

LA POESIA DI ALDO PALAZZESCHI

PRIMO E SECONDO TEMPO

di

Luciano De Maria

A pochi mesi dalla morte di Palazzeschi, sarebbe inopportuno, fuori luogo, pretendere di tirare qui un bilancio della sua produzione poetica. Fino agli ultimissimi giorni, con la spontanea, libera operosità che lo contraddistingueva, Palazzeschi stava attendendo a una nuova raccolta: quelle nove « sinfonie » lunghe che avrebbero dovuto far seguito alle composizioni brevi di *Via delle Cento Stelle*. Ne compose cinque, ma due di queste « sinfonie » giacciono tra le carte dello scrittore e attendono di venir pubblicate: suggello postumo a una carriera di poeta durata quasi sessant'anni, dal 1905 al 1974.

Ma se l'incompiutezza temporanea, e sia pure minima dell'opera, vieta il bilancio definitivo, c'è un'altra ragione, più profonda e d'ordine storico-critico, questa volta, che allontana per il momento consuntivi e sistemazioni. In modo personale, liberissimo, Palazzeschi ha vissuto in proprio gran parte dell'avventura letteraria novecentesca: simbolismo, crepuscolarismo, futurismo, e perfino le ultime vicende neo-avanguardistiche hanno segnato, sollecitato, catalizzato la sua opera. Egli ha « attraversato » queste esperienze, la-

Questo saggio prende in esame i primi due tempi della carriera poetica di Aldo Palazzeschi: il periodo prefuturista, dai Cavalli bianchi ai Poemi, e il periodo futurista con le due edizioni dell'Incendiario. Nel prossimo numero de « L'Approdo » mi propongo di analizzare il Palazzeschi, in parte « nuovo », delle poesie della « Voce » e soprattutto l'ultima, felice stagione del poeta: Cuor mio, Via delle Cento Stelle, e le « poesie lunghe » ancora non raccolte in volume.

sciandosene permeare, fecondare, per quel tanto che l'istinto e la consapevolezza, in lui mirabilmente sodali, gli concedevano.

E si capisce che una vicenda letteraria così lunga e complessa non smetta di sollecitare la critica, anzi la impegni oggi più che mai, strenuamente, in libere, impregiudicate, documentate interpretazioni che inseriscano l'itinerario palazzeschi in una più vasta « tradizione del nuovo » ⁽¹⁾.

Per quanto riguarda la poesia, Palazzeschi stesso ha provveduto a confondere le acque, a complicare le cose: fin dalla seconda edizione dell'*Incendiario* (1913) lo scrittore ha raccolto le composizioni dei libri precedenti non rispettandone il reale ordine d'apparizione. Per una poesia che presenta fin dall'inizio una così violenta carica innovativa, è operazione critica, preliminare, importantissima, seguirne il reale decorso storico. Per questo, mi propongo intanto, in questa sede, di tracciare una fenomenologia della poesia palazzeschiana nel suo divenire storico, addirittura cronologico, dai *Cavalli bianchi* ai due *Incendiari*: il primo e il secondo tempo di una gloriosa carriera.

Palazzeschi pubblica la sua prima raccolta, *I cavalli bianchi*, a sue spese, nel 1905, quando ha appena vent'anni. Il poeta ha accennato più volte alla difficoltà iniziale di trovare editori e come questi si rifiutassero a volte di stampare versi che « non erano versi ». In realtà, il verso libero palazzeschi non è la « lunga parola poetica » che auspicava Gian Pietro Lucini: libero in apparenza, il sistema prosodico del primo Palazzeschi si fonda sull'alternanza fissa (o quasi) di senari, novenari e dodecasillabi, e sulla quasi assoluta mancanza di rime (esterne ed interne). Vedremo in seguito il significato espressivo di queste costrizioni metriche. Intanto esemplifichiamo subito con un testo estremamente caratterizzato:

LA LANCIA

*Sul lago tranquillo sfiorando
la lancia percorre girando più lesta del vento.
Un giovane bianco la guida.*

⁽¹⁾ Si legga, in questo senso, l'invito a una rilettura di Palazzeschi formulato da Luciano Anceschi nell'*Intervento* del numero doppio del « Verri » dedicato al nostro autore (« Il Verri », nn. 5-6, marzo-giugno '74).

*V'è dentro la folle
 padrona del grande castello
 ch'è in riva del lago.
 Avvolta in un manto di lutto è la vecchia.
 Correndo sul lago essa vive.
 Nemmeno a la notte si sosta.
 La gente alle rive si ferma guardando.
 La lancia sfiorando sul lago tranquillo
 percorre girando più lesta del vento.*

Nella composizione il sistema prosodico palazzeschiiano è limpidamente illustrato: sono tutti senari, novenari e dodecasillabi che si susseguono in genere paratatticamente. Con l'eccezione del verso 2 (*la lancia percorre / girando più lesta del vento*) che va letto come un novenario aggiunto a un senario iniziale; il che rientra in qualche modo nel sistema. Si noti inoltre che i primi due versi si ripetono (con lievi varianti) alla fine del componimento, secondo il principio d'*iterazione*, fondamentale nella raccolta, e in tutto il primissimo Palazzeschi; e si rilevi, da ultimo, la totale mancanza di rime ⁽²⁾.

Ma scendiamo a rilievi più sostanziali. Si è parlato da più parti, e da sempre, a proposito del primo Palazzeschi, di crepuscolarismo, o di una particolare accezione di esso. Se crepuscolarismo significa riduzione dell'io, come modo di reagire all'inflazione che caratterizzava l'io romantico e dannunziano (titanismo, superomismo, ecc.); se significa al contempo riduzione del mondo, degli oggetti, trascelti questa volta in ambiti modesti, quotidiani; se significa infine riduzione della parola, che si vieta ora la retorica, l'aulico, il sublime, e, svariando dall'accorato all'ironico, diviene dimessa, colloquiale; se tutto ciò pertiene a una corretta fenomenologia del crepuscolarismo, non vedo come si possa, se non per qualche aspetto esterno e tutto sommato

⁽²⁾ Con l'eccezione della rima interna *vive-rive* dei vv. 8-10. Non sento come rima (lontana) lo *sfiorando* del v. 1 e il *guardando* del v. 10. Fa parte piuttosto dell'*iterazione* dei gerundi, costante nella raccolta. E voglio anticiparne il significato espressivo, tematico: il gerundio è la forma grammaticale dell'eterno presente, dell'eterno ritorno dell'identico, del sempreguale (si contano, infatti, nella breve composizione, ben sei gerundi).

minore, nel caso dei *Cavalli bianchi*, parlare di un Palazzeschi crepuscolare.

Come espressione di una crisi esistenziale (radicata nella storia, s'intende), il crepuscolarismo si atteggia a poesia soggettiva, assume i modi di un realismo lirico, psicologico, che si vale di *oggetti-simbolo* per l'estrinsecarsi di determinati stati d'animo⁽³⁾. Palazzeschi partecipa *a latere*, in modo affatto suo, alla sommessa, pacata rivoluzione poetica dei crepuscolari. Nei *Cavalli bianchi* incontriamo una poesia oggettiva che assume spesso movenze narrative o criptonarrative. La psicologia è esclusa, e Gargiulo poteva osservare che « uno resta davanti a queste figurazioni o guardarne i netti contorni, e intanto irrimediabilmente all'oscuro circa il sentimento da cui nacquero, e il loro significato ». Incontriamo infatti in un mondo obsoleto, irreali, figurazioni sospese, un'aura rattratta e congelata di favola, un diffuso senso di accidia, a tratti una sorta di sopore o una vitalità onirica. E inoltre, una ben definita topografia (castelli, fonti, cipressi, orti, templi, ecc.) e una singolare tipologia umana (vecchi, vecchie, Principi, fanciulle, ecc. e « gente » non meglio determinata, soprattutto), che contraddistinguerà, in buona parte, anche le due successive raccolte. Palazzeschi si ispira qui a certo simbolismo francese minore, soprattutto a Maeterlinck, anche se lo scrittore ha più volte negato di aver conosciuto, prima del suo viaggio in Francia del '14, i poeti d'oltralpe. Comunque sia, mi pare più corretto, a proposito dei *Cavalli bianchi*, parlare di simbolismo, piuttosto che di crepuscolarismo: un simbolismo nostrano, barbarico, un po' primitivo e infantilistico, personalissimo nella tematica e negli esiti formali.

