

# UCLA

## Carte Italiane

### Title

Passeggiate nella città proibita: prostituzione, erotismo e trasgressione ne *L'incendiario* di Aldo Palazzeschi

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/2s25c07m>

### Journal

Carte Italiane, 2(9)

### ISSN

0737-9412

### Author

Fulginiti, Valentina

### Publication Date

2014

### DOI

10.5070/C929019194

### Copyright Information

Copyright 2014 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

# Passeggiate nella città proibita: Prostituzione, erotismo e trasgressione ne *L'incendiario* di Aldo Palazzeschi

Valentina Fulginiti  
University of Toronto

Dalla *Commedia* dantesca alle invettive petrarchesche, dai *Ragionamenti* dell'Areteino alle prostitute trasfigurate di Dino Campana, la prostituta è da sempre una potente figura letteraria, animata da violenti contrasti e spesso nutrita di forti valenze politiche. Particolarmente vicina ai processi di industrializzazione e inurbamento, di cui è spesso un effetto collaterale, la prostituta diventa un'icona della modernità nel secondo Ottocento, sulla spinta di due importanti fattori. Da un lato, il dibattito tra regolamentaristi e abolizionisti, l'avvento dell'antropologia criminale e il crescente prestigio sociale della medicina si traducono in un complesso di rappresentazioni mediche e metafore d'ordine morale: un discorso coerente che, combinando il terrore per l'ereditarietà della sifilide, l'identificazione lombrosiana di prostituzione e degenerazione ereditaria e il mito della tratta delle bianche, alimenta il "sordo" terrore della prostituzione e legittima l'opera di controllo sociale esercitata sulla *femme publique*, secondo la magistrale sintesi dello storico francese Alain Corbin.<sup>1</sup> Dall'altro lato, il postribolo assume un valore speciale nella letteratura del tempo, facendosi simbolo dei mali del mondo moderno. La prostituta, icona fondante della modernità, diviene centrale alla nuova definizione dell'artista, costretto a confrontarsi col nuovo mondo delle merci come un qualsiasi salariato. Non più protetta dall'inautenticità dei valori borghesi e dal falso prestigio incarnato dalle "aureole poetiche," la poesia è paragonata a una forma sottile di prostituzione, come asserito anche dal noto apologo baudelairiano.

Sulla scorta di tali riflessioni, il presente saggio propone una lettura tematica de *L'incendiario* (1910, 1913), rintracciando nel testo la presenza di due paradigmi particolarmente significativi: quello della prostituzione, letto anche alla luce di importanti suggestioni benjaminiane, e quello dell'erotismo, secondo la lettura propostane da Georges Bataille ne *L'érotisme* (1930) e nel saggio su *La part maudite* (1946-49).<sup>2</sup> In componimenti come "La mano," "Villa Celeste," e "Visita alla Contessa Eva Pizzardini Ba" ricorrono infatti immagini di prostituzione, in cui si ravvisa, tra altre influenze, un diretto dialogo con la produzione di Charles Baudelaire e un recupero di temi e spunti tardo-ottocenteschi. Particolarmente produttivo appare, in questa sede, il confronto tra le prostitute palazzeschiere e

l'uso che della stessa metafora compiono altre due importanti voci della poesia primo-novecentesca: Gian Pietro Lucini e Guido Gozzano.

La scelta di affiancare l'opera palazzeschiana a quella di Lucini è motivata da una suggestione di Fausto Curi, che nel suo volume *Perdita di aureola* traccia un parallelismo tra la frattura costituita dalla modernità francese del secondo ottocento e quanto accade in Italia, con qualche decennio di ritardo, solo all'inizio del XX secolo, con la produzione di Lucini, Corrado Govoni e, appunto, Palazzeschi.<sup>3</sup> Tale legame si esprimerebbe principalmente nel ricorso a figurazioni ricorrenti, che esprimono il nuovo rapporto tra il poeta e una società borghese che appare al suo apogeo, e nell'elaborazione di "un antisublime futurista," non immediatamente riducibile all'"antisublime crepuscolare."<sup>4</sup> Secondo questa lettura, il poeta assume provocatoriamente la maschera del borghese frequentatore di bordelli e rinuncia alla propria vocazione di "bevitore di quintessenze," denunciando l'irreversibilità dei rapporti sociali con la propria semplice presenza nello spazio degradato dei corpi in vendita: sempre secondo Curi, "la verità postribolare smaschera la falsa coscienza sia di chi frequenta ostentatamente il bordello e aspira in segreto all'aureola, sia di chi occulta sotto la paura e la ripugnanza del bordello la propria inibita lascivia."<sup>5</sup> In entrambi i casi, attraverso la visita al postribolo, il poeta ci offre il proprio "autoritratto nascosto."<sup>6</sup> Anche se meno nota e celebrata delle immagini del saltimbanco o dell'incendiario, tale figurazione ci offre quindi una chiave di lettura importante per comprendere la modernità tutta urbana di Palazzeschi, nel rapporto con le avanguardie francesi e soprattutto italiane, futurismo *in primis*.

Il presente saggio si apre su un'esplorazione dei temi benjaminiani e baudelairiani ne *L'incendiario*: particolare risalto è dato alle consonanze fra le esplorazioni urbane del poeta-narratore "Aldino" e alcuni luoghi de *Les Fleurs du Mal*. Nella parte centrale del saggio, si propone un raffronto puntuale fra le metafore postribolari de *L'incendiario* e altre importanti voci della poesia italiana coeva. Se da un lato Palazzeschi instaura un rapporto col recupero crepuscolare di figurazioni borghesi e ottocentesche, inserendo tuttavia nell'equazione un velo dissacrante d'ironia, dall'altro lato la sua denuncia dell'ipocrisia borghese si avvicina alla visione liberatoria e sacra della prostituzione, proposta negli stessi anni dal futurismo fiorentino riunito attorno a *Lacerba* (in particolare da Italo Tavolato) e milanese (Lucini e, per le arti visive, Umberto Boccioni), e dal Campana dei *Canti Orfici* (1914). Nella terza e ultima sezione, l'analisi si sposterà sul piano dell'economia del desiderio, interpretando la notomizzazione visiva propria degli esordi palazzeschiani alla luce della teoria dell'erotismo di Georges Bataille. Su un piano prettamente linguistico e narrativo, alla prostituzione corrisponde un'attitudine visiva, che trasforma i corpi in elementi separati e potenzialmente mercificabili: uno sguardo pornografico, nel senso più radicale della parola. Applicando a *L'incendiario* il paradigma bachtiniano del rovesciamento carnevalesco si ottiene infine una visione d'insieme capace di integrare la dimensione socio-politica

della prostituzione nel quadro più ampio di una trasgressione psichica, sessuale, e linguistica. Anche fuori dalle atmosfere posttribolari, la raccolta presenta frequenti riferimenti a una sessualità grottesca, animale, o deforme; immagini che, sulla scorta di Bataille, sembrano porsi in rapporto alla trasgressione di due interdetti fondamentali, quello della morte e quello della sessualità. Il riso “carnevesco” provocato da Palazzeschi mediante queste visualizzazioni grottesche e dissacranti è dunque da mettersi in relazione con una trasgressione radicale e violentissima della società, negata nei suoi assunti fondamentali, psichici e linguistici, al riparo dalle letture ingenue e rassicuranti in cui spesso la tradizione scolastica ha voluto costringere il rimatore fiorentino.

