IL «CORRELATIVO SOGGETTIVO» DI PALAZZESCHI

di

Piero Bigongiari

Le sujet et l'objet de la parole naissent aux deux pôles de son mouvement de signifier. Mais indiquer échappe à dire parce qu'il y est supposé dans la dimension de dêsignation; toute totalisation se fait dans le volume ouvert d'abord par une dêtotalisation jumelle, celle qui met à part le discours et son objet, la signification et la référence. Cette référence appartient au montrer, non au signifier, elle est insignifiable.

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD (*)

Il correlativo soggettivo di Palazzeschi, quando raggiunge attraverso il grado parodico il distacco, il non intervento su tale soggettività correlata, si approssima preludendola in modo impressionante alla metafisica dechirichiana. Si veda *I preti di Gesù* nei *Poemi* (1909): quella « camicia bianca di bucato », « accuratissimamente distesa », « Proprio in fondo al prato », con la gente che guarda inginocchiata « ad una / comodissima balaustrata », ha già la fissità allucinante e straniata dell'oggetto metafisico. Solo che appunto in Palazzeschi è il soggetto correlato ad avere questa fissità straniante perché, straniato dalla propria centralità operativa, è come se fosse defunzionalizzato: bruta materia da rendere visibile nei suoi sussulti irrelati.

Un tale correlativo soggettivo finisce per accollare alla responsabilità irresponsabile del soggetto il valore-non valore degli atti e dei fatti oggettivi: questi, che di per sé, se irrelati, sono elementi di enigma, sono in realtà atti e fatti primari che generano, per correlazione continua, gli atti e i fatti del soggetto che solo attraverso questa possibilità « oggettiva »

(*) JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 40.

del linguaggio può arrivare ad esprimersi: la lente che il poeta mette davanti al suo cuore per farlo vedere alla gente, è proprio questa oggettualità linguistica che ingrandisce, isola e correla, mettendola a fuoco, l'area altrimenti imprendibile, e come inesistente, o ineffabile come avrebbe detto il Pascoli, della soggettività, della assolutezza — o non relatività — del soggettivo. Non si dimentichi che proprio il capovolgimento di senso pirandelliano operato sul naturalismo riesce a additare, e come a isolare sotto lo specillo che tende a metterla in luce, questa soggettività imprendibile ma comunque materica, e insomma sostanziale, che ha ormai invaso e pervaso il campo sperimentale dell'analisi novecentesca. Tra Freud e Pirandello, quello che unisce questo discorso antinaturalistico, o meglio antitetico al naturalismo di tipo positivistico tra Otto e Novecento, è proprio il rovesciamento di senso, l'Umschlag per cui l'elemento prioritario, pur restando teoricamente l'oggetto, e l'oggettività della conoscenza, questi si propongono come elementi analoghi rispetto a quella relatività ultima della conoscenza data dal porsi come pretesto di un testo che è il soggetto stesso, la soggettività sconosciuta eppur motiva dell'uomo. Il soggetto tanto più aumenta la sua quotazione quanto più si propone come tramite necessario e inscindibile dell'oggettivo, a che l'oggettivo sia oggettivo. Ed è qui, attraverso questo rapporto finalistico di interrelazione, che la realtà oggettiva un po' per volta si disancora dalle sue certezze ormai insufficienti, e si propone come una realtà oggettiva di ritorno: quel che ritorna è appunto quello che dialetticamente è consistito come l'oggettività stessa del soggettivo. Palazzeschi si propone con tutto il suo *grand jeu*, con l'elemento ludico di fondo che non è altro che coscienza sensibile del rovesciamento, in questo punto di crisi. Il suo correlativo soggettivo è dirompente proprio in questo senso: che mentre si propone come correlativo soggettivo, è come se rimandasse all'oggettività di partenza, smascherandone ludicamente le false certezze. D'altronde, in alcune mie riflessioni su un autentico crepuscolare, che è poi il grande sodale di Palazzeschi, cioè Marino Moretti, in cui il *nonsense* è installato più nel significato che nel significante, ho avuto occasione di dire che Palazzeschi non solo agisce sul limite esterno del crepuscolarismo, ma che altresì nelle sue « nenie apotropaiche e incantatorie », « da *Rari Or* a *Oro Ror*, da *Ara Mara Amara* a *Oro Doro Odoro Dodoro*, per addizione fonica dei significanti », cioè grazie al loro sovraccarico straniante, « la parola è sentita come limite del *nonsense*, promotore in Palazzeschi di un'*epoché* che produce, dei luoghi e dei personaggi privilegiati, una sospensione di senso che ne aumenta il mistero ludico in atti gratuiti di presenza che tanto più risultano trascendentali quanto più, radicati tra scenografie alienate e alienanti, si derealizzano verso il tic del manichino (non sanno che cosa fanno, non si sa da dove vengono né dove vanno) ». Ora il manichino ci richiama all'istante alla metafisica: una metafisica ottenuta per interruzione di senso fisico e iterazione dello stesso segmento di senso, che immobilizza nel movimento definalizzato gli stessi atti e fatti proposti. È come un film che ripetesse il tic istantaneo della propria immagine: immobile, anche se scattosa, nella sua ripetitività.

La definizione del proprio essere (« Son dunque... che cosa? », dopo il rifiuto di essere un poeta, un pittore, un musico, in *Chi sono?*) come « Il saltimbanco dell'anima mia », mettendo « una lente / davanti al mio cuore / per farlo vedere alla gente », non è che l'esaltazione di questa iterazione del gesto scisso da ogni finalità, perché sconosciuta, questa, allo stesso agente. Lo sconosciuto, nella poesia omonima, è un manichino simbolico: è il passare e ripassare continuamente davanti all'attenzione della gente (« L'hai veduto passare stasera? / L'ho visto. / Lo vedesti ieri sera? / Lo vidi, lo vedo ogni sera »); è colui che ripete il proprio segmento di gesto, cioè infine è lo stesso segmento di gesto, finché appunto un cotal gesto finga una propria dinamica, ma, scissa da causa ed effetto, anche la nasconda in un ignoto stato di energia (quella che ha accostato Palazzeschi al futurismo): puro movimento improgressivo, che imita il tic tac del cuore, e che pertanto indica una circolazione vitale in cui è implicato l'oscuro, l'altra parte, la imperscrutabile, del circolo. È la lente che ingrandisce e separa nella sua porzione di azione ogni passaggio, ma l'azione non fa che ripetere, per affermarlo, il battito dello stesso essere dell'« anima mia », correlato al mondo oggettivo. Ed ecco come il mondo oggettivo si rivela non altro che il correlativo del soggetto sconosciuto (« Chi sono? »). L'oggetto è proposto nel suo battito tra fantasmatico e buffo proprio al fine di conoscere l'entità stessa, si direbbe la portata, la stazza, del soggetto. Il mondo oggettivo, così definalizzato, dunque non è altro che il correlativo soggettivo del poeta stesso in cerca del proprio essere. Non è la ripetizione che crea la differenza [1], e che troverà nel « giro del ritorno eterno vertiginoso » sperimentato da Campana, in cui « l'immagine muore immediatamente » (mentre in Palazzeschi si complica di elementi fattizi), il suo sbocco chiaramente orfico, ma una iterazione che produce, per accumulo di movimento in energia statica, fomite d'altronde della visione, indifferenza. La spettacolarità della visione, il cui mistero « visivo » sbocca nel « buffo » oggettivo (ricordo d'altronde il *Misterija-Buff* majakovskijano), per questo voyeurismo protonovecentesco, di spettatori del « mistero buffo » del secolo in cui una storia, pur amata, si smonta e un'altra se ne prepara, mette in moto volontariamente, anche se in termini nascosti, il meccanismo psichico del vedente, e pertanto è produttiva di distacco, di attesa spasmodica, nel *surplace*, dell'avvento ontologico dell'io piuttosto che dell'evento pragmatico del non io, che in Palazzeschi non è ancora, certo, l'altro ma la continuazione stessa, e debordante, dell'io sconosciuto. Non c'è dialettica in questo voyeurismo (« Discendo le scale, / traverso le sale, / apro le porte / delle sale morte, / e dietro dalle grate / delle oscure vetrate, / m'appiatto per guardare / il mondo camminare. / E guardo delle ore nell'immobilità »), quanto condizione di teticità. « Il saltimbanco dell'anima mia » (si ricordi d'altronde l'« acrobata / sull'acqua » ungarettiano) è questo movimento sussultorio dell'essere che giuoca il ruolo di un'azione-commozione che non ha inizio né fine, e che come tale, cioè sul piano dinamico,

[1] Cfr. GILLES DELEUZE: *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1968.

