Luigina Armentano

UNA *GAIA* CATASTROFE. IL FUTURISMO E LA *DÉFAILLANCE* ESTETICA DI MARINETTI E PALAZZESCHI

Abstract - The futurist ideology of Marinetti and Palazzeschi is deeply and closely related to *catastrophe*'s concept, term wich etymology is able to interpret a particolar aesthetic moment of radical change (*reversal*), or rather break, innovation, but also *défaillance*.

Key words - Catastrophe, Destruction, Vanguard, Futurism, Marinetti, Palazzeschi, Nietzsche.

Riassunto - L'ideologia futurista di Marinetti e Palazzeschi è intimamente connessa al concetto di *catastrofe*, termine la cui etimologia risulta in grado di interpretare un particolare momento estetico di radicale cambiamento (di *capovolgimento*), ovvero di rottura, di innovazione, ma anche di *défaillance*.

Parole chiave - Catastrofe, Distruzione, Avanguardia, Futurismo, Marinetti, Palazzeschi, Nietzsche.

«Chi, s'io gridassi, mi udirebbe mai dalle sfere / degli angeli?» (1).

Il Novecento si inaugura nel segno di dicotomie ovunque estremizzate che lo marchieranno poi per l'intero suo corso. Soprattutto nei primi due decenni le polarizzazioni si fanno più marcate e insanabili nei diversi ambiti artistici: ma tutte ugualmente connotate da una valenza, per così dire, *fonica*, dal momento che i poli catalizzanti l'espressione più profonda dell'epoca si caratterizzano metaforicamente, tanto in letteratura quanto nelle arti figurative e anche in musica, nei toni antitetici del *silenzio* e del *grido*. Con ciò, non si vuole enfatizzare una suggestio-

(1) R.M. Rilke, *Elegie duinesi*, in Id., *Poesie. 1907-1926*, (a cura di A. Lavagetto), Torino, Einaudi, 2000, p. 279.

ne apparentemente figlia ed erede soltanto dell'Espressionismo, ma tentare il recupero di un'eco estetica che coinvolge e stravolge il concetto di segno primariamente nel suo aspetto comunicativo di maggior pregnanza e di maggior immediatezza, quello di parola; tale eco risulta a tal punto diffusa e dilatata da investire i più importanti livelli culturali della *Moderne*, essendone subliminalmente uno dei suoi principali motori. Di fatto, la cultura primonovecentesca può essere intesa e compresa essenzialmente come una voce che tende ad affievolire e a spegnersi e, nel contempo, a elevarsi fino al parossismo del grido; essa è dunque una voce che pare mirare all'autoprivazione della possibilità comunicativa, abolendo quei parametri che per secoli l'avevano sostenuta e, da un certo punto di vista, aperta a un arricchimento progressivo e illimitato. Questa incalzante riduzione del segno al suono – o all'assenza del suono – non nasconde la velleità della conquista della purezza, presumibile retaggio tardo-romantico, ma svela piuttosto una condizione di puro sconcerto in cui, drammaticamente o inconsapevolmente, affiora una coscienza di grado zero che è limitata alla registrazione della realtà quale essa è, «umana, troppo umana», una coscienza che si incunea in un *interstizio* percettivo ed emotivo dove la logica, le strutture scientifiche e ontologiche, le coordinate storico-sociali di spazio e di tempo sono andate in frantumi, fanno parte di un passato illusorio, o, se vogliamo, idealistico e ottocentesco.

L'estenuazione del segno, che raggiunge il proprio apice nelle forme dell'avanguardia storica, costituisce la reazione artisticamente più diretta e istintiva – e che per giunta pare imporsi come valore assoluto, insuperabile e imprescindibile – alla condizione di frattura dichiarata tra i nessi strutturanti il segno stesso, il significato e il significante.

La mancanza di tale connessione pone in crisi la possibilità stessa di dialogo tra le parti, mettendo apertamente sotto accusa ciò che era divenuto ormai una coazione all'univocità: una meta quest'ultima che nell'intero sistema epistemologico vigente rappresentava l'estrema roccaforte dell'idea di *unità*, forza e anima del pensiero metafisico *tout court*. Ma l'acquitrino in cui sfociano, prendendo finalmente forma, le spinte centrifughe e 'tragiche' del secondo Ottocento, determinanti in sostanza tale crisi, è tutt'altro che fermo; si viene infatti a creare un filtro estetico ed ermeneutico che paradossalmente diventa, sotto la pelle sfarzosamente truccata della *belle époque*, il cuore pulsante di un corpo in paralisi – la situazione dell'epoca nel suo insieme – con cui la coscienza artistica si trova a sostenere un confronto obbligato.