PALAZZESCHI *FLANÉUR*: LA MODERNITÀ URBANA NE *L'INCENDARIO*

Colpisce, a una lettura complessiva della poesia di Palazzeschi, l'onnipresenza dei referenti del nuovo mondo cittadino; pur senza voler tracciare equivalenze costrittive fra la capitale simbolica della modernità europea e la disillusione di Firenze, capitale per il tempo di un solo lustro, balza agli occhi la presenza di spazi, motivi, e temi comuni a queste due modernità, entrambe di natura eminentemente urbana. Le somiglianze tra la Parigi di Baudelaire e l'indeterminata realtà urbana esplorata dal poeta fiorentino non sembrano infatti portarci a un'imitazione passiva della *ville-lumière*, ma rimandano a una comune sensibilità di moderni: come ha sostenuto Guido Guglielmi nel suo *L'udienza del poeta*, non è tanto alla luce dei rapporti testuali tra Baudelaire e Palazzeschi che tale relazione culturale si dipana, quanto in una filigrana di rapporti allegorici e di comuni figurazioni, che danno vita a un comune “paradigma di linguaggio poetico, un modello di produzione dei testi.”<sup>7</sup> Diventa così possibile interpretare gli itinerari urbani della poesia di Palazzeschi come delle *flâneries*, ben prima della celebre *Passaggiata* d'ispirazione futurista.<sup>8</sup> Tale dimensione esplorativa è già avvertibile, ad esempio, negli itinerari notturni, proibiti e scandalosi aperti al poeta dalla “mano” che lo afferra, nell'omonima poesia: “E ora mi porta via. / Lo so bene ormai / dove essa mi conduce / l'ò fatta tante volte / la sua via, / identica ogni sera.”<sup>9</sup>

Il tema dell'immutabilità, ravvisabile nella “via, / identica ogni sera,” richiama la Parigi dei “Tableaux Parisiens,” la Parigi che rimane identica a se stessa pur nel suo frenetico mutare: “Parigi cambia, / ma nulla nella mia malinconia / si è mutato.”<sup>10</sup> Lo spazio urbano è dunque più che un semplice complemento descrittivo per il poeta, che se ne serve, al contrario, per ambientare i contrasti, i conflitti interiori più profondi della sua nuova condizione sociale e la corruzione che ne è la conseguenza più diretta. La Parigi cantata da Baudelaire è, ad esempio, la “capitale infame” descritta nel “Projet d'Epilogue” per l'edizione 1861 de *Les Fleurs du Mal*: “O t'amo capitale infame! / Banditi e cortigiane, voi spesso ci offrite / Piaceri incompresi dalle plebi profane. . .”<sup>11</sup>

Come il poeta della “Perte d'aureole,” al quale la nuova condizione degradata permette di passeggiare in incognito e dedicarsi alla crapula come i comuni

mortali, anche il narratore di Palazzeschi si ritrova nel “fango” di strade “bagnate” e “infangate,” sotto l'impoetica luce dei lampioni: “Eccoci nella tua via, / tra il bordello e l'osteria. / Pel vicolo oscuro / mi sento strofinare la terra, sbattere il muso nel fango, nel muro.”<sup>12</sup>

L'inadeguatezza non è più assaporata come una consapevole trasgressione, ma appare come una maledizione, che scatena la furia orgiastica di “puttane” e “lenoni.”<sup>13</sup> La furia dionisiaca, di chiara derivazione nietzscheana, è qui vissuta nella più totale ambivalenza di comicità farsesca e di violenza rituale.<sup>14</sup> Il novello Orfeo, candido come “il bambin Gesù” (non sfugga l'irriverenza di tale accostamento ironico), è inseguito e umiliato da prostitute e protettori, e il fango in cui si rotola, sotto la luce dei lampioni, ha l'aria di un travestimento: “Pensate, pensate / che disperazione / per uno come me, / dovere ogni sera lasciare / il mio bel castello / per andarmi a ingolfare / nelle sozzure / come l'uomo più volgare.”<sup>15</sup>

La voluttà del fango non è ignota neanche alle dame perbene della Firenze palazzeschiana; basti leggere il desiderio di degradazione delle voci dialoganti nella “Visita alla Contessa Eva Pizzardini Ba,” per cui la prostituzione non è altro che un candido travestimento letterario:

—Vorreste d'un tratto / diventare Regina, Imperatrice? / Antonietta, Messalina? / —Uhm. . . forse sarebbe meglio. . . / una poveretta. / — Povera molto? Vivere di limosina? / Essere giù, nel fango? / —Oh, Sì! / —Insultata, battuta, / essere vilipesa, prostituta. / —Oh! Prostituta! Insultata! Battuta! / Magari nel mezzo della strada / come una donna perduta!<sup>16</sup>

La poetica dell'insulto, così ben praticata dal personaggio Aldino, si riproduce anche negli impropri che le prostitute gli rivolgono ne “La mano.” Tale poetica, tuttavia, non appare come una violazione permanente dell'ordine (in questo caso quello linguistico-verbale), bensì come una trasgressione rituale destinata a perpetuarlo. Così come Aldino fa inevitabilmente ritorno al tetto familiare, rincasando silenzioso come un qualsiasi marito borghese di rientro dal casino, allo stesso modo il piccolo teatro d'insulti scambiati con la Contessa si conclude sulla stereotipia verbale per eccellenza, quella del saluto: “—Che ne sarà di Voi? / —Di me? / —Buona notte Contessa. / —Buona notte carissimo Aldo.”<sup>17</sup> Lo sberleffo del poeta costituisce pertanto un'alternativa all'azione, e non già una forma di azione. Al poeta non restano che le parole; e una ribellione di parole—per quanto violente e volgare—difficilmente andrà lontano.

Sebbene la sua violenza verbale catturi immediatamente l'attenzione, “La mano” non è solo un tentativo provocatorio di *épater les bourgeois*, sconvolgere i borghesi di casa: il desiderio d'identificazione con la donna perduta risponde a ragioni più complesse. Nella filigrana di città descritta da Walter Benjamin, la

prostituzione è chiaramente figura del poeta e del suo lavoro, ormai degradato, ridotto a un feticcio o a una merce priva di un proprio mercato. Di questo fenomeno offre una lettura molto chiara Romano Luperini, secondo il quale “[l]a figura più vicina a quella del poeta è indubbiamente la prostituta. Il poeta pone in vendita se stesso, la propria vita, i propri sentimenti; come la prostituta, è, nello stesso tempo, venditore e merce.”<sup>18</sup> Per Benjamin, infatti, la prostituzione stessa diventa metafora del lavoro, nel momento in cui la pratica dell’adescamento si estende a tutti i settori:

Quanto più il lavoro si avvicina alla prostituzione, tanto più ci si sente spinti a definire la prostituzione come lavoro – come succede già da tempo nel gergo delle prostitute. Quest’avvicinamento avanzò nel segno della disoccupazione a passi da gigante; il *keep smiling* riciclò sul mercato del lavoro quello che sul mercato dell’amore era l’atteggiamento della prostituta che lancia un sorriso invitante.<sup>19</sup>

Tale pratica, definita dal dato di fatto della contrattazione monetaria, finisce per contagiare il poeta stesso. Ciò è esemplare nella figura di Baudelaire, che secondo il rimprovero di Benjamin finì per assomigliare un po’ troppo al suo modello. Si legga, ad esempio, il frammento J 60a 2:

Specie negli ultimi tempi, di fronte allo scarso successo della sua opera, Baudelaire ha sempre più messo in vendita se stesso. Si è gettato dietro alla sua opera e ha verificato così fino in fondo sulla sua persona ciò che pensava dell’ineluttabilità della prostituzione per il poeta.<sup>20</sup>

Se la metafora postribolare di Palazzeschi ha delle evidenti affinità con il suo uso da parte di Baudelaire, non mancano, tuttavia, le distanze. Palazzeschi non presenta una diretta solidarietà di intenti e di vedute tra la figura della prostituta e quella del poeta. Quest’ultimo è uno strambo, un inetto che vive rintanato nel proprio castello: la forza del suo sguardo sta, semmai, nella sua terzietà e ambiguità. Con la propria presenza inerte all’interno del bordello, il poeta inscena un rifiuto del meretricio borghese, che tuttavia non ha né il coraggio di sfidare apertamente, né la forza di rifiutare: “è... come l’abitudine del male, / io non so rinunciare, / quando mi sento accarezzare / da quella mano, / e mi lascio andare, / e so dove, / e fin dove.”<sup>21</sup>

Così come nella poesia che dà il titolo alla raccolta Palazzeschi non assume il punto di vista dell’incendiario vero e proprio ma di un poeta, officiante il rito dell’incendio, allo stesso modo ne “La mano” la posizione del narratore è distante, terziaria, ambigua; la sua rivolta si esprime prevalentemente attraverso la parola o lo sberleffo, poco importa se perpetrato o subito.

## MUSE CORTIGIANE E CITTANDINE

Accanto alle possibili influenze d'oltralpe, occorre considerare le molteplici rifrazioni che il tema assume nella cultura italiana di primo novecento. L'immagine della prostituta è un tema ricorrente nella poesia italiana dell'epoca, che riprende, sovvertendola, l'ossessione per il contagio fisico e morale veicolata nei decenni precedenti da narrativa e teatro: anche in Italia, come nel resto d'Europa, donne, taverne e vino scandiscono l'avvento della modernità urbana. Diversi studi hanno sottolineato la pregnanza dei temi sessuali per la rivolta generazionale futurista, compreso il violento attacco marinettiano contro sentimentalismo e femminismo; basti pensare all'uso che di questo motivo fa Boccioni in *Idolo Moderno*, con il suo elogio della nascita illegittima e della libera sessualità ad accompagnare la rivolta generazionale, ma anche lo sradicamento percepito da milioni di contadini inurbati.<sup>22</sup>

L'immagine della prostituta ricorre anche nei testi di Guido Gozzano e Gian Pietro Lucini, i due autori che François Livi ha accostato a Palazzeschi definendoli i "tre anelli prestigiosi di un'ideale catena che, partendo dal simbolismo per approdare al futurismo, unisce le più significative esperienze poetiche decadenti alla lirica novecentesca."<sup>23</sup> Il confronto tra Palazzeschi e queste due voci poetiche appare particolarmente utile per illuminare due diverse venature de *L'incendiario*: il recupero, in chiave ironica e straniante, di temi crepuscolari, e l'aperta consonanza col programma futurista.