risulta indifferenza, il mistero stesso dell'indifferenza, che ripete se stessa, il proprio tic di un movimento scisso nei suoi momenti ripetitori, un'effervescenza, una coralità, e la Kristeva direbbe una *chora* semiotica [2], destituita di qualunque conoscenza teleologica. Ricordate la cronofotografia di Étienne-Jules Marey, per esempio la sua *Marcia del soldato*, del 1882, ottenuta attraverso lo scatto di una serie di fotografie del soggetto a intervalli di tempo regolari; o meglio il cinema di Méliès per cui la conclusione irripetibile è la favola stessa del proprio andare sobbalzando dove che sia, magari sulla luna, e ricordate le tante zampe del cane al guinzaglio di Balla, del '12. Nasce, già nell'area che interesserà il futurismo piuttosto che il crepuscolarismo, il fantastico dalla stessa riduzione sul piano spaziale del tempo, del movimento che pertanto si scopre come iteratività, si direbbe, numerica (« il tempo, numero del movimento, tanto per l'anima quanto per il mondo » [3]), che diversifica attraverso la *dýnamis* la propria identità di fondo, e dunque la conquista snidandola dal mistero della propria staticità, ma accrescendone contemporaneamente il mistero originario e teleologico nell'isolarla come segmento discreto, e captabile nelle sue suddivisioni, del visibile. L'animal-uomo si arricchisce del proprio consistere nella diversità dinamica della propria identità, del proprio non uscire dal segmento percepibile della propria umanità di animale aristotelico. Pare, il manichino palazzeschiano, colui che si propone di superare ogni « crepuscolo », colui che affronta e fende i limiti stessi del « crepuscolare » e che in qualche modo s'investe, portandola su di sé, della occulta e drammatica responsabilità della « notte » che i crepuscolari non osano affrontare ma che affronterà, in tutte le sue implicazioni orfiche, Dino Campana. Lo sconosciuto vestito di nero è il passaggio stesso della condizione drammatica che la « notte » implica, ma che segna il

---

[2] A proposito del riso freddo, fonematico, palazzeschiano mi pare quanto mai pertinente questa serie di osservazioni di JULIA KRISTEVA, in *Noms de lieu* (« Tel quel », n. 68, Hiver 1976, pp. 50-1), e proprio nel passaggio dal « fanciullo che piange » crepuscolare al « fanciullo che ride » palazzeschiano: « On a depuis longtemps remarqué la simultanéité du rire et des premières vocalisations. Plus encore, l'articulation motilité, fixation visuelle comme substrat de la spatialité sémiotique archaïque en même temps que du rire, semble démontrée par le rire enfantin plus tardif. On connaît le manque du sens d'humour de l'enfant (l'humour suppose le surmoi et sa sidération). Mais les enfants rient facilement lorsque la tension motrice se lie à la vision (la caricature est une visualisation de la distorsion corporelle, d'un mouvement extrême, exagéré — du mouvement immaîtrisé); lorsqu'un mouvement trop rapide est conféré par l'adulte au corps de l'enfant (retour à une motilité défiant sa fixation, son espace, sa case); lorsqu'un arrêt brusque succède au mouvement (quelqu'un trébuche, tombe). La vitesse-continuité du mouvement, et ses arrêts — ponctuation du discontinu: topos archaïque qui fait rire et étaye probablement la psychologie du rire de Bergson comme les mots d'esprit de Freud. " Espace " étrange, cette *chora*: la rapidité, la violence du frayage se localise en un point qui l'absorbe, et revient en boomerang au corps invoquant, mais sans pour autant le signifier comme séparé, s'y limite, y dépose la secousse: le rire. C'est d'avoir été limitée — mais non bloquée — que la vitesse du frayage y abandonne la frayeur et éclate en secousse de rire. Instabilité, " heurt sidéral ", " compte total en formation ". Limite perméable, rieuse; ou barrière bloquant en morosité sérieuse — c'est à sa mère que l'enfant les doit. La mère hystérique défiant sa propre mère par identification paternelle, ou celle qui inféodée à la sienne quête indéfiniment la reconnaissance symbolique, — déterminent dès ce " premier point d'organisation psychique " deux attitudes dont l'apogée se retrouve dans l'aisance imaginative d'une part, dans le ritualisme obsessionel da l'autre ».

[3] G. DELEUZE, *op. cit.* Cito dall'edizione italiana: *Differenza e ripetizione*, Bologna, Il Mulino, 1971, pp. 148-9.

passo davanti alla « lente » dell'attenzione umana, quasi a farne scoprire il meccanismo occulto, ed è colui che affronta e perfora il « tramonto » con animo imperscrutabile quanto più la lente ne ingrandisce, per i contemplanti, il palpitare:

L'hai veduto passare stasera?
L'ho visto.
Lo vedesti ieri sera?
Lo vidi, lo vedo ogni sera.
Ti guarda?
Non guarda da lato,
soltanto egli guarda laggiù,
laggiù dove il cielo incomincia
e finisce la terra, laggiù
nella riga di luce
che lascia il tramonto.
E dopo il tramonto egli passa.
Solo?
Solo.
Vestito?
Di nero, è sempre vestito di nero.
Ma dove si sosta?
A quale capanna?
A quale palazzo?

Dove, nel « dove si sosta », è percepibile il senso di « sostare se stesso »: capanna o palazzo, ecco i luoghi della favola protonovecentesca della « sosta », che è substare, e che lo stesso Ungaretti chiarirà: pur avendo « riposato » « Nell'occhio / di mill'una notte », o forse proprio per questo « In nessuna / parte / di terra / mi posso / accasare ». Il suo *Girovago* è un uomo delle superfici, ma tornato su dal « porto sepolto »: lo sconosciuto palazzeschiano è colui che ribalta solo in superficie, nella superficie del visibile, il proprio *sistere*. (Verrà poi nel secondo Novecento la « superficie profonda » di Guillén).

Il personaggio-linguaggio che itera se stesso, il suo operare privo di qualsiasi finalità (perché la finalità non entra nel linguaggio che si propone non tanto di comunicare quanto di stare in se stesso, di *sistere* invece di *ex-sistere*: questa « esistenzialità » del linguaggio sarà di Ungaretti, non di Palazzeschi), mentre trattengono, anzi focalizzano, l'attenzione su questo intervallo umano, ultimo resto anche se assurdo e ormai puramente spettacolare della *tranche de vie* naturalistica, anche la divertono da qualsiasi significato, rovesciando però il senso, in termini speculari — e contrariamente alla successiva metafisica costruttrice di

enigmi « separati », ma già spinti nella direzione, sia pure interrotta, dei significati —, verso il paradiso presunto della referenzialità, un paradiso da conquistare nel *grand jeu* che gli inizi del secolo scoprirono nella fonte del linguaggio recalcitrante di fronte alle definizioni spiritualistiche che l'indicibile è una zona del linguaggio, primaria o finale che sia, e che l'ineffabile non è ciò dinanzi a cui la parola propone lo sforzo della parlabilità umana ma è un difetto di quella stessa parlabilità. L'*effort moderne*, nel suo primo esplicare la propria energia costituita, consiste invece in questa rottura dei divieti, e sia pure ponendo l'antitesi operativa, più che dinanzi alla tesi, che è qualcosa da trovare, di fronte all'ipotesi, con tutto quanto ciò implica di discesa del linguaggio negli strati più profondi sia della psiche sia della fisica quantistica. La grande *epoché* delle avanguardie storiche del secolo ha servito proprio a mettere sotto gli strumenti idonei — dal microscopio elettronico al macroscopio o radiotelescopio che dir si voglia del mezzo espressivo — una vita che perdeva il gusto morbido della propria ineffabilità sotto l'impulso linguistico di un *dire* che era il corrispettivo dell'impulso stesso della materia storica ad *essere detta*, o meglio, della materia ad essere detta, o meglio, materiata, storicamente.