Ma continuiamo la nostra indagine leggendo un'altra composizione⁽⁴⁾:

⁽³⁾ Anceschi ha parlato di « sentimento malinconico, di una stanchezza, di un esaurimento sentimentale »; aggiungendo: « La tematica si espresse solo come rilievo della condizione critica dell'uomo contemporaneo. Proprio con Gozzano e Moretti si iniziò quella trasposizione oggettiva ed emblematica di una situazione dell'uomo vivente che [...] con loro non uscì forse dal riconoscimento di un disagio psicologico [...] ». Tutta la mia corsiva caratterizzazione del crepuscolarismo deve molto alle pagine fondamentali, ormai classiche, di Luciano Anceschi (*Le poetiche del Novecento in Italia*, Marzorati, Milano, 1962; IV ed. Paravia, Torino, 1973).

⁽⁴⁾ Il lettore mi scuserà per le lunghe citazioni poetiche, necessarie però come supporto, come « illustrazioni », del discorso critico. Inoltre faccio notare che, ad esempio, le poesie *Il cancello*, *Il pastello del sonno* e *Il Principe Bianco*, qui citate, sono state rifiutate dall'autore e pertanto non compaiono nelle raccolte canoniche (come l'ultima, mondadoriana, del 1958).

IL CANCELLO

*L'oscuro viale dai mille cipressi
che porta al cancello del grande piazzale
è aperto a la gente.*

Soltanto il cancello non s'apre.

*Va e viene la gente pel lungo viale
che il sole soltanto non lascia passare,
si sosta al cancello che à cento colonne di ferro
la gente a guardare.*

*In una carretta ch'è piccolo letto
due monache nere conducono attorno
pel grande piazzale, il Signore,
padrone del grande castello.*

*Cent'anni à il Signore,
padrone del grande castello!*

*Lo portano attorno due monache nere,
attorno al castello ch'è in mezzo al piazzale.*

*Non ode non vede la gente
che al vano dei ferri del grande cancello
sta ferma a guardare.*

*Va e viene la gente pel lungo viale
che il sole soltanto non lascia passare,
si sosta al cancello che à cento colonne di ferro
la gente a guardare.*

*Ogn'anno a quel grande cancello
s'aggiunge una nuova colonna di ferro:
il posto d'un altro a guardare.*

La poesia, come molte altre della raccolta, è tutta al presente: un presente non storico, giacché la forma grammaticale sta qui a indicare una perennità

immutabile di gesti: la storia è abolita ⁽⁶⁾. Oltre il sistema metrico di cui si è detto, rigidamente osservato ⁽⁶⁾, si noterà massicciamente in atto il principio d'iterazione. I versi 5-8 vengono ripresi ai versi 21-23; le parole tematiche *cancello*, *piazzale*, *viale*, *gente*, *guardare* si ripetono più volte e contribuiscono al suono di nenia, all'ipnosi che il testo genera.

Ma c'è di più: Gargiulo, lo abbiamo visto, accennava alla mancanza, in queste poesie, di un « sentimento », di un « significato » fondamentali. Se si prendono le parole « sentimento » e « significato », in senso psicologico, individuale, l'osservazione è corretta. Ma è insufficiente quando si colga il senso oggettivo di queste composizioni. Il sentimento fondamentale che sta alla base dei *Cavalli bianchi* è una vera e propria « acedia », che pronuncio nel modo antico per indicare, secondo l'accezione medievale, come si legge nel dizionario, « lo stato di inerzia cui conduce un eccessivo esercizio di vita solitaria e contemplativa ». Solo che, è ovvio, in Palazzeschi l'« acedia » si secolarizza: ma la sintomatologia indicata dal vocabolo resta attuale: gli uomini rimangono *solì*, *inattivi*, *separati*, *contemplativi*. Palazzeschi trasfigura nella sue poesie un dato oggettivo dell'essere sociale del suo tempo, nel passaggio dal capitalismo all'imperialismo. E qui ci soccorre il primo Lukács, con alcune osservazioni del famoso saggio sulla reificazione. Leggiamo: « *L'atteggiamento contemplativo* [il corsivo è nostro] di fronte ad un processo regolato secondo leggi meccaniche che si svolge indipendentemente dalla coscienza, sul quale l'attività umana non ha alcun influsso e che si manifesta perciò come un sistema definito e concluso, modifica anche le categorie fondamentali del rapporto immediato dell'uomo con il mondo: esso riduce il tempo e lo spazio ad un unico denominatore, porta il tempo al livello dello spazio [...]. Il tempo perde così il suo carattere qualitativo, mutevole, fluido: esso si irrigidisce in un *continuum* esattamente delimitato, quantitativamente misurabile [...] »⁽⁷⁾.

⁽⁵⁾ Gli ultimi tre versi, che introducono in apparenza la dimensione del tempo (« *Ogn'anno* a quel grande cancello / s'aggiunge una nuova colonna di ferro: / il posto d'un altro a guardare »), ribadiscono di fatto la perennità di un gesto: il *guardare* della gente.

⁽⁶⁾ I vv. 1, 5, 20, vanno letti come se *viale* avesse la dieresi (*viale*): questo per ottenere un doppio senario.

⁽⁷⁾ GYÖRGY LUKÁCS: *Storia e coscienza di classe*, trad. di Giovanni Piana, Milano, Sugar, 1970, p. 116.

Atteggiamento contemplativo, dunque, e *irrigidirsi* del tempo: due qualità precipue della poesia di cui si sta parlando. La prima si manifesta nel *topos* della « gente che guarda »: una sorta di voyeurismo universale che Palazzeschi ribadisce da un capo all'altro della raccolta ⁽⁹⁾. La seconda si estrinseca nell'eterno presente di questo mondo, che sta agli antipodi, come vedremo, dell'*élan vital* e della *durée réelle* di Bergson. Con l'intuito che lo contraddistinguerà in tutta la sua carriera, Palazzeschi assume, trasfigura e illumina, nella sua opera, alcuni fondamentali aspetti della realtà sociale contemporanea.

La « gente » di Palazzeschi è una « folla solitaria »: gli individui che la compongono sono *separati*: guardano attraverso le « colonne » di un cancello, una sola persona per colonna, e ogni anno, *rigidamente*, si aggiunge una persona in più a un nuovo vano del cancello: *spazializzazione del tempo*. Ma che cosa guarda questa gente, che cosa attende, che cosa ascolta? Sono spettacoli naturali, o persone che agiscono, o sembrano agire. Tali figurazioni, pervase a volte da una singolare intensità onirica, si svolgono spesso in spazi limitati da cancelli, muri, siepi, ecc. ⁽¹⁰⁾. Chi guarda non partecipa: la vera vita è lontana, irraggiungibile, e soli i « fantocci » sul tetto del « grande castello » possono vedere « il bel mondo » ⁽¹⁰⁾.

La claustrofilia dei *Cavalli bianchi* certifica, per antifrasi, la claustrofobia reale dell'autore, quale si rivedrà ad esempio, e in modo lampante, nel *Codice di Perelà*.

C'è un gruppo di liriche, nei *Cavalli bianchi*, che si distingue per caratteri speciali. È una sezione segreta che va enucleata dal resto della raccolta.

⁽⁹⁾ Sulla scorta di Lukács, Guy Debord ha parlato della società industriale come di una « società dello spettacolo »: « Tutta la vita delle società in cui vigono le condizioni moderne di produzione s'annuncia come un'immensa accumulazione di spettacoli. Quanto era direttamente vissuto s'è allontanato come rappresentazione ». E ancora: « Lo spettacolo in generale, come inversione concreta della vita, è il movimento autonomo del non-vivente ». « Lo spettacolo [...] è il cuore dell'irrealismo della società reale ». « Dove il mondo reale si muta in semplici immagini, le semplici immagini divengono esseri reali, e le motivazioni efficienti di un comportamento ipnotico ». E infine: « Lo spettacolo è il brutto sogno della società moderna incatenata, che esprime alla fin fine solo il suo desiderio di dormire. Lo spettacolo è il guardiano di questo sonno ». La rispondenza tra queste formulazioni teoriche e la poesia dei *Cavalli bianchi* è impressionante (cfr. GUY DEBORD: *La société du spectacle*, Buchet-Chastel, Parigi, 1967).