Nel notissimo componimento "Cocotte," posto a chiusura della sezione "Alle Soglie" nei *Colloqui*, Guido Gozzano rammenta un incontro infantile tra il narratore e una vicina di casa, segnata dallo stigma di questo buffo epiteto: "Una cocotte! . . ." "Che vuol dire, mamma?" / "Vuol dire una cattiva signorina: / non bisogna parlare alla vicina!" / Co-co-tte. . . La strana voce parigina / dava alla mia fantasia bambina / un senso buffo d'ovo e di gallina. . ."<sup>24</sup>

In questi versi, la prostituta appare come un mito d'importazione, che fin nel nome rimanda al mondo lontano dei cavalli e delle carrozze parigine. La "cattiva signorina" appare tuttavia contornata di un alone di reminiscenza infantile, che pone in evidenza la specularità di condizioni tra le signorine buone e quelle "cattive," un tema caro al romanzo di consumo dell'Ottocento—basti pensare al legame sotterraneo tra la sorella di Armand, pura come un angelo, e M.me Dupl  ssis ne *La Dame aux Cam  lias*, o ancor pi  verso la virgine prostituta Fleur-de-Marie dei *Myst  res de Paris*.<sup>25</sup> L'illustrazione gozzaniana della *cocotte*, anche grazie all'alone di sogno e di mistero conferitole dalla memoria infantile, appare pertanto pi  vicina a una riscrittura passatista e interiormente dissacrante dei *topoi* borghesi, che non a una moralistica denuncia del borghese frequentatore di salotti equivoci. L'immagine convenzionale della "fanciulla perduta," della "vergine che un nulla aveva mutato in cortigiana" appartiene al vecchio mondo delle "buone cose di pessimo gusto," incapace di scalfire e denunciare l'economia pulsionale del mondo dominante.<sup>26</sup>

È ben nota l'interpretazione sanguinetiana per cui "*Cocotte*," così come la lettera ad Amalia Guglielminetti del 23 dicembre 1907 che ne rivela l'ispirazione autobiografica, indicherebbe "il motivo ossessivo dell'impossibilità d'amare, grazie alla proiezione del modello materno, in un clamoroso esempio di frustrato complesso edipico in *transfert*, sopra la figura della perduta e irrecuperabile amica francese."<sup>27</sup> Tale accostamento, che mescola insieme la presunta purezza dell'infanzia e la conclamata corruzione della prostituta, vorrebbe disinnescare la volgarità del mondo borghese, addomesticandola in una personalissima, malinconica fantasmagoria; l'effetto, tuttavia, è la sconsecrazione generale del materno.

Particolarmente opportuno appare il raffronto tra "*Cocotte*" e un componimento palazzeschiiano, "*Villa Celeste*," che con le visioni del crepuscolarismo condivide le tonalità descrittive e l'ambientazione. L'operazione di Palazzeschi è, in questo caso, doppiamente dissacrante, perché accosta lo scandalo della "profanazione" all'immagine dei fiori primaverili e alle tonalità "leggere" e "bianche e celestine," (vv. 10-12) in linea con le tonalità più tipiche del crepuscolarismo.<sup>28</sup> Anche in questo caso, Palazzeschi si distingue da Gozzano in virtù di un atteggiamento meno nostalgico, che ha attutito l'esperienza di dolore sperimentata nelle prime produzioni per rivolgersi ai più variegati terreni della figuratività, dell'illustrazione, del gioco. Mentre della donna perduta gozzaniana si è persa ogni traccia, in Palazzeschi la "perversione" trionfa, trasferendosi dall'ipocrita mondo degli uomini a quello della natura, come notato da Anthony J. Tamburri nel suo *Of Saltimbanchi and Incendiari*.<sup>29</sup> Ancora una volta, i versi di "*Villa Celeste*" fungono da guida: "Intorno dappertutto, / s'intrecciano, s'abbracciano / si stringon ancora disperatamente / le campanelle leggere / dalle corolle veline / bianche e celestine."<sup>30</sup> In questa conclusione, Palazzeschi sembra davvero riprendere i cromatismi della poesia crepuscolare, tornando ai modi della sua prima produzione, definita da Tamburri come una lunga elaborazione del distacco dalle forme chiuse della poesia tradizionale e dai temi nostalgici, malinconici dei crepuscolari italiani.<sup>31</sup> Palazzeschi, tuttavia, non si limita a una ripresa di aggettivazioni e cromatismi consueti: con la sua irridente *verve*, sconsecra o meglio rivela, portando in luce la carica erotica già visibile nella filigrana dei preziosismi crepuscolari e nell'infantile trasporto gozzaniano.

Tuttavia, messe da parte le somiglianze più evidenti, tra ville *liberty* e stilizzati motivi floreali, si avverte un distacco nei modi narrativi e nelle scelte lessicali: ma la distanza è di grado e non di orientamento ideologico. Ancora una volta, la violenza di Palazzeschi culmina nel grido scandaloso, che non traveste di parole francesi la realtà, ma ne nomina l'aspetto più crudo e volgare. Come il narratore, ritornato bambino, si sofferma sul ricordo infantile con finta e teatrale ingenuità, così il narratore di Palazzeschi è deliziato dal ricordo del grande scandalo borghese, di cui ripete i fruscii, i mormorii e gli schiamazzi: "Si gridava all'orrore! / Orribili profanazioni, / Scandali, oscenità!"<sup>32</sup>



Se, come ha sostenuto Edoardo Sanguineti, al centro di “*Cocotte*” sta non la memoria ma l’oggetto-ricordo, anche Palazzeschi crea un distanziamento attraverso una sapiente poetica della visione.<sup>33</sup> Il poeta, infatti, rappresenta non la scena in sé, ma la sua morbosa evocazione nelle parole borghesi. Di fronte all’autorità giudicante della “gente” si produce una scena ternaria, che rimanda a quella che Antonio Saccone ha definito la pulsione voyeuristica tipica del primo Palazzeschi: “‘Sembrava la più onesta riunione’ / ‘di nobili dame’ / gridava la gente, / ‘ed era una morbosa accozzaglia’ / ‘di luride puttane!’”<sup>34</sup> Accanto alla descrizione della villa sequestrata e delle sue penombre, compare dunque il significante borghese: è l’occhio torvo dei benpensanti, che crea lo scandalo e la depravazione.

Per rivelare l’oscenità del mondo borghese, il narratore Aldino non deve più teatralizzare la propria poetica dell’insulto o assecondare il desiderio di degradazione di una contessa; gli basta ripetere le parole volgari della rispettabile “gente.” Appare evidente la componente pulsionale di questo turpiloquio, un piacere proibito di cui il poeta gode come un bambino dispettoso, ripetendo tra sé e sé: “Puttane! . . . / Puttane. . . molto strane. . . / care puttane!”<sup>35</sup>

Come già in “*Cocotte*,” il poeta riassapora la scandalosa parola, liberata dal proprio significato nel meccanismo della ripetizione infantile; ma Palazzeschi qui si discosta tanto dalla “scomposizione fonetica” tentata da Gozzano secondo il “gioco delle associazioni libere,” quanto dal proprio consueto gusto fonosimbolico.<sup>36</sup>

La violenza verbale del testo, tuttavia, rimanda anche a un diverso filone: alla rivalutazione, di stampo nietzscheano, dell’amor venale, vista come un antidoto alla debolezza cristiana e all’“antico pregiudizio degli arcifanfani della moralità.”<sup>37</sup> Si tratta di un tema caro al futurismo lacerbiano frequentato da Palazzeschi proprio in quel volgare d’anni. Tale riflessioni rientrano in quella che Mario Pasqualini, in un recente articolo sul tema, ha definito “a politics of scandal that rejected compromise with public respectability,” in contrasto con la strategia neo-malthusiana e modernizzatrice adottata dalla *Voce* nel biennio 1908-10, tesa a mantenersi nell’alveo della rispettabilità.<sup>38</sup>

Tale visione si esprime magistralmente nell’“Elogio della prostituzione” di Italo Tavolato, pubblicato su *Lacerba* nel 1913 (lo stesso anno in cui il nostro pubblica la seconda edizione, rivista e ampliata, de *L’incendiario*). Il legame tra “Villa Celeste” ed “Elogio della prostituzione” appare lampante confrontando le frasi d’avvio del secondo paragrafo con le rime palazzeschiere:

Il primo raggio di sole. Penso la notte e la prostituzione.  
 Suon di campane. Io so: più della chiesa vale il bordello.  
 Sonate, campane, sonate! Lusingate la gente col vostro appello ai sensi,  
 campane, ruffiane di santità! Voi annunziate, in verità, la disfatta dei  
 preti di venti secoli, voi sonate il trionfo eterno della vita.<sup>39</sup>

A legare i due testi è, in particolare, la serie delle rime “campane: ruffiane: puttane,” così affine al lessico *liberty* di “Villa Celeste” (in cui pure la parola “puttane” appare in posizione forte, mentre le “*campanelle*” sono nascoste all’interno del verso 102). Laddove Palazzeschi instaura un rapporto ironico con i feticci della produzione culturale ottocentesca, Tavolato li respinge con ostentata violenza; si veda lo sprezzante rigetto dei “romanzi d’appendice” accostati in un rifiuto nietzscheano a Cristo e Kant, a comporre la grottesca triade “Cristo, Kant e la letteratura.”<sup>40</sup> Simile al dettato palazzeschiano è invece la raffigurazione della donna “perbene,” le cui seduzioni cristianeggianti e i cui “rancidi romanticumi” sono più oscene dell’aperta e libera sessualità incarnata dalla prostituta.<sup>41</sup> Così lo scrivente esorta: “Non lasciarti adescare da Menica dal sorriso cattolico né da Giuseppa, la povera e per di più onesta sartina,” prima di lanciarsi in una tirata contro l’oscena bruttezza di matrone e beghine.<sup>42</sup> Pasqualini ha inoltre sostenuto come l’“Elogio” e, più in generale, la costante performance inscenata da Tavolato, siano funzionali a una strategia di mediazione della propria omosessualità: nell’attacco coordinato al femminismo e al cattolicesimo, nell’elogio della creatività sessuale opposta al moralistico principio di procreazione, il futurismo diventa uno spazio per la possibile negoziazione dell’omosessualità maschile.<sup>43</sup> Senza dubbio, tale lettura appare rilevante anche per Palazzeschi, la cui visione della sessualità è, come vedremo nella prossima sezione, altrettanto creativa e “grottesca” di quella proposta da Tavolato.

Se la linea Palazzeschi-Gozzano rimanda al recupero dissacrante di terrori cari al vecchio salotto borghese, la linea Palazzeschi-Tavolato spinge in tutt’altra direzione, verso la ricezione italiana di Nietzsche, verso la poesia come carnevale dissacrante e rivelatore; e riecheggia, semmai, il trattamento mitico e trasfigurante che della prostituta fa Campana nei suoi *Canti Orfici*.<sup>44</sup> Se la linea Palazzeschi-Gozzano si fa beffe dell’ipocrisia del borghese regolamentarista, che invoca leggi severe a contenere le prostitute presso cui si reca di nascosto, la linea Palazzeschi-Tavolato ripropone il radicalismo della posizione abolizionista—una linea che riecheggia con particolare veemenza nella conclusione dell’“Elogio della prostituzione”: “in verità vi dico: chi va sparlando, che la prostituzione sia un male necessario, è un malfattore. E chi afferma che sia un’istituzione sociale, si rende responsabile di calunnia. I tentativi di surrogare la prostituzione [. . .] son tutti falliti. La puttana resta.”<sup>45</sup>

Anche alla luce di questi rapporti, diventa possibile accostare la violenza verbale di “Villa Celeste” alla *vis* polemica di Lucini, l’ultimo poeta della nostra rassegna urbana, che con Palazzeschi condivise l’adesione, ben presto ritrattata, al futurismo. Entrambi rifiutarono, infatti, l’inclinazione marziale e dogmatica di Marinetti, la sua esaltazione esclusiva della macchina e l’adesione incondizionata alla guerra mondiale. Il pacifismo di Palazzeschi è altrettanto radicale di quello luciniano, almeno secondo Sanguineti, che descrive i loro testi come i due ordigni

più pericolosi di tutto il primo novecento—disinnescabili solo con l’ausilio di “una Grande Guerra Latina e di una Piccola Marcia su Roma.”<sup>46</sup>

Due sono, in particolare, i componimenti delle *Revolverate* luciniane che affrontano il tema della prostituzione: la “Canzone della cortigianetta” (nella sezione *Scherzi*) e la “Canzone delle prostitute” (nella sezione *Sarcasmi*). Quest’ultima è di più marcata intonazione corale, e trae spunto da un fatto di cronaca di diversi anni prima: il divieto di esporre il busto *Le Schiave* dello scultore Domenico Ghidoni, rappresentante un gruppo di prostitute. Come lo stesso Lucini rievoca nel presentare il componimento, “[l]o spunto plastico, suggerito da reminiscenze stecchettiane e maupassiane, mi eccitò a paragone”: il richiamo alla figura della prostituta è dunque suggestivo per le sue reminiscenze letterarie, intrise di cultura urbana.<sup>47</sup>

Il narratore di Lucini, così come il declamatore dell’“Elogio,” assume una posizione distaccata, lucida e materialistica, che non risente dell’infatuazione infantile sperimentata da Gozzano e, almeno in parte, dallo stesso Palazzeschi. In entrambi i componimenti luciniani, il poeta si fa portavoce della prostituta che non può parlare. Tale funzione è implicitamente assunta nella prima canzone, costruita su un modello pariniano, chiaramente aderente a quella linea lombarda di “rivolta civile” individuata da Dante Isella.<sup>48</sup> Nella “Canzone delle prostitute,” ad esempio, il poeta assume direttamente la parola, posta a tema del racconto:

Silenzio, sfacciate, là in fondo: / siamo davanti alla gente per bene /  
e non convien sfoggiare, come fate, / seni, coscie e groppe nude, /  
malizia, impudenza ed albagia: / silenzio, dico, signore innominabili,  
/ passate, non so come, in questa radunata, / tra bronzi e marmi misti  
/ d’ogni e qualunque divinità, disposti, / in bella luce alli occhi delli  
ammiratori / dentro alle galleria di tela, di gesso e di cartone, / che  
sogliono chiamare ‘Esposizione:’ / silenzio, svergognate. / Per Voi,  
parla più degna la Canzone. / Ella sa far l’inchini dignitosi, / seria,  
composta, distinta ed accetta; / sa comportarsi e discorrere insieme /  
ai Signori in tuba della Commissione.<sup>49</sup>

Il poeta condivide con le prostitute la non-conformità al meccanismo sociale cui pure appartiene; a differenza di queste ultime, tuttavia, sa adoperare la parola, che costituisce infatti lo specifico oggetto del suo mercimonio. La parola del poeta riscrive a modo proprio la realtà della prostituzione, senza riprodurne le voci più fracassone e volgari ma rivestendolo con parole di un lessico dichiaratamente desueto, volutamente di retroguardia. Pur cantando le glorie della Venere terrena, il cantore della vita urbana si pone in disparte, a denunciare un meccanismo sociale impietoso. Corale o singola, la voce del poeta si sovrappone a quella della *femme publique*, alla quale presta sì le parole, ma non il punto di vista: la donna non parla secondo la propria prospettiva (che il poeta non sa e non vuole riprodurre),

né interiorizza il giudizio stentoreo del moralista borghese; la sua tragedia si esprime nei termini di un realismo superiore, oggettivo e allegorico. Ancora una volta, la parola luciniana rappresenta il mondo opaco ed elettrico della fiammella cittadina, unendo termini di una tradizione poetica romantica (larve, crepuscoli, paesaggi lunari) ai referenti vili della modernità urbana:

Sarò il rifiuto della grande Città: / quando piove ed abbrivida la sera,  
/ quando le goccioline, sotto ai riverberi, / sembrano spine d'argento a  
pungere / contro il fango, la carne ed il cuore; / sarò l'ombra vagante  
e pandemia, / che scivola con passo *pornografico*, / per le viuzze e i  
trivi tentando, pis pis, / come un richiamo e come una preghiera.<sup>50</sup>

La dimensione illusoria e fantasmagorica della “larva d’amore” si ravviva così di fronte alla luce dei “fanali” e lungo le traiettorie dei “passaggi pubblici,” in una società dove i cappelli a tuba sono terribilmente vicini ai poveri “affamati” e agli adolescenti “imberbi.”<sup>51</sup> Non c’è spazio per il gioco o lo sberleffo nella poesia di Lucini, che rappresenta il posto di ciascuno (dal giovin signore alla prostituta, dal soldato coloniale al tisico agonizzante) nel pantheon della mondanità cittadina; persino i suoi “sarcasmi” assumono lo sguardo affilato e profondo di un’ironia serissima, disvelatrice. Laddove Palazzeschi assume le parole del borghese per dar voce al proprio disinibito contro-canto, la critica radicale di Lucini richiede che egli assuma un altro linguaggio: lucidamente, poeticamente “oggettivo,” volutamente straniatosi nel bazar di una tradizione poetica, distante come può e deve essere un linguaggio della realtà.

