

separazione dal mondo. La solidarietà umana si riconosce in un «andare insieme», nello scatto di «un'ora di passione», verso qualcosa di oscuro il cui unico senso si ritrova ormai solo nella morte. Veramente inquietante appare questa rinuncia alla ragione, questa voluttà di partecipazione alla rovina collettiva, questa vibrante accettazione di un percorso cieco e incontrollabile: tanto più che nelle prime azioni di guerra Serra dovette rendersi ben conto, come mostrano le poche pagine di un suo *Diario di trincea* e alcune lettere dell'ultimo anno, non solo dell'orrore della guerra moderna, ma della stessa impossibilità, per chi vi partecipa, di sapere ciò che accade e ciò che egli stesso fa.

Rinuncia
alla ragione

10.3.8. L'avanguardia futurista.

Il futurismo, fondato ufficialmente con il *Manifesto del futurismo* redatto da Marinetti (cfr. 10.3.9) e apparso in francese (*Fondation et manifeste du futurisme*) sul «Figaro» di Parigi il 20 febbraio 1909, costituisce l'esito estremo, sul piano del linguaggio e dell'azione, delle forme e dei contenuti di diverse pratiche artistiche, di quella ricerca di protagonismo che caratterizza le classi intellettuali italiane all'inizio del Novecento, nel confronto con i nuovi caratteri del mondo industriale. La lotta condotta dal futurismo contro i modi di comunicazione tradizionali e contro la tradizione in blocco mira a trascinare la parola nel flusso della realtà, nel movimento del presente verso il futuro, a un'identificazione dei processi artistici con l'immediata materialità di una vita continuamente trasformata e potenziata dai mezzi industriali. Per poter far ciò i futuristi esaltano la forza eroica dell'artista come scopritore di una nuova dimensione del reale e come distruttore dell'io nel vortice di quella nuova realtà: si muovono «fra due progetti altrettanto irrealizzabili: il progetto di ritrovare la libertà assoluta del soggetto e quello di uccidere il soggetto nella "materia"» (S. Briosi). Un'arte capace di conquistare la modernità è per essi legata alla negazione della psicologia, della riflessione, di ogni forma di mediazione: deve identificarsi direttamente con il movimento vitale, seguendo il flusso della produzione di nuovi oggetti; deve esaltare la potenza delle macchine e partecipare al processo di rinnovamento continuo, di costruzione e distruzione di cui è fatta essenzialmente la vita moderna.

La parola
nel flusso
della realtà

Forza eroica
dell'artista

L'arte
della modernità

Con estremismo programmatico, i futuristi rifiutano tutta la tradizione, in ciò che ha di immobile, di cristallizzato, di fissato per sempre: sperimentano e propugnano una larghissima serie di nuove possibilità tecniche, di nuovi modi di comunicazione, capaci di aderire immediatamente alla velocità del reale; le forme artistiche creano l'accelerazione e il dinamismo, vengono stravolte dal movimento, mentre si rompono i confini tradizionali tra le diverse arti e tra le diverse tecniche, e acquista nuova importanza il gesto, l'evento effimero. Ai processi pacati dell'intelligenza e della comprensione razionale, si sostituisce lo *choc*, il lampo dell'intuizione, il gesto e lo schiaffo, la forza e l'energia giovanile, nella loro distruttiva irrazionalità. Con dirompente aggressività, questo nuovo modo di concepire la comunicazione artistica si collega a una volontà di

Energia
e irrazionalità

Volontà
di dominio

dominio: per il futurismo l'arte deve porsi come guida dell'ininterrotto potenziamento delle capacità dell'uomo, espressione dell'energia dei forti contro l'inerzia dei deboli, presa di possesso della natura e scoperta di sempre nuove possibilità di forza e di piacere (la maggior parte dei futuristi esaltano la guerra, in chiave nazionalistica, come strumento di potenza e di energia, ma anche come occasione di rinnovamento radicale del mondo).

Specialmente nelle fasi iniziali, il futurismo ha anche una forte carica antiborghese e si scaglia contro i valori, le cautele, le sicurezze del perbenismo borghese, a cui oppone la sua sete di eroismo, di ideali sterminati e distruttivi. La carica antiborghese agisce particolarmente nei riguardi del pubblico, contro il quale i futuristi scaricano la loro aggressività, il loro spirito paradossale: alle tradizionali forme di fruizione e godimento distaccato delle opere d'arte, essi oppongono la sorpresa, l'imprevedibile, la provocazione, la beffa irriverente, il delirio alogico, il gesto puro; essi cercano un'arte spettacolare, in cui il pubblico entri a far parte dello spettacolo, in cui ogni elemento tecnico miri a conseguire un effetto immediato, metta in moto nuova energia e nuova vitalità. Essi sperimentano così la dimensione pubblicitaria della comunicazione, preoccupandosi dell'effetto immediato e non della densità interna dei messaggi che trasmettono.