Ciò che potremmo definire il momento della *catastrofe estetica* rinvia dunque all'esistenza di una *Einfühlung* di catastrofe, quale modalità

percettiva comune benché non ammessa, caratterizzante la precisa e specifica congiuntura di primo Novecento. Non a caso, il termine catastrofe, grazie alla sua intrinseca e peculiare densità semantica offre la chiave di lettura calzante per il complesso frangente storico-culturale in questione; da esso, infatti, è possibile ricavare un paradigma estetico applicabile alle poliedriche espressioni culturali, e utile a ricucirle fra loro in una prospettiva nuova in quanto trasversale. In tale paradigma la catastrofe è una contingenza straordinaria e puntuale, immobilizzata nel suo presente, durante la quale si verifica e si palesa inderogabilmente una rottura perentoria con il sistema che l'ha preceduta, di qualunque natura esso sia. Il concetto di *capovolgimento*, insito nell'etimo del verbo greco καταστρέφειν, si connota 'occidentalmente' di una tonalità fondamentalmente negativa, poiché ciò che viene capovolto, essendo completamente assorbito nel mentre in cui viene capovolto dall'eccezionalità del proprio accadere, non può rivelare alcunché rispetto a quanto gli conseguirà: la catastrofe è dunque definibile come un momento di distruzione totalizzante e drammatica, perché nel suo compiersi non esiste una prospettiva futura, venendo cioè a mancare il basilare punto d'equilibrio dell'essenza più profonda della cultura occidentale, l'idea di *telos*. In una catastrofe tutto è destinato a cambiare, ma la forza del cambiamento è a tal punto dirompente e radicale che le cose che vi sono coinvolte riescono solamente a registrarlo. Chi vive una catastrofe si trova bloccato entro il suo stretto perimetro nel ruolo di testimone, non importa se attivo o passivo; tuttavia, dato che gli sono negate le possibilità di giudizio e di previsione – ossia, non appartiene più alla realtà che è stata distrutta e non conosce nulla della realtà a venire –, con la sua testimonianza ha quantomeno l'opportunità di collocarsi in una posizione cognitiva, di vera e propria presa di coscienza.

Si può dire che il meridiano zero della condizione novecentesca di catastrofe venga tracciato in maniera ineluttabile e indelebile da Nietzsche, nel momento in cui annuncia la 'morte di Dio'. Punto di rottura e di non ritorno, l'attestazione niciana è una svolta speculativa destinata, suo malgrado, a travolgere se stessa in tutti i suoi sviluppi; minando sostanzialmente qualunque presupposto di orientamento teoretico, essa cela nella sua ricezione primonovecentesca lo spettro della consapevolezza circa la totale impotenza umana rispetto all'entropia dell'esistente.

Il substrato filosofico niciano è un'eredità inevitabile anche per l'avanguardia. Infatti, per fare tesoro di quella parte del pensiero niciano concernente l'apertura della misura del soggetto a una costante dimensione oppositiva, di lotta, l'avanguardia si fa necessariamente carico, in modo più o meno consapevole, anche delle conclusioni di tale

pensiero, della sua terrificante *extrema ratio* dove la corrispondenza tra *indicibilità* e *insensatezza* – nulla – attesta l'ineludibile condizione umana di catastrofe. Nietzsche per primo, infatti, ricercando un luogo nuovo «che vuole reale [...] incontra invece quel luogo sfuggente che ognuno porta in sé, come spazio del proprio disagio, in lotta per riconoscersi, al limite del nulla» (2).

In particolare, sull'avanguardia letteraria italiana, ovvero sul futurismo, la filosofia di Nietzsche lavora secondo due direttrici parallele e costanti, benché una di esse sia palese, dichiarata, e l'altra sia invece sotterranea e tendenzialmente esorcizzata. In sostanza, il futurismo, così come viene impostato da Filippo Tommaso Marinetti, accoglie da Nietzsche con grande euforia l'imperativo categorico alla 'de-costruzione', elaborandolo secondo i dettami del paroliberismo elencati fin dal primo manifesto, ma l'*humus* su cui fonda il proprio atteggiamento anarchico e di innovazione è innegabilmente il sentimento di catastrofe. Il fatto stesso che Marinetti giunga alla fondazione di un movimento d'avanguardia depone a favore di un interesse intrinsecamente vincolato alla contingenza della situazione letteraria, non solo italiana ma anche europea, e pertanto la rilettura delle sue opere secondo la prospettiva del paradigma estetico della catastrofe rivela meno superficialità e meno positività ripetto a quanto molta critica vi abbia spesso trovato; in ogni caso, che le sue scelte estetiche cadano al di qua dell'approfondimento dell'*Einfühlung* di catastrofe testimoniano fino a che punto quel frangente fosse pervaso da tale 'sentire' e, conseguentemente, congelato in esso. Il discorso, secondo Guido Guglielmi, può essere addirittura generalizzato: «[l]e opere d'avanguardia si configureranno appunto come coinvolte in quella patologia di cui sono più documento naturalistico che rispecchiamento: oneste (laddove lo sono) nel denunciare il termine *a quo*, esse sarebbero del tutto incapaci di superarlo» (3).