⁽⁹⁾ Si vedano, ad esempio, le composizioni: *Il cancello*, *La voce dell'oro*, *L'orto dei veleni*, *Il manto*.

⁽¹⁰⁾ Cfr. *Il castello dei fantocci*.

Leggiamo:

IL PASTELLO DEL SONNO

*S'innalzano fiamme di viola ne la nebbia densa
che vieta la vista del mare.*

Lento il mare sussurra.

Il gemito s'ode del folle.

*S'innalzano fiamme gialle ne la nebbia densa
che vieta la vista del mare.*

*Più forte il mare sussurra
e il gemito cuopre del folle.*

*Rapide s'innalzano fiamme leggere,
rapide ne la nebbia densa.*

Il folle non s'ode più.

DIAFRAMMA DI EVANESCENZE

*Da vetri scurissimi
leggera una nebbia viola traspare
finissima luce.*

*E s'odon le note morenti
dei balli più lenti.*

*Si vedon dai vetri
leggere passare volanti le tuniche bianche
di coppie danzanti.*

IL PASTELLO DEL TEDIO

*Dal bigio de la nebbia fitta fitta
traspaiono cipressi ombre nere
spugne di nebbie.*

*E di lontano dondolando lento
si viene un suono di campana quasi spento.
Più lontano lontano lontano
passa un treno mugghiando.*

Si avverte, specie nelle due ultime composizioni, un realismo stregato, un impressionismo onirico, che contrastano con l'aura fiabesca del resto. Viene in mente (per *Il pastello del tedio*) il Pascoli più segreto (e, si badi, i versi 1, 2, 4 sono endecasillabi, e si prenda nota, nella composizione, della rima *lento-spento*, e in *Diaframma di evanescenze* delle rime *morenti-lenti, volanti-danzanti*, quest'ultima come rima interna). In un panorama letterario più vasto, mi pare di percepire in questi testi una qualche affinità con le *dream-epiphanies* di Joyce. *Diaframma di evanescenze*, infine, è da accostare ai toni *liberty* del romanzo: *riflessi* (1908). Ma su questo torneremo più sotto.

Ci siamo soffermati abbastanza a lungo sull'esordio poetico di Palazzeschi perché presenta qualcosa di sorprendente, prodigioso. Da pochi dati culturali (un po' di D'Annunzio, un po' di Pascoli, Corazzini e Govoni, Maeterlinck, e forse qualche altro italiano e francese minore) Palazzeschi costruisce subito un mondo poetico inconfondibilmente suo. Mondo catafratto, oggettivo, infantile nel suo simbolismo, *naïf* e al tempo stesso sapiente nella tematica e nelle soluzioni formali, fin da principio sicure e coerenti.

Passando a *Lanterna* (1907) ci si avvede subito di un allargamento della tematica e, al contempo, di alcune significative innovazioni stilistiche. Entra un po' d'aria in questo mondo: i primi dialoghi, i primi elementi realistici, comici e grotteschi. La struttura metrica fondamentale (senari, novenari, dodecasillabi) tende a permanere, ma subisce più di qualche infrazione. La rima diviene abbastanza frequente come veicolo di una funzione realistica e comica. Le composizioni si allungano, la dimensione narrativa si accresce; tende a venir meno l'aura fiabesca, l'ipnosi, e subentra adesso una contemporaneità di contenuti, un *liberty* che rasenta più volte il *Kitsch*, sfiorato, dico, ma, alla fin fine sottomesso.

Leggiamo *Il Passo de le Nazarene*:

*Nazarene bianche, Nazarene nere.
Del fiume a le rive
si guardan da tanto i conventi,
si guardan con occhio di vecchia amicizia
le piccole torri, una bianca e una nera,
le suore s'incontran la sera,
la sera al crepuscolo.
Due volte s'incontran, le bianche e le nere,
sul ponte, sul ponte che unisce i conventi,
gli unisce da tanto per vecchia amicizia
le piccole torri si guardan ridenti
una bianca e una nera,
le suore s'incontran la sera,
la sera al crepuscolo.
Le piccole chiese al crepuscolo s'aprono,
ne sortono leste le suore ed infilano il ponte;
nel mezzo s'incontran,
s'inchinan, le bianche e le nere,
si recan l'un l'altre a la piccola chiesa al saluto;
vi fanno una breve preghiera
e leste rinfilano il ponte.
Di nuovo nel mezzo s'incontran,
s'inchinan le file, una bianca e una nera,
le suore s'incontran la sera,
la sera al crepuscolo.*

Possiamo parlare qui di crepuscolarismo ironizzato: lo schema metrico, di cui s'è già detto, persiste, e anche il principio d'iterazione (il distico « le suore s'incontran la sera, / la sera al crepuscolo » è ripetuto tre volte; i vocaboli *bianca, nera, bianche, nere* costellano il testo. Ma il tono è scherzosamente realistico, venato di un umorismo affabile, convalidato dalla frequenza delle rime.

Esemplare come innovazione rispetto ai *Cavalli bianchi* è *Comare Coletta*, dove il realismo grottesco, intriso di sadismo e di profonda pietà, si vale dei dialoghi e della rima:

— *Saltella e balletta, comare Coletta!*
Saltella e balletta! —
Smagrita ricurva la piccola vecchia
girando le strade saltella e balletta.
Si ferma la gente a guardarla,
di rado taluno le getta denaro,
saltella più lesta la vecchia al tintinno,
ringrazia provandosi ancora
di reggere a la piruetta
[...]

Ma a questo punto conviene procedere più spediti. Ho parlato di un rafforzarsi della dimensione narrativa. Lo dimostrano in modo particolare composizioni come *Tempio serrato*, *Palazzo Mirena*, *La veglia de le tristi*, *La gavotta di Kirò* e soprattutto *La storia di Frate Puccio* (ma su quest'ultima torneremo in seguito). Ognuno di questi testi meriterebbe un'analisi puntuale. Basti dire che *Tempio serrato*, in una scenografia *liberty*, offre l'epilogo di un romanzo di potere e di sangue (che per certi versi può ricordare, anche per le forti dosi di *Kitsch*, l'atmosfera de *L'Ellissi e la Spirale* di Paolo Buzzi):

[...]
Strappato àn di mano l'impero al Kinik,
l'àn chiuso nel Tempio
[...]
Prostrato sul gelido marmo,
dinanzi a l'altare maggiore
ov'ardono i ceri del segno,
tremante d'orrore vi prega il Kinik.

*Soltanto stridore tremando di chiavi
gli ronzà a le orecchie e a la mente atterrita,
s'avvolge, si serra nel serico manto
che giallo nel cupo del Tempio risplende
qual macchia che l'acqua non lava.*

Ma il capolavoro di queste scenografie *liberty* si realizza nella fantasmagoria del *Principe Bianco*:

*Immobili e mute le dame già aspettano:
aspettano intorno a la vasca dei latti.
Bellissime dame coperte da un manto bianchissimo,
un manto di fino damasco.
Adornan di perle le trecce
le dame bianchissime,
le trecce più bianche del latte
cosparse di perle finissime.
Corona le fanno passandole intorno lentissimi
con ala spiegata paoni bianchissimi;
e ai manti, che a terra riposan
la coda infinita,
bianchissimi gatti sonnecchiano.
Immobili e mute le dame già aspettano
intorno a la vasca dei latti;
aspettan l'istante.
La vasca dei latti circonda
la casa del Principe Bianco,
la piccola cella di candido marmo
che s'alza leggera nel mezzo del latte.
In fila infinita vi nuotano intorno
leggeri dei cigni bianchissimi.
E giunto l'istante.*

*Leggera nel mezzo la cella si scuopre
n'appare sul dorso d'un cigno grandissimo
il Principe Bianco.*

*Immobili e mute le dame d'intorno,
arrestano i cigni la corsa leggera,
si ferman vicino a ogni dama
con ala spiegata i paoni,
si levano i gatti dal sonno
e restano immobili a lato dei manti.*

*Il Principe Bianco con guardo sicuro
si volge a l'intorno,
accenna una dama,
e rapido il cigno nuotando leggero sui latti
lo reca a la dama prescelta,
lo sosta un istante;
s'inchina la dama
e il Principe il petto ne sfiora
con labro bianchissimo,
non perla ne sugge,
un bacio soltanto vi pone.*

*La dama prostrata rimane,
e il cigno girando leggero
col Principe Bianco
nel mezzo a la vasca ritorna.*

La cella si cuopre.