Il protomanichino palazzeschiano, nella sua parabola dalle « fanciulle bianche » ai « fantocci » alle Nazarene bianche e nere, in cui la ripetitività, il contrasto cromatico, il ritmo prolungato e asciutto, quasi giaculatorio (« sul ponte, sul ponte che unisce i conventi »), paiono intingersi nello stesso clima incantatorio e chimerico dei *Canti orfici*, allo « sconosciuto » « sempre vestito di nero », che passa e « Non guarda da lato » quasi avesse, come un cavallo, i paraocchi, per guardare solo davanti a sé, « laggiù, / laggiù dove il cielo incomincia / e finisce la terra, laggiù / nella riga di luce / che lascia il tramonto », fino a Perelà e al buffo integrale, prelude dunque al manichino metafisico, ma in una norma di eventi che, per intenderci subito, non sarà quella della metafisica dechirichiana, la quale vede solo nell'abnorme il modo di mettere tra parentesi la norma quotidiana. Palazzeschi cerca proprio nella normalità spinta all'estremo della sua ripetitività enigmatica la sua paradossalità. In altre parole, quella palazzeschiana è un'*epoché* che mette tra parentesi quanto sostanzialmente continua al di là dei suoi termini epocali, per metterlo sotto la lente, cioè per ridurlo in termini di visibilità sperimentale: il tic nasce dall'eccesso stesso della norma così ingrandita, per quel processo di straniamento e quel movimento di accumulazione interna che Leopardi ha trovato, per esempio, ma in termini verticali, nell'assuefazione, movimento quanto mai antinaturalistico e costitutivo del simbolico. Si ha insomma nel primo Palazzeschi un sovraccarico figurale, cronico, del tempo delle figure, per metterle fuori del tempo, mere figurazioni di atti e fatti che non partono per il movimento ma s'incantano nella propria figurabilità fissata nel tic stesso del *surplace*, supremo equilibrio figurale tra l'infigurabile che è la causa e il fine del loro apparire e che come un abisso s'apre intorno a loro come il vuoto intorno alla corda tesa dell'equilibrista: infigurabile, si badi bene, che non è il caos, ma semplicemente la ragione del segno per cui queste figure sono,

1 - Mario Marcucci: *Il fratello che legge,* 1939

2 - Mario Marcucci: *Autoritratto,* 1945

e insieme sono stranite di essere. Allo stesso modo nel Palazzeschi dalle *Stampe dell'Ottocento* in poi, fino agli ultimi romanzi, avremo un sovraccarico figurale, topico, del luogo di radicamento, cioè del topos iniziale, delle stesse figure: le quali paiono essere radicate nell'ignoto della propria stessa irragionevole continuità: una piccola eternità ironica di luoghi della memoria (luoghi cioè in cui la memoria riposa pacificata in se stessa), un piccolo paradiso figurale, totalmente diáforo, che si propone in analogia rispetto a quanto non sappiamo, e a quanto sfugge, di spazio amato e assuefatto, al segmento epocale che lo ritaglia da tutto il resto, e che ancora una volta non è il caos ma l'infigurabile, chronos e topos adialettici rispetto alle figure riscaldate dalla loro stessa presenza.

Già in Palazzeschi il secolo cerca di scuotere l'ipoteca del suo continuum di fondo in un discreto che solo promuove il tic del gesto ripetitivo della propria identità. Il futurismo di Palazzeschi insomma, nato come s'è visto al margine esterno del suo presunto crepuscolarismo, non è altro che percezione sussultante, controdolorifica, della fondamentale immobilità del presente: un presente che ripete nel proprio atto di presenza la propria sostanziale identità con un passato e un futuro di « gioia » su cui quel presente estende la propria ala presentificante ma anche separatoria, anche immobilizzante. Un tempo, sembra persino incredibile a dirsi, senza sfumature, senza « crepuscolo », né albale né serale, che le figure identificano nel tic che le immobilizza nel loro solare frinire, nella centralità « buffa » della loro ripetitiva eternità istantanea, nell'incontro controdolorifico con Dio: luogo o tempo che sia, sempre fuori luogo e fuori tempo, ma privilegiato dal fatto che esso è il luogo e il tempo stesso della figurabilità. L'antica lotta di Giacobbe con l'Angelo si è trasferita in questo « topico » incontro novecentesco tra un uomo « serio, titubante e pieno di rispetto », ma a cui è stato dato « il privilegio divino del riso », e un « ometto » ridente. L'antico, e separato, riso degli Dei si è ora trasferito, appiccandovisi come un incendio, in questo riso « a crepapelle »: lì è il divino, mentre l'umano è serio fino alla seriosità. L'incontro tra i due momenti, o poli di attrazione, costituisce l'indefinibile sapore, tra serioso e divertito, in cui la scrittura palazzeschiana si colloca. È detto, sempre nell'*Antidolore*: « L'uomo che attraverserà coraggiosamente il dolore umano godrà lo spettacolo del suo Signore, tutte le sue ferite verranno rimarginate e chiuse per sempre, egli si farà simile a lui in piena salute attraversando questo reale purgatorio che egli impose, lavacro del peccato originale, per goderne primo Lui e comunicargli lo stesso bene, Egli, essere perfettissimo che non ha nelle purissime membra una sola cicatrice del dolore ». Al Parádeisos Palazzeschi contrappone questo luogo ancora purgatoriale, questo topos dove può passeggiare, e dunque incontrarsi con noi, il Dio-« ometto di sempre media età e di media statura, di proporzioni medie », che ride « a crepapelle, nella più sconcertante maniera per un povero imbecille che gli stia davanti come un cavolo ». Anche il manichino appare in fondo a questa *action poetry* in erba che è la riduzione dell'uomo all'essenza del riso, per incendiarlo « nella gioia »: « Invece di far mettere la parrucca alla tua com-

pagna se è intignata o calva, falla radere a zero, finché non sarà diventata lucida »: che è già un indizio del Théâtre de la cruauté di Artaud o di alcuni aspetti dell'attuale Living Theatre. Insomma, nasce tra gli scarti umani il *grand écart* della marionetta e del clown novecentesco, in opposizione alle bellezza liberty, sinuosa e insinuante in se stessa, tutta spiritualizzata nell'inoperanza tardo-naturalistica. Dice a questo proposito, sempre nell'*Antidolore*, Palazzeschi: « Prevedi sempre fra i tuoi figlioli un gobbo, un cieco, un sordo, uno fatto a fungo con la testa grossa grossa, invocalo dal tuo Signore, pregalo, scongiuralo che te lo dia. Ma sappi vedere lo storpio nel figliolo diritto, una vecchia bagascia roca nella tua fanciulla dalla voce di usignolo. E se proprio la sorte non vorrà favorirti, facendotene nascere della più stupida e malinconica, bugiarda, uniforme bellezza e leggiadria, torcili con apposite macchine, squassali il meglio che ti sarà possibile, acciò non debbano rimanere infelici e compianti per tutta la vita, posti in un cantone, inutili a sé e agli altri. Invoca almeno dall'arte quello che non ti volle dare l'avarissima natura. Pensa alla gioia di vederti crescere intorno tanti cari gobbetti, orbiciattoli, nanerottoli, esploratori divini e divini illuminatori della grazia del Signore sulla terra » [4]. « Il regno dell'allegria », il sintagma che chiude non nel '13 il *Controdolore* ma la sua riscrittura col titolo richiamato *L'antidolore* nella edizione mondadoriana 1958 delle *Opere giovanili*, sarà non per nulla suffragato dall'ungarettiana *Allegria di naufragi* del '19. Il fatto è che il *Controdolore* palazzeschiano funzionò da reagente sulle origini della poesia ungarettiana, a staccarla da ogni intonazione crepuscolare. Ed è da dire che già nelle « Conclusioni » del *Controdolore* del '13, non riportate nella revisione mondadoriana, si parla di comunicare « la nostra allegria » e di « Trarre tutto un nuovo comico fecondo da una mescolanza di terremoti, naufragi, incendi, ecc. ». Ungaretti cosmicizza la pragmaticità « comica » implicita nelle istanze futuriste.

Credo, per questa parte, che siamo d'accordo se concludiamo che in De Chirico il filo metafisico parte dalla Secessione monacense e da Boecklin, cioè da una costituzione pre-informale, e liberty, della materia dell'immagine, che d'altronde non ebbe seguito nel mezzo espressivo dechirichiano, purificato sulle geometrie orfico-struttive del manichino; mentre in Palazzeschi risulta apparentemente liberata da qualsiasi significato di tipo liberty, e tanto più dove più vi insiste oggettivamente, proprio la materia significante soggettiva imprestatagli dal simbolismo ormai vuoto, svuotatosi già in Maeterlinck delle sue stesse atmosfere esterne. L'operazione commutativa, in realtà, per De Chirico e Palazzeschi, parte da premesse opposte, ma gli estremi operativi paiono indiziarsi tra loro, se non indirizzarsi nel medesimo senso, dove la seriosità del Magister Optimus e il riso palazzeschiano paiono almeno avere in comune, come accendino metafisico, l'ironia tragicomica che serpeggia sulle superfici « serie » dell'immagine. Alla « rugosa realtà » rimbaudiana si sostituisce que-

[4] Le citazioni sono tratte, volutamente, non dal *Controdolore* del 29 dicembre 1913, ma dal *Controdolore* ripensato e riscritto col titolo di *Antidolore*, uscito, nella edizione mondadoriana 1958 delle *Opere giovanili*, tra i « Lazzi, frizzi, schizzi, girigogoli e ghiribizzi »: in realtà depotenziato rispetto alla pragmaticità più accentuata del testo originale, da un Palazzeschi ormai « classico contemporaneo ».

sta superficie apparentemente liscia ma sostanzialmente ignifera nella sua lunga degradazione sociale coperta dall'ipocrisia. Dal *Controdolore* originale del '13 si ricava una spiegazione di queste superfici lisce dell'immagine: sono superfici « ipocrite », nascondono la gioia primordiale delle sostanze: « Quello che si dice il dolore umano non è che il corpo caldo ed intenso della gioia ricoperto di una gelatina di fredde lacrime grigiastre. Scortecciate e troverete la felicità ».