L'ideologia poetica di Marinetti, pur ponendo come protagonisti indiscussi i concetti di superuomo e di vitalismo, e quindi proponendosi come approccio rinnovato e ottimista alla contemporaneità, tradisce la presenza *interstiziale* di un referente scomodo e imprescindibile: per l'appunto, il sentimento di catastrofe. Lo cogliamo abilmente filtrato sin dalle righe introduttive del primo manifesto – «Diamoci in pasto all'Ignoto, non già per disperazione, ma soltanto per colmare i profondi

(2) B. Pompili, *Famoso filosofo tedesco*, in Id. (a cura di), *Nietzsche e le Avanguardie*, Bari, CRAV-B. A. Graphis, 2000, p. 11.

(3) G. Guglielmi, *L'udienza del poeta. Saggi su Palazzeschi e il futurismo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 5.

pozzi dell'Assurdo» (4) –, così come all'ottavo punto dell'endecalogo – «Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli! ... Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile?» (5) –, dove la disperazione, l'Assurdo e l'Impossibile sembrano incalzare l'epoca e dove sembra si auspichi che essa si ritrovi di colpo nel loro baratro. Marinetti scrive cioè da un punto di sospensione, ossia da quel termine *a quo* che si delinea quale termine di catastrofe: contro di esso la retorica marinettiana, nella sua probabile inconsapevolezza, cerca di attuare una strategia di superamento per mezzo di un'adesione totale a un fenomenismo radicale. Immergersi nel fenomeno, cristallizzandolo nel sostantivo e ricreandolo con un sistema di analogie, significa ancorarsi alla materia per esorcizzare ed edulcorare le potenzialità oscure ma percepibili dell'Ignoto, dell'Impossibile, del mistero, ovvero di quel medesimo nucleo d'indagine recuperato dal simbolismo. L'esame si ferma tuttavia in superficie:

> [I]l segno non costituisce che il riflesso del referente, il sostantivo *è* l'oggetto, ne assume l'identità, l'irriducibile determinatezza. Esso pertanto risulta fra tutti il segno dotato di maggiore univocità, il meno semanticamente convertibile, quindi il meno assoggettabile a una fruizione metaforica. Con lo sguardo fisso agli oggetti, affascinato dal loro numero e dalla loro consistenza, Marinetti elabora una scrittura a grumi, intransitiva, di senso bloccato, che con un incondito accumulo e una cruda ostensione di parole-cose attua la parte antibaudelaireana e antimallarmeana, cioè antievocativa e antiallusiva, della sua poetica, e tradisce una visione della realtà tanto attenta alla contiguità dei fenomeni, dunque alla loro immobilità e separatezza, quanto inerte di fronte alla possibilità di «une ténébreuse et profonde unité» in cui segretamente essi si corrispondano (6).

Marinetti dunque raccoglie l'eredità baudelaireana e mallarmeana, ma non la sviluppa: manda in frantumi il linguaggio con slancio titanico, ma non compie il passo successivo, non riconnette il significato al significante; anzi, rifiutando l'allegoria in luogo dell'analogia, dimostra in realtà l'inattuabilità di una riconciliazione tra i due poli semiotici: la logica e la psicologia vengono scartate a favore invece dell'intuizione e del lirismo schietto della materia (7). Il suo nuovo codice ha l'ambizione

---

(4) F.T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in ID., *Teoria e invenzione futurista* (a cura di L. DE MARIA), Milano, Mondadori, 1996 (3ª ed.), p. 9.

(5) *Ibidem*, p. 10.

(6) F. CURI, *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi 1977, pp. 154-155 (corsivo nel testo).

(7) Cfr. R. LUPERINI, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990, pp. 124-125.

incosciente di contrastare la subliminale «rottura gnoseologica e ontologica» di cui è figlio e reazione; ma, non essendo in grado di penetrarla, resta semplicemente suo testimone:

> Ciò che più conta però è che la rottura delle solidarietà sintagmatiche compiuta da Marinetti riflette una rottura ontologica e gnoseologica, una scissione della coscienza e una frantumazione del tessuto sociale di cui egli è quasi del tutto inconsapevole ma che il suo linguaggio rispecchia con flagrante evidenza proprio nella misura in cui la riconciliazione marinettiana del reale, priva com'è del sussidio di strumenti razionali e incapace di mediazioni intellettuali, non è in grado di elaborare griglie interpretative, nella misura in cui, dunque, quel linguaggio si riduce a un aderente congegno mimetico. La coazione al sostantivo e al paragone, all'elenco e alla giustapposizione, la dimidiata capacità strutturale e metaforica tradiscono *l'oscura percezione di un universo disgregato* ([8]).

L'intera poetica marinettiana è specchio dell'autoconvinzione estrema di un'epoca o, meglio, della sua ultima finzione: di fatto, l'espressione «promontorio estremo dei secoli», celando anche un potenziale rovescio pessimistico, è ambigua e perciò diviene la metafora di un passaggio obbligato, di un indiscutibile punto di catastrofe; il futurismo di Marinetti è definibile 'gaio' perché attivo, pervaso dall'afflato prometeico derivante dal suo essere un'eco persistente e straordinariamente viva del romanticismo, ma è tutt'altro che pervicacemente ottimista.