È chiaro che così si compie una radicale rivoluzione nel modo di concepire l'arte: il futurismo mette a punto una serie di novità tecniche che sono alla radice di gran parte delle avanguardie europee di questo secolo, prova a vivere uno scambio integrale e assoluto tra arte e vita, a far partecipare senza mediazioni l'esperienza artistica al movimento della realtà e della storia. Con un'azione di gruppo, che si avvale di forme originali di provocazione e di una grande abilità pubblicitaria, esso prova a ridisegnare violentemente tutto lo spazio del dicibile. Ma la sua violenta spinta aggressiva finisce per rivelarsi subalterna alle tendenze imperialistiche della grande borghesia industriale del nostro paese, come mostra l'esaltazione futurista della guerra e l'adesione della maggior parte dei futuristi al fascismo.

Nel contesto italiano il futurismo rappresenta un tentativo di modernizzazione a tutti i costi, di adesione incondizionata agli aspetti più barbarici della nuova civiltà industriale (con l'occhio rivolto alle poche zone industriali del paese e con una disinvolta indifferenza verso le condizioni di spaventosa arretratezza in cui gran parte di esso ancora si trovava). Sul piano della letteratura e della poesia esso produce in Italia risultati piuttosto scarsi, anche se svolge un ruolo essenziale nella disintegrazione dei linguaggi tradizionali, nella diffusione del *verso libero* (ma cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 214), nella rottura di ogni separazione tra poesia e prosa. Più consistenti appaiono comunque i risultati del futurismo italiano sul piano delle arti figurative (con pittori di grande rilievo come Umberto Boccioni, 1882-1916, Giacomo Balla, 1871-1958, Gino Severini, 1883-1966, e altri). Svolgimenti originali di alcuni modelli e schemi del futurismo italiano si avranno soprattutto nell'ambito del futurismo russo e in altri movimenti d'avanguardia europei, come il dadaismo e il surrealismo (cfr. 10.1.7 e DATI, tav. 216).

La carica antiborghese

Il rapporto con il pubblico

Le novità tecniche

I caratteri distruttivi della modernità

I caratteri artistici

10.3.9. I manifesti futuristi.

Il primo *Manifesto del futurismo* (1909) ha un carattere prevalentemente ideologico: esso esalta «l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità», e investe con violenti scatti polemici tutte le forme artistiche immobili e contemplative esibendo una volontà di adeguamento dell'arte alla «velocità» delle macchine; si afferma la validità estetica dei cambiamenti che la tecnica ha introdotto nelle città moderne, si esalta la guerra «sola igiene del mondo», moltiplicatrice di energia, si augura la distruzione dei musei, delle biblioteche, delle accademie, si invocano «gli allegri incendiari dalle dita carbonizzate».

Il *Manifesto*
del 1909

Questo programma di distruzione si svolge variamente nell'azione di Marinetti e degli scrittori e artisti a lui vicini, soprattutto tra il 1909 e l'inizio della prima guerra mondiale. Una fitta serie di manifesti, in maggior parte opera di Marinetti, precisa gli obiettivi e i programmi del movimento: sia per leggere e diffondere i manifesti, sia per attuare le loro rumorose provocazioni contro i valori tradizionali, i futuristi organizzavano eventi pubblici e «serate», che si risolvevano spesso in risse e colluttazioni e che in tal modo avevano grandi effetti pubblicitari. Il manifesto *Uccidiamo il Chiaro di Luna!* (aprile 1909) si scaglia contro la sensibilità romantica ed esalta l'energia giovanile del gruppo futurista; *Contro Venezia passatista* (aprile 1910, firmato, oltre che da Marinetti, da Boccioni, Carrà e Russolo) auspica la distruzione di Venezia, città del passato, e la sua trasformazione in centro «industriale, commerciale e militare»; *Contro l'amore e il parlamentarismo* (compreso in *Guerra sola igiene del mondo*, 1915) si scaglia, con violento misoginismo, contro la donna e l'amore e auspica modi di riproduzione della specie umana che facciano a meno della presenza femminile, con la creazione di «un nostro figlio meccanico, frutto di pura volontà». Nel frattempo si elaboravano anche i primi manifesti politici e più dettagliati manifesti tecnici nell'ambito delle varie arti, dalla pittura, alla scultura, alla musica, al teatro: al 1912 risale il *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, opera di Marinetti, che delinea gli schemi portanti della rivoluzione formale futurista: distruzione di tutte le forme cristallizzate della sintassi, abolizione dell'aggettivo e della punteggiatura, svolgimento di un'immaginazione senza fili, appoggiata su un uso fulminante dell'analogia, su un disordine programmatico legato alla logica interna alla materia; uscendo da se stessa, la letteratura deve saper incorporare il rumore, il peso e l'odore; deve dare voce al «brutto» e all'«intuizione» più sfrenata, facendo muovere parole in libertà. L'adesione della parola alla materia trova tra i suoi principali sostegni l'uso sfrenato dell'onomatopea (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 212). Un successivo manifesto del 1913, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, approfondisce alcune di queste indicazioni, lenzando la «morte dell'io letterario» alla rivoluzione tipografica (con lo sconvolgimento dei normali criteri tipografici e un'esaltazione dei caratteri visivi della scrittura) e ponendo l'obiettivo della simultaneità lirica, un movimento lirico velocissimo che saldi immediatamente immagini e sensazioni anche tra loro lontanissime. Di forte interesse anche il manifesto *Il Teatro di Varietà* (1913), che mostra l'interesse del futurismo per le forme più correnti dello spettacolo del tempo, esaltando l'introduzione sulla scena della follia e del non senso, del comico più scatenato e informe, con la diretta collaborazione del pubblico, l'intreccio tra arti e mezzi tecnici diversi, la rottura di ogni convenzione teatrale e letteraria (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 204).