#### STORIA DI UNO OCCHIO (O DI UNA MANO)

Nella sezione precedente abbiamo visto come Palazzeschi, ponendosi tra il recupero crepuscolare di temi e motivi ottocenteschi e la stentorea modernità dei futuristi lacerbiani, si appropri della metafora postribolare. Tale metafora sarebbe tuttavia poco più che una trovata, se non si unisse a una dimensione più strettamente erotica e pornografica, che non esaurisce nel gusto dell’insulto e nella teatralizzazione dello scandalo ma chiama in causa il meccanismo stesso della visione.

Come ha sostenuto Saccone, la poesia del primo Palazzeschi è animata da una pulsione voyeuristica, che si riverbera anche nella prosa di riflessi. Tra i cromatismi fotografici della produzione degli esordi, ancora vicina alla sensibilità crepuscolare, spicca la dimensione triadica assunta dalla visione già in diversi componimenti di *Lanterna* e *Cavalli Bianchi*. In particolare, Saccone ha individuato la ricorrenza del sintagma “la gente,” che ““è in trance,’ ‘si ferma,’ ‘sta ferma,’ ‘si sosta,’ ‘guardando,’ ‘a guardare.””<sup>52</sup> È un costrutto di tipo voyeuristico quello che va in scena tra l’evento, lo sguardo altrui e—terzo, quasi invisibile—l’occhio registrante del poeta. La pulsione visiva non si esaurisce nella prima produzione poetica,

ma rimane una costante dell'opera palazzeschiana, offrendo un indispensabile contraltare visivo al principio, tutto vocale, della "teatralizzazione" che si dispiega nei componimenti de *L'incendiario*. Per questo motivo, come ha messo in rilievo Claude Imberty, la visione del futurista Palazzeschi differisce in modo sostanziale da quella del crepuscolarismo:

Mentre nella poesia crepuscolare il lettore vede, per il tramite dello sguardo del poeta, le immagini che sono al di là del giardino innevato, del ritratto o della fotografia, in quella palazzeschiana il lettore vede soprattutto lo sguardo degli altri; non vede immediatamente l'oggetto, ma produce un effetto di straniamento, tanto più forte quanto più l'oggetto osservato è, spesso, assente o indeterminato.<sup>53</sup>

La *femme publique* non è, pertanto, la semplice anticaglia di un immaginario borghese in disfacimento, com'era in Gozzano; né essa offre solamente l'occasione per fantasticare su un passato perduto, su un'infanzia mitica o su un desiderio innominabile. La prostituta è un significante preciso all'interno dello spazio segmentato della nuova città; un significante istituito e decodificato dallo sguardo del borghese o, per dirla con Palazzeschi, della "gente" lì radunata. Ad essere pornografica è precisamente la natura di tale sguardo, che il poeta mette in scena senza totalmente aderirvi (ma senza nemmeno scostarsene radicalmente).

La dimensione pornografica si ritrova quindi nella separazione degli elementi: ad essere "separato" è talora l'occhio, che si aliena dal resto del corpo; talora è invece il corpo ad essere sezionato e ridotto ad enumerazione di elementi separati e commerciabili. Questa sembra essere anche la funzione della mano che conduce il poeta nel suo viaggio notturno: una mano che, scrive Palazzeschi—e non sfugga la scelta del verbo—potrebbe essere stata "*amputata* [. . .] / ad una gran puttana."<sup>54</sup> Allo stesso modo, lo sguardo indiscreto del giovane poeta disseziona corpi non più giovani con esasperante minuzia.<sup>55</sup> È quanto accade, ad esempio, nella poesia "La città del sole mio": "Le vecchie di fronte / ugualmente sulla soglia / malissimo vestite e disadorne, / vizzate vizzate, piccoline, / tutte avvolte in scolorite mantelline. / Le loro teste sono fasciate, / i loro colli cascanti di rughe, / sono raccolti in cenci verdastri / come i colli delle tartarughe / o la pelle delle lucertole."<sup>56</sup>

Così pure nel componimento "Le beghine," dove la descrizione si sofferma sugli stessi dettagli anatomici, e, almeno in parte, ricorre alle stesse similitudini animalesche e zoomorfe: "Le vostre facce / sono pugni di rughe, / i vostri colli sbucano, / si muovono fra i cenci, / come colli di tartarughe. / I vostri occhi quilkiano / dalle infossature, / con fare di puntiglio, / di sussiego, di piccosità, / di superiorità, / per la vostra inferiore / grande sicurezza."<sup>57</sup>

Se la professione di desiderio per il corpo in disfacimento può rimandare al *topos* baudelairiano della bella scheletrica o della *vieille enfante* esplorato in

componenti come “Le monstre (ou le paronymhe d’une Nymphhe Macabre),” e in anni più recenti, alle orrende matrone di Tavolato e alle “colossali” prostitute di Campana, la modalità descrittiva adottata dall’autore può essere analizzata alla luce di un’altra teoria: la teoria storica dell’erotismo elaborata da Georges Bataille a partire dagli anni Trenta.<sup>58</sup>

Bataille identifica il trionfo della prostituzione con una specifica fase storica, successiva ai periodi della trasgressione orgiastica e della sublimazione cristiana. Tale fase, che Bataille definisce pornografica, si fonda sulla separazione tra i segni fisici del desiderio e il desiderio stesso: “Una bella ragazza svestita è talora l’immagine dell’erotismo. L’oggetto del desiderio è diverso dall’erotismo: non è l’erotismo in quanto tale, ma l’erotismo si trasmette per suo mezzo.”<sup>59</sup> L’erotismo è dunque un meccanismo affine a quello della significazione: il suo bisturi trasforma i corpi in significanti che rinviano ad altri significanti, in un processo di *semiosis illimitata*. Come argomenta ancora Bataille, lo sviluppo di questi segni sensibili pone l’oggetto erotico in una situazione contraddittoria: esso è, infatti, un oggetto che rappresenta il superamento dei limiti di un qualsiasi essere individuale, un oggetto isolato e separato che significa l’assenza di limite conoscitivo.<sup>60</sup> In tal modo, Bataille si spinge fino a decostruire l’immagine della donna prostituta come puro prodotto dello sguardo maschile, definito in primo luogo dalla portata oggettivante dello sguardo, e non dalla transazione economica:<sup>61</sup>

Non è vero che in ciascuna donna dimora una prostituta in potenza, ma la prostituzione è conseguenza dell’atteggiamento femminile. Ogni donna è, in proporzione al suo fascino, un’esca per il desiderio maschile. A meno che non si sottragga interamente, per un partito preso di castità, la domanda è a che prezzo, a quali condizioni sarà disposta a cedere. Ma inevitabilmente, se le condizioni sono soddisfatte, finirà per concedersi come un oggetto. La prostituzione propriamente intesa non fa che introdurre un elemento venale nell’equazione.<sup>62</sup>

Tale lettura è certamente applicabile alle visioni e alle figurazioni del femminile nella cultura primo-novecentesca, a confermare una volta di più il legame tra la portata oggettivante della visione e la rappresentazione di tutte le donne come potenziali oggetti di godimento, acquistabili come una merce tra le altre.

Il mondo della sessualità pornografica è un mondo di mani, di sessi, di colli e di seni “amputati” dallo sguardo del narratore. Sia pure in maniera meno esibita e declamatoria dell’anarchico Lucini, il Palazzeschi futurista ci presenta una rassegna di tipi umani (dall’americano ricco alla beghina, dal borghese insoddisfatto al professorone), ognuno dei quali instaura col proprio mondo un rapporto potenzialmente pornografico, ossia mercificato, dissezionante e inautentico. Palazzeschi impugna la sessualità come un’arma dissacrante, mescolando l’animale e l’umano, enfatizzando la dimensione scimmiesca o pappagallesca delle strutture borghesi.

