

LA LOCURA POSITIVA: TRANSGRESIÓN LITERARIA Y LIBERACIÓN SOCIAL EN LAS ESCRITORAS FUTURISTAS

Victoriano Peña Sánchez
Universidad de Granada

El manifiesto fundacional del Futurismo, que vio la luz en el diario francés *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909, se configuraba en su conjunto, a través de sus atrevidas e incendiarias propuestas, como una especie de credo de una nueva religión, de una nueva forma de vida, no sólo artística, que pretendía ser la encarnación y expresión del dinamismo que caracterizaba el mundo moderno. En él se exaltaba el progreso de la civilización industrial y sus productos más representativos, con el coche a la cabeza, como cifra ideal de la estética que acompañaría al hombre nuevo, hijo de la tecnología y alejado (y en gran medida, enemigo) de la cultura tradicional, que no sólo entorpecía, sino que era contraria por naturaleza al despliegue natural de una nueva civilización caracterizada por el flujo vital y agresivo que la modernidad imponía a la existencia cotidiana. De ahí, sus soflamas contra las viejas fuerzas intelectuales que, en opinión de los futuristas, oprimían el libre desarrollo de la patria italiana, la “sua fetida cancrena di professori, di archeologi, di ciceroni e di antiquari”, y la deseable destrucción de sus más veneradas instituciones “passatiste”: “i musei, le biblioteche e le accademie d’ogni specie” (Marinetti, 1990: 11). Esta nueva realidad revolucionaria, que recogía los ecos, en más de una ocasión, deformados de algunas de las corrientes de pensamiento irracionalista que protagonizaron el debate intelectual a caballo entre los siglos XIX y XX, reivindicaba la necesidad de asumir como preceptos ineludibles de la nueva sociedad, el progreso y la velocidad, una nueva estética que recuperaba el valor del proceder irracional e instintivo, e incluso de la locura, para desterrar las cadenas que la razón y el pensamiento lógico imponían a la libre expresión de las energías vitales de la nueva humanidad.

En este sentido, entre los movimientos de vanguardia europeos de principios de siglo, destaca el futurismo en su exaltación, con fines provocadores, de la locura, considerada un arma destructiva de carácter subversivo con la que había que actuar contra los convencionalismos y los prejuicios burgueses; una polémica reivindicación, de carácter apologético, de la locura, “vista come condizione distruttiva dell’ordine imposto, rivendicando i poteri di spontaneità, immaginazione creativa, liberazione dai

ceppi della logica e della morale comune, offerti dagli stati nevrotici e soprattutto psicotici” (Di Fonzo, 1993: 578).

Así pues, a principios del siglo XX, nace, de la mano del futurismo, una imagen positiva de la locura como la fuerza contestataria por excelencia, llamada a destruir las trabas morales e intelectuales del decadente orden social burgués y, por tanto, a encabezar la liberación del nuevo hombre en nombre del progreso. Marinetti hará una llamada explícita a la colaboración iconoclasta de la locura en su segundo manifiesto, “Uccidiamo il chiaro di luna” (1909), donde la musa inventiva del ideólogo vanguardista cuenta cómo los poetas futuristas buscarán sus más fieles aliados en el manicomio (ese “Palazzo ricolmo di fantasia”), a donde se dirigen de manera vehemente e incendiaria para liberar a los locos:

Ma, ahimè, noi non potremo bastare al gran lavoro del Binario futurista! [...] E non abbiamo ancora scacciate dal nostro cervello le lugubri formiche della saggezza... Ci vogliono dei pazzi!... Andiamo a liberarli! [...] Dalle porte spalancate, pazzi e pazze scamiciati, seminudi, irrupe a migliaia, torrenzialmente, così da ringiovanire e ricolorare il volto rugoso della Terra [...] - O pazzi, o fratelli nostri amatissimi, seguitemi!... [...] Quanti siete?... Tremila?... Non basta! (Marinetti, 1990: 19).

Posteriormente, en el relato de las proezas liberatorias y destructoras del grupo futurista, los locos se lanzarán, a lomos de salvajes animales feroces, contra las decrepitas ciudades de “Paralisi” y “Podagra” (“L’esercito della follia si avventò di pianura in pianura [...] e infine mitragliò di grida, di fronti e di pugni le mura di Podagra, che risuonò come una campana) (Marinetti, 1990: 20). Con la entusiasta colaboración del Océano, esta avanzada destructora invade el mundo “fradicio di saggezza” con la palabra locura como estandarte:

Che cosa dite?... Siamo pazzi?... Evviva! Ecco finalmente la parola che aspettavo!... Ah! Ah! Bellissima trovata!... Prendete con cautela questa parola d’oro massiccio, e tornatevene presto in processione, per celarla nella più gelosa delle vostre cantine! Con quella parola fra le dita e sulle labbra, potrete vivere ancora venti secoli... (Marinetti, 1990: 16).