Il secolo nasce, come su una pagina bianca, su questo bianco surreale, il colore che comprende tutti gli altri colori: zona neutra in cui dovrà nascere l'intenzionalità, cioè una direzione e un senso o finalizzati o in cerca coscienziale di finalità. Così *I cavalli bianchi* del 1905, così il *Principe Bianco* nella *Lanterna* (1907), tutto una lattescenza di stuporoso kitsch (l'ha già notato De Maria), così la suddetta « camicia bianca di bucato » de *I prati di Gesù* (nei *Poemi* del 1909), così il *Mar bianco*, dalla stessa raccolta, « stranissimo mare » dalle « Acque dense bianchissime » come un liquido amniotico in cui i germi del secolo girino soluti, in un raccapricciante biancore; sicché anche le chiome delle dame, nelle barche, « sembrano / avoreo fiume »: altrove la Regina Carlotta, nella poesia omonima, avvolge di lutto, con « l'enorme mantello nerissimo / che tutta la cuopre », la propria crisoelefantinità di fondo, di grande *poupée* del mistero. Dea stanca o statua crisoelefantina presa nell'« eterno giro » « attorno al suo castello vuoto » come al penetrale d'una *religio* finita, dinanzi alla gente che « s'accalca / ai ferri del cancello », siccome la statua di Athena appariva ai naviganti che giravano il Capo Sunio? Come che sia, battito figurale, monotono battito del cronotopo novecentesco *in fieri*. In questa crisi simbolistica protonovecentesca, al bianco palazzeschiano, fino al grigio di *Mar grigio*, « siccome una lastra d'argento brunastro » (e il *Mar rosso*, con « l'ammasso porpureo dell'acque », è lo stesso palpitare del cuore; e comunque il « giovane principe, fulvo, bellissimo », che lo ferisce con la sua « terribile lancia », non ne è spruzzato sulla veste bianca: « Il principe in piedi, / impassibile, / neanche un istante rallenta il suo corso, / neppure uno spruzzo lo bagna, / la vesta sua bianca / non porta una macchia / del rosso dell'acqua »), o al bianconero che è mera intenzionalità ma come smaterializzata dalla onnicomprensività di ogni materia, sarà Campana a contrapporre il nero cosmico della Notte, in cui tutti i colori vengono ingoiati, in cui cioè l'intenzionalità simboleggiata da questo bianco tra latteo e alabastrino viene totalmente recisa in una « confusione » primordiale di ogni attualità dell'azione: è la materia caotica che subentra alla forma vuota delle cose-simboli quali saranno, e sono, assunti per constatare la morte delle cose. Nella caoticità campaniana è finalizzata l'intenzionalità che in Palazzeschi galleggia lattescente nella propria amnioticità. Solo che in Palazzeschi, in cui tutto è al proprio posto ma anche tutto è defunzionalizzato dalla propria iteratività, la morte delle cose è un'estatica favola, implica un rigetto del senso, poiché il poeta, e proprio mentre finge un significato, non può affidare a un significato tutta la propria enorme,

debordante figuralità, che è il battito stesso del tempo che vuole fingere l'eterno, l'eternità stessa della norma.

Allora, voi direte, il poeta lavora sul significante? Sono costretto a rispondervi che Palazzeschi lavora prevalentemente, o finge di lavorare, sul significato, o meglio su uno pseudosignificato, *come se* esso, e esso solo, fosse l'unico modo possibile di intervenire sul significante costringendolo alla sua transitività semantica, per riprendere la nota formula di Agosti, e solo nelle divertite filastrocche, nella ipnotica sillabazione litaniale il suo fonosimbolismo pare momentaneamente collocarsi dalla parte del significante puro, ma in realtà già l'onomatopea e la figuralità fonosimbolica ammettono l'ipnosi accrescitiva, additiva, degli pseudosignificati impediti, destituiti di senso semplicemente perché il significato è proprio un non avere reiteratamente un senso e un non volerselo procurare, cioè un non discendere da un significante, ma semplicemente un provocarlo nelle sue funzioni specchianti, si direbbe retrovisive: costituito di fantasmi del significato, cioè di oggetti o figure di proiezione, come ottimamente li ha definiti Glauco Viazzi, un tale pseudosignificato non è altro che un rimando speculare del significante al referente.

C'è in Palazzeschi una dichiarazione esplicita di tale specularità come deludente, e comunque interrogativo, sospeso rimando allo sconosciuto io referenziale. È nella poesia che non per nulla s'intitola *Lo specchio*, e che andrebbe tutta quanta citata in questa chiave di ascolto: il suo *odi et amo* è dichiarato per il « sudicio / vecchissimo specchio / ovale », simile a un lubrico occhio che rimanda lo sguardo, per la sua « luce oscena / che riflette male / abbastanza ». È una « buona cosa di pessimo gusto » che però s'è fatta simbolico divieto. Lo specchio insomma è l'elemento simbolico intransitivo che oggettivamente si colloca al posto del significante, e non lascia passare, ma anzi riflette, rimandandolo, ogni impulso referenziale: « Sfacciato. / Ti credi di prender la mia faccia / perché la tua ti manca, / la mia poverina è bianca, lo so, / ma la tua, che non hai, / è quella del più lurido stagno vecchio ». « Di': / mi rifletti o mi rigetti? / Mi fai vedere un uomo che mi fa pietà. / Che faccia bianca! / Tutto uguale il volto. / Se chiudo un poco gli occhi / l'uomo costà / mi sembra morto. / Quale uniformità di bianco / su quella faccia! / Tutta impastata e infarinata / come quella del più misero pagliaccio, / inconscio della sua vestitura / e della sua truccatura / messagli per necessità. / Sotto l'occhio sinistro / il palpito si vede / di una stella rossa, / che per la sua vivacità / sembra continuamente mossa. / È strano un pochino / veramente, vedere / in un cielo di biacca / una stella di rubino ». C'è qui tutta l'estensione inventiva che le avanguardie storiche hanno misurato sulla dimensione variabile dell'uomo: dalla poetica del clown, già picassiana, alla, ancora picassiana, ma esplicitamente éluardiana e surrealista avanti lettera, poetica della defigurazione per spostamento di oggetti semantici all'interno di un unico corpo significativo, senza arrivare al « morto che cammina » montaliano ma implicitamente sfiorandone ed esorcizzandone l'avvento nell'aspetto spettrale in cui si sfa la maschera, simbolo del profondo, nella smorfia fisio-

nomica del pagliaccio. Per esempio il corpo femminile, in Picasso e Éluard, onnicomprensivo della fisionomia accogliente dell'essere inteso come essere metamorfico e metamorfosante (« Avec tes yeux je change comme avec les lunes / Et je suis tour à tour et de plomb et de plume »), ma defigurata dalla norma della visione verso l'esplicito incontro segnico delle sue particolarità ricognitive, attraverso la deformazione e comunque attraverso la trasposizione degli elementi d'immagine, spezzato ormai il filo analogico che in Lautréamont regge ancora il famoso incontro sibillino, ma alludente a un evento sia pure teso il più possibile nei suoi elementi contrastivi, sul tavolo anatomico di una *morgue*, di un parapioggia con una macchina da cucire; il corpo femminile, dicevo, diviene il *blason* autonomo, sostitutivo di una forma naturalistica: al suo posto evoluisce la forma inventata. Ecco *L'unique* di Éluard: « Elle avait dans la tranquillité de son corps / Une petite boule de neige couleur d'œil / Elle avait sur les épaules / Une tache de silence une tache de rose ». La trasposizione « trobadorica » di Éluard è possibile dopo che il cubismo ha mostrato la possibilità di rivelare, sul piano dell'immagine, tutti i piani, intersecantisi fra loro dalla minima alla massima angolatura, dell'oggetto; non il suo girare, si badi, come l'Urna Greca di Keats, lentamente su se stessa, « unravish'd bride of quietness », « foster-child of silence and slow time », ma la sua ricchezza strutturale di base: il cubismo, si sa, è un movimento statico; sarà il surrealismo ad aggiungere il dinamismo onirico all'oggetto che va mostrando l'altra faccia.