*Più ratti del vento si aggirano i cigni d'intorno,
le dame si muovon lentissime
sul candido seno agitando
ventagli di piume bianchissime.*

Inchinan passando la dama prostrata.

*Più lesti le girano attorno
con ala spiegata i paoni,
e i gatti ne seguono lento il cammino
a lato del manto bianchissimo.*

Soltanto la dama prescelta rimane prostrata.

È un vero e proprio *tour de force*: il *Kitsch* simbolista e *liberty* (principesse, pavoni, cigni, ecc.) è trasceso in virtù dell'intensità della visione che conferisce alla poesia un'insolita carica onirica ed erotica.

Da collegare al trittico poetico cui accennavo più sopra (*Il pastello del sonno, Diaframma di evanescenze, Il pastello del tedio*) sono invece le due composizioni *Festa grigia* e *Gioco proibito*. A una lettura attenta si colgono legami precisi (espliciti nel caso di *Gioco proibito* che prenderà in seguito il titolo del romanzo) con la prima opera narrativa di Palazzeschi: *riflessi*. È ancora un passo innanzi nella via di un realismo lirico, di una contemporaneità di contenuti: con venature crepuscolari (lievemente ironizzate) in *Festa grigia*, con accenti più dichiaratamente *liberty* (e più consoni al romanzo), in *Gioco proibito*. Da entrambe le composizioni spira per la prima volta, magicamente, una poesia dell'*intérieur* borghese, il quale, osserva Adorno, riunisce « come in una natura morta la fallacia delle cose » ⁽¹¹⁾:

[...]

*La nebbia leggera purifica l'aria
siccome i vapori d'incenso,
ricuopre di grigio lo specchio macchiato
che ancora ne l'ombra riflette
gli sprazzi scarlatti di risa,
di risa e di lazzi.*

[...]

(Festa grigia)

*Rasentano piano gli specchi invisibili,
avvolti di nebbia
non lasciano traccia ne l'ombra,
gli specchi non ànno riflessi,*

⁽¹¹⁾ Nell'*intérieur*, ed è ancora il primo Adorno a parlare: « Oggetti che hanno una loro parvenza storica vi vengono arredati come apparenza della natura immutabile » (THEODOR W. ADORNO: *Kierkegaard* trad. it. di Alba Burger, Longanesi, Milano, 1962, p. 118).

*non cade su loro de l'ombra una macchia,
neppure la macchia dell'oro.*

[...]

(Gioco proibito) ⁽¹²⁾.

Ma a questo punto sarà chiaro al lettore, che se il Palazzeschi dei *Cavalli bianchi* poteva essere correttamente, univocamente, caratterizzato come simbolista (quel particolare simbolista di cui si è detto); in *Lanterna* una sola categoria non basta più: il poeta si è ormai appropriato i repertori simbolisti, *liberty* e crepuscolari, li impiega, li manipola su diversi registri, varia la tematica fino a approdare in *Rosario* (una sorta di epitome dei differenti modi di ispirazione) al *nonsense*, allo scherzo, al comico puro:

*Chi vuole Cucù.
Cucù non c'è più!
Cucurucucù.*

(Cucù, pappagallo)

*Perdono
concesso,
mi confesso e mi riconfesso.*

(Matilla, beghina)

*Cero che si porta, chiave d'una porta,
cero che s'accende, gioia che s'attende,
per cero che arda, occhio che ti guarda.*

(Stefanello, scaccino).

Nei *Poemi* (1909) si conclude il primo tempo della carriera poetica palazzeschiana: si assiste a un ulteriore allargamento della tematica, a una maggior varietà, rispetto a *Lanterna*, di toni e di metri. Soprattutto, si ha l'impressione

⁽¹²⁾ I dadi della poesia *Gioco proibito* si ritrovano in una pagina del romanzo: *riflessi*. Lo specchio delle due poesie è un altro emblema dell'*intérieur* nel romanzo. Si noti da ultimo che, come ho detto, *Gioco proibito* diventerà: *riflessi*, e *Reflets* è il titolo di una composizione di Maeterlinck (delle *Serres chaudes*).

che il giovane Palazzeschi sia impegnato in uno strenuo processo di autoriflessione poetica e che ciò lo conduca a un diverso atteggiamento verso i repertori simbolisti, crepuscolari e *liberty*, quali, per così dire, egli aveva trovato sulla piazza e quali aveva egli stesso in precedenza trattato. Assistiamo insomma al primo consapevole intervento della parodia, al sorgere di quella « coscienza critica e parodistica » salutata precocemente da G. A. Borgese, della quale i primi germi però sono da intravedere nell'ironia, nel comico, nello scherzoso di alcune poesie di *Lanterna*.

Ma scendiamo anche questa volta ai testi e scegliamo subito una delle primissime poesie della raccolta:

GUARDIE DI NOTTE

*All'angolo della via,
come due enormi carabinieri,
fanno la guardia
due cipressi neri.
E alle lor rigide gambe,
l'ultimo avanzo s'affida,
d'un vecchio tabernacolo rotto,
si legge ancora sotto:
Salutate Maria.*

Qui la materia crepuscolare è trattata in modo affettuosamente comico, scherzoso. Lo certificano l'immagine dei carabinieri e le rime che, ormai lo sappiamo, incrinano la serietà del primissimo Palazzeschi (quello dei *Cavalli bianchi*)⁽¹³⁾.

La varietà assoluta dei metri (lo schema precedente è violentemente scardinato) testimonia dell'affermarsi di una maniera nuova che si esalta nell'incantevole e giustamente famoso *Rio Bo*.

⁽¹³⁾ Non credo affatto alla tesi, lanciata da Borgese e seguita da altri, di un Palazzeschi « umorista involontario ». Nei *Cavalli bianchi* non scorgo una sola briciola di umorismo, ed è prevaricazione dei lettori, condizionati dalle raccolte seguenti, volere ad ogni costo scorgersela. A ragione, Eurialo De Michelis ha fatto notare, nei *Cavalli bianchi*, la presenza di due epigrafi di San Francesco, testimonianza di una serietà d'intenzioni e, si può dire, di risultati.

Veniamo alla parodia, e leggiamo, come esempio probante, un testo della sezione *I prati di Gesù*:

*Lunghissimo, profondo,
non si può girare in tondo,
solo da un lato, ad una
comodissima balaustrata,
la gente si può fermare
finché vuole per guardare inginocchiata.
Proprio in fondo al prato,
accuratissimamente distesa,
c'è una camicia bianca di bucato.*

Qui Palazzeschi fa il verso al simbolismo dei *Cavalli bianchi*: l'incantamento si rovescia in burla. La gente si ferma a guardare (*fin che vuole*, e su una *comodissima balaustrata*) una camicia, si badi, *bianca di bucato e accuratissimamente distesa*. La magia simbolista si tramuta in scherzo surreale.

Sempre sul registro parodico, esemplare può apparire la poesia *Mar bianco*:

*Si vedono vagare,
girare, roteare
a gran velocità,
ali di cigni, code di paoni
a milioni a milioni,
per l'immensità
dell'acque bianche dense,
di questo stranissimo mare.
Svolazzare di piccoli stendardi,
agitare bianche piume
di grandissimi ventagli.
Acque dense bianchissime,
luce di perla, cielo d'opale.
Bianche barchette*

*come gusci d'uovo
dai remi d'avorio,
sole, a due, unite in brevi teorie
di tre, di cinque o sette,
da lunghi cadenti festoni
d'inverosimili perle.
Fanciulli tutti bianchi
dall'ali di piccione,
posan leggeri con un piede solo,
sul loro cigno dal rapido volo.
Riempiono le barche,
dame vestite di lucenti rasi,
agitano le piume
dei loro ventagli,*

*le loro chiome sembrano
avoreo fiume.
Chi sul braccio si culla
un conigliño bianco,
chi un gatto sonnacchioso
sulla spalla,
chi una timida colomba
sulla crocchia.
Nelle barche, le code
delle loro vesti
non c'entrano per nulla,*

*s'allungano di dietro
lungo l'acqua, come sul loro
natural tappeto.
Girano, roteano, scherzano,
sorriscono, si divertono,
tutte queste candide sirene,
tutti questi candidi fanciulli,
fra tante bellezze rare,
sull'acque dense bianche
di questo stranissimo mare.*

Il riferimento alla poesia *Il Principe Bianco* di *Lanterna* è lampante. Anche qui tutto è bianco: solo che il *liberty* è trattato sul registro scherzoso, lievemente parodico. *Allegro con brio*, verrebbe da dire in termini musicali, e ne fanno fede il susseguirsi rapido dei versi brevi, le rime, i diminutivi (*barchette, conigliño, piccoli stendardi*).