La vanguardia futurista convierte su defensa de la locura en una exaltación llena de provocación ensalzando la figura del “loco”, un motivo de orgullo: “Bravissimi, i pazzi!... Continuare il massacro!...” (Marinetti, 1990: 26), exclama el líder vanguardista, para quien un componente importante del “meraviglioso futurista” que caracteriza el “Teatro di Varietà” será no sólo el recurso deshinchado de la ironía y de todas las manifestaciones de la risa hasta llegar a la ilaridad, sino también el de “tutta la gamma

della stupidaggine, dell'imbecillità, della balordaggine e dell'assurdità, che spingono insensibilmente l'intelligenza fino all'orlo della pazzia" (Marinetti, 1990: 82)¹.

Marinetti además, en su manifiesto del "Teatro di Varietà" (1913), creará el neologismo "fisicofollia" en oposición a la "psicología" que predominaba en el teatro tradicional, colocando de esta manera en un primer plano la acción, el heroísmo, el riesgo, el instinto y la intuición:

mentre il Teatro attuale esalta la vita interna, la meditazione professorale, la biblioteca, il museo, le lotte monotone della coscienza, le analisi stupide dei sentimenti insomma (cosa e parola immonde) la *psicologia*, il Teatro di Varietà esalta l'azione, l'eroismo, la vita all'aria aperta, la destrezza, l'autorità dell'istinto e dell'intuizione. Alla psicologia, oppone ciò che io chiamo *fisicofollia*" (Marinetti, 1990: 87).

Por supuesto, los futuristas no harán referencia en sus escritos a la parte negativa de la psicosis, a la condición de sufrimiento y marginación a que conduce la enfermedad mental, dando prioridad, a la revolución estética que supone, en cambio, la imaginación sin límites que provoca el delirio y la alucinación. Su objetivo estético es la consecución de un estado creativo mental libre de las amarras que imponen la lógica y las convenciones sociales².

De esta manera, en los mensajes provocadores de las vanguardias se reivindicará la locura como una forma de escapar de todas las normas burguesas, incentivando un acercamiento provocador entre lenguaje literario y lenguaje o forma expresiva de la locura. El futurismo, concretamente, lleva a cabo una acción o revolución lingüística a favor del "desorden", sabotando la comunicación normal mediante la transformación del léxico, de la sintaxis y de la versificación, que tendrá su máxima expresión en las "tavole parolibere".

Por su parte, las escritoras futuristas, conscientes del carácter innovador de su implicación artística en una corriente que se declaraba orgullosamente misógina, experimentaron con diversos géneros literarios (manifiestos, poesía, prosa lírica, narrativa) y contribuyeron con las más arriesgadas soluciones estilísticas (*parole in*

¹Algunos años más tarde, Aldo Palazzeschi, en su conocido manifiesto "Il controdolore" (29 de diciembre de 1913) reivindica, frente a las miserias humanas que pueblan las mejores páginas del Romanticismo, el valor ético de la risa ("L'uomo non può essere considerato seriamente che quando ride") con el fin de desterrar definitivamente la melancolía: "Nulla fu creato con malinconia, ricordatelo bene; nulla è triste profondamente, tutto è gioioso" (Palazzeschi 1994: 131). Además, en la línea de Marinetti, en el último punto de las "conclusioni" del citado manifiesto, Palazzeschi afirma, en su línea de regeneración social en nombre del humorismo, la necesidad de "trasformare i manicomi in scuole di perfezionamento per le nuove generazioni" (Palazzeschi 1994: 138).

² Esta idea la reivindicará también algunos años más tarde un activo vanguardista de otro signo, Tristan Tzara, en su "Manifiesto del Dadaísmo" (1918).

libertà, “aeropoesia”) al desarrollo del futurismo con enorme interés y no pocas dosis de valentía. Las futuristas, en cambio, nunca llegaron a formar un grupo compacto. Separadas por su diferencia de edad, su distinto estilo de vida y sus tendencias creativas dispares, tuvieron poco contacto entre ellas, si bien, más que la afinidad expresiva, era común a todas “l’atteggiamento, l’apertura mentale –straordinaria per i tempi- e un grande coraggio morale, cui spesso andava unita l’audacia fisica” (Zoccoli 2000: 10).