Ebbene, il palazzeschiano palpitare di una stella rossa sotto l'occhio sinistro (il palpitare spostato, salito e trasalito, del cuore, quasi di un terzo occhio, di una terza membrana visibile-vedente?) costituisce, nello stabilirsi dei valori referenziali di rimando, l'indice di una volontà di modificazione affabulante *in re*: che intende sostituire al significato, inteso come momento di obsolescenza della significazione, una volontà pragmatica sia pure affabulata in una realtà fuori tempo, in una realtà insomma respinta da ogni significato storico: quale è quella dello specchio. E qui la deformazione è ancora clownesca: la metafora di una fisionomia storica è la smorfia. *Lo specchio* non per nulla conclude: « Perché non mi dici / se quello che mi fai vedere / son veramente io? ». Ma le misteriose civette (che sian discendenti della civetta di Athena?) che « a migliaia » « Si posan la notte sul ramo sporgente », unico si noti bruciato « d'un albero grande », e che vi « Si posan ridendo, / guardando nell'acqua del fiume / che sotto vi scorre tranquilla », ne *Lo specchio delle civette*, anch'esse costituiscono una variazione, quella della civetteria, durante l'ammirarsi di rimando nella specularità che produce nell'io *in fieri* una modificazione del suo atteggiamento voyeuristico: siamo sull'orlo dello specchio di Narciso, ma le civette sono il riso stesso atteggiato della *natura ridens* senza riso — a metà strada tra il riso della creazione e i suoi valori favolosi — di se stessa. La civetteria, in questa volontà di agghindare se stessa per costituire, al di là della maschera, quel rafforzamento dell'io al fine della propria rappresentazione seduttiva, è l'inavvertenza stessa del buffo in arrivo dalla favola dell'essere. Forse nel tremore fermo di questo specchio non è lontano il kierkegaardiano timore del seduttore

che finisce per sedurre se stesso. E forse la appassionata soggettività palazzeschiana potrebbe sottoscrivere le parole di Kierkegaard: « Ciò che manca alla nostra epoca non è la riflessione bensì la passione ».

Lo pseudosignificato palazzeschiano insomma è quanto di referenziale può darsi nei valori speculari, e non oltrepassanti, non trasmissivi, non transitivi, del significante. Gli enunciati palazzeschiani, nella loro finta semanticità, in realtà vibrano disarmati, sbucciati (l'ironia è in questo loro essere indifesi, nel presentarsi in tutta l'assurdità della propria presenza ingiustificata dall'istituzione, da un rapporto ambientale qualsiasi), meri significati fantomatici senza senso perché nessun senso significativo è, in esse figure, né in arrivo né in partenza. Il loro stato zuccherino, granulare, è puramente additivo, non strutturalmente funzionale. Anzi l'iterazione palazzeschiana serve soprattutto a defunzionalizzare, a destrutturare, l'attualità centrale, e non caotica perché già formalizzata, di questa iperfiguralità di base, che sta insieme appunto come una zolletta di zucchero, per compressione formale della sua organicità ripetitiva di fondo.

Laddove questo bianco raccapriccio si corrompe, subentra pur sempre, come in *Mar grigio*, l'immagine di « un'immensa / lamiera d'argento brunastro ». La amnioticità di un tal mare immobile è preservata, siccome « Su desso si mostra coperto ogni astro ». Mare immobile coperto da « un cielo grigio » come da un velo, ma è come se il velo di Maia avesse perduto la sua possibilità rivelatrice proprio di quanto esso vuol velare, cioè della propria intima qualità che è quella di mostrare nascondendola la figura prima, gli archetipi figurali. L'iperfiguralità di base di questo Palazzeschi, compensata da un'immobilità stregata delle immagini, è data proprio da questo velo che più non svela, ma anzi vela definitivamente con la propria sostanza già formale ciò attorno a cui è avvolto. Sicché il significato di questi enigmi palazzeschiani è proprio l'arresto dell'intenzionalità in se stessa: ed ecco il valore di questi pseudosignificati, carichi di una enorme dinamicità potenziale in quanto totalmente intenzionali, e insieme statici, fermi nel loro raccapricciante biancore favoloso, in quanto teoricamente privi dell'energia propulsiva primaria del significante, che essi surrogano appunto nel proprio non avere un senso, un senso oltrepassante.

Tale giuoco sugli pseudosignificati come sostituzione *in re* del funzionamento propulsivo del significante, possiamo dirlo, è l'operazione che ha compiuto coscientemente il dadaismo: e in questo la poesia palazzeschiana è intimamente pre-dadaista, naturalmente ammesso che « la parte distruggitrice » del futurismo palazzeschiano venga intesa, e così è intesa dal Borgese citato dallo stesso Marinetti, come « la critica parodistica del romanticismo » [5], mentre per Dada il bersaglio si è spostato assai più all'interno del secolo, ed è assai meno il bersaglio simbolistico e piuttosto è divenuto il comportamento del linguaggio

---

[5] Vedi F. T. MARINETTI: *Il poeta futurista Aldo Palazzeschi*, volantino del 1913 scoperto da Luciano De Maria e da lui ripubblicato in *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1968, e in *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, ibidem, 1973.

identificato come il comportamento stesso dell'uomo alienato ormai, all'interno della prima guerra mondiale, dal perduto ottimismo ch'egli aveva affidato alla storia, e alla propria storia, fin dall'era iniziale della borghesia industriale, e che aveva messo capo allo storicismo, nei suoi due aspetti complementari, quello ormai maturo, e borghese, idealistico, e quello incipiente, e proletario, materialistico.

È da dire inoltre, avuto riguardo a quegli « effetti accortissimi prosastici » di cui parla De Robertis, che quella saggezza come sapore malinconico di distacco, che finisce per essere distacco lieve dalle parole appena scritte, in una poesia come *L'abito nero*, da *Via delle Cento Stelle* (1972), finisce anche per ricordare gli indugi gnomici cardarelliani che risulteranno a un parlato basso ma di fondo imperioso. Naturalmente in Palazzeschi viene a mancare totalmente il valore conclusivo dell'*epimythion* (quell'*epimythion* che Cardarelli mutua da Leopardi), cioè quella morale della favola che già la stessa iteratività dei gesti aveva cancellato preliminarmente nel fatto (e che in Leopardi si riassomma nell'assuefazione, che è un mezzo per raggiungere il mito attraverso lo stacco simbolico dal quotidiano). A questo proposito è da dire che l'iterazione palazzeschiana, messa a fronte con l'iterazione figurale delle scomposizioni futuriste, che hanno un fine fonodinamico sul piano, risulta al contrario una forma di bloccaggio di qualunque potenziale dinamico, e anzi accentua la staticità e la extratemporalità degli eventi narrati, i quali pertanto ridondano tutti, esaltandola, in una sorta di ipnosi figurale che contribuisce per non piccola parte alla loro atemporalità favolosa. Il fatto è che, nell'ultima poesia palazzeschiana, in cui il poeta, come è stato detto, ritrova la giovinezza, « con la mediazione di una follia controllata assai bene », il rimbalzo dal fondo si fa lieve, per la parola, ma non meno accortamente indirizzato verso dove la coscienza sa che deve portarlo: a riempire il colloquio; è l'*antistrophé* della *strophé* palazzeschiana, rovesciandosi però, attraverso la poetica basilare del controdolore, il suo conclusivo senso elegiaco in controgiocondità: se il dolore palazzeschiano è fine della felicità, non appena l'uomo crede di averla conquistata (vedi, in *Via delle Cento Stelle*, *Felicità*). Il gioco della *iucunditas* palazzeschiana, anche se muta di senso, non modifica la stabilità dei propri poli, anzi ne statuisce la basilare irremovibilità.

Il « Lasciatemi divertire » palazzeschiano va inteso in un modo più profondo che quello vulgato, e che finì per dare noia allo stesso poeta quando, interrogato nella sua ultima uscita alla TV, pochi mesi prima di morire, ebbe un gesto di stizza all'accenno della ormai vieta formula: che non implica tanto il mero divertimento clownesco quanto il desiderio della diversione, nell'intrico fonosimbolico di un significante scardinato dalla sua funzione transitiva e adoperato come superficie speculare e intonarumori disgregante, del divertire come divergere dalla formula ripetitoria di un esistere privo di qualsiasi significato che vada al di là della mera petizione di principio, ma ottenuto proprio sull'iterazione dell'uguale: quasi un movimento immobile, revulsivo, che rigetti da sé l'occulto significato dell'azione frenata nella sua compiutezza pragmatica: con un verso palazzeschiano, « escludendo il

perché d'ogni mio atto ». Marco Vallora chiama giustamente queste azioni divertite « azioni presemantiche »: « Difficilmente l'enigmaticità di queste azioni presemantiche, di questi gesti quasi meccanici, riesce ancora a giocare con l'ambigua quotidianità dei quadretti crepuscolari e la molle enigmaticità raramente muove al sospetto e suggerisce flebili simbologie: son forse le Parche, Ara Mara Amara? che fanno Oro Doro Dodoro? che attendono gli Infelici convitati allo spettrale banchetto? Subito riesce evidente l'impressione che tutti questi vuoti gesti si accomodino come ampie metafore sotterranee della vita che si vive lasciandosi vivere, altrove distratti per potervi cercare una parallela corrispondenza nel mondo dei significati » [6]. È insomma un partire enigmatico, o meglio dell'enigma esistenziale, per la tangente formale che il significante palazzeschiano propone con un gesto lieve di distacco da ogni improgressività che l'esistere come spettacolo appunto non significativo propone. Stormisce l'enigma di questi sensi divertiti così come stormiscono le foglie d'un ramo che rimane immobile.