Obiettivi
e programmiLe «serate»
futuristeI manifesti
tecnici

Parole in libertà

Il teatro

10.3.10. *Gli orientamenti politici del futurismo.*Adesioni
contraddittorieInterventismo
e nazionalismoIl partito
futuristaL'immediato
dopoguerra

In una prima fase il futurismo, dietro la spinta dell'azione di Marinetti, riscosse numerose adesioni, anche da parte di autori che avevano già iniziato la loro attività in direzioni diverse, come Govoni e Palazzeschi, o di scrittori stranieri come il grande poeta francese Guillaume Apollinaire (1880-1918). Mentre il gruppo della «Voce» guardò con diffidenza al futurismo, la scissionista «Lacerba» di Papini e Soffici (cfr. 10.3.1) si schierò dalla parte dei futuristi, collaborando con scatenata aggressività alla polemica antidemocratica, nazionalista e interventista, promossa da Marinetti. In effetti, anche se l'esaltazione della guerra e l'ottica nazionalistica erano presenti fin dal primo *Manifesto*, attorno al futurismo si trovarono a convergere inizialmente intellettuali di orientamenti ideologici diversi, accomunati da uno spirito antiborghese e da una aspirazione a una radicale rivoluzione delle forme artistiche, che non sempre coincideva con il nazionalismo, ma poteva collegarsi anche a orientamenti di tipo anarchico, e che dopo la rivoluzione russa del 1917 si rivolse perfino verso il comunismo (al quale del resto aderirono molti dei futuristi russi). L'esaltazione dell'energia, della forza, del cammino verso la modernità, poté avere negli anni Dieci esiti di tipo diverso, di destra e di sinistra, e confusa restò la stessa natura del partito politico futurista, fondato nel 1918 (ma contro il violento interventismo di Marinetti si era già schierato Palazzeschi, rompendo col futurismo nel 1914).

La situazione continuò a restare confusa nell'immediato dopoguerra: Gramsci e il gruppo dell'«Ordine Nuovo» guardarono con simpatia all'azione antiborghese svolta dal futurismo (cfr. 10.2.17) e non mancarono in Italia futuristi legati al bolscevismo, come l'artista e saggista VINICIO PALADINI (1902-1971). Lo stesso Marinetti sviluppò nel 1920, nello scritto *Al di là del Comunismo*, una sua critica agli aspetti burocratici del comunismo (ma anche al pacifismo e all'egualitarismo) e una esaltazione dell'«individualismo anarchico», in chiave antimonarchica e antireligiosa, prefigurando una società dominata dagli artisti, una vita sociale trasformata in «opera d'arte». Ma queste posizioni finirono per convergere con quelle «rivoluzionarie» del fascismo; e il futurismo ufficiale ebbe nel fascismo il suo esito naturale, con ingloriosa risoluzione delle sue velleità antiborghesi.

10.3.11. *Vita e opere di Marinetti.*Fondatore
del futurismo

La vita

Tutta la vicenda del futurismo si riassume in quella del suo capo e fondatore, FILIPPO TOMMASO MARINETTI, nato nel 1876 ad Alessandria d'Egitto da un avvocato di Voghera che in Egitto accumulò una grande ricchezza.