La relación de las mujeres artistas con el futurismo se mantendrá viva a lo largo de todo el itinerario vital del movimiento de vanguardia, por lo que los fuertes vaivenes ideológicos y culturales de éste afectarán también a la calidad reivindicativa de las consignas en pro de las conquistas sociales y culturales femeninas y a los resultados artísticos de cada etapa. *Grosso modo* esta relación podría concentrarse, por su significación e intensidad, en dos amplios periodos: un primero que abarca los años febriles y entusiastas de los orígenes en la década de los veinte, dominados por la reivindicación social y artística de la mujer y por las proclamas y el “paroliberismo” a través de las revistas del movimiento, y el posterior de los años treinta y cuarenta influenciado por la confluencia ideológica total de la vanguardia *marinettiana* con el fascismo y la proximidad de la guerra, décadas caracterizadas por la exaltación de la retrógrada y misógina doctrina mussoliniana y el cultivo de la “aeropoesia”.

La reivindicación de la locura no estará presente de manera explícita en el *Manifesto della donna futurista* (25 marzo 1912) de Valentine de Saint-Point que se centrará en la dicotomía hombre-mujer para hacer una defensa cerrada del “androgenismo” oponiendo al “disprezzo della donna” de Marinetti el mismo desprecio hacia ambos sexos, pues el género humano no se divide en hombres y mujeres, sino en individuos fuertes y superiores, completos (es decir, poseedores de masculinidad y feminidad), por un lado, y por otro, los mediocres e inferiores, en cuanto que sólo son hombres o mujeres:

L’Umanità è mediocre. La maggioranza delle donne non è né superiore né inferiore alla maggioranza degli uomini. Sono uguali. Meritano entrambe lo stesso disprezzo (...) Ogni superuomo, ogni eroe, per quanto epico, ogni genio, per quanto potente, è prodigiosa espressione della sua razza e della sua epoca solo perché è composto ad un tempo di elementi femminili e di elementi maschili, di femminilità e di mascolinità: ossia perché è un essere completo (Saint-Point, 2006: 7-8).

Un año después, Saint-Point vuelve a la carga, esta vez con el *Manifesto della lussuria* (11 gennaio 1913), una teoría del deseo, donde de manera provocativa, con la voluntad de escandalizar a la bienpensante sociedad pequeño-burguesa y con una actitud desestabilizadora comparable en parte al recurso consciente de la locura, se

exalta sin tapujos “la priorità dell’istinto secondo un erotismo paganeggiante, panico e polimorfo” (Salaris, 1982: 28). Pero, a su vez, tampoco aquí la deshinibida Valentine marcará las distancias con “l’apoteosi del maschio vigore e l’esaltazione dell’incorruttibile vitalismo maschile” (Nozzoli, 1978: 45) que proponen los futuristas:

La Lussuria, intesa al di fuori di ogni concetto morale e come elemento essenziale del dinamismo della vita, è una forza [...] è la ricerca carnale dell’Ignoto [...] Un essere forte deve realizzare tutte le proprie possibilità carnali e spirituali. La Lussuria è un tributo dovuto ai conquistatori. Dopo una battaglia in cui degli uomini sono morti, è normale che i vittoriosi, selezionati dalla guerra, si spingano, nella terra conquistata, fino allo stupro per ricreare la vita (Saint-Point, 2006: 18)³.

No obstante, no hay que dejar de reconocer que los manifiestos de Valerie de Saint-Point suponen un ataque frontal a los prejuicios fuertemente arraigados en las buena sociedad del momento y con su prosa encendida y su intencionada función de provocación y escándalo, la escritora francesa pone sobre la mesa, a principios del siglo XX, cuestiones candentes que lastraban el inevitable despliegue y el desarrollo de la emancipación femenina: “il nuovo ruolo della donna, la sua autonomia, le sue responsabilità, la scelta necessaria (e invero manichea) tra figura di madre e figura di amante, il diritto al piacere e la forza della lussuria” (Bello Minciacchi, 2007: 31).