D'altronde questa condizione di libertà dai falsi significati, dai significati che subito risultano falsi in quanto tali, in quanto cioè significati che chiudono il processo libero di ogni significante, questa condizione di libertà dalla storia, da una storia deterministica che il poeta nemmeno rifiuta ma solo si limita a « guardare », Palazzeschi la ottiene, come è proprio dei poeti della prima generazione, *ex minimis*. C'è meno distanza che non sembri tra l'*ex imis* di Sbarbaro e l'*ex minimis* di Palazzeschi. Solo che, laddove in Sbarbaro avviene l'immedesimazione col lichene, cioè con la resistenza ultima della forma, col perduto, col dolore stesso della maledizione esistenziale, in Palazzeschi funziona come liberatorio lo spettacolo formale dell'esistenza, cioè quanto l'esistenza conserva di fenomenico, funziona insomma il movimento sia pure iterativo, sia pure sussultorio, sia pure immobile per ripetizione, sia pure « fissato », della vita. Uno spettacolo che egli guarda: « e dietro alle grate / dalle oscure vetrate / m'appiatto per guardare / il mondo camminare ». « Appiattirsi », osserva ancora giustamente il Vallora, « che non è solo adattamento fisico, ma anche uno spirituale mortificarsi dell'io in questo " minimum " esistenziale ». Ma intanto ecco un altro « appiattirsi », simile al lichene sbarbariano sulla roccia, da cui pur sembra lontanissimo nei suoi valori ludici e voyeuristici. Il fatto è che qui il poeta, sulla roccia imperscrutabile della storia come luogo del νοῦς, della mente significata, di cui egli svalorizza a priori la compattezza inumana, si appiatta « per guardare ». Quello che lo interessa non è il compatto e immutabile che sta dietro, ma il libero, l'elemento mutevole e spettacolare che sta davanti, e dinanzi al quale egli si fa schermo e specchio, lamina nascosta e riflettente. La storia è come il piombo e il nerofumo che dietro alla trasparenza del vetro costituisce proprio la condizione speculare per cui quello contiene e rimanda ogni spettacolo,

[6] Vedi MARCO VALLORA: *Per una mitologia palazzeschiana: scena della scrittura come spazio dell'assenza*, « Altri Termini », n. 7, febbraio 1975, pp. 31-50.

e per cui la continuità del compatto libra la libertà del discontinuo e del sussultante in tutta la sua gratuita fenomenicità.

Siamo, ci pare, ben lontani da una condizione crepuscolare, con la quale pure la partenza poetica di Palazzeschi è stata confusa. In verità la poesia palazzeschiana, col suo *nonsense* tutto spiegato come se fosse la norma quotidiana, e in realtà la diventa, è un preludio, anzi uno dei primi preludi europei, come s'è già accennato, di quello humour dada che pervade il secondo decennio del secolo e che scoppierà nel colmo della prima guerra mondiale, nel '16, a Zurigo, al Café Terrasse e nelle esibizioni del Cabaret Voltaire. Ed è con noi De Maria che nell'« idiot partout » di Tzara vede le conseguenze dello sberleffo palazzeschiano [7]. Rispetto all'« idiozia » dostoevskijana è caduta la « pietà ». « Non so se il riso o la pietà prevale », aveva detto Leopardi nella *Ginestra*: ora, nell'« idiota dappertutto » novecentesco, prevale il « riso ». È, naturalmente, quello di Palazzeschi, un dadaismo avanti lettera ma che ci pare abbia poco a spartire col grado zero del linguaggio crepuscolare, quando, avvenuta la comunicazione del messaggio, la parola crepuscolare tende a cancellarsi, se mai ingorgandosi nell'eco fonosimbolica per cui il linguaggio poetico italiano era stato illustre, non sgorgandone. « Capenna? Conobbi un Arturo Capenna... Capenna... Capenna... / Sicuro! Alla Corte di Vienna! Sicuro... sicuro... sicuro... ». « Lo Zio di molto riguardo » è l'indice di quell'inghiottirsi della memoria nel passato, di quell'eliminarsi del presente nei simboli vuoti, da segnare con segno negativo. Mentre i simboli vuoti palazzeschiani sono positivi: in essi, abbiamo detto, goccia il giuoco come una presa di contatto, *in retrospect*, col referente attraverso i valori speculari del significante. Cotesti simboli che si manifestano come vuoti, attraverso questo gocciare in essi dei valori referenziali fuori da ogni ordine significativo, ma che comunque manifesta, rispetto al grande simbolismo europeo, questo riempirsi, attraverso gli *ioca seria*, del vuoto, attendono, nella norma assurda della loro iterazione, l'avvento di qualcosa. Palazzeschi si sposta d'un colpo dal grado zero del linguaggio, se non altro perché non ha un messaggio da consegnare: in lui si può constatare per la prima volta in Italia, nell'area accettata del futurismo, quel lavoro sul significante, sia pur finto sui significati che risultano quali miraggi del referente, che darà frutti così intensi e nuovi in seguito, ma soprattutto là dove funzioneranno i fenomeni trasgressivi del significante, sia formali che informali, mentre in Palazzeschi funziona il valore espansivo del significante all'interno della fascia significativa, non tanto vòlto verso il significato (il messaggio poetico palazzeschiano in realtà non significa al di là del suo statuto pragmatico), quanto riflesso, per la naturale autoriflessività del significante, verso il referente. In questo, Palazzeschi è pienamente legato, seppure col suo giuoco spinto, dall'onomatopea al *flash* nominale e al collage più o meno mimetizzato, ai poeti della prima

[7] Vedi Luciano De Maria: *La poesia di Aldo Palazzeschi - Primo e secondo tempo* e *Terzo e quarto tempo*, « L'Approdo letterario », n. 67-68, a. XX, dicembre 1974, e *ibidem*, n. 69, a. XXI, marzo 1975; per quello che qui ci interessa, vedi la p. 31 e la n. 24 della prima puntata; ora in *Palazzeschi e l'avanguardia*, Milano, Scheiwiller, 1976.

generazione dentro e fuori del futurismo, che cercavano le cose dietro e dentro le parole (« Pietre sono le parole » dirà Sbarbaro), quasi a ricuperarne ma illusoriamente l'energia originaria e lo slancio nel corpo fisico della parola-cosa, laddove esso non supera i valori speculari, e dunque regressivi verso il referente, piuttosto che impulsivi verso il significato « sospeso », messo tra parentesi. È la grande *epoché* semantica novecentesca che funziona in questi poeti della prima generazione, nella loro fase esistenziale, a tagliare alla radice i grandi significati ormai inutili della tradizione, per ascoltare il farsi di una nuova significazione non più predisposta né anticipata ma strettamente funzionale rispetto al farsi del nuovo linguaggio poetico. Ora la regressione palazzeschiana tiene conto, nel gran gioco scatenato (è questo il « divertimento » palazzeschiano, questo « divertire », come s'è accennato, dalla finalità significativa, dalle ragioni, quali si siano, di un'etica imbalsamante che i significati predisposti contengono), di tutto quello che costituisce la grande referenzialità da realizzare in concreto, ma in un concreto divertito perché reso visibile, percepibile, insomma agibile, dai valori autoriflessivi appunto del significante, se esso invece di consegnarsi come messaggio poetico significativo si riflette nel messaggero che ne diviene il clown, l'elemento agente della riflessione. È la grande predisposizione al messaggio, alla parola d'ordine, all'obbedienza che Palazzeschi diverte, anzi capovolge specularmente coi suoi testi che si avvicinano al referente in tutti i modi possibili: dal *jeu de mots* alla cantilena al proverbio alla favolosità senza conseguenze etiche dell'intrattenimento popolare. Per esempio io credo che Perelà, « Pena! Rete! Lama! Pe... Re... La... », l'uomo di fumo, discenda direttamente dall'indovinello toscano: « Mezzo pepe mezzo refe mezzo topo mezza lana / è un paese di Toscana »: che è poi Peretola. Tra Peretola e Perelà c'è un rapporto diretto, che è poi il senso regressivo e insieme aggressivo di una situazione referenziale primaria, tutta ottenuta nell'area del gioco linguistico, inteso nei suoi valori specchianti di figuralità. Già altrove [8], parlando di Tristan Tzara, mi è capitato di dire che, « tanto per dare subito al lettore italiano un termine di paragone nel mettere in rapporto la crisi del linguaggio poetico tra Dada e il nostro crepuscolarismo, bisogna dire che nei crepuscolari è la connotazione che tende allo zero mentre la denotazione tende all'infinito. Cioè la situazione è simile ma opposta tra questi " poèmes à crier et à danser " [di Tzara] e le poesie, tendenti al crudo zero del linguaggio, dei nostri Corazzini, Gozzano, Moretti, ecc. L'una, quella di Dada, è una forma di nichilismo attivo, l'altra, quella crepuscolare, una forma di annichilimento passivo, seppure l'opera da saprofiti del linguaggio esercitata da questi poeti nel topos della sua corruzione abbia indubbiamente contribuito ad affrettare la fine dell'aulicità dell'estetismo. Ma intanto in questo incrociarsi dei valori miranti allo zero o all'infinito, scambiandosi il rapporto all'interno di uno stesso segno, cioè nella parola