Nell'altra composizione della sezione *Marine*, la poesia *Mar grigio*, irrompe per la prima volta, ancora sul registro scherzoso, il pronome «io». Palazzeschi distrugge l'«oggettività» del suo primo poetare, e afferma nel finale, con mossa leggera e monellesca, tipicamente sua, il diritto ad optare per il primato di una fantasia libera, personale:

*Io guardo estasiato quel mare,
immobile mare uguale.
Non onda, non soffio che l'acqua
ne increspi, non aura vi spira.
Di sopra lo cuopre un cielo grigio
bassissimo, intenso, perenne.
Io guardo estasiato tal mare.
Non nave, non vela, non ala.
Soltanto egli sembra un'immensa
lamiera d'argento brunastro.*

Su desso si mostra coperto ogni astro

[...]

Ma c'è questo mare ma c'è?

Sicuro che c'è!

Io solo lo vedo, io solo

mi posso indugiare a guardarlo,

tessuta ò la vela io stesso,

la prima a solcarlo.

Avevamo letto, parlando dei *Cavalli bianchi*, la poesia *Il cancello*. In *Regina Carlotta*, nei *Poemi*, ritroviamo un'iconografia comune: un *viale*, un *piazzale*, un *grande castello*, un *cancello*, la *gente* che sta a guardare. Ma, questa volta, lo spettacolo offerto al pubblico *voyeur* è una donna, una Regina, e non un Signore condotto a passeggio su una carretta da due monache nere:

Ella passa.

*La gente s'accalca
ai ferri del cancello,
taluno a voce bassa
si contende il vano
dell'ultimo ferro.*

Ella passa.

*La gente nell'attesa
guarda il gran cancello
nel mezzo del piazzale,
tutto chiuso il castello,
tutto vuoto il piazzale.*

*La reggia non è più
che un lungo interminabile
viale.*

Ella passa.

*Silenzio. La gente s'accalca.
Ora s'accomodano in due*

per ogni vano di ferro.

Ella passa.

*Ai vani del cancello
si zeppano le teste,
si sbarrano cent'occhi
delle genti peste.*

*Eppure l'ora è già,
compiuto dovrebb'essere il suo giro;
l'ora è passata.*

*Ad ognuna delle teste
s'affaccia lo stessissimo
pensiero.*

Che sia malata?

Dove malata?

Che sia caduta?

Dove caduta?

Ma che malata!

Ma che caduta!

*All'angolo dell'umido viale,
la Regina appare.
Silenzio di tomba.
S'avanza piano piano
come strisciasse il suolo,
al solito.
Ognuno par diventato di sasso
davanti al suo passo.
S'avanza, Ella viene,
come si vede bene,
è proprio dinanzi al cancello.
A stento trascina
l'enorme mantello nerissimo
che tutta la cuopre. Le scende
di dietro in coda infinita,
quel pesantissimo
vestito di lutto.
Vi corre sopra, come un fiume d'oro,
l'ondulata sua chioma.
Sotto il fitto velo
traspare il volto bianco,*

*quel povero sguardo stanco
guarda la terra.
Sempre così, sempre così.
Ella passa e non si volge
alla gente che s'accalca
al suo cancello,
sempre quel viso
sempre quel mantello
sempre quel passo
sempre quell'eterno giro
attorno al suo castello,
e il giro dura un giorno.
Sempre la stessa gente che s'accalca
ai ferri del cancello,
sempre quel medesimo silenzio.
Il suo giro è finito,
ricomincia il nuovo
attorno al suo castello vuoto.
La gente a poco a poco
spopola il cancello.*

Abbiamo legato più sopra la poesia *Il cancello* al motivo storico della reificazione. Palazzeschi lo allegorizza in una dimensione onirica uniforme: un sogno strano, inquietante ma nitido: un vecchio signore, due monache nere e una folla che guarda assorta. In *Regina Carlotta* il sogno si fa più corposo, irto di particolari concreti, mimici, in parte comici (la gente che si contende il vano del cancello *a voce bassa*; che s'accalca e s'accomoda in due per ogni vano di ferro; le teste che *si zeppano*, gli occhi che *si sbarrano*, ecc.). Nasce il sospetto di trovarsi di fronte a una caricatura, a una parodia del *Cancellò* ⁽¹⁴⁾. Ma non è così. Siamo nello stesso clima del *Codice di Perelà* (si veda, per certe conso-

⁽¹⁴⁾ In *Regina Carlotta* la metrica è varia; si notano rime in funzione comica (ad es. *teste - peste*) e anafore (*Ella passa; sempre... sempre... sempre*) in funzione seria, drammatica.

nanze con la poesia, il finale altissimo del capitolo *Dio*), dove si mischiano dramma e farsa, elementi fiabeschi e modernismo comico, sublime e stile basso. Il regno del sempreguale, il voyeurismo universale, il tempo misurabile, geometrizzato, antibergsoniano al massimo, tutto ciò, in *Regina Carlotta*, prende un aspetto più vario, più complesso e profondo, rispetto alla trasfigurazione univoca del *Cancello*.

È impossibile in questa sede dar conto alle diverse direzioni in cui si irraggia la tematica dei *Poemi*: un libro composito, costruito, nel quale la partizione in sezioni e sottosezioni testimonia della varietà dell'ispirazione, e dà al contempo indicazioni certe sulla poetica (implicita) dell'autore, e sul modo in cui si devono leggere questi testi. Abbiamo notato il primo apparire della parodia; il « comico » sembra prevalere, ma non predomina interamente sul « serio », che persiste mischiato a quello nella maniera caratteristica del *Codice di Perelà* ⁽¹⁵⁾.

Abbiamo accennato all'antibergsonismo di Palazzeschi. In *Ore sole* la sua concezione del tempo si esprime perentoriamente:

*Dal tetto cadon giù,
un dopo l'altra l'ore:
le lascia giù cadere
l'orologio a martello,
in colpi secchi, uguali,
tutte sul mio cervello.
E ognuno di quei colpi
m'è come una puntura,
come se mi strappassero un capello.
Ore sole come solo pane,
per oggi e per dimane,
e per tutti i giorni*

*di tutte le settimane.
Mattutine, vespertine,
popolate da campane
vicine e lontane.
Ore del sole,
che non ridete
a chi v'aspetta sole.
Ore grigie, ore nere,
silenzio delle campane
vicine e lontane.
Vien da qui presso
spampanato il coro*

⁽¹⁵⁾ La mistura di comico e di serio può essere sottolineata nell'insieme della raccolta o all'interno delle singole poesie. In *Caricature*, è ovvio, si afferma un comico puro, e così in *Lord Mailor* (della sottosezione *Ritratti*), interessante perché è la prima poesia lunga tutta costruita su dialoghi. *Diana* è sul registro comico-grottesco; *La fontana malata* è addirittura una parodia della *Pioggia nel pineto*. In altri casi, *Habel Nassab*, ad esempio, il discrimine tra comico e serio appare più sfumato e richiederebbero particolareggiati sondaggi.

dell'antico convento
delle Nazarene,
sfogano in coro le loro pene
a tutte l'ore,
anche per esse l'ore son sole.
« Al Ciel, al Ciel, al Ciel!
La Gloria o Signor! »
Ore della notte,

ore del sole,
uguali tutte,
che non ridete
a chi v'aspetta sole.
Ore sole come solo pane,
per oggi e per dimane,
e per tutti i giorni
di tutte le settimane.