Dopo aver terminato gli studi liceali a Parigi ed essersi laureato in legge a Genova, si dedicò alla letteratura all'inizio del secolo, con una fitta produzione poetica in francese; elaborò quindi le scelte che lo avrebbero condotto al futurismo, dividendo la sua attività tra Parigi e Milano, dove nel 1905 fondò la rivista internazionale «Poesia». Dopo il *Manifesto* del 1909, fu attivissimo organizzatore di serate e iniziative futuriste, elaboratore di programmi e manifesti; corrispondente di guerra in Libia nel 1911, assisté nel 1913 alla guerra turco-bulgara. Acceso interventista, partecipò al conflitto mondiale, dove fu ferito e decorato; attivo fiancheggiatore del nascente fascismo, anche se tra dissensi e contrasti, divenne presto uno dei personaggi più autorevoli del regime (il suo futurismo aveva intanto perduto ogni carica

dissacrante e veniva considerato soltanto qualcosa di curioso e di strambo, fuori del tempo). Trasferitosi a Roma nel '25, fu nel '29 nominato accademico d'Italia. Senza mai rinunciare al suo bellicismo, partecipò alla guerra d'Etiopia e ancora alla seconda guerra mondiale, in Russia: fedele fino in fondo alle sue scelte, seguì i fascisti perfino nell'ultima avventura della Repubblica Sociale e morì a Bellagio, presso Como, nel 1944.

La parte più significativa della produzione marinettiana va individuata nella sua opera di organizzatore, nei manifesti (cfr. 10.3.9) e in altri vari testi programmatici, nei quali egli mostra tutta la sicurezza del suo piglio distruttivo, la sua passione militaresca per l'energia e per la lotta; si appoggia, per far ciò, su una continua accelerazione linguistica, che cade però facilmente nelle formule di una vieta retorica. La sua vasta produzione « creativa » presenta invece varie sfasature e contraddizioni rispetto agli stessi programmi futuristi; si tratta di numerosissimi testi dal valore piuttosto scarso, quasi del tutto illeggibili.

Non è il caso di seguirne qui in modo articolato la storia. Basta ricordarne i più considerevoli nei diversi « generi » tentati da Marinetti:

1. Nella poesia si può seguire il percorso dell'autore fin dalla sua formazione, specie grazie alle numerose raccolte in francese che egli pubblicò all'inizio del secolo: in esse (tra cui *Destruction*, *Distruzione*, 1904) è evidente il legame con il simbolismo seguito con un atteggiamento estetizzante e con una continua ricerca di ideali assoluti e di associazioni analogiche; anche dopo il 1909, egli produce testi in cui l'ottica futurista vale più come indicazione ideologica e retorica, a livello dei contenuti, che come innovazione linguistica. I primi testi in cui sono applicati i principi tecnici futuristi, con una ricerca di immersione della parola nella materia, sono quelli intitolati *Battaglia Peso + Odore* (1912), e *Zang Tumb Tumb*, « poema parolibero » (1914). Seguì una varia e disordinata sperimentazione (tra l'altro con « poemi simultanei » e « aeropoemi », forme di poesia bellicista e militaresca).

2. Nell'ambito della narrativa, il romanzo in francese *Mafarka le futuriste* (1909, apparso in italiano, *Mafarka il futurista*, l'anno successivo) presenta il programma del movimento in una pretenziosa forma allegorica. Più audaci rispetto alle tradizionali forme della narrazione appaiono i racconti di *8 Anime in una bomba* (1919), mentre una più distesa e tradizionale forma narrativa si trova nell'altro romanzo allegorico *Gli indomabili* (1922). Lo scritto narrativo più riuscito è forse il diario di viaggio *Spagna veloce e toro futurista* (1931), in cui i giochi sperimentali si svolgono in una fusione di comico e di tragico.

3. Marinetti raggiunse i suoi migliori risultati sperimentali nel teatro. Oltre a un testo francese, legato a modelli di tipo allegorico e grottesco, come quelli del teatro di Alfred Jarry (1873-1907), *Roi Bombance* (1905, in italiano nel 1910, *Re Baldoria*), esaltazione dell'ingegno contro l'idiozia borghese, occorre ricordare le numerose sintesi futuriste, azioni teatrali rapidissime, che rompono i consueti rapporti logici e le convenzioni sceniche, tentando di sovrapporre in situazioni sorprendenti e bizzarre i più diversi piani della realtà, al di fuori di ogni tradizionale prospettiva drammatica (così, tra le sintesi messe in scena nel 1915 ci furono *Le basi*, in cui apparivano in scena i soli piedi degli interpreti, e *Il teatrino dell'amore*, in cui dialogavano un buffet e una credenza). Negli anni Venti Marinetti compose numerosi testi in cui i giochi delle sintesi si allungavano in ossature drammatiche sovraccariche, tra vuote scomposizioni e complicazioni (si ricordi *Il suggeritore nudo*, 1929).

