto al mondo presente. La questione investe tanto l'apporto critico o di adesione nel caso di Marinetti verso il rapido sviluppo tecnologico della società europea, quanto il fattore materiale, corporeo come segno di disagio o di ritardo rispetto alla rapida trasformazione a cui è chiamata l'umano. Il coinvolgimento dell'eroticismo nei due autori consente di mettere a fuoco l'approccio discriminante di Marinetti e del futurismo verso il "femminile" emergenti nello spazio politico e estetico all'inizio del Novecento.

The essay compares Alfred Döblin and Marinetti starting from the artist's attitude towards the present world. The question concerns Marinetti's critical contribution and support to the rapid technological development of the European society, as well as the material and corporeal factor, a sign of distress or delay in relation to the rapid transformation that humans are facing. The theme of eroticism in both authors allows us to focus on Marinetti and Futurism's discriminating approach to the "female", emerging from the political and aesthetic framework of the early twentieth century.

Alfred Döblin ha accolto in maniera entusiastica il Futurismo ed anche l'apparire in persona di Marinetti ad una mostra d'arte futurista a Berlino nell'anno 1912. Ne ha celebrato «il movimento dell'artista proteso verso il futuro», «l'intensità, l'originalità, l'audacia e la totale casualità». Meno di un anno dopo il suo entusiasmo si era notevolmente raffreddato. In occasione della pubblicazione tedesca dei *Supplementi al Manifesto tecnico della letteratura*

* **Annette Keck** è Professoressa ordinaria di Letteratura tedesca, Teoria della Letteratura e Gender Studies alla Ludwig-Maximilians-Universität di Monaco di Baviera. I suoi interessi di ricerca vertono sulla costruzione dell'autore, sul comico e il grottesco nell'ambito biopolitico e sulla storia delle concezioni del corpo in una prospettiva di genere e spettacolo tra il XIX e XX secolo.

Data l'importanza del tema trattato, il comitato organizzativo del convegno ha ritenuto di pubblicare il saggio, anche se l'autrice non ha potuto rivederlo.

futurista, esclude Marinetti dal suo Döblinismo già nel 1913. Marinetti è sicuramente stimolante, così come la sua «energia e la sua ruvidità», ma bisogna apprezzare e prendere in considerazione anche la sua «virilità», la preoccupazione di una ‘sponsorizzazione’ va più lontano: «Egli non intende però affermare che esiste soltanto una realtà, e identifica il mondo della sua automobile, del suo aeroplano e delle mitragliatrici con il mondo in genere? Finora non siamo ancora arrivati così lontano; il ventre del mondo non è così grosso [...]»¹.

Ciò che invece Döblin condivide ancora con Marinetti è l’anti-erotismo. Questa posizione contro la descrizione di atti d’amore, è da intendersi come una chiusura verso una letteratura che fa del Realismo una psicologia figurativa. Viene rifiutata la narrativa psicologica, anche nel senso della motivazione di linee di azione, di concezioni di figure e di punti di vista narrativi. Il cosiddetto Realismo borghese viene disprezzato come femminilizzazione dell’arte. Döblin esige al contrario uno stile di scrittura psichiatrico (maschile): la registrazione di processi. La letteratura non dovrebbe includere alcuna espressione dell’Io, ma disegnare “fantasie fattuali”:

Si è coltivata una scrittura da atelier, si è promosso un impoverimento sistematico dell’arte. Qui si potrebbe individuare la seconda illusione, l’erotismo. Il mondo letterario si è successivamente limitato alla relazione fra i sessi; [...] lo psicologismo, l’erotismo deve essere spazzato via: spersonalizzazione, estromissione dell’autore, depersonalizzazione².

Depersonalizzazione in questo contesto è un termine psichiatrico, che risale a Dugas e che è stato ulteriormente sviluppato da Max Dessoir nel senso di un oggettivismo estetico. Il concetto si riferisce ad un sentimento di estraneità, «quelle condizioni anomale [...], in cui l’Io che percepisce ed agisce viene allontanato come un che di bizzarramente estraneo da un Io soggettivo in qualche modo ancora presente»³. Per Döblin la depersonalizzazione significa «l’allontanamento da una produzione del testo letterario centrato sul sog-

¹ A. Döblin, *Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti*, Text Editionsbericht Literatur, Literatur: "1913"

²A. Döblin. *An Romanautoren und ihre Kritiker*, p. 119-123, qui p. 122 e s.