Da quel promontorio che possiede le coordinate spazio-temporali e storico-sociali del primo Novecento, l'artista si pone in una prospettiva dinamica, rifiutando il ruolo di «passiver Registrator eines aus vorgeschichtlichen Ablagerungen herkommenden «Neuen»» ([9]), e quindi rompendo definitivamente con la tradizione elitaria che lo costringeva in una posizione di totale passività. Per riuscire in tale intento, secondo Marinetti, il futurismo deve inferire un colpo mortale al soggettivismo, dalla cui rete, ormai autoreferenziale, l'opera d'arte non è più in grado di comunicare con la realtà:

> **Distruggere nella letteratura l'«io»**, cioè tutta la psicologia. L'uomo completamente avariato dalla biblioteca e dal museo, sottoposto a una logica e ad una saggezza spaventose, non offre assolutamente più interesse alcuno. Dunque dobbiamo abolirlo nella letteratura, e sostituirlo finalmente colla

---

([8]) F. Curi, *Perdita d'aureola*, cit., p. 167 (il corsivo è mio).

([9]) «Testimone passivo di un «Nuovo» derivante da un'eredità primigenia» (M. Hinz, *Die Zukunft der Katastrophe. Mythisce und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1985, p. 19 [la traduzione è mia]).

materia, di cui si deve afferrare l'essenza a colpi d'intuizione, la qual cosa non potranno mai fare i fisici né i chimici (10).

Ma con questi «colpi» tarpa le sue stesse ali. L'abolizione della psicologia rappresenta lo stadio finale del proprio anelito prometeico, un anelito che per avere voce è in un certo senso disposto a eliminare Prometeo. Rimuovere il soggetto a favore del protagonismo della materia – bergsonianamente ««l'insieme delle immagini» percepibili» (11) – è un'illusione espressiva e svela, al disotto, l'impaludamento dell'Io creativo nella propria incapacità di sottrarsi a una condizione di paralisi di fronte all'ineffabilità del reale. La poetica di Marinetti sembra possedere involontariamente in se stessa una progressione ideale che va dall'attestazione della condizione di catastrofe – mediante la rottura del codice linguistico – all'immersione inevitabile in essa – mediante la rimozione della presenza accentratrice e razionale del soggetto (12). Benché i presupposti e i progetti siano diversi, le opere di Marinetti rimangono soltanto una «Kommunikation der Negation der existierenden Kommunikation» (13): la cultura della negazione possiede uno spessore cognitivo, ma non propositivo, ed è rintracciabile al centro di una condizione di catastrofe, nella sua totalizzante puntualità.

In Marinetti, l'esasperazione antiumanistica e l'oggettivismo esclusivo sembrerebbero sancire l'abrasione dell'«io» come atto conclusivo ma positivo – di totale libertà – della parabola della 'morte di Dio'. In realtà, l'inclinazione all'allegorico che riaffiora nelle opere dell'immediato dopoguerra e la decontrazione progressiva del paroliberismo contenuta in esse cominciano a rendere più manifeste le incrinature latenti e insormontabili di tale ideologia positiva: la «follia del Divenire» si offusca, mentre realtà e storia «divengono preda di un dinamismo incessante, senza che sia possibile rapportarle a un ordine universale di razionalità» (14). Se all'inizio «l'arte è un bisogno di distruggersi e di

---

(10) F.T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, cit., p. 50 (grassetto nel testo).

(11) L. DE MARIA, *Introduzione* a F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1996 (3ª ed.), p. LXIX.

(12) «Ciò comporta il drastico rifiuto dell'elemento umano, secondo una scelta che rientra nel fenomeno descritto da Evola come «agonia del sentimento», tipica dell'arte moderna, in cui nasce la «coscienza nuda» (C. SALARIS, *Manifesto tecnico della letteratura futurista di Filippo Tommaso Marinetti*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV: *Il Novecento*, tomo I: *L'età della crisi*, Torino, Einaudi, 1995, p. 187).

(13) «Comunicazione della negazione della comunicazione esistente» (M. HINZ, *Die Zukunft der Katastrophe*, cit., p. 28 [la traduzione è mia]).

(14) L. DE MARIA, *Introduzione*, cit., pp. LXII-LXIII.

sparpagliarsi» (15) affinché sia possibile un «rinnovamento», una nuova era, dopo la guerra e soprattutto dopo la temporanea rottura del '20 con il fascismo, resasi necessaria per dimostrare il proprio dissenso rispetto alla piega ideologica antianarchica assunta dai Fasci – per Marinetti premonitrice di pericolosa sterilità –, l'arte pare ripiegare su se stessa: non a caso, scrive il romanzo *Gli Indomabili* (1922) nel quale «[s]i assiste [...] a un ritorno del pessimismo sociale giovanile e, parallelamente, all'accentuarsi della funzione catartica, rasserenatrice e consolatoria dell'arte» (16). Ciò che appare evidente è che la poetica di Marinetti nei suoi slanci avanguardistici, miranti al rigetto del passatismo così come all'esclusione di una concezione teleologica della storia (17), in realtà non riesce a staccarsi dal terreno della catastrofe estetica e ne resta invischiata, facendo del paroliberismo il suo interprete più diretto.