Si bien ninguna escritora futurista permaneció activa, al menos como creadora, a lo largo de todo el recorrido existencial del futurismo hasta su desaparición en 1944, no cabe duda de que durante las primeras décadas del movimiento de vanguardia algunas autoras participaron con verdadero entusiasmo y complicidad en los debates que por aquellos años tenían lugar en las revistas *L’Italia futurista* y *Roma futurista*, fundamentalmente. Destacan, en este sentido, Enif Robert, que llegará a compartir con Marinetti la autoría de la novela *Ventre di donna* (1919)⁴, que junto a Rosa Rosà y un importante número de las más activas futuristas del momento, participarían con

³Ambos manifiestos de Valerie de Saint-Point fueron escritos en italiano y en francés, declamados en público (en París y en Bruselas) y circularon en octavillas como el resto del material futurista de aquellos años. Además fueron incluidos en el volumen *I manifesti futuristi lanciati da Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Pratella, M.me de Saint-Point, Apollinaire, Palazzeschi*, Firenze, Lacerba, 1914, pp. 69-74 y 118-122, respectivamente.

⁴Aunque aparezca Marinetti como coautor, en realidad su contribución se limita a una serie breve de cartas en las que apoya el quehacer futurista de Robert, que es la verdadera autora de la mayor parte de los textos. Si bien el tema de la novela se centra en la metamorfosis de una mujer enferma (una afección genital, que la propia autora sufrió durante dos años) durante la primera guerra mundial, el relato del capítulo final, que ya no será autobiográfico, cuenta la historia de la princesa De Ruderis, que afectada por una enfermedad similar, consigue operarse a pesar de la oposición del marido, porque un valiente futurista lo matará sin piedad a puñaladas. Una vez curada volverá a recuperar las fuerzas, el valor y la “follia”, por lo que “nuda, energica e risoluta” (Robert 1981: 218) saludará a los soldados desde un balcón, habiendo encontrado ya “la via della liberazione” (Contarini 2009:134).

indudable originalidad en la reivindicación del papel activo que estaban llamadas a desempeñar las mujeres en la nueva sociedad, sobre todo tras el cataclismo social que supuso el primer conflicto bélico mundial⁵.

A esta primera época pertenecen las escritoras que, de manera más evidente, van a incorporar a sus creaciones los postulados del manifiesto fundacional del futurismo y entre ellos el recurso explícito a la locura o a las estrategias que se derivan de la misma para romper o al menos amenazar el *statu quo* de los valores sociales relativos a la mujer y del lenguaje literario atados ambos en exceso a los convencionalismos de la tradición. Junto a escritoras como Fanny Dini, que destacó como periodista y publicó en *L'Italia futurista* exaltadas proclamas de compromiso artístico como en “Al Futurismo trionfante” [“Uscire tutta sola contro il vento folle che m’urla nei capelli. Mi piace questa canzone” (Bello Minciacchi 2007: 264)] y algunas prosas poéticas de declarado acento antiromántico [“M’è nella carne la vertigine d’ogni profumo: nell’anima la febbre d’ogni follia”, afirma en “Danzatrice” (Bello Minciacchi, 2007: 266)], hacen gala de la reivindicación de la locura otras creadoras de desigual importancia en el movimiento: Irma Valeria, Mina Della Pergola y Rosa Rosà.

Irma Valeria, que entró a formar parte del movimiento futurista en 1914, cuando acababa de cumplir los diecisiete años, fue muy fiel, sobre todo en sus prosas poéticas, al espíritu ideológico que animaba el primer futurismo y contó con el beneplácito y admiración no sólo de Marinetti, sino de otros destacados futuristas como Settimeli, Bruno Corra, Arnaldo Ginna y Mario Carli, con quien tuvo una relación amorosa. Desde sus primeros escritos, la musa sensible de Irma Valeria sabe de la necesidad de reivindicar la locura como señal indeleble de la excepcionalidad creativa como afirma en su escrito “Incoronazione”: “Ho assunto con calma sorridente gli emblemi della mia regale pazzia” (Bello Minciacchi, 2007: 211) o en “Ravenna”: “Le dita ossute della pazzia tamburellano come nacchere sul cristallo delle mie tempie” (Bello Minciacchi, 2007: 215). La escritura lírica de la poeta veronesa se abre continuamente a la recepción de las bondades, a veces encarnadas en el sufrimiento, de la aceptación de la diversidad mental, por qué no desequilibrada, del creador futurista. Así parece confirmarlo este pasaje de “Poeti”: “Straziare la nostra anima di sensibilità pazzesche, punteggiarla di brividi, travolgerla di eco in eco, in caverne di spasimi inaccessibili, raccogliere la

⁵ Vid. en este sentido mi artículo, “Mujeres futuristas en la primera Guerra Mundial: feminismo, creatividad y regeneración social”, en *Estudios Románicos*, vol. 24 (2015).

limatura del nostro cervello impazzito, attraverso la risata spettrale ed asprissima” (Bello Minciacchi, 2007:213).