Il sarcasmo non risparmia nessuno, basta pensare allo sberleffo rivolto alla sorella di Giovanni Pascoli in “Ginnasia e Guglielmina”: “Giovanni Pascoli, / ch’è il primo poeta d’Italia, / à anche lui la sorellina, / ne à una, ma che ne vale due.”<sup>63</sup>

La sessualità viene a conturbare la dimensione morale della famiglia (intesa sia come cellula sociale di aristotelica memoria, sia come motore della trasmissione patrimoniale), spesso declinandosi in termini animaleschi o pànici. Abbiamo visto in “Villa Celeste” come l’abbraccio panico della natura vegetale rappresenti una possibile alternativa allo scandalo del mondo borghese; al contrario, la natura animale sottolinea gli accenti grotteschi del vivere sociale, per esempio accentuando il repertorio dei *tic* femminili, secondo una logica di travestimento zoomorfo.

Un esempio di questa sessualità trasgressiva e debordante si ravvisa ne “Le Beghine,” i cui versi introduttivi, dedicati alla descrizione del vestiario, accolgono numerosi referenti del mondo animale. Agli uccelli, in particolare, rimandano i “frammenti di penne di struzzo” (v.1), i “piccoli cestini / in forma di nido d’uccello” (vv. 4-5), il “pennacchio strano” (v. 22), “la punta d’una vecchia / penna di fagiano” (vv. 23-24) e ancora le “pennine di galline, / di tacchino, di galletto, / di cappone” (vv. 26-28): tutte notazioni animali, che sembrano preludere alla trasfigurazione delle donne in uccelli, operata poi in componimenti come “Ginnasia e Guglielmina” o “Il pranzo.”<sup>64</sup> In questi ultimi testi, addirittura, la sessualità grottesca agisce come una lente deformante, che sottopone a notomizzazione le stereotipie verbali e gestuali degli interni borghesi.

La carica dissacrante di tali versi risulta particolarmente evidente alla luce della teoria di Bataille, per cui la nozione stessa di “erotismo” è definita in funzione della distanza dalla sessualità animale: una distanza che dipende dal sorgere delle interdizioni primarie, a cominciare dalla proibizione dell’omicidio e dell’incesto.<sup>65</sup> Senza la possibilità della de-negazione (trasgressione simbolica che riafferma il proprio limite) non si dà alcuna forma di erotismo, ma solo l’esercizio di una funzione riproduttiva. Trascendere il discrimine tra sessualità animale e umana è dunque una trasgressione radicale, che mette in discussione gli stessi fondamenti del vivere sociale, definiti in millenni di storia.

Come già avveniva nell’“Elogio della prostituzione,” anche Palazzeschi propone dunque una visione della sessualità che è trasgressiva, proliferante e intesa come supplemento vitale; una visione che sovverte le consuete divisioni morali per fare l’elogio di quanto è sozzo, istintivo, basso, e degradato; ed è dunque facile intuire il legame tra questa dissacrazione e la negoziazione di un desiderio omosessuale latente.

La pertinenza delle categorie tracciate da Bataille per una lettura de *L’incendiario* appare confermata da una lettura complessiva della raccolta. Da un lato, la trasgressione delle interdizioni si orienta verso la pulsione di morte in un testo come “La morte di Cobò,” dove la furia animalesca, sconfinando nell’antropofagia, impedisce ogni possibile eredità (familiare, patrimoniale, borghese); dall’altro lato, essa va in direzione del grottesco (come in tutte le descrizioni delle

sorelle-capinere Stellina e Cometuzza). I due poli sembrano infine incontrarsi nelle fantasie quasi necrofile de “Le beghine,” significativamente conclusa da una de-negazione dell’incesto: “Via! Via! Via! / Cosa vedo dinanzi? Chi? / Nuda dinanzi a me, / la madre di mia madre, / la vecchia. . . / No! lo giuro! / Non le ò mai toccate, le beghine, / mi piace solamente di guardarle.”<sup>66</sup>

Il collegamento così istituito tra sessualità e morte viola una fondamentale serie di interdetti, quella che istituisce l’erotismo in quanto “sopravvivenza” e “crescita,” sia generazionale sia individuale (ad esempio nella proliferazione delle cellule). Sessualità, morte, e deiezione sono infatti accomunate dal rifiuto da parte dell’umano, una proibizione che si estenda a tutto ciò che rimanda all’origine naturale (più precisamente: animale) dell’uomo: l’interdizione riguarda tanto sessualità e “deiezioni” (entrambi segno della nascita) quanto la morte.<sup>67</sup>

Non stupirà dunque che, alla luce della tensione omo-erotica che attraversa l’opera palazzeschiana, in questi versi l’autore attacchi con violenza l’identificazione moralistica della sessualità come riproduzione o eredità familiare, e la sua sublimazione nel mito della vita-che-continua-dopo-la-morte.<sup>68</sup> Né deve stupire che le polarità di nascita e morte, normalmente opposte, si fondano nel segno del riso: lo stesso legame tra la sessualità e il riso pare infatti germinare dalle pulsioni più profondamente liberatorie e trasgressive dell’umano. Il riso, come lo stesso Bataille ha più volte affermato, nasce in risposta al pudore, al quale non è più sufficiente contrapporre la semplice esibizione di una sessualità omologata, corrotta, sottoposta a compravendita continua. Nella citazione degli insulti da trivio, nella nudità imposta alle vecchie bigotte, nello sberleffo rivolto a quel “grullo” di capitalista americano, invece, la scrittura di Palazzeschi esplose, facendo sgretolare il palazzo delle convenzioni sociali in un unico, incontinentabile, scoppio di risa.

## CONCLUSIONI

In questo saggio si è proposta una lettura della poetica del primo Palazzeschi e della sua contrastata adesione al futurismo come un autentico rovesciamento dell’economia simbolica dominante. Poeta dall’ispirazione prevalentemente cittadina, Palazzeschi si nutre del vivo rapporto con l’archetipo della modernità urbana, sapientemente incarnata da Baudelaire ne *Les Fleurs du Mal*. Tale genealogia, sulla scorta di un Nietzsche riletto assai liberamente, riconosce alla puttana un eroismo dissacratore e vede nell’amor venale un principio di liberazione psichica, una strada per sublimare insieme il materno e il mostruoso. La donna perduta della cultura popolare ottocentesca trova la propria nemesi nella glorificazione eroica della puttana, che con la sua venalità denuncia il nucleo inconfessabile della società borghese e che, con la sua salute fisica, promette l’avvento di una nuova razza.<sup>69</sup> La santità scandalosa delle prostitute—cui si contrappone l’inconfessabile desiderio per i corpi animaleschi delle oscene “beghine”—è parte integrante di questo progetto artistico, che porta in luce, da un lato, l’onnipresenza del desiderio nella società borghese e, dall’altro lato, la trasformazione irreversibile dell’umano



in merce. In tale constesto, l'ambivalente riso palazzeschiiano, in cui si uniscono polarità all'apparenza inconciliabili (la prostituta e la beghina, la vergine nel fiore degli anni e la vecchia cadaverica) emerge come conseguenza di uno sguardo che si vuole dissacrante e analitico: uno sguardo pornografico, nella violenza con cui seziona corpi; uno sguardo postribolare, nell'evidenza scandalosa in cui fa propria, teatralizzandola in farsa, la logica del mercimonio borghese.

Molti anni or sono, Sanguineti suggeriva di applicare al primo Palazzeschi la "formula—ormai poco incendiaria, ahimé, tanto è vulgata—di una poetica carnevalesca," di cui si ritroverebbero "tutti i luoghi obbligati, tutti i motivi canonici, a partire dalla matrice capitale e qualificante, che è la categoria del mondo alla rovescia": a tutt'oggi, tale intuizione non è ancora stata smentita.<sup>70</sup> A maggior ragione, un'attenta rilettura della teoria dell'erotismo ci permette di arricchire di un'ulteriore sfumatura questo riso, la cui ambivalente complessità continua a dar filo da torcere agli interpreti palazzeschiiani. La figura della prostituta tratteggiata da Benjamin e la teoria dell'erotismo proposta da Bataille ci permetteranno, forse, di scandagliare la profondità dei temi e dei motivi che abitano la rivolta di Palazzeschi e dei suoi sodali futuristi, portando in luce le dimensioni più sottili e segrete del loro Carnevale verbale. Un Carnevale per nulla rassicurante, lontano dall'infantile balbettio cui troppo spesso si limitano i lettori frettolosi dei testi più noti, ma conturbante e distruttivo come solo il riso della piazza cittadina sa essere.