³M. Dessoir, *Objektivismus in der Ästhetik* (1910) p. 3.

getto»⁴. Döblin cerca di rendere produttiva l'estraneità dell'Io per i suoi testi letterari, egli si fonda sulla materialità della lingua, sulle sue «regole di associazione dinamiche e musicali», ossia sulla sua logica specifica, su molteplicità di voci, su una lingua alla fine che non sia sottoposta propriamente al dominio del poeta e che esprima la personalità (borgnese) del poeta⁵.

Anche il primo Manifesto futurista di Marinetti (come è apparso nella rivista *der Sturm* nel 1912) vuole «[distruggere] l'Io nella letteratura, cioè tutta la psicologia»; questa «logica terribile» è «da sostituirsi con la materia», si diffida «dei sentimenti umani»: «d'ora in poi il calore di un pezzo di ferro o di un legno è di gran lunga più stimolante del riso e del pianto di una donna»⁶. Questa celebrazione del materiale - come l'elogio di Döblin della mascolinità ha già indicato - si pone nel segno del «disprezzo della donna»⁷. L'estetica classica e la femminilità si rivelano come termini intercambiabili: la visita della Gioconda viene comparata ad una visita al cimitero: parte costitutiva di una cultura museale, che è il caso di distruggere.

Qui di seguito vorrei presentare un racconto giovanile di Döblin, il cui titolo è *Die Memoiren des Blasierten (Le memorie dell'indifferente)*, discutere come il testo di Döblin riflette quel disprezzo futurista del femminile e di come lo mobilita sotto forma di figurazione del delirio per il suo modello autoriale. La citazione dell'indifferente traduce quell'esigenza di depersonalizzazione, paradossalmente in quanto narra dalla prospettiva dell'Io una storia di dolore. La mia tesi è che questo rende evidente la debolezza del modello del sé proprio di Marinetti. Il racconto è apparso nel 1911 parimenti nella rivista *der Sturm* pubblicata da Herwarth Walden ed è stato inserito nel tomo *Die Ermordung einer Butterblume* (l'Omicidio di un ranuncolo) nel 1912.

I. L'auto-creazione al di là del femminile

Il primo Manifesto futurista premette i principi peculiari di una produzione artistica futurista, una narrativa con cui Marinetti si presenta come araldo messianico, come personalità artistica e Persona retorica: viene dapprima rac-

⁴W. Schöffner, *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissen bei Alfred Doeblin*, p. 119.

⁵*ibidem*, p. 118.

⁶F.T. Marinetti, *La letteratura futurista*. Der Sturm 2(1912) p. 194-195, qui 195.

⁷F.T. Marinetti, *Il Manifesto futurista*, Der Sturm 2/2 (1911/12) p. 828-29, qui 829.

contato un artistico “preludio”. «Abbiamo vegliato tutta la notte», così recitano le prime frasi, che risplendevano anche sulle colonne della mostra di Berlino, «io ed i miei amici, sotto le luci delle Moschee [...]. E mentre nella nostra innata pigrizia passeggiavamo su lussureggianti tappeti persiani, abbiamo discusso dei massimi limiti della logica e abbiamo imbrattato la carta con caratteri vaneggianti»⁸. Con questa cifra orientale - femminile (e svalutazione) del ‘Preludio’ Marinetti segue “una retorica della modernità”, così come l’ha già caratterizzata in riferimento all’inizio del 20° secolo Albrecht Koschorke. La discussione di questa frattura epocale è stata portata avanti prevalentemente con categorie di genere, per giungere almeno retoricamente alla nuova cultura dello “Herr”, ossia del signore, dell'uomo:

Come cifra di differenziazione il ‘femminile’ è esattamente legato al punto di crisi dell’ordine simbolico del moderno – un ordine che come qualsiasi altro si basa sulla conservazione delle differenze. Di conseguenza una grande parte dei tentativi epistemici di chiarificazione di quel cambiamento epocale consiste nell’escludere dal punto di vista della possibilità il “femminile” dal processo di produzione di significato, in quanto muto, assente ed inefficace.⁹

Contro l’ipotetica differenziazione dei generi e quindi contro la femminizzazione dell’arte nel 19° secolo il testo di Marinetti pone la nascita di un soggetto ibrido, ipermaschile come composto di uomo e macchina, vale a dire automobile. La molle pigrizia orientale-femminile e la carta follemente vergata vengono lasciate alle spalle, per porre epicamente dinanzi agli occhi vita e morte nell’auto:

Siamo andati verso le tre bestie che sbuffano, per accarezzare con amore i loro seni caldi. Io mi sono disteso nella mia macchina come un cadavere nella bara, ma subito mi sono svegliato a nuova vita sotto il volante¹⁰.