[8] Nel saggio *Tristan Tzara, inventore di Dada*, « L'Approdo letterario », n. 73, a. XXII, marzo 1976, pp. 133-5. E la citazione tzariana, in attesa di leggerla nel t. V delle *Œuvres complètes*, si può leggere, in nota, alle pp. 645-6 del t. I delle *Œuvres complètes*, a cura di Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975.

in crisi di significato degli inizi del secolo, è da vedere anche la possibilità che per esempio un Palazzeschi abbia potuto capovolgere facilmente — stando il poeta con agio al centro di questo segno multiplo — in un senso divertito la parola crepuscolare, abbia cioè potuto divertire un segno, proprio in un modo da accostare al modo dei dadaisti, e sia passato dai segni di una poetica più tipicamente crepuscolare al « lasciatemi divertire » e alla poetica del saltimbanco, avvicinandosi in qualche modo all'idea dei " poèmes à crier et à danser " tzariani. In Palazzeschi la filastrocca onomatopeica e il *ralenti* di senso ottengono una forma di *trance* magica, così come la pronuncia stretta a un sillabato alogico di Tzara contribuisce alla dissacrazione rivoluzionaria di ogni senso propria del movimento Dada. Ecco quanto, più tardi, Tzara stesso ebbe a dichiarare in *Gestes, ponctuation et langage poétique*, nel 1953: " Le contrazioni ellittiche usate da Dada in poesia, contrazioni spesso ridotte fino ad accumulare le parole fuori da ogni legame grammaticale o di senso, avevano lo scopo di produrre una sorta di choc emozionale. L'immagine poetica doveva risultare da questo avvicinamento inconsueto delle parole, così come l'enunciato di una sola parola o di un suono poteva bastare a crearla. Apollinaire aveva già parlato della *sorpresa* come di un fattore essenziale della poesia. Con Dada questa si trasforma in *scandalo* e *provocazione*. Su un piano diverso da quello della mimica, qui ancora bisogna ammettere che si tratta di ' gesti '... ". Ed era, sappiamo, l'area di convulsione linguistica che interessava tanto il cubismo apollinairiano, entro cui Dada scoppia come il momento culminante di un sisma, quanto il futurismo italiano, che in un certo senso arginò l'espansione Dada in Italia, quanto infine l'espressionismo tedesco e il simultaneismo di Henri Barzun ».

In effetti, la poesia di Palazzeschi esige in nuce un'azione di tipo cabarettistico: cioè un'azione contemplata nell'ironia e ripetibile nello stacco verbale, che rientra nella grande tentazione protonovecentesca della maschera, del tic, dell'azione senza principio né fine, cioè nella *tranche de l'acte* (che certo ha insegnato qualcosa, su altre premesse, ben addentro al Novecento, per esempio, all'*acte nul* di un poeta come Jacques Dupin). *Il Codice di Perelà*, che è del 1911, è un grande libro corale in cui l'azione si svolge come un balletto, e la poesia a sua volta esige questa coralità di attenzione: la poesia implica sempre un nucleo centrale che attrae e involge l'attenzione in una grande partecipazione. Il gioco palazzeschiano è implicante quando non è provocatorio. E la prosa di questo primo Palazzeschi è, come la sua poesia, corale, concentrica ed eccentrica insieme: spesso affidata a un dialogato che spezza la ragione di ogni *logos* in un, chiamiamolo così, situazionismo di partepazione alla *féerie*, di spunto strettamente popolare, una partecipazione favolistica, anche se tutta intellettualizzata, cioè vista allo specchio, alla quale risulta, come lo definisce Marco Vallora, « questo discorso di superficie ».

— Gente! Gente!
— Signore! Signore!
— Signore! Correte!

— Venite!
— Anche voi!
— Correte presto!
— Dateci aiuto!
— Aiuto!
— Guardate, venite!
— Vedete, vedete questo pozzo? Affacciatevi, guardate. Si sono or ora calate laggiù due fanciulle e non è possibile trarle fuori.
— A quest'ora saranno morte!
— Aiutateci signore!
— Dicono che questo pozzo non abbia il fondo!
— Quanto erano belle!
— I loro occhi sembravano quattro stelle del cielo!
— Avevano i riccioli neri più delle ali dei corvi!
— Le loro bocche sembravano due cofani di corallo pieni di perle!
— Erano nate per salutar l'aurora!
— Per amore! Per amore!
— Si sono volute uccidere!
— Tutte e due erano invaghite di uno stesso uomo!
— Fino alla perdizione!
— Egli è la che piange e si rotola sulla terra, sua madre lo tiene, altrimenti si sarebbe già calato nel pozzo!
— Due fanciulle!
— Veneziane!
— Erano venute qui ad infilare le perle alle dame della città.
— E per amore hanno troncate le loro giornate.
— Amavano uno stesso uomo?
— Sì, signore.
— E perché si sono gettate nel pozzo?
— Bella, perché erano infelici. Come poteva egli con un cuore solo corrispondere a due cuori così ardenti?
— E allora una sola doveva gettarsi nel pozzo.
— Tacete, cosa sapete voi?
— Chi siete?
— Una sola! Che faccia!
— Mandatelo via, fatelo andar via!
— Non vedete che uomo buffo?
— Non dev'essere mica un uomo, sapete.

— Che cosa dev'essere?
— È un poco di buono, ecco che cos'è!
— È un nuvolone venuto basso basso.
— Un nuvolone! Ha una cappa di piombo!
— Non è un uomo, non è un uomo!
— Sì è un uomo, ma è vestito di pelle d'elefante.
— Guarda che belle scarpe!
— L'ha rubate, l'ha rubate in qualche posto! [9].

È dalla superficie che rinascono le cose, il mondo oggettivo, è dalla superficie che il simbolo vuoto, consegnato dai simbolisti ai crepuscolari, sente rinascere la propria pelle che nasconde e protegge il farsi ancora enigmatico e tutto *in fieri* del fondo, con quel riso che è l'energia segreta di una materia (la forma del contenuto) che si sutura contro la morte. Le cose di Palazzeschi insomma funzionano tra la maschera e la verità della pelle (« qual è la nostra faccia, quale? »), a proteggere quel ricambio di interiorità che il tardo spiritualismo ottocentesco aveva completamente svuotato di concretezza, di materia storica, in definitiva, attraverso significati sclerotizzati, della libertà produttiva e allegra del significante.

Non per nulla Palazzeschi è perfettamente coetaneo al Pirandello più tipico, cioè al Pirandello già sfuggente al dato iniziale naturalistico. Il buffo, fino al buffo integrale, è il personaggio già coinvolto con l'assurdo della sua esistenza *in fieri* rispetto alla quale non si riconosce, cioè non riconosce il proprio livello sociale, che è in verità un livello dissociante, anzi schizofrenico. Tutt'e due questi personaggi hanno bisogno della maschera, ma in Pirandello essa serve alla società per collocare l'individuo, in Palazzeschi serve proprio all'individuo come limite della smorfia, per distaccarsene e individuarsi, o tentare di individuarsi, come essere sociale, magari come essere sociale mimetizzato per poter agire e muoversi nella libertà della propria nascita interiore.