## NOTE

1. Si vedano, sull'argomento, in ambito italiano, Giovanni Greco, *Lo scienziato e la prostituta* (Bari: Dedalo, 1987) e Mary Gibson, *Prostitution and the State in Italy 1860-1915* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1983); in ambito francese, rimando ad Alain Corbin, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution: 19ème et 20ème siècle*. (Paris: Flammarion, 1982) e Marie-Elisabeth Handman- Janine Mossuz-Lavau (Dir), *La prostitution à Paris* (Paris: Martinière, 2005). Per un documento storico, Alexandre Duchelet-Parent, *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration* (Paris: Ballière, 1836). Per tratta delle bianche si intende la riduzione in schiavitù e la prostituzione forzata di donne europee, un fenomeno collegato alla crescente migrazione verso Americhe e Asia: si tratta di un fenomeno storico, le cui dimensioni furono tuttavia amplificate dalla propaganda abolizionista. Sull'esagerazione storica del mito della "tratta delle bianche" vedi Gibson, *Prostitution and the State in Italy*, 78-83 e Corbin, *Les filles de noce*, 451-452.

2. Aldo Palazzeschi, *L'incendiario* [1910], in *Tutte le poesie*, ed. Adele Dei (Milano: Mondadori, 2002), 179-289. Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XX secolo. I "passages" di Parigi*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Renato Solmi, Antonella Moscati, Massimo de Carolis, Giuseppe Russo, Gianni Carchia, Francesco Porzio (Torino: Einaudi, 1982 e 1986).

3. Fausto Curi, *Perdita d'aureola* (Torino: Einaudi, 1977), 112.

4. Ibid.

5. Ibid., xv.

6. Ibid.
7. Guido Guglielmi, *L'udienza del poeta* (Torino: Einaudi, 1979), 24.
8. Aldo Palazzeschi, "La passeggiata," in Cesare Segre and Carlo Ossola, *Antologia della poesia italiana. Novecento. Tomo I* (Torino: Einaudi, 2008), 108-111.
9. "La mano," vv 75-80. Palazzeschi, *L'incendiario*, 258.
10. Baudelaire, "Il Cigno," II.1-2: "*Paris change! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé!*" Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* [1861], in *Oeuvres*, vol. I, ed. Claude Pichois (Paris: Gallimard, 1957), 73-196, 86. Traduzione italiana da Luciano Frezza (Milano: Feltrinelli, 1962).
11. "Je t'aime, ô capitale infâme! Courtisanes / Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs / Que ne comprennent pas les vulgaires profanes. . ." Ibid., 191.
12. Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris* [1869], in *Oeuvres*. vol. I, ed. Claude Pichois (Paris: Gallimard, 1957), 273-362, 344.
13. Palazzeschi, *L'incendiario*, 259.
14. In questa dicotomia, Enrico Cesaretti in particolare pone l'accento sull'aspetto della violenza rituale: in un raffronto tra *L'incendiario*, *Perelà* e la scrittura kafkiana, lo studioso osserva come: "If we look beyond Palazzeschi's omnipresent irony, the dedication implies precisely the idea of a sacrifice on the part of this 'messianic' writer-martyr, who claims that he himself shall bear a series of offenses and insults for the higher (artistic) good of an aggressive and ungrateful multitude." Enrico Cesaretti, "Consuming Texts: Creation and Self-effacement in Kafka and Palazzeschi," *Comparative Literature*, 56, no. 4 (2004): 300-316, 305.
15. "La mano," vv. 263. Palazzeschi, *L'incendiario*, 263.
16. "Visita alla Contessa Eva Pizzardini Ba," vv. 57-69. Ibid., 233-234.
17. "Visita alla Contessa Eva Pizzardini Ba," vv. 57-69. Ibid., 235.
18. Romano Luperini, *L'allegoria del moderno* (Roma: Editori Riuniti, 1990), 93.
19. Benjamin, *Parigi, capitale del XX secolo*, 469. [J 75, I]
20. "La mano," vv. 238-244. Ibid., 436.
21. Palazzeschi, *L'incendiario*, 263.
22. Vedi Barbara Spackman, *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology and Social Fantasy in Italy* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, 12; utile anche Bruno Wanrooij, "Youth, Generation Conflict, and Political Struggle in Twentieth-Century Italy," *The European Legacy: Toward New Paradigms*, 4, no.1 (1999): 72-88; e David Mathers, "Mobilizing Desire in Boccioni's 'Small Dress Shoe + Urine,'" *Getty Research Journal*, 6 (2014): 185 - 194, 192.
23. François Livi, *Tra crepuscolarismo e futurismo* (Milano: IPL, 1980), 9.
24. "Cocotte," vv. 25-31. Guido Gozzano, *I colloqui*, in *Tutte le opere*, vol. I, ed. Giusi Baldissoni (Torino: UTET, 1943), 143-247, 217-218.
25. Eugène Sue, *I misteri di Parigi* (Milano: Rizzoli, 2007). Il riferimento a Dumas e Sue in questo contesto non deve stupire. La prosa "degradata" del romanzo di consumo offre una riscrittura di temi cari all'immaginario romantico, secondo l'importante genealogia tracciata da Mario Praz: "I romanzi terrifici inglesi furono subito tradotti ed ebbero

larga diffusione in Francia dove trovarono il terreno già preparato dal dramma monacale francese che trattava peripezie affini; influirono sullo sviluppo del melodramma e del romanzo popolare (che poi diverrà il romanzo d'appendice tra le mani del Sue e del Dumas padre); intrecciarono i loro temi con quelli affini d'importazione tedesca [. . .], penetrarono infine nelle sfere superiori della letteratura grazie a Byron e Scott che se ne erano nutriti." Mario Praz, *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica* [1930] (Milano: Rizzoli, 2008), 116. Lo stesso arsenale di temi diviene poi caro a un'avanguardia che, come ha osservato Anceschi, spesso recupera, per dissacrarli, temi cari alla sensibilità romantica prima e feuilletonista poi (Luciano Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, ed. Lucio Vetri [Venezia: Marsilio, 1990], 53). Se lo *Squelette* di Eugène Sue offre una risposta popolare agli scheletri che affollano le visioni di Baudelaire, e se il binomio romantico per eccellenza di amore e morte trova un'eredità consistente nelle fantasie di Carolina Invernizio oltre che nelle esaltazioni dannunziane, allo stesso modo le prostitute virginali della cultura feuilletonistica di fine Ottocento si ritrovano nella produzione poetica di Gozzano, Palazzeschi o Lucini, o—come suggerisce ancora Praz—nella *Mila di Cordo dannunziana* (Praz, *La carne la morte e il diavolo*, 101).

26. "La vierge qu'un rien avait fait courtisane," Alexandre Dumas fils, *La Dame Aux Camélias* [1848] (Paris: Folio, 1974 e 1975), 102.

27. Riportata in Edoardo Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture* (Torino: Einaudi, 1966), 122-3.

28. Palazzeschi, *L'incendiario*, 189.

29. Anthony Julian Tamburri, *Of saltimbanchi and incendiari: Aldo Palazzeschi and avant-gardism in Italy* (London; Toronto: Associated University Presses, 1990), 62.

30. "Villa Celeste," vv. 99-104. Palazzeschi, *L'incendiario*, 192.

31. Tamburri, *Of saltimbanchi and incendiari*, 75.

32. "Villa Celeste," vv. 52-54. Palazzeschi, *L'incendiario*, 190.

33. Sanguineti, *Guido Gozzano*, 125.

34. Antonio Saccone, *L'occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi* (Napoli: Liguori, 1987), 15. "Villa Celeste," vv. 59-63. *Ibid.*, 190-191.

35. "Villa Celeste," vv. 64-66. *Ibid.*, 191.

36. Sanguineti, *Guido Gozzano*, 132.

37. Italo Tavalato, "Glossa sopra il manifesto futurista della lussuria" [1913], in Giovanni Papini, Ardengo Soffici, Italo Tavalato, *Bestemmia contro la democrazia*, ed. Anna K. Valerio (Padova: Editori di Ar, 2009), 31-33, 32.

38. Mario Pasqualini, "From the Sexual Question to the Praise of Prostitution: Modernism and Sexual Politics in Florence, 1908-1914," *Journal of the History of Sexuality*, 21, no.3 (2012): 409-442.

39. Italo Tavalato, "Elogio della prostituzione" [1913], in Giovanni Papini, Ardengo Soffici, Italo Tavalato, *Bestemmia contro la democrazia*, a cura di Anna K. Valerio (Padova: Editori di Ar, 2009), 35-42, 35.

40. *Ibid.*, 38-39.

41. *Ibid.*, 38.