Da questo quadro è facile ricavare la motivazione per cui nell'ideologia futurista marinettiana il concetto di *distruzione* risulti dominante sia a livello segnico (distruzione della sintassi) sia a livello semantico (centralità ad esempio del *topos* della guerra e del culto della morte). Esigenza invisibile della propria epoca, la distruzione come gesto istintuale contrassegna per Marinetti il primo passo per la conquista di una purezza d'azione finalmente primitiva e barbarica; tuttavia, nel suo compiersi la distruzione non allude a nient'altro che a se stessa, è semplice liberazione e celebrazione di un'intrinseca volontà di potenza. Tramite la distruzione si elimina il fattore temporale – l'abolizione, cioè, della storia –, mettendo a fuoco la complessità, la simultaneità e il dinamismo del presente: qui il soggetto futurista deve lasciarsi sovrastare dalla forza della propria stupefazione, deve immergersi cioè nella condizione assoluta di catastrofe:

> Das Wunder der futuristischen Kunst bestätig sich darin, daß der Protagonist in ihm untergeht, sonst sei es nicht echt. Hier vereinigen sich reale Zerstörung und Ästhetizismus, der Akteur wird sein eigener Gegenstand der Betrachtung, der seinem Untergang zusieht, als sei er ein anderer. Allein in seiner Destruktion wächst ihm paradox Realität zu. Die Futuristen,

---

(15) F.T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, cit., p. 54.

(16) L. De Maria, *Introduzione*, cit., p. xc.

(17) «Die futuristische Kunst, die «ohne Gestern» ist, sei damit auch, so Marinetti, «ohne Morgen». «Futuristisch» sei sie nur, weil sie der Menschheit in ihrer Selbstvernichtung voraus ist» [L'arte futurista, che è «senza passato», sarebbe anche, secondo Marinetti, «senza futuro». Sarebbe semplicemente «futurista», poiché si colloca in anticipo rispetto all'umanità nel suo autoannientamento] (M. Hinz, *Die Zukunft der Katastrophe*, cit., p. 47 [la traduzione è mia]; per un'analisi esaustiva di tale concetto cfr. l'intero capitolo *Der futuristische Geschichtsbegriff*, pp. 43-56).

> wie Nietzsche es antizipierend faßte, «zerstören, um zerstört zu werden». Sie sind die, in denen sich der eigene Untergang als die negative Seite des «Willens zur Macht» mit dem Zugrunderichten anderer verbündet. Sie setzen die «Sehnsucht ins Nichts» (Nietzsche) selbst noch als Durchsetzungsmittel ihres Machtwillens ein ([18]).

Lo stile inventato dal futurismo funge da presa diretta dello spirito del primo Novecento, ma la sua distruzione interna mette a nudo semplicemente se stessa, la situazione di bancarotta della *comunicatività*.

Anche per introdurre un discorso relativo alla scrittura della catastrofe di Aldo Palazzeschi, polo estetico futurista diametralmente opposto a quello di Marinetti, è bene delineare come premessa il substrato filosofico negativo da cui si genera la sua visione parodica del mondo.

Entra di nuovo in gioco Nietzsche. L'immagine drammatica della realtà posseduta da Nietzsche è imputabile alla natura umana, in un certo senso troppo votata alla gravità e alla pesantezza e quindi incapace di «trasvalutare» tali elementi. La «gaia scienza», che egli identifica con la follia, o meglio con l'atto parodico, si rivela essere un valore aggiunto necessario per sopravvivere a una condizione umana senza appigli, né risposte, ontologici. Dunque, anche il rovesciamento parodico deve essere letto come reazione all'implosione catastrofica; ma, essendo un suo prodotto, in essa rimane vincolato, potendo così attestare soltanto uno stato di disallineamento – e quindi di paralisi – tra conoscenza e realtà. In tale prospettiva Palazzeschi inventa l'oltreuomo Perelà.

Il punto di partenza della poetica futurista di Palazzeschi, che si conclude con il manifesto del *Controdolore* (1914), è un pessimismo sdrammatizzato ma inscalfibile, che per essere reso nella sua profonda radicalità ha bisogno di uno strumento stilistico ai limiti del linguaggio, ovvero della parodia:

> Il suo gesto parodico non ha dunque più nulla di rituale e di favoloso ma diventa un gesto per così dire storicizzante giacché, attraverso lo stravolgimento grottesco di ciò che dolosamente persiste a proporsi come «normale», smaschera e rispecchia la situazione di oggettivo «rovesciamento» o

---

([18]) «Il miracolo dell'arte futurista trova conferma nella rovina del protagonista, altrimenti non è attendibile. Qui si congiungono la distruzione reale e l'estetismo; l'attore principale diventa il proprio oggetto di osservazione che scruta la propria disfatta come se fosse un altro. Solo nella propria distruzione egli accresce paradossalmente la sua realtà (presente). I futuristi «distruggono per essere distrutti», proprio secondo quanto Nietzsche aveva pronosticato con largo anticipo. Sono coloro il cui declino si allea, come lato oscuro della «volontà di potenza», con la rovina degli altri. Essi utilizzano addirittura la «nostalgia per il nulla» (Nietzsche) come mezzo per la loro sete di potere» (M. HINZ, *Die Zukunft der Katastrophe*, cit., p. 38 [la traduzione è mia]).