L'attività
programmatica

La produzione
poetica

I testi
narrativi

Il lavoro teatrale

10.3.12. Poeti e prosatori futuristi.

Al di là delle veementi enunciazioni teoriche e programmatiche, i testi futuristi raggiungono risultati piuttosto eterogenei: spesso la loro carica distruttiva resta ferma sul piano dei contenuti, mentre la sperimentazione delle tecniche suggerite dal *Manifesto tecnico* di Marinetti (cfr. 10.3.9) resta del tutto esteriore, si limita ad accumuli di suoni e rumori, a una furiosa e scomposta libertà sintattica, a invenzioni e a giochi grafici, che per vie tortuose finiscono per ricollegarsi con la tradizione della poesia figurata (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 109). Il futurismo lascia le sue tracce maggiori in autori come Govoni e Palazzeschi, che ne condividono l'esperienza solo per un breve arco di anni: nelle loro opere essi tentano, spesso con successo, di liberarsi dei codici tradizionali e di annullare i confini tra i vari generi, creando un linguaggio legato al flusso della materia e totalmente aderente alle sollecitazioni che provengono dalla realtà contemporanea. Si tratta di un'azione d'«avanguardia» nel senso più generale e indeterminato, rispetto alla quale le più programmatiche soluzioni tecniche cadono nel vuoto, restano astratte, interessanti per il loro significato teorico o per il modo in cui ci conservano frammenti della realtà di quegli anni, ma incapaci di produrre testi veramente leggibili o dotati comunque di autentica forza conoscitiva.

Nel campo della poesia ci fu uno sforzo collettivo più coordinato, che si concretizzò in due antologie curate dallo stesso Marinetti, *I poeti futuristi* (1912), e *I nuovi poeti futuristi* (1925): la prima mostra una ricca varietà di rapporti e di intrecci con le forme della poesia italiana ed europea dell'inizio del secolo, e una aggressiva spregiudicatezza, con notevoli spunti comici e parodistici; la seconda vede invece un predominio di stanche forme tecniche più vicine ai modelli di Marinetti e un ritorno a moduli di esteriore liricità. Tra i più significativi poeti futuristi, vanno ricordati il siciliano ENRICO CAVACCHIOLI (1885-1954), che, dopo l'ultima raccolta poetica, *Cavalcando il sole* (1914), fu tra i protagonisti del teatro «grottesco» (cfr. 10.4.20); il milanese PAOLO BUZZI (1874-1956), dotato di grande sapienza letteraria e musicale, molto attento alle possibilità tecniche del verso libero, e con un senso del grottesco che si svolge in forme quasi barocche (tra le sue raccolte futuriste, *Aeroplani*, 1909); il romano LUCIANO FOLGORE (pseudonimo di OMERO VECCHI, 1888-1966), che accumula immagini libere e festose della realtà contemporanea (si ricordi *Il canto dei motori*, 1912), e ha una sua vena inesauribile di favolista e di parodista.

La narrativa futurista seppe creare congegni antinaturalistici, a metà tra il puro non senso e la favola allegorica, popolati da personaggi abnormi, da mostri, marionette, astrazioni ideali e macchine animate, tra tirate liriche e situazioni comiche, tra esplosioni di violenza istintuale, avventure picaresche e divagazioni verso l'eroticismo e l'oscenità: sulla base di coordinate spazio-temporali continuamente ribaltabili, la narrazione diventa un modo per esibire un'immaginazione scatenata, per disegnare mondi dove tutto è possibile, dove è sospeso ogni rapporto e ogni costrizione logica. Ma l'originalità delle situazioni e delle invenzioni non si accompagnò mai a una sufficiente tensione narrativa e linguistica (i soli risultati interessanti sono *Il codice di Perelà* di Palazzeschi e il romanzo «sintetico» *Sam Dunn è morto*, 1915, del ravennate BRUNO CORRA, 1892-1976). Per il teatro futurista, cfr. 10.4.19.

Sperimentazione
solo esterioreL'avanguardia
di Govoni
e PalazzeschiLe raccolte
antologiche

Alcuni poeti

La narrativa
futurista

una vastissima produzione (accompagnata anche da qualche libro di narrativa), in cui le sue qualità intatte si svolgono spesso con un piú tenue abbandono musicale e coloristico: tra gli altri libri, si ricordino *Canzoni a bocca chiusa* (1938), *Govonigiotto* (1943) e, con un accostamento all'orizzonte neorealistico, *Aladino* (1946, struggente ricordo del figlio, ucciso dai nazisti alle Fosse Ardeatine), *Pregghiera al trifoglio* (1953).

La produ
successiv

10.3.15. Aldo Palazzeschi: la giocosa libertà del nulla.

Nato a Firenze il 2 febbraio 1885, ALDO GIURLANI si diede alla letteratura dopo aver frequentato una scuola di recitazione insieme a Moretti, di cui divenne grande amico (cfr. 9.8.10), e assunse lo pseudonimo PALAZZESCHI, dal cognome della nonna.