In questo senso il gioco palazzeschiano è inizialmente indirizzato verso una forma di dadaismo tutto italiano della maschera intesa al limite come divertimento dal volto, impressa dal sociale all'individuale e nella quale preliminarmente l'individuale non riconosce più, come s'è detto, il sociale: una sorta di commedia dell'arte novecentesca in cui il copione cresce sulle labbra irresponsabili dei responsabili. Quello di Palazzeschi insomma è un Dada recitato a soggetto, ma non perciò meno scatenato nella presunta normalità del gratuito. Ma, occorre anche precisare, mentre la parte distruttiva, cioè Dada, portò alla, o meglio fu assorbita dalla, parte tentata come costruttiva, fin dalle radici dell'inconscio, anche se scatenata nel già rimbaudiano « scatenamento di tutti i sensi », da parte del successivo surrealismo; per Palazzeschi questa tentazione scatenante pre-Dada e pseudocrepuscolare, natu-

[9] A. Palazzeschi: *Il Codice di Perelà*, Firenze, Vallecchi, 1920, pp. 13-4.

ralmente collegandosi con quella che sarebbe stata la *mens* novecentesca qui da noi e una concreta noetica, assunse aspetti che possiamo avvicinare, s'è detto, all'arte metafisica: ma a una metafisica costituita di tocchi tardo-impressionistici, come se per esempio De Pisis avesse proseguito quella sua prima tentazione ferrarese, tra De Chirico e Carrà, e non avesse costruito il suo inimitabile sistema aereo e volatile della visione pseudonaturalistica: in verità, tutta eccentrata come un sistema di segni che respiri, l'organismo stesso trasparente della respirazione contro l'asfissia metafisica.

Palazzeschi si costruisce una metafisica della norma, insomma una metafisica della fisica quotidiana, proprio togliendo qualunque valore dinamico ai mezzi offerti dalla rivoluzione futurista, schematizzando nell'abitudine la ripetizione, l'iterazione del gesto, trovando un assurdo che risulterà tutto palazzeschiano, consistente nella atemporalità e nella immobilità della norma quotidiana che scatta su se stessa in termini improgressivi, anzi fissanti, per l'identità sconosciuta che si imprime colpo su colpo, facendo scomparire l'oggetto (personaggio o cosa) in se stesso, nel proprio « discorso di superficie »; adinamizzando insomma quella che era la dichiarata *dýnamis* futurista, che non per nulla è una dinamica di superficie. In questo senso l'immagine di un Palazzeschi che monta su tutti i tram del Novecento, magari rimanendo sul predellino, pronto a scendere, secondo l'efficacissima metafora di Baldacci, va un po' corretta: io non scinderei troppo i due Palazzeschi, quello che conta e quello che non conta, o conta meno. Sì, pronto a salire o a scendere, ma con l'abbonamento in tasca della nevrosi novecentesca e tutta palazzeschiana di non muoversi andando. In verità Palazzeschi prende sempre lo stesso tram: se stesso, per vedere dove lo porta.

Anche il ritorno all'ordine di Palazzeschi, il tempo di edificare palazzeschiano, è tutto costruito su questo sottofondo dell'assurdità della norma: stavolta magari costituito dalla norma chiacchierata dell'assurdità. Ma lì il *badinage* palazzeschiano camuffa in norma la anormalità. Palazzeschi non era per una ideologia del diverso, che è scoperta logica e ideologica più recente, ma per normalizzare attraverso quel « discorso di superficie » l'abnorme di fondo: per lui contava il contatto mancato (« No... No... No / io non vi tocco... / io non vi toccherò! ») scatenante lo spettacolo in tutta la sua fenomenicità. Perelà può avere maggiore spicco, spicco dal basso, delle sorelle Materassi o dei fratelli Cuccoli, ma il fatto è che l'uomo di fumo non ha perduto quella sua caratteristica di salire dal basso, salire su se stesso, attraverso l'abnorme, che i personaggi pseudonormali di Palazzeschi conservano attraverso la loro normalità tutta costituita di volute che si compenetrano e comunque si avvolgono su se stessa. Normali e normativi, i tipi come il Principe del romanzo del '53, *Roma*, e come lo Stefanino dell'omonimo romanzo del '69, possono perdere in levità quanto acquistano in normatività: ma certo essi hanno la forza sufficiente per salirsi sulle spalle, come le volute dell'uomo di fumo, e contemplare, sfacendosi e rifacendosi, i tempi infidi da un osservatorio che solo un contorsionista riuscirebbe a raggiungere. Non per nulla ha detto

Eraclito: « Se diventassero fumo le cose tutte, le narici le conoscerebbero ». Gli *ioca seria* del nostro non sono meno indisponenti del e sul profondo, seppure più accattivanti di quella « superficie » su cui si svolge il discorso palazzeschiano. La « norma » palazzeschiana fa accapponare la pelle, anche dove il riso, che invece la mette in tensione, è finito. La verità è che il buffo, una volta raggiunta la sua integralità, non fa più ridere: si confonde semplicemente con la norma quotidiana e non ha nemmeno più bisogno di iterare in una metafora metafisicizzante i suoi gesti, per lasciarci in un brivido. Invece di alzare la testa, come per Perelà, l'uomo senza luogo, ci sorprendiamo a guardare fissamente in un punto: il luogo senza l'uomo; meglio: il luogo dove l'uomo ha ribadito, attraverso le sue fissazioni, il chiodo della sua introvabilità a forza di un batti e ribatti su se stesso, per eccesso umano, il luogo dove l'uomo è sparito in se stesso attraverso quel « discorso di superficie ». I colpi, sommandosi, hanno piantato il chiodo nel muro fino a farvelo scomparire. « Stefanino non esiste. È un pretesto per dire certe cose », dice Palazzeschi, accingendosi appunto a « dire certe cose » invece di certe altre. Personaggi, situazioni e momenti sostitutivi, quelli di Palazzeschi, forse la loro invenzione consiste nel non essere mai al loro posto, ma sempre in un altro posto, in un altrove che solo la descrizione cangiante e lucida di superficie finge che sia qui.

È insomma, quella di Palazzeschi, una vera e propria deissi del significato, con gli enunciati significativi che rimandano ad altri significati, indicano altri significati fuori campo. Il significato in Palazzeschi è lì solo per questo suo continuo compito deittico: cioè indica qualcosa, ma qualcosa che è sempre fuori campo. Veri e propri « commutatori » (« shifters », secondo la locuzione jakobsoniana), gli enunciati significativi, luoghi e personaggi, sono lì con un gesto che spaesa la loro presenza: il loro è in verità un atto di assenza, tanto più marcato quanto più esso sembra, come quello delle Materassi, indicare in Remo il loro essere altrove. « Segni " vuoti ", non referenziali rispetto alla " realtà ", sempre disponibili, e che divengono " pieni " dal momento che un locutore li assume in ogni istanza del suo discorso. Sprovvisti di referenza materiale [di cui abbiamo visto la assoluta casualità, e il valore fittizio del giuoco soggettivo, quanto più essi sembrano circostanziati: ed è la circostanza " interna " di un altrove, la loro trasformazione di simboli vuoti, come era stato nel simbolismo, in cose vuote, in oggetti-attanti vuoti, come nel crepuscolarismo, ma a differenza del crepuscolarismo ammettenti la pienezza dell'altrove con la loro attanza di indicatori, di additatori del " corpo " plenario dell'altrove], essi non possono essere male impiegati; non essendo assertivi di alcunché [essi, il " soggetto " che indica un oggetto come un corpo fisico, un significante, sempre altrove], non sono sottomessi alla condizione di verità e sfuggono a ogni denegazione. Il loro compito è di fornire lo strumento d'una conversione, che si può chiamare la conversione del linguaggio come discorso. Solo identificandosi come persona unica che dice *io*, ognuno dei locutori si pone a volta a volta come " soggetto " ». Queste parole di Benveniste [10] davvero esplicitano come ogni attanza

palazzeschiana, finzione dell'io da creare nella sua sostanza, che è la sostanza degli oggetti indicati nella circostanzialità, si proponga nella favola inspiegabile d'un altrove perennemente indicato proprio nel trasformarsi del linguaggio in discorso, attraverso il lavoro continuamente sostitutivo dei significati intesi, in quanto tali, come segni vuoti, nell'energia divertita che propone la propria referenzialità, la quale è il vero imprendibile « altrove » sia del primo che dell'ultimo Palazzeschi. Il linguaggio palazzeschiano cerca il discorso come creatore dell'oggettività dell'io, altrimenti inesistente perché priva di qualsiasi referenzialità se non puramente fittizia. « Il mondo esiste », dirà qualche anno dopo Montale, appunto perché l'io esiste nella sua necessità storico-stoica; questo Palazzeschi per ora si limita a dire che esiste l'io perché preliminarmente esiste il mondo, seppure altrove, e l'io è trovabile solo in modo retrogrado, puramente speculare, clownesco, tenero e disperato ma anche divertito come una smorfia che deforma la forza stessa traente del linguaggio che la riflette appunto come tale, come smorfia. La quale, attraverso le sue più o meno rintracciabili combinazioni gergali, è pur sempre sostanzialmente una forma di destrutturazione della *morphé*.

(10) Émile Benveniste: *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 254. Le parole in parentesi quadra sono nostre.