Il topos tradizionale della seconda nascita dell’artista, come opera, vale a dire creazione di un’opera, viene anche in questo caso forzato, ma con una

⁸ *ivi*.

⁹A. Koschorke, *Die Männer und die Moderne*, p. 152.

¹⁰Marinetti, *Manifesto*, cit.

radicalizzazione: la musa è una macchina, il futuro araldo del Futurismo non ha di conseguenza “nessun amato ideale” e nemmeno “una regina crudele”, la sua forza creativa si alimenta attraverso un legame tecnico, come Barbara Vinken scrive in riferimento a Marinetti:

Le categorie classiche della donna come incarnazione del bello ideale e la sua personificazione feticistica in quanto interamente immagine fallica dell'uomo, come oggetto del suo amore narcisistico (sic!), vengono trasferiti dalla donna alla macchina, nuovo oscuro oggetto del desiderio. Il potere creativo dell'uomo non si misura secondo la tradizione classica nella creazione di una donna bella a livello sovranaturale, bensì nella nascita di un maschio e sovrumano figlio della macchina¹¹.

Il figlio della macchina con la sua auto va a caccia per la città e nemmeno un incidente, crisi della contingenza per eccellenza, può spegnerlo. Questo serve piuttosto ad una rinnovata mitizzazione della creatività: dal ventre materno-mortale della fabbrica, tutto deflusso-fango¹², emerge rivitalizzato l'eroe. L'incidente accolto in maniera imperturbabile, rende possibile però la rinascita maschile dallo spirito dell'industria e della macchina, che deve opporsi a quella ibridazione moderna, cioè a quella differenziazione del femminile e del maschile.

Eppure Marinetti radicalizza i campi immaginari e il mito della creazione, poiché nella sostituzione del femminile con la tecnica si trasferisce al soggetto maschile con la capacità di donare la vita, la capacità genuinamente femminile di partorire. La macchina tirata fuori dal fosso, la macchina infeconda, senza alcun carattere di debolezza e di femminile (senza “una comoda imbottitura”) può ora essere riportata in vita dal figlio della macchina: «lo si credeva morto, mio buono squalo, ma con una unica carezza sopra la sua schiena onnipotente, io l'ho svegliato, ed è di nuovo in piedi e corre a piena velocità [...]»¹³. Non si insegue in questo caso il riflesso armonico in una creazione artistica ultraterrena, bella e femminile, ma l'immaginazione di una peculiare mascolinità e virilità, che in forma di tecnica appare potente a livello sovrumano. In quanto questo modello di sé futurista insiste sulla insignificanza del

¹¹B. Vinken, *Make War Not Love. Pulp Fiction oder Marinettis* Mafarka, p. 187.

¹²Marinetti, *Manifesto.*, cit. p.828.

¹³ Ivi.

femminile, può essere letto alla fine come autoreferenziale, prigioniero di sé. Döblin dinamizza di nuovo questa figura dell'autoreferenzialità con il suo racconto *Die Memoiren des Blasierten*, che può essere letto come una messa in discussione dall'interno dell'autocreazione futuristica di Marinetti.

II. Ricerca di familiarità ed estraniamento

A differenza dell'evidente bisogno di Marinetti di annunciare al mondo l'arte del Futurismo, per lungo tempo il soggetto indifferente di Döblin non considera necessario «raggiungere primati oltre la propria vita»¹⁴ e in particolare tutto ciò si rivela, poiché per lui «una cosa è priva d'importanza come l'altra»¹⁵. L'Io-narrante condivide questa indifferenza con la descrizione dell'indifferenza di Georg Simmel: espressione della vita spirituale nella grande città. Simmel si interroga sulle «condizioni psichiche della grande città», sugli «adattamenti attraverso cui la personalità sopporta le forze esterne a lei»¹⁶. Il «rapido [] affollamento di immagini in cambiamento», il ritmo veloce e le «molteplicità degli aspetti della vita economica, professionale e sociale», sono le condizioni del «carattere intellettualistico» dell'abitante delle grandi città, un tipo, per cui tutto è similmente utile (e indifferente). Questa indifferenza è dovuta ad un «dispositivo di protezione contro lo sradicamento», che mette al sicuro il soggetto dalla minaccia di discrepanze, di differenti correnti ecc.: «invece di reagire con l'animo [a queste minacce; AK] reagisce con l'intelletto [...]». L'intellettualismo invece ha la funzione di «preservare la vita soggettiva dalle violenze della grande città». Effetto dell'intellettualismo è l'ottundimento nei confronti delle differenze delle cose, che – del tutto in opposizione all'ipertrofica immagine-mondo della grande città di Marinetti – appare in Simmel di una «tinta uniformemente opaca e grigia».