Per Bergson « la *durée réelle* est ce que l'on a toujours appelé le *temps*, mais le temps perçu comme indivisible ». In chiave comica Palazzeschi enuncia la tesi contraria: il tempo è divisibile, viene vissuto come entità misurabile: le ore cadono sul cervello, ognuna di esse strappa un capello. *Ore sole* esprime l'*ennui* del *rentier*, di colui che è escluso dal processo produttivo; ma al tempo stesso la noia, come « disperazione oggettiva », dilaga sul mondo, anche su coloro che lavorano. Il sempreguale s'intronizza dispotico: Palazzeschi in questa come in altre composizioni, a modo suo, cioè quanto più possibile lontano dalla metafisica, ne sancisca l'ecumenicità.

La prima edizione de *L'Incendiario* (1910) si apre con la poesia eponima: è una poesia lunga, programmatica, che sarebbe impensabile, come vedremo, senza l'adesione di Palazzeschi al futurismo; una poesia che mostra chiaramente, da un punto di vista ideologico e formale, la nuova maniera dell'autore ⁽¹⁶⁾. Questo esporsi del poeta, questo aderire dichiaratamente, profondamente, alle ragioni del futurismo, fece sì che Palazzeschi, un autore antiprogrammatico per eccellenza, rifiutasse ben presto questa composizione. Già nella seconda edizione dell'*Incendiario* (1913), la poesia, mutilata, appare come epigrafe generale alla raccolta (e Palazzeschi badò bene a espungere i versi troppo esposti programmaticamente, conservando solo i tratti, per così dire, più allusivi, lirici e coloristici). Dopo il '13, *L'Incendiario* non compare in

⁽¹⁶⁾ Per quanto riguarda la forma, è da notare, nelle poesie della raccolta, la completa frantumazione del primitivo schema metrico (senari, novenari, dodecasillabi): i metri sono ora estremamente variati, sono frequenti le rime e si incontrano numerosi, caratteristici dialoghi e, a volte, una singolare sticomitia che ritroveremo nel *Codice di Perelà*. Il linguaggio, in corrispondenza al più accentuato realismo comico, grottesco o espressionistico, si fa più diretto, colloquiale, a volte popolare e perfino scurrile con le famose « parolacce ».

nessuna delle raccolte generali curate dall'autore stesso. E a voce, sentii Palazzeschi una volta, quasi con rabbia, definire il testo una « poesiaccia ».

In realtà, *L'Incendiario* è una composizione fondamentale: non solo rivela subito, in apertura di libro, la maniera nuova dell'autore, ma palesa, in modo paradigmatico, l'incontro di un'ossessione psicotematica con un motivo culturale acquisito dall'ideologia futurista. Ma per spiegare *L'Incendiario*, occorre rifarsi più addietro, in particolare, a *La storia di Frate Puccio* (di *Lanterna*) e, soprattutto, al *Frate Rosso* (dei *Poemi*), due importantissimi antecedenti.

Frate Puccio è la storia tragicomica di un piccolo frate che nel convento dei Bianchi è addetto al servizio dell'acqua. Giulivo, egli porta le brocche nel vecchio convento: il suo sorriso è come un « fiore scarlatto » in quel luogo. Ma i Bianchi sospettano e scoprono nella cella di Frate Puccio una bambola, « figura di donna », con la quale il religioso si compiace. Scandalo e solenne punizione: Frate Puccio è costretto a bruciare, dinanzi alla comunità religiosa schierata assieme a « fratelli e sorelle lontani », su un rogo disposto in mezzo al cortile, la bambola, oggetto del peccato. Il povero Puccio è distrutto:

*Il vecchio avanzava con muovere affranto;
le braccia incrociate sul petto
stringevan l'oggetto del grande peccato,
gli stracci scarlatti
spiccavan sul manto bianchissimo
siccome una macchia di sangue,
siccome una grande ferita
dischiusa nel petto del frate.*

Come il sorriso del frate, anche la bambola è scarlatta: è una macchia di sangue, una ferita sul manto bianco di Puccio ⁽¹⁷⁾. Il rosso, lo abbiamo visto, in Palazzeschi, come nella simbologia popolare, è il colore della rivolta. Nel poemetto *Frate Puccio* rivendica, tragicomicamente, i diritti della carne, e si ribella al voto di castità.

⁽¹⁷⁾ Il « fiore scarlatto » (il sorriso) rappresenta simbolicamente il pene; la « ferita » è l'organo sessuale femminile.

Più composito, più singolare, ambiguo, reticente e polivalente, *Il Frate Rosso* presenta una singolare figura di religioso:

*Un frate tutto rosso,
nella veste,
nei capelli, negli occhi,
solo le guance à bianche,
più dirvi non posso.
Un rigido inflessibile frate
che va senza guardare.*

Anche se l'autore respinge argutamente ogni allusione politica (« non mi dovete poi dire / che questo è il frate dell'avvenire; / quello dell'avvenire / è di un altro colore ».), nasce il sospetto che questo frate, il cui altare va da ultimo a fuoco, sia un contestatore, comunque di certo, un fratello maggiore del protagonista dell'*Incendiario*:

*Dove anderà ora il Frate Rosso?
Dove anderà?
Fra tutta la gente vestita
di colore indeciso,
lui, tutto rosso,
con quel suo strano viso...
Se lo mettessero in prigione?*

Nelle due storie di frati, la singolarità, l'eccentricità, la ribellione più o meno esplicite sono legate al rosso e al fuoco. Nell'*Incendiario* il motivo si secolarizza: i riferimenti alla religione, come vedremo, assumono addirittura tratti blasfemi. L'incendiario è l'eslege che « brucia per divertimento », che contesta in questo modo l'ordine sociale. Palazzeschi affronta questa volta la società senza mediazioni e travestimenti religiosi: buona parte delle poesie dell'*Incendiario* vanno lette come una critica dell'ideologia e dell'esistenza borghese. Qui Palazzeschi s'incontra con l'ideologia futurista, non soltanto nel

progetto generale, critico e contestativo nei riguardi della società, ma in più di un particolare.

Nel primo *Manifesto* del futurismo (20 febbraio 1909) Marinetti invoca « gli allegri incendiarii dalle dita carbonizzate »; e nel successivo *Uccidiamo il Chiaro di Luna!* (aprile 1909) così chiama a raccolta gli adepti: « Olà! grandi poeti incendiari, fratelli miei futuristi!... ». Il motivo dell'incendiario rientra nella mitologia futurista, e vi rientrano anche il rosso come colore simbolico, il fuoco e il sole come forza rigeneratrice ⁽⁴⁸⁾. È vero, in Palazzeschi, i germi di questi motivi preesistono all'adesione al futurismo, ma solo col futurismo acquistano forza dirompente, coerenza programmatica e assoluta, diretta pertinenza storico-sociale ⁽⁴⁹⁾.

L'incendiario è il dio della nuova religione della rivolta. Come più tardi nel *Codice di Perelà* che, secondo quanto ho tentato di dimostrare altrove, ricalca la vita di Cristo, è più che evidente, nella poesia, un atteggiamento indiscutibilmente blasfemo. Il poeta si rivolge alla folla che fa ressa attorno alla gabbia dove è rinchiuso l'incendiario:

Largo! Largo! Largo!
Ciarpame! Piccoli esseri
dall'esalazione di lezzo,
fetido bestiame!
[...]
Largo! Sono il poeta!
Io vengo di lontano,
il mondo è traversato,

per venire a trovare
la mia creatura da cantare!
Inginocchiatevi marmaglia!
Uomini che avete orrore del fuoco,
poveri esseri di paglia!
Inginocchiatevi tutti!
Io sono il sacerdote,
questa gabbia è l'altare,

⁽⁴⁸⁾ Nel *Manifesto tecnico della Pittura futurista* (11 aprile 1910) si legge: « Voi ci credete pazzi. Noi siamo invece i Primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata. Fuori dall'atmosfera in cui viviamo noi, non sono che tenebre. Noi futuristi ascendiamo verso le vette più eccelse e più radiose, e ci proclamiamo Signori della Luce, poiché già beviamo alle fonti vive del Sole ».