Dal teatr
alla letter

Dopo i primi libri di poesie, legati al crepuscolarismo, *I cavalli bianchi* (1905), *Lanterna* (1907) e *Poemi* (1909), pubblicati sotto il finto nome editoriale di Cesare Blanc, che in realtà era il gatto dell'autore, conobbe Marinetti e aderì al futurismo, producendo alcuni dei testi futuristi piú liberi e originali: fece da raccordo tra Marinetti e il gruppo di «Lacerba», ma il suo spirito indipendente e pacifista lo portò a rompere con il futurismo già nel 1914, quando questo scatenò la sua violenta battaglia interventista. Dopo essere stato costretto, durante la guerra, all'esperienza militare (anche se riuscì a evitare di essere spedito al fronte), visse nel dopoguerra una vita appartata e solitaria, rimanendo estraneo al fascismo e impegnandosi soprattutto in un'attività di narratore, che gli guadagnò i favori del pubblico; collaborò dal '26 al «Corriere della Sera» e da Firenze partì per lunghi soggiorni a Parigi. Dopo la morte dei genitori, si trasferì nel 1941 a Roma, dove abitò stabilmente, in via dei Redentoristi; negli anni Sessanta si assistette a una vera e propria riscoperta della sua opera giovanile, promossa dagli esponenti della neoavanguardia, ed egli visse un nuovo momento di felice creatività. Morì a Roma il 18 agosto 1974.

La vita

Palazzeschi attraversa l'esperienza dell'avanguardia di inizio secolo, quella del «ritorno all'ordine» degli anni Venti e ancora la ripresa sperimentale delle avanguardie degli anni Sessanta, con una sua inconfondibile e quasi cinica giocondità, con un suo nichilismo generoso, ma non privo di un che di enigmatico e di inafferrabile. Nelle piú diverse situazioni egli si diverte a trarre alla luce sproporzioni e incongruità, a ricavare scintille di meraviglioso, in un'irridente distruzione dei rapporti normali tra le cose: ma la sua distruzione non mira a far esplodere la realtà, è come giocosamente contenta di se stessa, paga di potersi concentrare sugli oggetti, e conserva sempre un'estrema riserva su di sé, sul proprio valore, sui propri limiti. Egli è come un distruttore che non sa menare le mani, che non vuole fare veramente male: un estremista cordiale che non vuole fare paura e che ha bisogno della vita delle cose stesse che si diverte a distruggere; ama sorridere del nulla in cui ogni cosa consiste e si risolve, ricavando da esso un'estrosa libertà. Il suo io sembra quasi nascondersi e nuotare felicemente in questo nulla, sottrarsi alla realtà con una sua guizzante leggerezza: ma nei suoi movimenti resta qualcosa di segreto e di ambiguo; ogni suo gioco è come un obliquo trionfo su uno sfondo oscuro e indecifrabile, che ci viene incontro solo un attimo e si nasconde per sempre. In tutto ciò sta il fascino piú

Un cordia
estremism

Una legge
ambigua

consistente della sua opera, il valore profondo della sua stessa giocosità di saltimbanco (tutta apparentemente risolta «in superficie»).

La produzione poetica

Crepuscolarismo e futurismo

Puro divertimento della parola:
Lasciatemi divertire

Ridicolizzare e distruggere:
L'incendiario

Palazzeschi e i futuristi

La prima fase della produzione di Palazzeschi è concentrata sulla poesia, che fu da lui quasi completamente abbandonata negli anni Venti, quando egli sistemò le liriche precedentemente scritte nel volume *Poesie* (1925); ma una prima sistemazione della sua produzione poetica era stata data nella raccolta *L'incendiario* (1913, che forniva una scelta delle tre prime raccolte sopra ricordate, di una quarta breve raccolta dallo stesso titolo *L'incendiario* apparsa nel 1910, e altre poesie: il rapporto tra le diverse raccolte e le diverse scelte poetiche di Palazzeschi è comunque assai intricato). I testi legati al crepuscolarismo mostrano notevoli echi della poesia postsimbolista francese (e degli autori ricordati in 9.8.6): i temi essenziali del crepuscolarismo vi compaiono assorbiti in un ritmo libero, con un gusto per la ripetizione e per la cantilena, che tende già a svelare la gratuita nullità della parola e della posizione stessa del poeta, presentato nella celebre poesia *Chi sono?*, come «saltimbanco», secondo un motivo molto diffuso nell'arte e nella cultura tardo-ottocentesca. Lo spontaneo avvicinamento di Palazzeschi al futurismo fa esplodere all'estremo la sua aspirazione a trasformare la parola in puro divertimento, in un libero ricamo sul nulla, che si incanta di fronte a tutte le cose e rivela nel contempo tutta la stranezza della normalità. Le cose più minute, i paesaggi più semplici e convenzionali, le situazioni umane più pedestri e banali, tutto si risolve in elementare insensatezza, in un meraviglioso che vuole essere privo di ogni valore e di ogni aura, tra smorfie, sberleffi, gesti sconci, che spesso riducono la parola a una pura ripetizione di insulsi echi vocali. Palazzeschi mira così a un alleggerimento e a uno svuotamento assoluto della poesia, trasformata in cantilena e filastrocca, sciorinamento di «corbellerie» (come mostra la celebre canzonetta *Lasciatemi divertire*, composta in gran parte di sberleffi fonici che ridicolizzano la stessa tecnica dell'onomatopea: «Tri tri tri, / fru fru fru, / uhi uhi uhi, / ihu ihu ihu... Cucú rurú, / rurú cucú, / cuccuccurucú...»). In questo modo egli ridicolizza tutte le etichette sociali, tutte le presupposizioni di valori, tutte le esaltazioni programmatiche della poesia e della cultura del suo tempo; le stesse forme del mondo contemporaneo gli appaiono in una successione libera e vuota di parole-insegne, di immagini pubblicitarie che egli può attraversare come in un'allucinazione ridicola (così *La passeggiata* non è che un'ininterrotta sequela di insegne pubblicitarie, di gridi-*réclame*). Il componimento dal titolo *L'incendiario* sembra voler sottolineare, in più stretta sintonia con il futurismo, l'aspetto ambigualmente distruttivo di questo metodo poetico, presentando l'omaggio del poeta a un «incendiario» chiuso in una «gabbia di ferro» ed esposto allo «sconcio pettegolezzo» della gente comune: «povero incendiario mancato, / incendiario da poesia», il poeta aspira a bruciare, ad annullare se stesso e il mondo con l'azione purificatrice della «fiamma».