> meglio di alienazione che è propria del tempo in cui lo scrittore vive. Si aggiunga che, nella misura in cui viene meno la ritualità del gesto e la realtà storica si offre come realtà oggettivamente depauperata di ogni possibiltà di «rigenerazione», il gesto parodico perde fatalmente la propria «ambivalenza» e si fa pura, radicale negazione ([19]).

Come Marinetti e in generale come tutta l'avanguardia storica, anche Palazzeschi muove dalla percezione dell'attualità, di cui si ritiene in grado di poter registrare solamente l'effetto spaesante della sua natura precaria, collocabile al di qua di qualsiasi fondamento metafisico. La contemporaneità gli si presenta quale punto di rottura, quale squarcio nell'ordito storico, tanto più insanabile quanto più si rende manifesta la sua essenza provvisoria e degradata. Lo *choc* da contatto con la contemporaneità spinge all'abbandono dell'idea di una causalità storica e favorisce la presa di coscienza da parte del poeta di un'immanenza indefinibile e indecifrabile, la cui rappresentazione può avvenire solo per negazione, ossia per mezzo della *chance* comunicativa della parodia allegorica. Questa è la verità con cui deve fare i conti il poeta e di cui egli si nomina custode *sui generis*, scegliendo infatti il riso come proprio filtro: «[i]l riso è questo processo di vanificazione: non tanto un fenomeno delle cose stesse, la manifestazione della loro casualità, quanto un fenomeno di crisi delle rappresentazioni (antropomorfiche e umanistiche) delle cose» ([20]).

Imputata di questo processo parodico è pertanto la società con la quale il mondo artistico si trova in opposizione, e dalla quale anzi si sente nettamente separato. L'impiego dell'ironia, però, aiuta il poeta a rovesciare la propria condizione di potenziale emarginazione, non ignorabile, in una posizione disincantata, ma nuova e libera. In Palazzeschi tale capovolgimento si attua su due piani strettamente interconnessi fra loro, quello della parola poetica e quello della rappresentazione allegorica: tanto più la scrittura si avvicina al suo grado zero, svuotando la materia verbale di qualunque codificazione e di qualunque senso a vantaggio del recupero di una base più arcaica – il ritmo ([21]) – tanti più livelli dialettici si aprono all'allegoria. Ecco dunque che il poeta arriva a proporre le «corbellerie» fonetiche, a riciclare «la spazzatura delle altre poesie», per denunciare l'inefficacia del codice poetico tradizionale nell'interazione con «i tempi [...] molto cambiati» ([22]). Il fine della poesia è

([19]) F. Curi, *Perdita d'aureola*, cit., p. 95.
([20]) *Ibidem*, p. 109.
([21]) *Ibidem*, p. 49.
([22]) A. Palazzeschi, *E lasciatemi divertire*, in Id., *Tutte le poesie* (a cura e con un saggio di A. Dei), Milano, Mondadori, 2002, pp. 236-238.

dunque il vuoto, la negazione di un messaggio per ribadirne la mancanza, nonché l'impossibilità:

> La poesia, signor Perelà, è un globo azzurro, il poeta è l'alito che lo gonfia, che lo prepara per la sua ascensione celeste. Qual è l'arte?
> Saperlo gonfiare gonfiare, sino a renderlo trasparente perché esso possa innalzarsi.
> – Voi sorveglierete mentre lo gonfiate, il vostro pallone, che nulla vi vada dentro.
> – Eh! Basterebbe un granello della più semplice cosa perché il globo non andrebbe più su. Dentro si deve potere ottenere il vuoto, ecco l'arte del poeta (23)

Dall'*Incendiario* al *Codice di Perelà* assistiamo tuttavia a un incupimento d'atmosfera, a una progressione verso la matrice filosofica propriamente nichilista: «un umorismo plumbeo, consono al colore del protagonista» (24). Se con *L'Incendiario* si giunge all'atto programmatico di rottura con il codice poetico tradizionale per porre sotto gli occhi di tutti la catastrofe della comunicazione, lo iato tra società e arte, con l'allegoria di Perelà si aggiunge la dichiarazione esplicita di impotenza a comunicare:

> Se egli [Palazzeschi] è davvero come uno che «si mette a cantare / senza saper le parole», sa benissimo tuttavia che è ormai impossibile, per lui e per ogni altro, sapere le parole. L'antipoesia di Palazzeschi per un verso è smascheramento di ciò che persiste fraudolentemente a proporsi come poesia, e profanazione della sua falsa sacralità; per un altro verso è l'impossibilità della poesia testimoniata e resa evidente a se stessa (25).