⁽⁴⁹⁾ Abbiamo visto Frate Puccio e Frate Rosso. E nel romanzo: *riflessi* il protagonista incendia tre pagliai, la cui sola vista lo disgusta. Nella composizione *Lo Specchio*, dei *Poemi*, il protagonista, l'io lirico, appare, come il Frate Rosso, con la faccia bianca e i capelli rossi, e sotto l'occhio sinistro si scopre « il palpito d'una stella rossa »; lasciamo stare il significato della poesia che verte piuttosto sul problema, abbastanza pirandelliano, dell'identità, ma accogliamo come testimonianza d'un'ossessione psicologica i particolari sopra indicati. In una delle *Stampe dell'Ottocento*, Palazzeschi, infine, narra di un fatto realmente avvenuto: quando, bambino, provò personalmente la tentazione dell'incendiario. Ce n'è abbastanza dunque per dimostrare la costanza di un motivo; ma, ripetiamo, la poesia *L'Incendiario* nasce dal cortocircuito tra una disposizione psicotematica e un motivo ideologico che Palazzeschi rinveniva nel futurismo.

quell'uomo è il Signore!

*Il Signore tu sei,
al quale rivolgo,
con tutta la devozione
del mio cuore,
la più soave orazione.*

[...]

Io ti libererò!

*Fermi tutti, v'ò detto!
Tenete la testa bassa
picchiatevi forte nel petto,
è il confiteor, questo,*

della mia messa!

[...]

*Quando tu bruci
tu non sei più l'uomo,
il Dio tu sei!*

[...]

Bello, bello, bello... e Santo!

Santo! Santo!

*Santo quando pensi di bruciare,
Santo quando abbruci,
Santo quando le guardi
le tue fiamme sante!*

Il riferimento liturgico blasfemo alla messa, e addirittura al *Sanctus*, è violentemente espresso. Per la prima volta, Palazzeschi, con tipica *hybris* futurista, si autoproclama « poeta », cioè sacerdote della nuova religione libertaria. Certo, subito dopo corregge la superba affermazione:

*Anch'io sai, sono un incendiario,
un povero incendiario che non può bruciare,
e sono come te in prigione.*

*Sono un poeta che ti rende omaggio,
da povero incendiario mancato,
incendiario da poesia.*

Ogni verso che scrivo è un incendio.

[...]

*Incendio non vero
è quello ch'io scrivo
non vero seppure è per dolo.
An tutte le cose la polizia,
anche la poesia.*

Con piena consapevolezza storica Palazzeschi riconosce la miseria della poesia: essa è « per dolo »; suo compito, come dirà più tardi Adorno, è « por-

tare caos nell'ordine ». Ma da sola la poesia non può bastare a trasformare il mondo ⁽²⁰⁾.

La poesia *L'Incendiario* mostra, come ho tentato di additare, chiari elementi futuristi. Ma, per quanto riguarda *tutta* la raccolta, è possibile parlare di un futurismo palazzeschiiano? Qualche tempo fa, nel presentare un'antologia del futurismo, avevo insistito sulla sensazione di stacco, di cambiamento di rotta, che si prova nel passare dalle raccolte prefuturiste alla prima edizione de *L'Incendiario*. Oggi che ho ripercorso interamente il cammino mi sento di riconfermare il giudizio generale, anche se andrei più cauto in più d'un particolare. Alcuni elementi che caratterizzano il Palazzeschi futurista, come il realismo grottesco ed espressionista, il comico, la parodia, il dialogo, ecc., sono riscontrabili, come si è visto, in quantità più o meno forti, ma mai egemoni, si badi, in *Lanterna* e nei *Poemi*. Tutto ciò confluisce esaltandosi ne *L'Incendiario*; e viene a inserirsi in un progetto poetico complessivamente nuovo, sorretto da un'ideologia coerente, espresso in un linguaggio che porta a compimento le tendenze precedenti. Palazzeschi tendeva naturalmente al futurismo, al *suo* particolare futurismo. Del resto, se è importante vedere quanto il futurismo abbia dato a Palazzeschi, quanto abbia influito nel suo reale operare poetico, non meno rilevante è vedere quanto Palazzeschi abbia dato al futurismo, quali note personali abbia aggiunto al coro del movimento ⁽²¹⁾. Il futurismo, oggi si può dirlo meglio di qualche anno fa, è stato un fenomeno complesso, composito, contraddittorio: diversificato nei momenti cronologici e nei luoghi. Esiste un futurismo milanese (con Marinetti e Boccioni, in simbiosi); esiste un primo futurismo fiorentino, lacerbiano, che assimila, elabora in modo nuovo, creativo, le istanze milanesi; esiste un secondo futurismo fiorentino (la « pattuglia azzurra », i giovani de « L'Italia Futurista »), psicologico, occultista, predadaista e presurrealista. E potremmo continuare nelle differenziazioni.

⁽²⁰⁾ Segnaliamo, nel testo, una reminiscenza marinettiana. Palazzeschi dice: « Là sopra il banco ove nacque, / il mio libro, come per benedizione io brucio il primo esemplare, / e guardo quella fiamma, / e godo e mi ravvivo e sento salirmi il calore alla testa / come se bruciasse il mio cervello ». E Marinetti nel primo *Manifesto* aveva scritto: « Verranno contro di noi, i nostri successori, verranno di lontano [...]. Ma noi non saremo là... Essi ci troveranno alfine [...] e ci vedranno [...] nell'atto di scaldarci le mani al fuocherello meschino che saranno i nostri libri d'oggi fiammeggiando sotto il volo delle nostre immagini ».

⁽²¹⁾ Su questo punto, mi vedo oggi confortato da quanto dice in proposito Fausto Curi nel suo importante saggio *Edipo, Empedocle e il saltimbanco* (« Il Verri », cit.).

Marinetti stesso, assai per tempo, ha parlato del futurismo di Palazzeschi in una pagina di grande rilevanza storico-critica. Leggiamo:

« I critici dichiarano, con miopia intellettuale o con malafede, che Palazzeschi “ non è futurista ”. Spieghiamoci dunque sul significato esatto di questa parola. “ Futurismo ” vuol dire anzitutto “ originalità ”, cioè ispirazione originale, sorretta e sviluppata da una volontà e da una mania di originalità. “ Movimento futurista ” vuol dire incoraggiamento assiduo, organizzato, sistematico dell’originalità creatrice, anche se apparentemente pazza. Non si tratta dunque di un’influenza deformatrice esercitata sul libero spirito di un poeta, ma bensì di un’atmosfera antitradizionale, anticulturale, spregiudicata, nella quale questo libero spirito ha potuto osare, sentirsi compreso, amato, in quanto era solo, tipico, indigesto a tutti, beffeggiato dai critici e ignorato dal pubblico. Ecco ciò che lega il grande poeta Aldo Palazzeschi al Futurismo, *scuola*, se volete, ma scuola nella quale s’insegna a ribellarsi, a essere originali, indipendenti [...].

Nell’*Orologio*, come in tutte le poesie dell’*Incendiario*, Palazzeschi è assolutamente originale. Egli entra in tutte le zone di tristezza umana: cimiteri, ospedali, conventi, viuzze di città morte, ma dopo aver congedato con una risata ironica tutti i sacri custodi di questi luoghi: Lamartine, Leopardi, Baudelaire, Verlaine, Rodenbach e Maeterlinck. Palazzeschi vive tra le beghine, ma per stuprarle, e si impietosisce, invece, sulle sue care mistiche dame di *Villa Celeste*. Passeggia di notte nei giardini primaverili, ma per scoprire i mali costumi dei fiori. Entrando in un cimitero, Palazzeschi, cataloga filosoficamente le facce dei morti, contratta uno scheletro e se ne ritorna con un teschio sotto il braccio, mangiando caldarroste nel più nostalgico dei tramonti. L’ingegno di Palazzeschi ha per fondo una feroce ironia demolitrice che abbatte tutti i motivi sacri del romanticismo: Amore, Morte, Culto della donna ideale, Misticismo, ecc. L’opera di Aldo Palazzeschi (come quella, pure audacissima, di Corrado Govoni) costituisce gran parte della poesia futurista: la parte distruttrice, quella che G. A. Borgese, conversando recentemente con me a Roma, definiva con acume “ la critica parodistica del romanticismo ” [...]. » ⁽²²⁾.