Mina Della Pergola, cuyo dato biográfico más sobresaliente es que era hermana de Amelia Della Pergola, la mujer de Massimo Bontempelli, fue, en cambio, una singular escritora teatral que destacó en la composición de algunas piezas breves como prescribía el teatro sintético futurista⁶, publicadas en la revista *L'Italia Futurista* en septiembre de 1917. Pero en este trabajo, el nombre de Mina Della Pergola está justificado por la única composición “parolibera” que escribió, “Il trionfo dell’F”, publicada en la revista *Dinamo* en marzo de 1919. En ella nuestra autora, mediante el uso ágil y brillante de la ironía, realiza una exaltación de la letra f (por la que, entre otras, empiezan las palabras “futurismo” y “follia”) y declara su intención de usarla en sustitución del resto de letras del alfabeto, apoyándose en términos “che ortograficamente la comprendono e assumono valore di parola-chiave soprattutto quando la scelta dei caratteri tipografici e l’ortografia libera espressiva riescono a enfatizzarla” (Bello Minciacchi, 2012: 224), como es el caso de “AFA”, “Sofffffocamento”, “proffumo”, “FUMO”, “trionfffo”, “Fffioritura”, etc. En este sueño delirante de primacía de la letra f se podría además entrever “il segno ironico di un desiderio femminile di liberazione da una condizione di oppressione (le immagini iniziali di incubo, afa e soffocamento) e l’affermazione della necessità di autoespressione [...] significativamente paragonati ad una forma di follia o comunque ad una ‘impossibilità’” (Re, 1994: 316). De hecho concluye así estas originales “palabras en libertad”:

Ferire la mia Fissazione
Fenditura su tutto il mio corpo Femmineo
(comincia la pazzia?)
Impossibile Fffioritura
nell’Io
(Bello Minciacchi, 2007: 260)

Futurista de primera hora, Rosa Rosà nos interesa fundamentalmente en su faceta de polemista y de escritora, en ambas jugando un destacado papel en las reivindicaciones feministas en la particular *querella* futurista desarrollada en los años de la primera guerra, secundada, como hemos mencionado anteriormente, por Enif Robert. Por otra parte, las esperanzas de Rosà en la emancipación futura de la mujer se plasman de manera fehaciente también en su novela, *Una donna con tre anime. Romanzo futurista*

⁶ De hecho, fue citada con admiración en el libro de Marinetti, *Elettricità sessuale* (Milán, Facchi, 1920), una nueva versión del manifiesto *Il teatro futurista sintetico* (1915) de Marinetti, Corra y Settimeli.

escrito (1918), donde desarrolla las ideas expuestas en la serie de artículos abiertamente anticonformistas publicada en la revista *L'Italia futurista*: la liberación futura de la mujer y la inevitable llegada de la igualdad legal y jurídica de ambos sexos.

Por lo tanto, el proyecto literario de escribir una novela sobre la potencialidad emancipadora de la mujer futura parte y se consolida dentro de la polémica suscitada en la revista futurista florentina en torno al “problema femminile” en 1917, transformando los temas y las reivindicaciones en ficción narrativa. Así pues, desde un plano más visionario que real, Rosà da forma a una mujer verdaderamente futurista en Giorgina Rossi, una gris ama de casa que, a través de distintas metamorfosis directamente relacionadas con el estado febril que caracteriza la locura, se convierte, de manera fulgurante, en una mujer del futuro, puesto que alcanza, aunque sólo sea momentáneamente, la ansiada liberación sexual e intelectual que, en el debate futurista, reclamaba la autora austriaca. Las metamorfosis de Giorgina se configuran como el hilo conductor (y ciertamente utópico por su precocidad) de la auténtica liberación futura de la mujer, un recurso de carácter simbólico que acentúa aún más la distancia estilística de la escritura de Rosà con la expresividad característica de Marinetti, acercando a la autora austriaca, en cambio, a la mejor literatura europea⁷.