La base orale e il grado elementare della scrittura del romanzo sono riconducibili a questa linea di *antipoesia*, ma il loro scopo, oggetto della stessa forma allegorica prescelta, è di elevare l'intuizione dell'impossibilità comunicativa relativa alla poesia a condizione ineluttabile della comunicazione umana *tout court*. Perelà rappresenta l'evanescenza contemporanea di un potere comunicativo vero, e Guglielmi lo associa non a caso a Frate Rosso:

---

(23) A. PALAZZESCHI, *Il codice di Perelà*, in ID., *Tutti i romanzi*, vol. I, (a cura e con introduzione di G. TELLINI e un saggio di L. BALDACCI), Milano, Mondadori, 2004, pp. 157-158.

(24) L. DE MARIA, *Introduzione* a A. Palazzeschi, *Il codice di Perelà*, Milano, Mondadori, 1974, p. xv.

(25) F. CURI, *Perdita d'aureola*, cit., p. 43.

> Frate Rosso e Perelà sono dunque figure insostanziali, significanti senza significato (o referente), segni che rinviano ad altri segni (e intanto l'uno all'altro), metafore di metafore, irriducibili (al positivo) o assolute. Il contesto polifonico delle voci e delle esclamazioni si chiude appunto attorno a un vuoto di presenza e da esso trae alimento [26].

In Perelà, la figura cristologica funge in maniera pregnante da personaggio-matrice richiamato e negato, soprattutto perché il fondamento della parola, caratteristica primaria per Cristo, è quello che viene sostanzialmente eluso e trasgredito dall'*uomo di fumo*: egli non è né apostolo di una nuova novella – non arriva infatti a redigere il nuovo codice – né sostenitore di quelle deboli e manifestamente logore convinzioni che la società, rappresentata in tutte le sue sfaccettature dalla parata iniziale di interlocutori-simbolo, tenta in qualche modo di portare avanti. Il postulato cui fa riferimento ciascuna icona di questa sfilata sembrerebbe essere il «desiderio di intesa implicito in qualsiasi comunicazione» [27], riproducibile nell'arguto motto di Gadamer secondo il quale chi apre bocca vuole essere soltanto compreso. In realtà, l'impiego di personaggi allegorici permette a Palazzeschi di rovesciare tale presupposto in distorta bramosia antropocentrica piuttosto che ridurlo a pura volontà logocentrica; infatti, essi ricercano in Perelà unicamente la conferma esterna all'ambigua rettitudine delle loro convinzioni e dei loro comportamenti:

> L'avventura di Perelà, eroe per caso nonché privo di qualsivoglia attributo di eroismo, consente la messinscena farsesca di una società in crisi, disponibile a risoluzioni estreme e pericolose, perché ansiosa di colmare il crollo delle certezze e il vuoto dei valori ideali con una corsa nel buio, con la fuga nell'irrazionale, con l'attesa di un Messia: pronta a santificare come padre della patria un po' di fumo in forma umana e altrettanto pronta a demonizzarlo e a linciarlo, addebitandogli glorie e misfatti che sono l'oscura proiezione delle proprie illusioni e delle proprie paure. L'uomo del destino non esiste, ma esiste questa società che lo aspetta e lo agogna, indagata nei suoi esponenti di punta e anche ritratta come collettiva coralità [28].

Non si sottrae al gioco ipocrita nemmeno «[i]l grande filososo Angiolino Pila detto Pilone» [29], sintomatico stereotipo rovesciato di chi si riconosce ed è riconosciuto quale depositario della verità che si struttura in forma di comunicazione; la sua posizione critica è infatti a senso

---

[26] G. Guglielmi, *L'udienza del poeta*, cit., p. 99.
[27] R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, cit., p. 83.
[28] G. Tellini, *Introduzione* a A. Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, vol. I, cit., p. ciii.
[29] A. Palazzeschi, *Il codice di Perelà*, in Id., *Tutti i romanzi*, vol. I, cit., p. 158.

unico, inadeguata a costituirsi come contraltare dialettico, seppure negativo, sia rispetto a Perelà sia rispetto al Consiglio di Stato, appiattendosi perciò in una sterile e compiaciuta autoreferenzialità. Il suo pensiero dimostra addirittura di impoverirsi progressivamente nel mero insulto recepito come illogico, privo del fulcro dell'idea:

– Che cosa intendete di dire con questo vostro discorsetto?
– Che siete una manica d'imbecilli!
– E di Perelà che cosa ne pensate?
– Quello che penso di voi.
– E voi che cosa siete?
– Lui si crede tanto in alto perché deve pubblicare un libro che non esce mai.
– Caro Pilone la vostra grandezza sta tutta nel vostro disprezzo.
– Naturalmente.
– E credete che questo possa innalzarvi tanto?
– Oh! Mi basta poco, un palmo, tanto da potervi sputare in capo.
– Che uomo irragionevole!
– La sua presenza nel consiglio è perfettamente inutile ormai, si sa benissimo quello che Pilone dirà: «imbecilli, imbecille» a seconda dei casi.
– Ma via Pilone, voi passate per l'uomo più dotto della terra e non sapete che dire imbecille!
– Ma se è mezzo analfabeta?
– Insomma che cosa ne dite?
– Sbrigatevela.
– Che cosa ne dite di Alloro?
– Sbrigatevela.
– Che cosa ne dite di Perelà?
– Sbrigatevela ([30]).