La caratterizzazione critica è perfetta e va ancora oggi meditata; e non credo assolutamente che il gesto di Marinetti sia prevaricante e che col *passé-partout* dell’« originalità » egli tenti di annettere illegittimamente al futu-

⁽²²⁾ Cfr. F. T. MARINETTI: *Il poeta futurista Aldo Palazzeschi*. Questo testo venne pubblicato nel 1913 sotto forma di volantino: l’ho scoperto all’Archiginnasio di Bologna e l’ho ripubblicato in *Teoria e invenzione futurista* (Mondadori, Milano, 1968) e in *Per conoscere Marinetti e il futurismo* (ibidem, 1973). Purtroppo, salvo la recente eccezione di Fausto Curi, nessuno sembra essersi accorto dell’importanza storico-critica di queste pagine.

rismo un'esperienza che dal futurismo è aliena. Ripeto, il discorso critico di Marinetti mi sembra inconfutabile; solo che, a quel tempo, il fondatore del futurismo non poteva sottolineare quegli accenti di estrema modernità, quei preannunci dadaisti, che la prospettiva storica, oggi, ci permette agevolmente di cogliere. E inoltre i suoi rilievi si mantengono in un ambito esclusivamente letterario (di poetica e di prassi lirica) mentre Palazzeschi, lo abbiamo già detto, ha in vista un progetto generale di critica della sensibilità, dell'ideologia e della prassi borghese. La poesia di Palazzeschi, ne *L'Incendiario*, travalica la letteratura, anche se ha piena consapevolezza che il tentativo è in partenza impossibile, fallimentare.

Per misurare lo stacco, cui accennavo sopra, tra i due Palazzeschi, il prefuturista e il futurista, basterà rileggere le due arti poetiche che ci ha lasciato: *Chi sono?* dei *Poemi*, e *E lasciatemi divertire* del primo *Incendiario*. Tra i due testi c'è, sì e no, un anno di differenza, ma che salto di temperie letteraria! Con *Chi sono?* ci troviamo su un terreno tutto sommato tradizionale: i termini stessi con cui si evolve la dimostrazione, l'autodefinizione, sono canonici: *poeta, pittore, musico* cui fanno riscontro *folia, malinconia, nostalgia* e infine *cuore e saltimbanco dell'anima* ⁽²³⁾.

In *E lasciatemi divertire* queste categorie saltano per aria: Palazzeschi sbefeggia la serietà della letteratura, sputa come diceva Marinetti sull'«Altare dell'Arte», instaura, come vorrà un po' più tardi Tzara, «l'idiota dappertutto» ⁽²⁴⁾. E alla fine constatata, sbellicandosi dalle risa, lo jato, ormai storico, apertosi tra arte d'avanguardia, arte radicale, e pubblico:

*Infine io ò pienamente ragione,
i tempi sono molto cambiati,
gli uomini non dimandano
più nulla dai poeti,
e lasciatemi divertire!*

⁽²³⁾ Il saltimbanco, il clown, figure simboliche dell'evasione poetica dalla normalità. Viene in mente, come uno dei capostipiti, il clown di Théodore de Banville (nel *Saut du Tremplin* delle *Odes funamboliques*) che prova come dice lo stesso Banville la tentazione romantica, moderna, del «gouffre d'en haut».

⁽²⁴⁾ «Dada travaille avec toutes ses forces à l'instauration de l'idiote partout. Mais consciemment. Et tend lui-même à le devenir de plus en plus». E ancora: «L'intelligence est le triomphe de la bonne éducation et du pragmatisme» (TRISTAN TZARA: *Sept manifestes dada*, Jean-Jacques Pauvert, Parigi, 1963). Nella poesia *Quando cambiai castello*, del primo *Incendiario*, all'uomo che illustra le qualità della casa e gli dice che «questi terreni furono pestati / da scienziati e da poeti», così il visitatore risponde: «Male, buon vecchio, male, / preferisco terreni pestati dagli idioti. / — Perché signore? / — Bella, per imparare».

Quel progetto di critica della società borghese cui ho accennato più volte si esplica, nei due *Incendiari*, in diverse direzioni. La parodia sostiene una parte fondamentale in questa critica. Nella *Fiera dei morti* è la poesia sepolcrale a esser messa alla berlina; ma di là dall'intenzione letteraria, è tutto il bieco commercio che prospera intorno alla morte nella nostra società a indossare panni grotteschi, di un realismo comico-espressionista, che ha pochi riscontri nella nostra letteratura:

*Dai beccai pendono sanguinanti,
fenomenali, i primi ottimi porci,
quelli d'ognissanti,
che àn già sentito il primo freddo dei morti.
E sui banchi, ammassata,
oppure tortuosamente attaccata,
chilometri di salsiccia,
che sembra l'ammasso degli intestini malati
di tutti i morti.*

Così nei *Fiori* non è solo la poesia idilliaca ad essere dileggiata: Palazzeschi prende di mira il sentimento borghese della natura, quella purezza della natura, nobile e sublime nella visione di un Rousseau, poi scaduta a mero travestimento ideologico, a razionalizzazione, nei modi di pensiero e nella sensibilità di chi con la natura intrattiene ormai rapporti falsi, distorti. La natura per Palazzeschi è una sentina di vizi, di perversioni, che superano di gran lunga quelli degli uomini. Il poeta strappa il velo ideologico: la riconciliazione con la natura deve seguire altre strade da quella dell'idoleggiamento beota.

Più sottile, profonda, è la critica della società nelle composizioni *La morte di Cobò* e *Il Principe e la Principessa Zuff*. Nella parabola di un ricco, Cobò, che, rifiutato dagli uomini, muore coi suoi averi in mezzo a una tribù di animali, Palazzeschi allude, nel registro più suo, tragicomico e grottesco, alla alienazione causata dal denaro. Mentre nella storia del Principe e della Principessa Zuff, in modi che potrebbero far pensare al Palazzeschi prefuturista, assistiamo a uno strano, tenerissimo idillio:

« *La principessa dorme e sta bene,
 saluta il suo sposo. »*
 « *Il principe dorme e sta bene,
 saluta la sua sposa. »*
 Questa frase suggella
 una promessa amorosa:
 « e non lo tradirà »
 « e non la tradirà ».
 La dama s'inchina e si ritrae,
 s'inchina e si ritrae il cavaliere.
 Uguali parole giornaliera
 che sono tutta la corrispondenza
 dolcissima e fedele
 di vita coniugale.

Nella storia dello strano, casto amore dei due principi, Palazzeschi adombra, delicatamente, una critica del matrimonio borghese e, in particolare, del cosiddetto « dovere coniugale ». Mentre nel dolce sonno perpetuo dei due, per antifrasi, stigmatizza il cieco attivismo della società industriale.

Ma vorrei terminare questa sommaria lettura dell'*Incendiario* (prima e seconda edizione) col mettere in luce il significato della sezione *Al mio bel Castello*. In una serie di sorprendenti composizioni Palazzeschi racconta che il poeta, il suo *alter ego*, stanco della vecchia abitazione, si trasferisce in un « decrepito castello / mezzo rovinato ». Ivi convive con la moglie (la scimmia Cherubina) e le sorelle (le galline Ginnasia e Guglielmina). Può passeggiare (*Le mie passeggiate*), può sognare e pensare (*Il mio castello e il mio cervello*), può invitare (*Il ballo, Il pranzo, La visita di Mr. Chaff*). Nell'insieme la sezione va letta come una spietata, divertita, parodia dell'interiorità borghese, e, su un piano letterario, dell'interiorità del poeta romantico e postromantico ⁽²⁵⁾. La parodia culmina in *Una casina di cristallo* (del secondo *Incendiario*) dove

⁽²⁵⁾ Sul piano dell'aneddotica possiamo vedere, nelle composizioni, una parodia di D'Annunzio (Settignano, i cani, i cavalli, la Duse, ecc.) e di Pascoli (la sorella), e in quest'ultimo caso l'allusione è resa esplicita dal poeta stesso.

l'intérieur si ribalta nell'esibizionismo più sfrenato: il poeta è in balia del pubblico, anche quando fa i suoi bisogni:

*L'antico solitario nascosto
non nasconderà più niente
alla gente.*

In questo proponimento critico, eversivo, in questa carica violentemente parodica che aggredisce i centri dell'ideologia e delle istituzioni borghesi, è da cogliere il legame profondo che lega Palazzeschi al futurismo. A ragione Marinetti pretendeva di annettersi il poeta de *L'Incendiario*. A ragione, dal più profondo del cuore, Palazzeschi poteva dedicare il suo libro futurista al fondatore del movimento con le parole: « A F. T. Marinetti, anima della nostra fiamma ».