Esta novela breve de Rosa Rosà representa un hito en la literatura italiana de singular importancia, tanto por los temas y la ironía con la que los afronta como por el contexto hostil en el que se desarrolla, en la defensa y la reivindicación de la presencia femenina en los ámbitos de la cultura y del poder. De hecho, esta singularidad ideológica explicaría la desaparición de Rosa Rosà de las filas del Futurismo⁸ en su segunda etapa, caracterizada por la confluencia ideológica total con el ideario del fascismo retrógrado y misógino, y la propuesta, al unísono y acorde con los nuevos tiempos, de un mismo prototipo de mujer fecunda y generadora de la estirpe italiana, que sería la causa principal a la que atribuir la desaparición del escenario futurista del resto de las audaces

⁷ La superación del ambiente mediocre y asfixiante en el que se desenvuelve la cotidianidad de la protagonista mediante su fabuloso desdoblamiento cercano al desequilibrio mental recuerda más bien a Kafka (era muy probable que Rosà hubiera leído ya *La metamorfosis*, que vio la luz en 1916) y a Pirandello (Re 1994: 322).

⁸ Se sabe muy poco de la actividad literaria y artística, si es que la hubo, de Rosa Rosà durante el fascismo y en la posguerra. Según M. Barry Katz, se interesó vivamente por las culturas primitivas y clásicas mediterráneas y publicó con el nombre de Edyth Arnaldi, *Eterno Mediterraneo* (Roma, Sepa, 1964) e *Il fenomeno Bisanzio* (Milán, Pan, 1970). Parece ser que tampoco abandonó la producción artística y expuso una importante serie de cuadros inspirados en las culturas etrusca y romana en la galería de arte La Feluca de Roma. Según Salaris, Rosà murió en la capital italiana en 1978 a la edad de 94 años, dejando, como apunta Minciacchi, una obra incompleta, *Fuga dal labirinto*, y otra inédita, *Il Danubio è grigio*.

escritoras que lanzaron su mensaje reivindicativo en la fructíferas primeras décadas del siglo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bello Miniciacchi, C., *Spirale di dolcezza + serpe di fascino. Scrittrici futuriste. Antologia*, Nápoles, Bibliopolis, 2007.
- Bello Miniciacchi, C., *Scrittrici della prima avanguardia. Concezioni, caratteri e testimonianze del femminile nel futurismo*, Florencia, Le Lettere, 2012.
- Contarini, S., “Guerre maschili/guerre femminili: corpi e corpus futuristi in azione/trasformazione”, *Annali d’Italianistica*, 27 (2009), pp. 125-138.
- Di Fonzo, G., “Follia, nevrosi, linguaggi in Manganelli e Samonà”, A. Dolfi (Ed.), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 577-594.
- Marinetti, F.T., “Fondazione e Manifesto del Futurismo”, *Teoria e invenzione futurista* (a cura di L. De Maria), Milán, Mondadori, 1990, pp. 7-14.
- Marinetti, F.T., “Uccidiamo il chiaro di luna!”, *Teoria e invenzione futurista* (a cura di L. De Maria), Milán, Mondadori, 1990, pp. 14-26.
- Marinetti, F.T., “Il Teatro di Varietà”, *Teoria e invenzione futurista* (a cura di L. De Maria), Milán, Mondadori, 1990, pp. 80-91.
- Nozzoli, A., *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Florencia, La Nuova Italia, 1978.
- Palazzeschi, A., “Il controdolore”, L. De Maria (Ed.), *Marinetti e i futuristi*, Milán, Garzanti, 1994, pp. 129-138.
- Re, L., “Scrittura della metamorfosi e metamorfosi della scrittura: Rosa Rosà e il futurismo”, *Chroniques Italiennes*, 39-40 (1994), pp. 311-327.
- Robert, E., *Una donna con tre anime*, Milán, Edizioni delle Donne, 1981.
- Saint-Point, V. de, *Manifesto della donna futurista, seguito da Manifesto futurista della lussuria, Amore e lussuria, Il teatro della donna, Il mio esordio coreografico. La Metacoria*, Génova, Il melangolo, 2006.
- Salaris, C., *Le futuriste. Donne e letteratura d’avanguardia in Italia (1909/1944)*, Milán, Edizioni delle donne, 1982.
- Zoccoli, F., *Benedetta Cappa Marinetti. L’incantesimo della luce*, Milán, Selene Edizioni, 2000.