Così anche il narratore di memorie nel racconto di Döblin sembra felicemente orientato nel suo “distacco”. Anch'egli ha a che fare con il mondo soprattutto attraverso l'intelletto e pensa che – come già detto – «una cosa è altrettanto insignificante dell'altra, e non importa molto, se si conquistano Paesi oppure se si supplicano o abbracciano donne, o ancora si scrivono memorie».

¹⁴A. Döblin, *Die Memoiren der Blasierten*, p. 87.

¹⁵Ivi.

¹⁶G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, ed. ted. p. 116.

Questa “riservatezza” («con la connotazione di una avversione nascosta»¹⁷, come scrive Simmel) viene ora scossa dall’amore. Uomo di intelletto, quale è, non ne conosce il significato:

Io ho letto dell’amore come di una spedizione al Polo Nord o come di un attacco ad un treno delle ferrovie da parte degli indiani. Mi è stato detto che anche io avrei amato un giorno, ma nel pensiero aumentavano paura e dolore come in una malattia. E non ero più in grado di muovermi, di occuparmi seriamente dell’amore. E così rimanevo allegro e col cuore tranquillo¹⁸.

Il suo “impulso di formazione” viene esonerato dall’occupazione dell’amore. Gli sembra inadeguato nel suo tempo non possedere «nessuna conoscenza di un’attività umana così diffusa come l’amore e non poter tornare tra propri contemporanei»¹⁹. Il vuoto del concetto movimentata la trama, la ricerca dell’amore non è la ricerca delle donne, bensì la ricerca del significato del concetto:

Mi è stato detto che nell’amore non si tratta del bisogno innato di una donna da parte dell’uomo, cosa per me ancora non sconosciuta, ma come di qualcosa di molto più alto, di forte, di raffinato di cui non si può parlare mediante le parole della prosa. Questa difficile dicibilità cercherò di trovarla allora lungo la strada²⁰.

L’indifferente separa contemporaneamente non solo la sessualità dall’amore, ma separa l’amore dai suoi oggetti, dalle donne. Come già detto sopra in occasione del Manifesto di Marinetti, non viene qui desiderata l’oggettivazione feticistica dell’altro sesso, specialmente nel senso elevato che si aggiunge a questa immagine fallica, questa è in contraddizione, cioè evidentemente irrita l’indifferenza dell’indifferente.

Per l’indifferente si tratta piuttosto del significato dell’ “amore” per lui vuoto di significato, di una lingua dell’amore al di là di ogni riferimento og-

¹⁷ Ivi.

¹⁸A. Döblin, *Die Memorien*. cit. p. 87.

¹⁹Ivi.

²⁰*Ibid.*, p. 89

gettuale, di un momento – difficile da descrivere - di trascendenza. Laddove Marinetti esclude “l’amore e le donne” dal suo progetto di macchina-creatrice e di soggetto, per raggiungere potenza verbale e virilità, Döblin invece assume l'affettività dell'indifferente, quale “femminilità”, come strumento per una scrittura della depersonalizzazione. Perché solo quando non riesce a considerare le “donne” dal punto di vista fisico, ritiene necessario scrivere. Non voleva mai fare una caratterizzazione di se stesso,

non volevo, e che non se ne parli più.

Ma ora voglio fare qualcosa per illuminare gli uomini, che leggono questo; voglio fornire qui anche un'applicazione²¹.

La storia dell'indifferente quindi non acquista il suo potenziale artistico attraverso la negazione delle donne, ma dal loro ritorno. L'indifferente non sfugge alle donne, perché queste sono gli oggetti classici dell'amore. A questa funzionalizzazione si oppone il fatto che “le donne” nella percezione dell'indifferente sono ridotte al corpo e alla sessualità, e sono pura natura istintiva:

non c'è niente che sia così patetico come una donna. Una volta ho osservato come una cagna lentamente mi si poneva dinanzi, come perdeva il suo sangue, prima a goccia a goccia e poi fluentemente perdeva il sangue sul marciapiede, proprio nel punto in cui aveva corso. La lunga ed indefinita scia di sangue ha scosso il mio cuore. Mi venivano le lacrime agli occhi, quando vedevo le donne in volto²².

In quanto il soggetto indifferente si mette alla ricerca dell'amore, la percezione sessualizzata delle donne gli pone dinanzi la sua propria istintività, oppure, per dirla con Simmel, gli indica «l'esclusione di quei tratti irrazionali, istintivi [...], e quegli impulsi»²³, incompatibili con l'intellettualità indifferente della vita metropolitana a lui propria. Nello stesso tempo appare che è difficile mantenere ferma la netta separazione di amore e sessualità.