42. Ibid., 39.

43. Pasqualini, "From the Sexual Question to the Praise of Prostitution," 432.

44. Al tema della prostituzione in Dino Campana dedica pagine importanti Marco Antonio Bazzocchi, nel suo *Campana, Nietzsche e la puttana sacra* (Lecce: Manni, 2003). Bazzocchi analizza, in particolare, il dualismo di matrona e ancella (sacralizzazione della prostituta) in "La notte," e altri frammenti scartati dai *Canti Orfici* che presentano un'analoga ossessione per la sfilata notturna delle prostitute. Bazzocchi collega l'evidente uso che Capana fa di tale figura alla lettura del trattato *Sesso e carattere* di Weininger, da cui l'autore doveva aver mutuato il fascino per "l'uomo di genio" e "l'analisi del femminile scisso nei due poli di maternità e prostituzione" (Ibid., 54). Questi due poli si condensano nella successione di figure femminili che, sempre più astratte e divinizzate, accompagnano il progresivo svelamento degli *Orfici* (Ibid., 39-43). Come Curi e Guglielmi, anche Bazzocchi fa risalire tale ispirazione a Baudelaire: "C'è in effetti tutta un'infatuazione primonovecentesca per le prostitute, entrate curiosamente in Italia prima attraverso la poesia che il romanzo, forse per l'ispirazione che viene da Baudelaire" (Bazzocchi, *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, 53).

45. Tavolato, "Elogio della prostituzione," 41. Gibson descrive il panorama legislativo italiano post-unitario come una lunga transizione dai rigori regolamentaristi della legge Cavour (1860) a un neo-regolamentarismo o un regolamentarismo temperato, con la parziale liberalizzazione delle cure apportata dalla legge Nicotera (1891). Vedi Gibson, *Prostitution and the State*, 90-91.

46. Edoardo Sanguineti, *Ideologia e linguaggio* [1965] (Milano: Feltrinelli, 2001), 134.

47. Gian Pietro Lucini, *Revolverate. Nuove revolverate*, ed. Edoardo Sanguineti (Torino: Einaudi, 1975), 177.

48. Dante Isella, *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda* (Torino: Einaudi, 1984).

49. "Canzone delle prostitute," vv. 1-18. Lucini, *Revolverate. Nuove revolverate*, 177.

50. "Canzone della cortigianetta," vv. 152-160. Ibid., 39. Corsivo mio.

51. Ibid, v. 161; Ibid, vv. 165-168.

52. Saccone, *L'occhio narrante*, 15.

53. "Alors que dans la poésie crépusculaire le lecteur voit, par l'intermédiaire du regard du poète, les images qu'il y a derrière le jardin enneigé, le portrait ou la photographie, dans celle de Palazzeschi il voit surtout le regard des autres; il ne voit pas d'abord l'objet mais produit un effet de *straniamento* d'autant plus grand que l'objet regardé est fréquemment absent ou indéterminé." Claude Imberty, "Le regard sans métaphore," in *Aldo Palazzeschi et les avant-gardes. Atti del colloquio internazionale. Istituto italiano di Cultura, Parigi 17 novembre 2000*, ed. Gino Tellini (Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2000) 69-94, 85.

54. "La mano," vv. 99-100. Palazzeschi, *L'incendiario*, 259. Corsivo mio.

55. Un'interessante discussione del nesso tra dissezione e violenza capitalistica si trova in David McNally, *Monsters of the Market. Zombies, Vampires, and Global Capitalism*

(Boston, New York: Brill, 2011), in particolare al capitolo “Dissecting the Labour Body,” 20–37.

56. “La città del sole mio,” vv. 67–76. Palazzeschi, *L'incendiario*, 225.

57. “Le beghine,” vv. 71–83. *Ibid.*, 229.

58. Baudelaire, *Fleurs*, 164–166. Si leggano in particolare i vv. 16–20, dove la necrofilia giunge al parossismo: “Ta carcasse a des agréments / et des grâces particulières; / Je trouve d'étranges piments / Dans le creux de tes deux salières; / ta carcasse a des agréments!” *Ibid.*, 164. “La tua carcassa ha pur dei vezzi! / e prospettive di piacere; io scopro a volte strane spezie / dentro le tue acquasantiere; la tua carcassa ha pur dei vezzi!” Traduzione Italiana da Luciano Frezza (Milano: Feltrinelli, 1962). Non mancano poi i tradizionali referenti della Parigi baudelaireana, ossia il fango, l'inferno e la luce dei fanali, riproposti ai vv 31–36: “Tes yeux qui semblent de la boue / Où scintille quelque fanal, / Ravivés au fard de ta joue / Lancent un éclair infernal! / Tes yeux sont noirs comme la boue!” (*Ibid.*, 165). “I tuoi occhi, simili al fango, / in cui brilla qualche fanale, con il belletto riacquistando, / un lampo lanciano infernale! / Gli occhi tuoi neri come il fango!”

59. “Una jolie fille dénudée est parfois l'image de l'érotisme. L'objet du désir est différent de l'érotisme, ce n'est pas l'érotisme entier, mais l'érotisme en passe par lui.” Georges Bataille, *L'érotisme* (Paris: Seuil, 1957), 144.

60. *Ibid.*

61. Non è certo un caso che la notomizzazione dello sguardo sia assunta dallo stesso Bataille come principio primo della sua trasgressione nel romanzo d'esordio *Histoire de l'oeil*, strutturato intorno a relazioni triadiche di tipo voyeuristico. Georges Bataille, *Histoire de l'oeil* (Paris: Gallimard, 1993).

62. “Il n'y a pas en chaque femme une prostituée en puissance, mais la prostitution est la conséquence de l'attitude féminine. Dans la mesure de son attrait, une femme est un butte au désir des hommes. A moins qu'elle se dérobe entièrement, par un parti pris de chasteté, la question est en principe de savoir à quel prix, dans quelles conditions elle cédera. Mais toujours, les conditions remplies, elle se donne comme un objet. La prostitution proprement dite n'introduit qu'un élément de vénalité.” *Ibid.*, 145.

63. Lo sberleffo che contrasta con l'opzione pascoliana assunta da Palazzeschi nella querelle futurista, uno schieramento documentato anche dalle parole con cui Giovanni Papini introduce l'amico fiorentino sulle colonne del *Mercurio de France* nel 1914: “*Bien que M. Aldo Palazzeschi soit de mes amis, je dois avouer au public qu'il est, à l'heure actuelle, notre meilleur poète. Depuis la morte de Giovanni Pascoli—dont les étrangers ignorent presque tout tandis qu'ils lisent les moindres billets de M. Gabriele D'Annunzio—M. Aldo Palazzeschi est le seul, dans la phalange innombrable des fabricants de vers, qui possède une sensibilité lyrique tout à fait personnelle qui le distingue de tout le monde. Il est maintenant le poète le plus lu, le plus discuté et le plus imité de la dernière génération*”. Livi, “La poésie de Palazzeschi et les avant-gardes françaises,” in Gino Tellini (Ed), *Aldo Palazzeschi et les avant-gardes : atti del Colloquio internazionale, Istituto italiano di cultura, Parigi, 17 novembre 2000* (Firenze : SEF, 2002), 11–42, 38. Non sfugge tuttavia il contrasto insito nella figura fanciullesca incarnata da Palazzeschi e quella propugnata dal poeta romagnolo. Tanto idealizzato e innocente—forse per colmare

il vuoto dei numerosi lutti e traumi infantili—è il fanciullino pascoliano, quanto dispettoso e incontenibile il “ragazzaccio” Aldino. Sulle pulsioni incestuose evidentemente colte dalla parodia palazzeschiana, si veda il contributo di Fausto Curi, “Pascoli e l’inconscio,” Clemente Mazzotta, Andrea Battistini e Gianfranco Miro Gori (Eds.), *Pascoli e la cultura del novecento* (Venezia: Marsilio, 2007), 43-84. “Ginnasia e Guglielmina,” vv. 13-16. Palazzeschi, *L’incendiario*, 273.

64. Ibid., 227.

65. Bataille, *L’erotisme*, 35.

66. Palazzeschi, *L’incendiario*, 205-213. Ai versi 51-52 si legge ad esempio: “gli sta bene a quel matto di Cobò / di finire mangiato dalle bestie.” “Le beghine,” vv 155-162. Ibid., 231.

67. Georges Bataille, *The Accused Share. An Essay on General Economy*. Trans. Robert Hurley (New York: Zone Books. 1991), 67-79.

68. Per una riflessione sul rapporto tra letteratura e omosessualità, hybris antropocentrica e sguardo cosmico, si veda anche la riflessione di James Berg, *After the End: Representations of Post-Apocalypse* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1999).

69. La salute fisica domina le descrizioni di Tavolato e le rappresentazioni di Boccioni, a sovvertire l’accostamento stereotipico tra prostituzione e contagio che aveva sostenuto il discorso regolamentarista Ottocentesco.

70. Edoardo Sanguineti, “L’incendiario,” in *Palazzeschi oggi. Atti del convegno. Firenze 6-8 novembre 1976*, ed. Lanfranco Caretti (Milano: Il saggiatore, 1978), 49-70, 61.