Ma la distruzione di Palazzeschi non si lascia catturare dall'invasamento energetico dei futuristi, dalla loro esaltazione della modernità e delle macchine: lo scrittore fiorentino rifiuta ogni proposizione di nuovi valori, non mira a una poesia che collabori al percorso della storia, ma solo ad un'esperienza poetica liberata in una

assoluta evanescenza. Il suo programma paradossale è espresso in un vero e proprio «manifesto» alternativo, *Il controdolore*, datato 29 dicembre 1913, in cui il gioco e il riso vengono elevati a principî regolatori dell'universo, suggerendo un metodo di vita che sottoponga ogni esperienza umana al soffio vivificatore del riso e della follia, che trasformi la serietà, il dolore, la stessa morte in occasioni comiche. Palazzeschi tende così a suggerire una sua utopia della gioia e della leggerezza, che si oppone spontaneamente alla seriosità dei miti letterari, politici e ideologici del Novecento. Su questa strada egli si pone anche nelle prime esperienze narrative, cioè nel romanzo-giocattolo: *riflessi* (1908, poi intitolato *Allegoria di novembre*), e in quello che è il risultato migliore della narrativa futurista, *Il codice di Perelà* (1911), romanzo carico di elementi allusivi e allegorici, basato sulla vicenda di un uomo di fumo, una specie di nuovo Cristo-messia, figura parodistica di salvatore e di poeta, che dovrebbe elaborare un codice per la liberazione dell'umanità dalla falsa razionalità e dalle costrizioni sociali, ma che esala verso il cielo risolvendosi nel nulla: l'ansia di liberazione, caratteristica dell'avanguardia contemporanea, diventa qui apoteosi della leggerezza, accumulando di fantasie metafisiche pronte a svaporare in una aerea indifferenza.

Il controdolore

Il codice di Perelà

Apoteosi della leggerezza

Dopo la rottura con il futurismo, Palazzeschi reagì alla dura realtà della guerra con una vibrante testimonianza, *Due imperi... mancati* (1920): e forse fu proprio un disinganno rispetto agli esiti materialmente distruttivi delle parole d'ordine dell'avanguardia a portarlo verso una narrativa più tradizionale, più legata a elementi realistici. Nelle novelle (che furono raccolte nei volumi *Il Re bello*, 1921, *Il palio dei buffi*, 1937, *Bestie del 900*, 1951, confluiti poi in *Tutte le novelle*, 1957, a cui seguì ancora nel 1966 *Il Buffo integrale*), ha libero sfogo una comicità fatta di favole leggere e piene di sorprese, di incastri e di scambi interni, o di situazioni quotidiane, in cui la vita borghese e piccolo borghese si illumina e viene sconvolta dall'emergere di stranezze e marginali irregolarità: le figure artificiali delle favole tradizionali e i personaggi della realtà più mediocre e dimessa (scapoli, vecchie vedove e zitelle, ospiti di camere d'affitto, impiegati occupati a difendere la loro esistenza nella grigia continuità della vita cittadina) fanno sprigionare dal proprio interno qualcosa di strano e di abnorme, di irriducibilmente «buffo». Ci troviamo di fronte a una vita che si anima a partire da una volontà di non spendere energia: un segreto ed enigmatico spirito fantastico prende corpo dal fondo di una realtà statica e passiva, quasi accartocciata su se stessa. La più banale normalità approda così alla più stralunata irregolarità.