Come potete capire, questa “presa di posizione” non va a buon fine, l'indifferente non trova l'amore, la ricerca del suo significato esalta il sintomo para-

²¹ *Ibid.*, p. 87.

²² *Ibid.*, pp. 89 ss.

²³ G. Simmel, op. cit. p. 120

noico: l'amore è una cospirazione delle donne per soggiogare gli uomini, tende a minare i rapporti di forza naturali. Egli si vendica "delle donne", disonorando una cameriera. Paradossalmente in questo momento di pieno controllo delle pulsioni acquista un "linguaggio intenso", una lingua che è nello stesso tempo autoreferenzialità aggressiva e lingua dell'amore: «ho fatto la festa alla più infima delle donne con parole sprezzanti». Il prezzo di questa esperienza è la disintegrazione dell'Io, il testo abbraccia una narrazione ordinaria: «ho tanta paura. Mi piace solo correre. Dio mio, aiutami»²⁴.

La differenza fondamentale tra Marinetti e Döblin consiste nel fatto che l'Io-Manifesto di Marinetti vuole scacciare "le donne" dal progetto soggettivo, mentre il testo di Döblin dal ritorno della donna ricava capitale artistico. Entrambi affermano una retorica critica del Moderno, entrambi cercano la depersonalizzazione. Però dove Marinetti ancora intreccia l'autoposizione simbolica negli undici requisiti del suo Manifesto, Döblin si impegna nella soluzione della funzione linguistica comunicativa e quindi della personalità nel senso della depersonalizzazione. La depersonalizzazione dell'indifferente assegna "alle donne" strutturalmente quel posto che Julia Kristeva determinerà quasi sessant'anni dopo come "abietto". Come Kristeva scrive, l'unica funzione dell'abietto è opporsi all'Io:

L'abietto non è un oggetto che mi si pone dinanzi, che io chiamo o immagino. Non è nemmeno uno scherzo, una alterità incessantemente in fuga in una ricerca sistematica del desiderio [...]. L'abietto ha una sola qualità dell'oggetto – quella di essere opposto e contrario all'Io. Se l'oggetto, tuttavia, attraverso la sua opposizione, mi si deposita all'interno del tessuto fragile di un desiderio di senso [...], ciò che è abietto, al contrario, l'oggetto gettato, è radicalmente escluso e mi trascina verso il luogo dove il significato sprofonda²⁵.

Un abietto è tutto ciò che inquieta la distinzione tra soggetto e oggetto ("non io, non quello, ma nemmeno niente"). È tutto ciò che non può essere distinto entro la differenziazione di soggetto ed oggetto medesimi, in quanto questa distinzione recede: «disturba identità, sistema ed ordine: ciò che non rispetta i confini, le posizioni, le regole. Ciò che sta fra le cose, l'ambiguo, il

²⁴A. Döblin, *Die Memorien*. p. 95.

²⁵J. Kristeva, *Powers of Horror*, ed. fr. p. 9.

composito»²⁶. “Le donne” come soggetti abietti destabilizzano l’ordine simbolico, la posizione del sé e del senso, in quanto minano il necessario movimento di differenziazione simbolica. Da ciò il testo di Döblin sviluppa un processo narrativo ed una lingua, che non esclude esattamente l’amore e le donne, ma fa diventare la narrazione (letteraria) dell’amore estranea oltre il percorso di depersonalizzazione. Con questa dinamica dell’abietto Döblin mostra come con “le donne” e la “ricerca dell’amore” viene avviata una produzione di significato (delirante). È proprio quando l’indifferente non trova “l’amore”, proprio quando “le donne” gli rivelano l’illusione di una sua autosufficienza intellettuale, rendendo possibile una narrativa modernista per eccellenza.

Così il profilo del soggetto di Döblin è diametralmente opposto a quello di Marinetti. Mentre Marinetti vuole salvarsi dalla crisi del moderno, affermando l’insignificanza del femminile, affermandosi come un uomo – macchina ipermaschile, l’indifferente dalla dinamizzazione della indifferenza, ovvero dalla ricerca di familiarizzazione con l’abietto ricava una spersonalizzazione dell’Io, che sfocia in un flusso linguistico incontrollabile. Contemporaneamente questo testo conduce però al punto di rottura del soggetto artistico futurista, che è in grado di mantenere la sua significanza autoreferenziale solo al prezzo del rifiuto del femminile.

(traduzione dal tedesco di Giuseppe Caccavale)

²⁶ *Ibid.*, p. 12.