In tutta la sua vicenda, Perelà non solo non risponde a tono, ma addirittura nega e rinvia a ogni suo interlocutore qualunque possibilità dialettica; fungendo da specchio, Perelà si traduce non tanto nella prosopopea di un'apocalisse imminente, quanto piuttosto in quella della catastrofe comunicativa *immanente*: è una figura attonita, 'sospesa', che non ha nulla da 'rivelare'. La vita che Perelà ottiene scendendo dal camino è semplicemente una presa diretta sul mondo e, in quanto tale, negazione di giudizio intradiegetico sia da parte del protagonista sia da parte dell'inesistente voce narrante: in tal modo, l'allegoria diviene spazio esclusivo della ricezione. Emblematicamente, la discesa di Perelà non si plasma come un filo che la seconda parca allunga a suo piacimento, ma come una 'pena' che si sviluppa all'interno di una 'rete' tesagli

([30]) *Ibidem*, pp. 288-289.

dalla società che lo sta aspettando, indifferentemente per glorificarlo o per demonizzarlo. Perelà è un evento straordinario che supera cioè la *routine* viziata a cui la società è abituata e da cui desidera evadere: un bisogno irrazionale che essa stessa deve poter gestire, muovere, far parlare. Palazzeschi sembra offrirci un personaggio ambivalente, capace di convogliare in sé l'intero dibattito sui valori ideali di un mondo in crisi, proprio perché non ha esperienza della realtà e non la può sviluppare, ma che è anche in grado di proporsi come metafora lucida della constatazione del contingente momento di catastrofe.

Se con la leggerezza e con la fumosità di Perelà si palesa la forza intrinseca all'elemento ironico, ovvero la sua capacità di far convivere l'artista con il male oscuro che trama alle spalle della cultura di inizio secolo, con la prosa da *pamphlet* disorganica e scossa di *Due imperi ... mancati* (1920) viene negata qualunque possibilità estetica: «la parola dell'arte lascia il posto a una specie di lutto sdegnato, che farebbe a meno anche della parola, e sicuramente dell'estetica letteraria» ([31]). Stilisticamente, cioè, il testo «rimanda a un disordine sincero, scontato nella vita mentale dello scrittore. Dice bene Guglielmi che «ad un io diviso corrisponde una parola disgregata»» ([32]). La guerra rappresenta il capolinea dell'utopia del *Controdolore* e il punto più profondo ed evidente dalla catastrofe della comunicazione vissuta da Palazzeschi; la guerra produce sull'autore un effetto *choc* di proporzioni mastodontiche, ingestibile umanamente e artisticamente, che lo induce non solo a prendere le distanze dal registro umoristico – dal codice avanguardistico del riso –, ma addirittura a rinnegarlo. Tutta l'esperienza d'avanguardia risulta, alla luce di questa scrittura dissonante e scompaginata nel suo ordine, un palinsesto da rileggere come una pratica, assurda e insostenibile, capace di produrre solo sofismi intellettualistici:

> Povera umanità!
> Questa umanità sulla quale io, combinazione mai avvenuta nei secoli dei secoli, che mai più avverrà chiuse queste labbra al respiro, naturalmente sovrastavo, respirando in alto sopra il grande edifizio anelando di andare sempre più in su, come il fiore alla sommità della pianta, che sa egli del nutrimento che gli giunge da' tronchi e dalle radici? egli cerca solo di espandere i suoi petali coloriti al sole, il suo profumo per l'azzurro, è il compito suo, che sa egli se un giorno il nutrimento gli viene a mancare, avvizzisce e muore? ([33]).

([31]) M. Biondi, *Introduzione* a A. Palazzeschi, *Due imperi ... mancati*, (a cura di M. Biondi), Milano, Mondadori, 2000, p. xii.

([32]) *Ibidem*, p. xv.

([33]) A. Palazzeschi, *Due imperi ... mancati*, cit., p. 37.

Lo sberleffo diviene amaro, la sua tecnica originale si rivolta contro il suo stesso creatore. Ora al poeta la realtà non pare concedere altro che una testimonianza gridata:

> Me ne stavo muto in disparte, sorridendo amaro talora senza più discutere, senza più intervenire, assente. Ahimè, sentivo sulle labbra il mio sorriso, col quale esprimevo ancora me stesso, divenire freddo, morire, e le mie labbra lo contenevano ancora con forza e più il freddo mi si faceva sentire, e qualche cosa in fondo all'anima spuntava di inafferabile che non compresi, una voce che troppo tardi compresi: grida! grida! fuori! Alto il tuo grido, salvati, fatti schiacciare, ma salvati. No. Volli fino all'ultimo conservare il cadavere fra labbro e labbro tremante, e ne aspirai l'esalazione malefica e m'intossicò ([34]).

([34]) *Ibidem*, pp. 32-33.