Le novelle

Irregolarità marginali

Il sentimento del buffo

Mentre il romanzo *La Piramide* (1926) porta a termine un progetto intrapreso nel 1912 e mantiene caratteri sperimentali e grotteschi, l'opera più fortunata di Palazzeschi, *Sorelle Materassi* (1934), ha una struttura realistica molto tradizionale, appesantita da un tono di conversazione «toscana» che vuol essere troppo misurato e cordiale: ma giocosamente disinvoltata è la vicenda, basata sullo sconvolgimento che un giovane nipote scapestrato introduce nella tranquilla vita di due anziane sorelle «cucitrici di bianco». Elementi patetici e di dolce moralismo si affacciano invece nei romanzi *I fratelli Cuccoli* (1948, costruito intorno ad un personaggio di «vecchio adolescente») e *Roma* (1953). Un nuovo sorprendente equilibrio tra il futuro sperimentale della giovinezza e il tono di dolce conversazione che talvolta assumono i romanzi della maturità, si ritrova invece nei romanzi della vecchiaia, *Il do-*

Sorelle Materassi

Le opere della vecchiaia

ge (1967), *Stefanino* (1969), *Storia di un'amicizia* (1971): il piacere del ritorno alla piú scatenata libert  fantastica si intreccia qui con una specie di ripiegarsi del tempo su se stesso. La parola del vecchio scrittore si offre come parola di un'adolescenza che   riuscita a resistere nonostante tutto: una parola piú tenue, meno sfrontata che alle sue origini, ma insieme piú disincantata, piú cinica, come costretta a riavvolgersi su se stessa e a difendersi: in questo spirito egli torn  anche alla poesia, con le raccolte *Cuor mio* (1968) e *Via delle Cento Stelle, 1971-72* (1972).

10.3.16. *Trasformazioni e seriet  di Borgese.*

Tra cultura
militante
e universit 

Un'ottica
cosmopolita

La scelta
antifascista

Il siciliano GIUSEPPE ANTONIO BORGESE (1882-1952) rappresent  per tutta la prima fase del Novecento una coscienza critica di grande acume e di grande prestigio, partecipe delle piú essenziali scelte culturali, capace di imporsi al pubblico con grandi prospettive intellettuali, con uno spirito sempre disposto a mettere in questione le proprie stesse conquiste, a trasformare il proprio punto di vista, a trovare nuove formule, a cercare strade risolutive; brillante collaboratore di numerosi giornali, conoscitore di lingue e letterature straniere, si mosse liberamente tra il mondo della cultura militante e quello dell'universit  (come professore di letteratura tedesca e poi di estetica a Torino, a Roma, a Milano), suscitando gelosie e antipatie nell'uno e nell'altro. Non senza pericolose schematizzazioni, tendeva a guardare alle grandi esperienze letterarie in un'ottica «mondiale», considerandole stimoli problematici per un piú ampio giudizio sulla realt , sul «senso» attuale del mondo. Le sue scelte lo portarono a un relativo isolamento, a un progressivo distacco dai gruppi e dalle tendenze intellettuali dominanti, forte gi  negli anni Dieci e accentuatosi negli anni Venti, fino a una coraggiosa scelta antifascista e al rifiuto di prestare il giuramento richiesto dal regime ai professori universitari (cfr. DATI, tav. 219): fu quindi costretto a trasferirsi in America, dove visse in esilio, insegnando in varie universit , dal 1931 al 1949.

Crocianesimo
e superomismo

Frutto degli studi compiuti a Firenze fu la sua tesi di laurea, *Storia della critica romantica in Italia*, che Croce fece pubblicare nel 1903 nelle edizioni della «Critica»; all'attenzione all'*Estetica* crociana si intrecci  subito in lui la suggestione di D'Annunzio e del suo superomismo nazionalistico, che, convergendo con le posizioni dominanti presso i giovani intellettuali fiorentini, trov  espressione nella rivista da lui fondata, «Hermes» (cfr. 9.8.2).

La svolta
intellettuale

Allontanatosi dal Croce, prese nel contempo le distanze dal superomismo dannunziano gi  in un saggio su *Gabriele D'Annunzio* del 1909. Si avvicin  a una concezione dell'arte che ambiva a chiamare in causa la «vita», assunta nel suo integrale spessore umano e morale, e mirava a un'organicit  e a una drammaticit  in contrasto non solo con l'estetismo dannunziano, ma anche con il frammentismo vociano e con la stessa nozione crociana di «liricit »: a questa concezione si collegano le tre serie di saggi *La vita e il libro* (1910-13). Acceso interventista, sub  una forte delusione per la situazione morale e culturale creata dalla guerra: ci  port  a una critica alla cultura vitalistica e irrazionalistica delle avanguardie, con la proposta (contenuta nel volume *Tempo di edificare*, 1923) di una letteratura non rivolta a distruggere, ma a ricostruire valori e ipotesi di umanit , che non si identificassero, peraltro, con il

Per una
letteratura
costruttiva